



**ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,  
ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЖУРНАЛИСТИКЕ**

МАТЕРИАЛЫ К XV ПЕЛЛЕВЦОВСКИМ ЧТЕНИЯМ



Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Московский педагогический государственный университет»



## ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЖУРНАЛИСТИКЕ

*Материалы XIX Шешуковских чтений*

МПГУ  
Москва • 2014

УДК 80  
ББК 80  
Т307

**Редакционный совет**

*Людмила Александровна Трубина (научный редактор)*  
проректор МПГУ, доктор филологических наук, профессор,  
заведующая кафедрой русской литературы

*Амина Абдуллаевна Газизова*  
доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы

*Янина Викторовна Солдаткина*  
доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы

*Елена Юрьевна Лазарева (ответственный редактор)*  
кандидат филологических наук,  
доцент кафедры русской литературы

**Текст в художественной литературе, публицистике и журналистике : Материалы XIX Шешуковских чтений / Под ред. Л. А. Трубиной. – Москва : МПГУ, 2014. – 372 с.**

ISBN 978-5-4263-0181-8

В сборнике содержатся материалы, представляющие перспективные направления в решении актуальных проблем современной филологии: обновление методологии исследования текста, теоретические основы изучения текста, его социокультурных и историко-философских характеристик, типологические и индивидуальные модификации текста в художественной литературе, публицистике и журналистике XX–XXI веков.

**УДК 80  
ББК 80**

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. А. Трубина</i> О некоторых аспектах обновления методологии исследования текста . . . . .	8
<b>РАЗДЕЛ I. ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ОБНОВЛЕНИЕ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ . . . . .</b>	<b>12</b>
<i>Е. А. Ермолин</i> Жанровая динамика в современном вербальном дискурсе (стратегии письма) . . . . .	12
<i>Н. Ю. Русова</i> Дидактические возможности концептуального моделирования художественного текста . . . . .	20
<i>А. Ю. Овчаренко</i> «...И будни надо мной знамена вяло развернули...» («Линияние» революционных чувств в литературе 1920–1930-х гг.) . . . . .	27
<i>А. А. Газизова</i> Неизвестные солдаты И. С. Шмелева (Рассказы о Первой мировой войне) . . . . .	35
<i>И. П. Колева</i> Специфика интертекста в прозе М. Зощенко на примере повести «Веселое приключение» (1926) и рассказа «Живой труп» (1924) . . . . .	44
<i>Л. Ф. Окишева</i> Современное прочтение классики. Вертикальный контекст (на материале спецкурса для филологического факультета). . . . .	52
<i>Э. Р. Гусейнова</i> Художественные стратегии В. В. Набокова в лекциях по литературе как текстопорождающий фактор. . . . .	55
<i>Е. В. Проколова</i> Творчество Е. И. Полянского в свете литературного краеведения . . . . .	61
<i>И. П. Шинювников</i> Современная научная рецепция карнавальных традиций в русской литературе XX в. . . . .	67

<i>И. В. Юзефович</i>	Национальный мир как текст (на примере романа И. С. Шмелева «Лето Господне» и рассказов Ш. Й. Агнона из цикла «В Шатре Дома Моего») . . .	73
<i>Е. А. Костраменкова</i>	Трансформация исторического сюжета в историософской прозе (на примере пьесы Д. С. Мережковского «Павел Первый» и романа М. А. Алданова «Заговор»). . . . .	79
<i>М. А. Малахова</i>	Интерпретация произведений художественной литературы как средство повышения читательской культуры школьников . . . . .	86
<i>А. А. Трекалов</i>	Древневосточная религиозно-философская мысль в творчестве А. Платонова (по повести «Джан») . . . . .	93
<b>РАЗДЕЛ II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТА . . . . .</b>		<b>102</b>
<i>Л. А. Левина</i>	Типы повествователей в авторской песне . . . . .	102
<i>Т. А. Пономарева</i>	Оппозиция света и тьмы в поэзии раннего Н. Клюева . . . . .	110
<i>Е. М. Евлевский</i>	К вопросу об определении дольниковых размеров стиха . . . . .	115
<i>И. И. Лях</i>	Время в «Московской саге» Василия Аксенова (книга 3-я – «Тюрьма и мир»). . . . .	122
<i>Ю. Ф. Султанова</i>	Миф и его роль в структуре романа Л. М. Леонова «Русский лес». . . . .	131
<i>Л. В. Толстоброва</i>	Хронотоп города в творчестве Ивана Елагина . . . . .	135
<i>И. А. Наумова</i>	Архетип «Город» в сновидческом дискурсе М. Пришвина (на материале дневников 1920–1930-х гг.) . . . . .	145
<i>А. С. Белозор</i>	Тематическое единство видов фантастической литературы и их разграничение . . . . .	151
<i>М. Г. Дещенко</i>	Литературная сказка: проблема определения и задачи исследования. . . . .	157

<i>З. С. Закружная</i>	Функции мотива сна в структуре повествования романа Г. Газданова «Вечер у Клэр» . . . . .	164
------------------------	---	-----

**РАЗДЕЛ III. ТЕКСТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН. . . . . 172**

<i>И. Б. Ничипоров</i>	Эволюция «человекобожеской» концепции в поэмах В. Маяковского. . . . .	172
------------------------	--	-----

<i>Ю. Г. Гуцин</i>	Рассказ В. Г. Короленко «Яшка» (текстологические наблюдения). . . . .	181
--------------------	---	-----

<i>Н. В. Долгова</i>	Пространство смеха в пьесе В. В. Набокова «Событие». . . . .	191
----------------------	--	-----

<i>О. Н. Дегтярева</i>	Мотив поруганного детства в недетской книге для детей Джона Бойна «Мальчик в полосатой пижаме» . . . . .	195
------------------------	--	-----

<i>А. Ю. Сутягина</i>	Колоративы с интегративной семой «синий» в произведениях В. Г. Короленко. . . . .	202
-----------------------	---	-----

<i>Д. В. Золина</i>	Мотив посвящения в романах В. Я. Брюсова «Алтарь победы», «Юпитер поверженный», «Огненный ангел» . . . . .	208
---------------------	--	-----

<i>М. А. Галиева</i>	«Ритуальный орнамент» в поэтике С. А. Есенина. Трактат «Ключи Марии». . . . .	211
----------------------	---	-----

<i>С. Е. Токмакова</i>	Эстетическая и этическая оценка как основные ценностные компоненты литературной сказки . . . . .	219
------------------------	--	-----

<i>И. И. Волошиновская</i>	«Адище города» в творческой эволюции В. Маяковского. . . . .	225
----------------------------	--	-----

<i>А. А. Rogovskiy</i>	Акмеистическая парадигма в критике Георгия Иванова . . . . .	231
------------------------	--	-----

**РАЗДЕЛ IV. ТЕКСТ В ПУБЛИЦИСТИКЕ, КРИТИКЕ, ЖУРНАЛИСТИКЕ: ФУНКЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВОЙСТВА . . . . . 239**

<i>Я. В. Солдаткина</i>	Моделирование категории времени в современной литературе и журналистике . . . . .	239
-------------------------	---	-----

<i>Л. И. Щелокова</i>	Мифология истории в публицистике Л. М. Леонова (1941–1945) . . . . .	248
<i>Н. Ю. Назарова</i>	Особенности функционирования лексического компонента текстов современной публицистики: лингвопсихологический аспект . . . . .	258
<i>А. Е. Курилов</i>	Структура текста информационной заметки российских информагентств и модель новостного поля . . . . .	266
<i>М. В. Сергеева</i>	Речевое поведение ведущих в программах российских телеканалов для женщин (на примере телеканалов «Домашний» и «ТДК») . . . . .	269
<i>К. И. Тимошкина</i>	Жанр «хореографического портрета» в балетной критике (на примере творчества В. М. Гаевского) . .	276
<i>К. А. Байрамова</i>	Кинокритики-интерпретаторы: основные тенденции критической рецепции киноэкранизации Б. Лурмана «Ромео + Джульетта» . . . . .	283
<i>Т. А. Поддубская</i>	Проблемы доступа к информации на телевидении граждан с ограниченными возможностями по слуху . . . . .	289
<b>РАЗДЕЛ V. НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ . . . . .</b>		<b>299</b>
<i>Т. М. Колядич</i>	Временной дискурс в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» . . . . .	299
<i>Е. О. Матвеева</i>	Художественный анализ мифологем потребительского общества в прозе Юрия Полякова . . . . .	304
<i>О. Ю. Осьмухина</i>	Н. Н. Фетисов, Рудый Панько, Поприщин: переосмысление гоголевского наследия в прозе Евг. Попова. . . . .	309
<i>Е. Ю. Лазарева</i>	Русская драма на современном этапе: проблемы периодизации . . . . .	316

<i>О. В. Щеголькова</i>	
Жанровое своеобразие романа	
Б. Акунина «Алмазная колесница» . . . . .	320
<i>О. В. Разумовская</i>	
Переписывание классики: разновидности литературных	
ремейков в современной англоязычной прозе . . . . .	326
<i>В. Д. Серафимова</i>	
Осмысление творческой судьбы А. П. Платонова в воспоминаниях	
журналистов, военных корреспондентов «Красной Звезды»,	
писателей (с 30-х гг. XX в. по настоящее время) . . . . .	333
<i>Т. М. Пономарева</i>	
Искусство создания художественных образов, связанных	
с миром востока: рассказ Д. Рубиной «Кошки в Иерусалиме» . .	346
<i>Е. В. Авдошина</i>	
Феномен ремейка в драматургии Василия Сигарева	
(на материале пьесы «Метель» в двух авторских редакциях) . .	348
<i>И. А. Губин</i>	
«Башмачкин» О. Богаева как ремейк «Шинели» Н. В. Гоголя . .	356
<b>РАЗДЕЛ VI. КНИЖНАЯ ПОЛКА . . . . .</b>	<b>363</b>
<i>Т. И. Исаева</i>	
Mon General . . . . .	363
<i>Францисек Апанович</i>	
Mon General – между литературой и историей. . . . .	366

*Людмила Александровна Трубина,  
зав. кафедрой русской литературы  
Московского педагогического государственного университета,  
доктор филологических наук, профессор*

## **О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ОБНОВЛЕНИЯ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТА**

Рубеж XX–XXI вв. был отмечен системным кризисом в литературоведении. Выходу из него способствовал переход от единственной идеологии, единого мировоззрения, единой методологии к множественности идей, концепций, точек зрения, интерпретаций. Значительно расширились контексты изучения; стал широко использоваться инструментарий смежных областей знания. Таким образом сформировались новые подходы к исследованию историко-литературного процесса. «Смена веков» в литературоведении происходила стремительно, подчас радикально и чрезмерно идеологизированно. Преодолению отмеченных крайностей способствует опора на основополагающие принципы отечественной филологической школы, ориентированной на раскрытие глубин содержания, этического значения текста, его гуманистического пафоса и нравственных корней.

В литературоведении последних десятилетий изменилась смысловая наполненность целого ряда теоретических понятий. Так, с акцентировкой изучения коммуникативных и структурных аспектов литературы, развитием контекстного анализа связана смена понятия «произведение» на «текст».

На длительное время термин исчез из понятийного аппарата современной науки термин «историзм». Здесь на ситуацию в теоретико-литературной области напрямую повлияли идеологические факторы. Еще в 70–80-е гг. прошлого века проблема историзма была исключена из круга вопросов, подлежащих научной дискуссии, в связи с чем обозначился кризис в изучении как исторического жанра, так и всего комплекса проблем взаимопроникновения истории, философии и литературы. «Подлинный» («научный», «зрелый» и т. д.) историзм считался свойством только марксистского мировоззрения и единственного творческого метода – социалистического реализма. Характерно, к примеру, рассуждение исследователя о том, что в 30-е гг. XX в. наблюдаются не различия в историзме художествен-

ного мышления писателей, как это было в двадцатые годы, а различные *стилевые* проявления художественного историзма в рамках *одного* творческого метода (т. е. нет расхождений в историзме мышления, которое стало единым, а есть расхождения в формах его художественного воплощения). Литература в таком аспекте не столько исследовалась, сколько оценивалась в русле оппозиции революционный – реакционный, историзм – антиисторизм. В духе той же традиции в 90-е гг., напротив, антиисторической прямо или косвенно была признана классика советского периода. Таким образом, литературоведческая категория (историзм) превратилась в оценочное понятие, потеряв терминологическую определенность.

В собственно научном плане нельзя не отметить многозначность термина «историзм», его перегруженность различными, порой достаточно сильно различающимися значениями (учеными отмечено свыше пятнадцати только основных значений термина). Начиная с 90-х гг. понятие «историзм» в литературоведении употребляется крайне редко, в то время как необходимость исследования взаимоотношений искусства с историей и философией для отечественной науки очевидна. Возникла объективная необходимость поиска новых теоретических подходов, которые характеризуют связь художественного творчества с одной из универсальных категорий – категорией времени. Отказ от идеологической монополии во взглядах на историю; признание философских систем, предлагающих различные ответы на коренные вопросы исторического бытия человека; «восстановление в правах» такого неотъемлемого свойства исторического познания, как человеческая субъективность, которая накладывает отпечаток на понимание и интерпретацию исторических процессов, позволили сформулировать новые концептуальные идеи и категориальный аппарат исследования, введя в литературоведение понятие «**историческое сознание**» [1].

Историческое сознание в литературе отражает способность художников сознать и передавать в слове идею изменяемости мира, связи времен, движения в пространстве и времени. В отличие от понятия «историзм», оно не связано с *конкретной* идеологией, философской системой, творческим методом, историческим периодом и в силу этого имеет более универсальный смысл. Понимание мира в контексте идеи *развития*, вывод о том, что ни сам человек и его мышление, ни общественные институты не могут быть поняты,

во-первых, вне связи с историей их возникновения и развития и, во-вторых, вне связи с обстоятельствами времени и места их функционирования (т. е. конкретно-исторически), сформировалось только к середине XIX в. Это важно отметить как подтверждение мысли о различиях между понятиями «историческое сознание» и «историзм», поскольку первое из них является родовым и более древним по своему возникновению, а второе появилось лишь в конкретную эпоху и связано с определенной идеей (развития).

Историческое сознание – в первую очередь категория мировоззрения. Всеобъемлющий характер исторического сознания определяется тем, что это – сам принцип видения и оценки мира, где на первом плане – движение времени и человек в потоке времени. Его черты со всей очевидностью проявляются в философской литературе, публицистике, документалистике, собственно художественной литературе независимо от стилей, течений, методов, родов, жанров. В связи с этим изучение литературы в аспекте исторического сознания позволяет преодолеть ограниченности жанрового подхода и выйти к метажанровым характеристикам, к общему контексту историософских исканий литературы.

Являясь составной частью авторского видения эпохи, историческое сознание определяет подходы к изображению действительности, формирует авторскую «художественную версию» истории, нередко не только не совпадающую с общепринятой точкой зрения, но и значительно опережающую теоретические концепции. Прозрения художников во многих случаях значительно опередили мысль ученых, оказав существенное влияние на формирование представлений об историческом бытии и человеке в изменившемся пространстве и времени. Так произошло с «отложенными уроками» публицистики М. Горького, В. Короленко, произведений И. Шмелева, М. Булгакова, В. Зазубрина, «романов предупреждения» Е. Замятина, Б. Пильняка, А. Платонова, с творчеством А. Солженицына, писателей Русского Зарубежья и многих других «возвращенных» авторов, в значительной степени определивших современное понимание исторического процесса XX в. Художественная литература и публицистика писателей позволила увидеть, как формировались, вступали в спор и дополняли друг друга различные представления о смысле истории и месте человека в ней. Цель истории и цена про-

гресса, судьба России, антиномия восток-запад в этой судьбе; интеллигенция и народ; экзистенциальные проблемы бытия человека на сломе истории, поиски нравственных опор, ответа на вопрос, как жить; непостижимая пестрота национального характера, его историческая устойчивость и изменчивость – мимо этих проблем не мог пройти ни один художник.

Точно так же, как литература не должна рассматриваться в качестве материала, иллюстрирующего ту или иную историко-философскую концепцию, было бы неверно считать историческое сознание фактом внешним, имеющим косвенное отношение к литературе. История, осмысленная, пережитая и воплощенная в художественных текстах, определяет не только проблемно-тематическую доминанту творчества и повышение его философского потенциала, но и важнейшие принципы изображения мира, личности, а также предпочтения в выборе жанра, стиля, приемов условности, т. е. решение собственно творческих задач. Историческое событие и связанная с ним историософская рефлексия преломляются в художественной речи, становятся внутренним свойством текста, обретают форму художественного образа. Художественная философия истории несет авторскую концепцию связи времен, движения истории и развернута в тексте посредством приемов, присущих искусству: пространственно-временной организации, обрисовки характеров, способа повествования, мотивов, символики и т. д. Сами по себе отмеченные художественные приемы могут не иметь историософской нагрузки, но их подбор, контекст их использования способствует выражению идеи времени. Таким образом, эстетическая сторона категории исторического сознания раскрывается в отборе материала, трактовке конфликтов, выборе и характеристике героев, в типе хронотопа, формах повествования, системе поэтических приемов. В силу этого категория исторического сознания закономерно включается в литературоведческое исследование.

### *Литература*

1. Трубина Л. А. Историческое сознание в русской литературе первой трети XX века: Типология. Поэтика: Дисс. ... доктора филол. наук. – М., 1999.

# РАЗДЕЛ I. ТЕКСТ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА: ОБНОВЛЕНИЕ МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

*Ермолин Евгений Анатольевич,  
доктор педагогических наук, профессор,  
заведующий кафедрой журналистики Ярославского  
государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского,  
член Академии Российской словесности*

## **ЖАНРОВАЯ ДИНАМИКА В СОВРЕМЕННОМ ВЕРБАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ (СТРАТЕГИИ ПИСЬМА)**

Оттолкнемся от симптоматичного высказывания прозаика Александра Кабакова на объявлении шорт-листа премии И. П. Белкина-2013. Он заметил, что в разные времена были разные литературы. Одна до Гутенберга, другая после. Одна до ликбеза, другая после... Вот и в начале XXI в. мир обновляется, сбрасывая отжившие культурные оболочки.

Наш век ПК и Инета, век горизонтальных коммуникаций, время деградации иерархий создаст новое качество жизни, которое заставляет заново осознать, чем является литература. Причем происходящие сегодня в современной литературе и журналистике процессы во многом гомологичны и связаны с общей спецификой общекультурной ситуации.

Нельзя не замечать, что традиционные формы и средства письма теряют актуальность, отходят на периферию или, по крайней мере, оказываются все менее востребованы и становятся все менее выносимыми. Теряют значимость иерархии – жанров, текстов, смыслов. Любые готовые смыслы и формы вызывают сомнение.

Соответствующий амбициям смыслопорождения грандиозный масштаб повествовательных конструкций бывал сродни архаической величественно-иерархической планометрии жизни в целом. Но этой несоразмерной человеку гигантомании настанет предел. Иссякает Волга, по которой плавали караваны романов, поэм, очерков.

Нужно иметь очень мощный драйв, чтобы поспорить с веком и работать в русле старой, пересохшей реки больших смыслов без ущерба и без сомнений в качестве итогового продукта. Так, художественно оправданный в своей жанровой сути роман возможен сегодня лишь нелинейно-фрагментированным, если только это не исторический роман-реставрация о том, что былшем поросло, но может быть апостериори как-то вложено в схематику квазиагиографии, романа воспитания, романа большой дороги, огромного квазирепортажа.

Смазываются и перестают ощущаться границы. При этом вектор развития актуальной словесности органично вписывается в современные медийные процессы, стирается и грань между актуальной словесностью и журналистикой.

Жизнь растет не вверх, а ширь, куда попало и как придется. Фиксировать такую реальность можно почти лишь мимолетными касаниями. Стабильность отныне – враг истины. Сплошной врасплох становится самым честным способом высказывания. Сокращается приемлемый ресурс систематизации и обобщения. Он становится не всем доступен и не всем интересен.

Суждение и свидетельство о мире и человеке меняют свой характер оттого, что мир и человек непоправимо меняются. В них все меньше той надежной прочности, которая когда-то определялась понятиями *среда, тип, характер, класс* и пр. В них все больше вариативности, ситуативной протейстичности. Наш современник – это часто не что, а как. Он не столько сложен и глубок, сколько разнообразен и протейстичен. В нем мало связности, но много пестроты. Его непредсказуемость делает его капризным инфантом, живущим врасплох, свободно и спонтанно. Он случаен сам для себя – да и как чувствовать себя иначе после двадцатого столетия, не оставившего камня на камне от былой предсказуемости и детерминированной отчетливости человеческого бытия?

Обобщающая, масштабная, воспроизводящая общие смыслы литература и журналистика уходят в сторону масскультовского мейнстрима,

сплавления жанровые матрицы с модными идеосимуляциями (массовая литература, пиар, реклама).

**Проблема автора.** Обратимся к точке зрения музыканта и философа Владимира Мартынова. Ситуация характерным образом наводит его на мысль о закате литературной эпохи, «отмирании цивилизационных, экзистенциальных и метафизических импульсов к литературной деятельности» [1; 157]. Он рассуждает следующим образом: мир теряет способность высказывать себя, из него уходит сама возможность высказывания, возможность «аутентического высказывания». Отметим, что автор даже приветствует «то, что может освободить нас от многовековой гегемонии литературы, блокирующей состояние пребывания в реальности, и открыть путь к новым горизонтам, к новым взаимоотношениям реальности с сознанием» [1; 149].

Этот радикальный вывих творческой мысли показателен. Мартынов впадает в крайность, ведь и сам он вполне-таки субъектен в своей *автоархеологии*. Автор не умирает. Но он становится иным. Очевидно, что он уже не может претендовать на общезначимость выражаемых им смыслов и ценностей.

Интеллектуал-литератор всегда был вне ритуала, вне буквализма таинств. Литература адогматична, это ее конститутивный признак. В ней поисковая интенция важнее догматической строгости; создается пространство свободы в общении с миром и Богом. Однако писатель все же по давней традиции претендовал на универсальную значимость своего сообщения. Эта привычка увеличивала его масштаб в литературоцентричном мире. Его сочинения дополнительно капитализировались за счет удостоверенных и особо надежных связей писателя с истиной, в качестве «законодательного искусства».

Сегодня же его героическое эго («здесь стою и не могу иначе») обесценивается, выглядит шизоидной упертостью, «комплексом». Нет или почти нет и тех больших комплиментарных писателю или журналисту сообществ, для которых характерна тотальная солидарность, стабильная общность социального, мировоззренческого бэкграунда. Суммарный общественный капитал доверия существенно уменьшился и приобрел качество, которое проблематизирует его использование. Он уже не связан или все меньше связан с какой-то глобальной санкцией высшего порядка и имеет прикладной, инструментальный характер.

Резко ослаблен сакральный компонент доверия (точнее, тот компонент, что связан с историческими формами сакрума). Минимизирован тот ресурс доверия, который связан с заявлением той или иной идейности. Невелик и кредит доверия, который выдается обществом социальным группам, отдельным персонам, предметам и явлениям. Кончилось время застрахованных от гиперкритики элит; об этом тот же Владимир Мартынов заметил: «После Второй мировой войны говорить об элите уже невозможно. Она может существовать только в сословном обществе. А у нас элитой называют нуворишей. Как сказал Адорно про оперу: “Почему люди туда ходят? Хотят почувствовать себя элитой, которой уже не являются”» [2].

С другой стороны, в современном обществе творчество перестало быть привилегией, а литературная или журналистская деятельность не является знаком предизбрания. На смену дефициту фактов и смыслов, ставившему его производителей-авторов в особое положение, в современном мире пришел дефицит доверия. Притом разведанный и обнародованный смысловой эксклюзив дает автору лишь локально-ситуативное преимущество и не гарантирует никаких последующих предпочтений, связанных с доверием или хотя бы вниманием читателей.

Писателю и журналисту приходится работать в мире, где редукция доверия стала нормой, мейнстримом, а доверчивость выглядит маргинально; в мире, где доверие не является стабильным, раз и навсегда выделенным автору капиталом, а становится ситуативным рефлексом. Доверие выделяется обществом ситуативно, кратковременно и в весьма умеренных дозах. Величественное теперь есть там лишь, где оно кульминируется со свободой. Истина без свободы выглядит в наш век подозрения подозрительно.

Заметим, что и персональный компьютер и интернет (а еще раньше кинематограф и телевидение) внесли огромный вклад в создание новой, сугубо демократической медийной и общекультурной среды, также определили ту магистраль постмодерна (или трансавангарда), в которой характер, способ вербального высказывания с неизбежностью меняются. По словам социолога Бориса Дубина, «элиты в интернете невозможны. Так же как невозможны элиты на телевидении – там не нужен никто, кто говорит: это хорошо, а это – плохо» [3].

В ситуации тотальной коммуникации возникает и реализуется новый тип авторско-аудиторного взаимодействия и аудиторного соучастия в словесности.

**Жанр – это человек.** Отсюда смена жанровых приоритетов в деятельности литератора и журналиста. Происходит обновление пространства возможностей, обостряющее связанные с ним риски.

Авторское письмо в целом чем дальше, тем больше тяготеет к субъективной экспрессии, к спонтанности и синхронности, становится оперением момента. До поры, до времени литература как пространство авторитетных суждений о бытии тормозила, не шла на поводу у доминирующего тренда. Но вектор актуального искусства в XXI в. захватывает и увлекает и ее. Конститутивный признак новой словесности – влечение к уникально-персональному, к животрепещущему, по максимуму сиюминутному. Авторское письмо клонится к спонтанности, к моментальному и сиюминутному.

Авторский продукт становится максимально персонифицированным. Именно личность автора является в современном лишенном общезначимых аксиом мире гарантом надежного качества в смыслопроизводстве. Глобальные коммуникации, по сути, по максимуму переходят в персонифицированные коммуникации конкретного автора с конкретной аудиторией, состоящей из реальных людей. Оказывается первостепенным акцент на прямое высказывание от первого лица. Как минимум автор призван быть интересным, т. е. неустанно производить и транслировать смыслы, адекватные пребывающему в перманентном коловращении миру. Он не может просто потреблять выписанные кем-нибудь социальные кредиты. Доверие оказывается автору как таковому – имеющему имя, лицо, адрес электронной почты, аккаунты в социальных сетях, в конечном итоге – репутацию или даже харизму, которые складываются из публичных жестов, актов, высказываний, реплик, являются результатом всей публичной активности.

Он не декларирует, а общается, контактирует, пребывает в диалоге, напрочь теряя преимущества, связанные с авторитарно-монологическим способом вещания. Он ценен собеседникам-современникам не столько как гуру, сколько как товарищ по сердечным хворям и риску мысли. Он может претендовать только на личную харизму. Это не стабильное лидерство, а постоянно проявляемая инициатива, получающая или не получающая отклик имеющая ре-

зонанс или растворяющаяся без остатка в оглушительном информационном шуме.

По своему духу журналистика и литература начинают тяготеть к эффективному блогингу. Их отличают готовность к коммуникации, диалогу/полилогу и интерактиву в режиме диалогичности (в традиции от Сократа и Дени Дидро), интернет-коммуникация и сетевой резонанс.

Как нечто максимально естественное в этой среде происходит удостоверение текста образом, персонификация текста визуальным образом его автора на экране телевизора или монитора – или явлением автора в жизненной ситуации: живое слово: клубная поэзия, слэм-поэзия; участие в общественных акциях. Это своего рода переход от автора-лирического героя – к автору-артисту/акционисту. Новая норма – медийность автора-акциониста и перформансиста: площадка авторского высказывания определена тем, где автора находит его аудитория, с соответствующими проективными установками; процессуальность творческого акта (акционизм).

Характерна и ситуативность, связанность способа общения характером ситуации и пластичность создаваемого автором образа. Поэзия стремится к устным средствам выражения (бардовости) и живому творческому контакту инициатора художественного высказывания (поэта) и его соучастников («аудитории»), к специфической неоттеатральности, неозэстрадности, клубности и салонности актуального типа с элементами агона-слэма (см. проекты Веры Полозковой, Дмитрия Быкова, Всеволода Емелина, Александра О'Шеннона и др.).

Проза и журналистика находят себя на другой агоре: в сетевом пространстве интернета, прежде всего в социальных сетях и блогосфере сетевой периодики.

Отметим как норму провоцирующе-катализирующий характер высказывания современного автора. Это максимальная концентрация смыслов при краткости высказывания: реплика-реприза (один экран, максимум два экрана). И это незавершенность смысла высказывания: оно завершается уже в индивидуальном опыте читателя, слушателя, интегрального адресата творческого послания. Современного автора отличает стремление найти аудиторию за счет незавершенности смысла и готовности к потенциальной свободе интерпретаций.

Таким образом, складывается универсальный жанр – авторский текст. Жанровая динамика ведет к господству авторского текста, в котором размыты и произвольны признаки традиционных жанров, стираются границы традиционных жанров, грань между поэзией и прозой, литературой и журналистикой. Но притом максимально остро конкретизировано присутствие реального автора. Живут ситуативные жанровые форматы, продиктованные характером публичного присутствия: разнообразный динамичный нон фикшн, реплика, комментарий на ТВ, в соцсетях – блог (как ризомообразно прирастающий метатекст), пост, камент (на своей и чужой стене).

Авторский текст становится пульсирующим высказыванием (постом, каментом) в потоках актуального бытия: злободневной репликой, испускаемой в свободное реактивное пространство, отзывающееся (или не отзывающееся) лайками и ответными репликами-каментами на стене. Это уже даже не «история современности», это летучая симптоматика актуального.

Новая данность, новое пространство журналистского и литературного творчества – френдлента: текучая, зыбкая, ускользающая, неуловимая, ситуационная общность неопределенного множества факультативных высказываний, коллективный продукт перманентного, уходящего в непостижимую бесконечность интерактива. Содержание высказываний может быть любым, вес же каждого из них зависит не столько от него самого, сколько от размеров реакции на него в сетях. (См. персональные проекты Аркадия Бабченко, Юрия Буйды, Светланы Василенко, Дениса Драгунского, Георгия Елина, Филиппа Ермилова, Ербола Жумагулова, Валерия Зеленогорского, Александра Иличевского, Александра Кабанова, Константина Кедрова-Челищева, Альфреда Коха, Александра Морозова, Марии Орловской, Романа Супера, Виктора Топорова, Бориса Херсонского и мн. др. авторов ЖЖ и Facebook'а.)

Можно сказать, что, истина теперь рождается иначе, чем прежде, в той запредельной конкретике ситуативных поводов, из которых состоит поток сквозного бытия, она имеет текуче-дискретную, трагико-экзистенциальную природу, в ней есть зияющая поисковая незавершенность, есть риск ошибки и мистика интуитивного прорыва. Она взрывает контексты и взывает к подтекстам, каждый из которых лишен окончательности и никуда не ведет, ничем не руководит, но лишь мерцает неуловимым намеком на ту последнюю

глубину, которая известна, наверное, только Богу как закрайнему, недостижимому пределу религиозного опыта или совсем уже никому в безрелигиозном сознании.

Наблюдения за динамикой авторского присутствия в Живом Журнале и в Facebook'е показывают, что харизматическое лидерство не стало пережитком, а интеллектуальные прорывы творческой личности находят отклик и (особенно в Facebook'е) распространяются через систему лайков и каментов непредсказуемыми по направлению и амплитуде маршрутами.

Так сегодня рождается новое. Характерный пример – работа в Facebook'е Дениса Драгунского, писателя, журналиста, политолога, драматурга, филолога. Не переставая публиковаться в традиционных изданиях и в традиционных жанрах, он предпринял удачный опыт внедрения в социальную сеть, которая в последние два года стала неизменным «местом встречи», клубом свободомыслящей и часто весьма взыскательной русскоязычной общественности. У Драгунского 5000 френдов, в Facebook'е это нормативный максимум. Регулярно, в среднем раз в сутки, он делится соображениями свободного стиля, которые, как правило, вызывают активный сетевой резонанс.

Личность, обращенная к вечным проблемам и проклятым вопросам бытия, является задачей современной культуры и перспективой духовного роста для нашего современника. Парадоксально и удивительно, что в современной ситуации это неизбежно сопрягается с сиюминутным активизмом, с перманентным продуцированием злободневных смыслов, с ежедневно возобновляемой харизмой.

### *Литература*

1. Мартынов В. И. Автоархеология. 1952–1972. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.
2. Мартынов В. В Театре на Таганке ноги Любимова не будет [Текст] / Владимир Мартынов, Ярослав Тимофеев (интервьюер) // Известия. 28.04.2013.
3. Дубин Б. Сейчас – период прощания с книгой // Уроки истории. XX век [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://urokiistorii.ru/taxonomy/term/424/51820> (дата обращения 05.05.2014).

*Русова Наталья Юрьевна,  
доктор филологических наук, профессор Нижегородского  
государственного педагогического университет им. К. Минина*

## **ДИДАКТИЧЕСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

Образовательный процесс по литературе, так же, как литературоведение и литературная критика, основан на интерпретации художественного текста (ХТ), обращаясь к современной терминологии – на построении одной или нескольких его моделей. Вполне естественно, что при моделировании такого сложного культурного феномена, как ХТ, интерпретатор (исследователь или педагог) обращается к разным его аспектам: **семиотические** модели воспроизводят тот или иной уровень знаковой структуры текста; построение **когнитивных** моделей базируется на восприятии текста читателем; основой для **культурологических** моделей является место конкретного ХТ в культурном пространстве.

**Концептуальная** модель ХТ представляется нам интегративной конструкцией, объединяющей и синтезирующей существенные особенности моделей трех перечисленных видов. В данном случае «кирпичиком» моделирования выступает концепт – культурно обусловленная базовая единица картины мира, обладающая экзистенциальной значимостью как для отдельной личности, так и для народа в целом [1, 2]. Классификация, выполненная по разным основаниям деления, позволяет выделить следующие разновидности концептов:

- общекультурные, научные, художественные;
- универсальные (общечеловеческие), национальные (этнокультурные), частные (личностные);
- актуальные (активные) – существуют для всех ныне живущих как средство их общения и взаимопонимания), исторические (пассивные) – использовались ранее жившими людьми;
- пространственные, временные, событийные, гендерные, возрастные, национальные, социальные, профессиональные, этические, личностные, социально-типологические, социокультурные, этнокультурные, бытовые, философские, этические, религиозные, научные, эмоциональные, художественные, литературно-художественные.

Категория концепта обладает, на мой взгляд, мощным дидактическим потенциалом, и вот почему. Основными единицами познания, которыми овладевает выпускник средней школы и с которыми он имеет дело в ходе обучения, являются языковое значение, научное понятие и художественный образ. Концепт можно охарактеризовать как «синтезирующее лингвоментальное образование, методологически пришедшее на смену представлению (образу), понятию и значению и включившее их в себя в «снятом», редуцированном виде. В качестве «законного наследника» этих семиотических категорий лингвоконцепт характеризуется гетерогенностью и многопризнаковостью, принимая от понятия дискурсивность представления смысла, от образа – метафоричность и эмотивность этого представления, а от значения – включенность его имени в лексическую систему языка» [3].

Концепт не только мыслится, но и переживается. Если концепт существует в культуре постоянно или достаточно долгое время, то он включает в себя «определенные переживания, ассоциации, представления, понятия, знания, явления душевной жизни человека, находящие свое выражение в конкретном типе культуры» [4]. Тем самым концепт становится еще и руководством к социальному и личному действию.

Средством и орудием освоения мира формирующейся личностью служит множество знаковых систем, важнейшая из которых – язык. Индивидуальная концептосфера формируется параллельно с освоением родного языка и процессом социализации. Спиралевидное формирование и совершенствование индивидуальной концептосферы идет на протяжении всей жизни и осуществляется на основе национальной и общечеловеческой концептосфер, причем в идеале первая должна стремиться к последним. Таким образом, концептосфера языковой личности одновременно является и базой, и целью образования.

Для формирования личности освоение концепта представляется более благодарной и значимой задачей, чем освоение только лишь художественного образа: открывается больше возможностей для **диалога** с другими ХТ и фактами культуры, с иными странами и временами; складывается фундамент для **интеграции** с учебными предметами как гуманитарной, так и естественно-научной семантики, а также с невербальными культурными объектами; наконец,

расширяются возможности формирования **интеллектуальной и общекультурной компетенции** учащихся.

В качестве примера опишем гипотетический набор концептов, которые можно и должно освоить в процессе изучения романов «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени».

Для романа «Евгений Онегин» это концепты: социально-типологические (**ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК, ИДЕАЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА, РОМАНТИК**); этнокультурные пространственные (**ПЕТЕРБУРГ, МОСКВА, ДЕРЕВНЯ**); социокультурные событийные (**ВСТРЕЧА, РАЗЛУКА**); этнокультурные событийные (**ДУЭЛЬ**); универсальные эмоциональные (**ЛЮБОВЬ, ДРУЖБА, ТОСКА**); универсальные философские (**ЖИЗНЬ, МОЛОДОСТЬ, ВРЕМЯ, ДОЛГ**); литературно-художественные (**ПОЭТ, АВТОР**).

Для романа «Герой нашего времени» это концепты: социально-типологические (**ЛИШНИЙ ЧЕЛОВЕК, ЖЕНЩИНА-ИСКУШЕНИЕ**); этнокультурные пространственные (**КАВКАЗ**); социокультурные событийные (**ВСТРЕЧА, РАЗЛУКА, ПРИКЛЮЧЕНИЕ**); этнокультурные событийные (**ДУЭЛЬ**); универсальные эмоциональные (**ЛЮБОВЬ, ДРУЖБА, ОДИНОЧЕСТВО**); универсальные философские (**РОК, СУДЬБА**); литературно-художественные (**АВТОР, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ**).

Даже такой беглый и субъективный перечень обнаруживает богатые возможности сопоставления, переклички и обобщения «ядерных единиц картины мира», жизненно важных для «юноши, обдумывающего житье».

Мы рассмотрели схему моделирования **одного ХТ с помощью разных концептов**. Плодотворен и другой способ: моделирование **семантической структуры одного концепта с помощью разных ХТ**. Обратимся, например, к концепту **ЛОШАДЬ (КОНЬ)** в русских художественных текстах. Как известно, лошадь (конь) играет важную роль во многих мифологических системах Евразии; образ коня – неперемнная принадлежность множества античных и средневековых текстов. Это вполне понятно, если вспомнить, что вплоть до первой четверти XX в. лошадь оставалась самым необходимым и тесно связанным с человеком животным, по существу – символом неразрывной связи человека и природы. В русской литературе смысловая структура этого концепта обнаруживает несколько четких семантических доминант, а именно:

**Лошадь (конь) – слуга и друг.** Кони русских народных сказок («Сивка-Бурка», «Волшебный конь»); Конек-Горбунок П. Ершова; «товарищ» и «верный друг» вещего Олега (А. С. Пушкин. «Песнь о вещем Олеге»); Карагез лермонтовского Казбича («Герой нашего времени»); Савраска из поэмы Н. А. Некрасова «Мороз, Красный нос»; «пара гнедых» из одноименного стихотворения А. Н. Апухтина, ставшего популярным романсом.

**Лошадь – жертва, символ страдания.** Коняга из одноименной сказки М. Салтыкова-Щедрина; Савраска из сна Раскольникова (Ф. М. Достоевский. «Преступление и наказание»), чью «мертвую, окровавленную морду» целует маленький Родион; Фру-Фру, погубленная «скверным, непростительным движением» Вронского (Л. Н. Толстой. «Анна Каренина»); упавшая посреди Кузнецкого моста лошадь Маяковского («Хорошее отношение к лошадям»); «милый, смешной дуралей» из есенинского «Сорокоуста», безуспешно пытающийся догнать «железного коня» – паровоз; утонувшие кони Б. Слуцкого («Лошади в океане»: «...Кони шли на дно и ржали, ржали, / Все на дно куда не пошли...»); «богоподобные» кони Антона Коробова из рассказа В. Тендрякова «Пара гнедых» (одноименного с уже упомянутым романсом), сгинувшие в водовороте коллективизации.

**Конь – символ воли и свободы.** «Степная кобылица» А. Блока из цикла «На поле Куликовом» («И вечный бой! Покой нам только снится / Сквозь кровь и пыль... / Летит, летит степная кобылица / И мнет ковыль...»); «розовый конь» С. Есенина («Не жалею, не зову, не плачу...»: «...Словно я весенней гулкой ранью / Проскакал на розовом коне...»); кони И. Бабеля из «Конармии»: «...Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, как на луг, по которому ходят женщины и кони» («История одной лошади»); образы всадников у Н. Тихонова («Давайте бросим пеший быт, / Пусть быт копытами звенит. / И, как на утре наших дней, / Давайте сядем на коней...») и Н. Рубцова («Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны, / Неведомый сын удивительных вольных племен!..»); «Клодтовы кони» из отчаянного восклицания А. Галича в «Петербургском романсе»: «О, доколе, доколе – / И не здесь, а везде – / Будут Клодтовы кони / Подчиняться узде?!» (имеются в виду конные группы на Аничковом мосту, изваянные П. Клодтом).

**Конь – символ рока, судьбы.** Пушкинский «Медный всадник» («...Какая сила в нем сокрыта! / А в сем коне какой огонь! / Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?»); гоголевская «птица тройка» из «Мертвых душ» («...Эх, кони, кони, что за кони!.. Русь, куда ж несешься ты?..»); «черный конь» И. Бродского («В тот вечер возле нашего огня / увидели мы черного коня... / ...Зачем струил он черный свет из глаз? / Он всадника искал себе среди нас»); «привередливые кони» В. Высоцкого («...Что-то кони мне попались привередливые, / Коль дожить не успел, так хотя бы допеть!»).

**Лошадь – судья.** Холстомер из одноименной повести Л. Н. Толстого, со стороны смотрящий на человеческое существование. См. также свифтовских гуинггимов из «Путешествий Гулливера».

Разумеется, краткий очерк не позволяет полностью раскрыть семантическое богатство избранного нами концепта. Однако методология, методика и дидактический потенциал подобного анализа разных ХТ, думается, будут уловлены читателем.

Для интеграции литературы и русского языка как учебных предметов перспективным оказывается моделирование не семантической, а **вербально-образной** структуры отдельного концепта. Методология и методика выявления вербально-образной репрезентации общекультурных концептов должна базироваться на постулировании семантического ядра концепта (слова или словосочетания, обозначающего это ядро) и фиксации конкретных текстовых фрагментов, описывающих соответствующие предмет, явление, действие, понятие. Следующий шаг состоит в поиске тех языковых единиц, которые могут заменить семантическое ядро концепта в конкретном тексте. К ним относятся:

синонимы; наименования смежных понятий, замещающих семантическое ядро по метонимическому принципу и состоящих с названным ядром в логических отношениях «целое – часть», «род – вид» и аналогичных; метафорические наименования семантического ядра; наименования признаков семантического ядра; наименования действий или состояний, свойственных предмету или явлению – семантическому ядру концепта.

Проиллюстрируем применение охарактеризованных методических приемов на примере определения вербально-образной репрезентации пейзажных концептов, структурирующих художественное пространство в «Песне о Соколе» и «Песне о Буревестнике»

М. Горького. В указанных произведениях к ним относятся НЕБО, МОРЕ и ГОРЫ; наименования этих концептов и являются их семантическим ядром.

Вербально-образную репрезентацию пейзажных концептов в «Песне о Соколе» (в которой концепт ГОРЫ смыкается с концептом ЗЕМЛЯ, оппозиционным по отношению к НЕБУ) можно представить в виде следующих цепочек, где стрелки указывают направление образной конкретизации:

НЕБО → даль

НЕБО → пустыня → пустыня без дна и края; знойная

НЕБО → морское пространство

МОРЕ → поток → поток седой и сильный

МОРЕ → волны → рев [волн] львиный; печальный

ГОРЫ → ущелье → [в ущелье] тепло; темно; душно; сыро; пахло гнилью

ГОРЫ → камень → камень твердый; серый; слизь [камня]

ГОРЫ → ЗЕМЛЯ → прах

В вышеприведенных цепочках наблюдаются метафорические наименования (*даль* и *пустыня* по отношению к НЕБУ); синонимы (МОРЕ – *морское пространство*); признаковые наименования (*пустыня* – *пустыня без дна и края*, *пустыня знойная*; *поток* – *поток седой и сильный*; *камень* – *камень твердый и серый*); понятия, соединенные отношением «целое – часть» (МОРЕ – *волны*; ГОРЫ – *ущелье*; ГОРЫ – *камень*; *камень* – *слизь*; ЗЕМЛЯ – *прах*); сочетание понятий «объект – действие» (*волны* – *рев волн*); сочетание понятий «объект – состояние»: ([*в ущелье*] *тепло; темно; душно; сыро; пахло гнилью*).

В «Песне о Буревестнике» пейзажных концептов два: НЕБО и МОРЕ. Их вербально-образная репрезентация выглядит так:

НЕБО → тучи → стаи туч

НЕБО → седая равнина

МОРЕ → волны → стаи волн; изумрудные громады

МОРЕ → пена → пена гнева

Здесь мы наблюдаем следующие соотношения понятий: «целое – часть» (НЕБО – *тучи*; МОРЕ – *волны*; МОРЕ – *пена*); «часть –

целое» (*тучи – стаи туч; волны – стаи волн*); метафорические наименования (*МОРЕ – седая равнина; волны – изумрудные громады*); признаковые наименования (*пена – пена гнева*).

Предложенные методические приемы обнаружения вербально-образной репрезентации общекультурных концептов обладают достаточно высоким дидактическим потенциалом: учащиеся, освоившие охарактеризованную методику, легко обнаруживают в художественном тексте соответствующие фрагменты.

Заслуживают внимания попытки **когнитивного** моделирования концептуальной структуры ХТ с помощью устного или письменного опроса учащихся: им предлагается из заранее подготовленного перечня концептов выбрать те, которые, по их мнению, присутствуют в рассматриваемом тексте.

И наконец, общекультурный или художественный концепт – великодушная основа для дидактической **интеграции вербальных и невербальных** искусств. Скажем, взаимоотношения поэта с его Музой – один из самых популярных лирических концептов, он многократно обыгрывается в творчестве почти всех поэтов. Обратимся к стихотворению Анны Ахматовой «Муза» 1924 г. («Когда я ночью жду ее прихода, / Жизнь, кажется, висит на волоске...»). Этот текст знаменателен, в частности, тем, что ахматовская Муза принадлежит не только ей, это Муза всех поэтов – прошлых и будущих. Недаром в ее облике подчеркнуты мифологические черты – дудочка и ниспадающее покрывало. Встреча с ней (т. е. творчество) – главное дело жизни, равноценное самому существованию поэта, и такая встреча – всегда серьезнейшее испытание. Трудно представить себе непосредственную иллюстрацию к этому стихотворению. Однако живописное воплощение сходного по семантике концепта отыскать не так уж сложно. По трагическому напряжению лирического переживания стихотворению Ахматовой соответствует картина М. А. Врубеля «Муза» (1900 г.). Суровость колорита, отрешенно-загадочные глаза Музы, ее античный силуэт, рука, опирающаяся на лиру, словно на рабочий инструмент, – весь строй полотна близок ахматовскому тексту [5].

Представленный очерк, разумеется, не претендует на исчерпывающую характеристику всех обучающих возможностей концептуального моделирования. Однако некоторые несомненные достоинства этого исследовательского и методического приема, надеюсь, будут востребованы образовательным сообществом.

### *Литература*

1. Маслова В. А. Лингвокультурология. – М., 2001.
2. Тхорик В. И., Фанян Н. Ю. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. – М., 2006.
3. Воркачев С. Г. Постулаты лингвоконцептологии // Антология концептов. – М., 2007. – С. 10–11.
4. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб., 2009.
5. Русова Н. Ю. Кванты русской культуры. Культурологический комментарий поэтических текстов. – М., 2008.

*Овчаренко Алексей Юрьевич,  
кандидат филологических наук,  
доцент Российского университета дружбы народов*

**«...И БУДНИ НАДО МНОЙ ЗНАМЕНА ВЯЛО  
РАЗВЕРНУЛИ...»  
 («ЛИНЯНИЕ» РЕВОЛЮЦИОННЫХ ЧУВСТВ  
В ЛИТЕРАТУРЕ 1920–1930-Х ГГ.)**

Довольно подробное описание литературной жизни 1920–1930-х можно найти как в давних, так и опубликованных недавно книгах: переписке, дневниках и мемуарах. Яркая картина Москвы нэповской создана Н. Зарудиным в очерке «Старина Арбат»; крушение революционных идеалов точно отражает рассказ Б. Губера с характерным названием «Осколки». Отдельные аспекты литературного процесса эпохи нэпа анализируются в книге Н. В. Корниенко и сборнике ИМЛИ РАН, изучается также история повседневности 1920–1930-х гг., в том числе и социально-политические аспекты истории нэпа. [1]

Однако, отражение в литературе 1921–1929-х гг. новых социально-политических реалий – кризис общественной морали времен нэпа: «гримасы нэпа», поиски «нравственного императива», алкоголизм (видный большевик Юрий Ларин говорил, что «мы пропьём нашу революцию»), так называемая «теория стакана воды» и т. д., «линяние» романтических революционных чувств» (А. Воронский), их «выдыхание» (Г. Лелевич), самоубийства среди писателей и поэтов, появление

«лишних людей» революции, – еще ждут своего исследователя. Естественно, что в рамках одной статьи возможно лишь поставить проблему, определить основные векторы дальнейшей работы. Нас будет интересовать, прежде всего, реакция писательской среды на введение нэпа и возрождение, как многие считали, форм прежней жизни, ушедшей, казалось, навсегда.

Неприятие нэпа быстро охватило все социальные слои: от руководителей государства до простых членов партии (известно, что около 4% вышло из РКП(б)), от В. Ходасевича до поэтов Пролеткульта и «Кузницы». Общим был настрой, выраженный сакраментальным вопросом «За что боролись?!».

Выражение «линяние романтических революционных чувств», необходимо воспринимать как оценочное суждение именно об упадке в общественной жизни. [2] Упадок этот проявлялся не столько в литературе, которая, естественно, была тесным образом связана с историческим рядом, «линяние» надо отнести к общей исторической атмосфере России после 1921 г., когда на X съезде РКП(б) была принята программа нэпа.

В литературе, в поэзии, в первую очередь, это коснулось молодых комсомольских поэтов «Молодой гвардии», «Октября», «Перевала» и поэтов Пролеткульта и «Кузницы». (В. Александровский, В. Кириллов, В. Наседкин, М. Голодный, Н. Полетаев, М. Светлов, Н. Кузнецов и др.). Даже левовец Н. Асеев писал: «Как я стану твоим поэтом // Коммунизма племя, // Если крашено рыжим цветом, // А не красным – время!» [3]. Пролеткультовец В. Александровский писал, подчеркивая антитезу «героика/будни»: «Знаю, жизнь гниет в мелочах // Все теперь мы во власти буден...». Слово «будни» стало ключевым в поэтическом лексиконе: «И будни надо мной // Знамена вяло развернули»; «Но петь, но петь – // Все тяжелее, // Средь громких слов и малых дел! (М. Голодный). Конечно, «Рассказать о простых вещах // Мне трудней, чем о солнечном чуде...», – писал В. Александровский. [4] Г. Лелевич справедливо отмечал: «Поэтический, абстрактный творческий материал пролетарской поэзии исчерпался, она исчерпала свое привычное содержание». [5]

Изменилось и отношение молодого вапповского поколения к пафосной поэзии Пролеткульта. Вапповцы говорили о себе, что они «...не из тех болванов, которые болели когда-то звездной корью и возносили «Пролетария» под Большую медведицу, а теперь пишут романы о но-

вом человеке – или высокаторжественные, или пустые и звонкие, как жестянка...». [6]

Подвергся серьезным испытаниям не только революционный энтузиазм «ровесников века» – молодых комсомольских поэтов и поэтов Пролеткульта, но художников старшего поколения: прекрасное «утро революции» (Б. Пастернак) сменилось, по мнению многих, ее закатом. А. Воронский писал: «...слишком крут был переход от героической эпохи гражданской войны и военного коммунизма к годам затишья и органической работы... к быту, к мелочам, к мелкой кропотливой работе». [7]

Как следствие участились случаи самоубийства писателей (А. Соболев, С. Есенин, В. Дмитриев, позднее Н. Дементьев). Трагичным, потрясшим молодых комсомольских поэтов, было самоубийство Николая Кузнецова в 1924 г. Естественно, что тема самоубийства как крайней формы социального и личного протеста, присутствовала и в литературе тех лет: Автоном Пересветов («Причины происхождения туманностей» А. Новикова), Леонид Останкин («Право на жизнь или проблема беспартийности» П. Романова), сын священника Юрий («Кому светит солнце» В. Кудашева); стреляется Ольга в романе А. Мариенгофа «Циники», стреляется Федя Питунин в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». Даже в знаменитой в 1920-е гг. повести идеолога напостовцев Ю. Либединского «Неделя» кончает жизнь самоубийством чекист Сергей Суриков.

Отношение к самоубийствам у современников было очень разным: от отрицательного до буквального «подражания». Н. Никитин писал А. Воронскому еще в 1922 г.: *«начинается отбор, ... мы выкидываем помой... Это совершенно естественный процесс»* (курсив наш. – А. О.) [8] После смерти С. Есенина вапшовец М. Юрин писал, что молодежь привлекал «...ореол славы, ореол заманчивого мученичества...». [9] Молодые люди вешались в одной и той же комнате, на одной и той же намыленной веревке, копируя самоубийство поэта. Не случайно В. Маяковский говорил о последовавшей за смертью С. Есенина «эпидемии» самоубийств: «Над собою чуть не взвод расправу учинил».

Но пролетарский поэт В. Александровский демонстративно (как и спустя шесть лет Б. Пастернак на смерть В. Маяковского), назвал свои стихи «Смерть поэта», напрямую связывая смерть Н. Кузнецова с забвением «идеалов революции»: «Еще один убит глазами рож опухших».

В самой литературной среде тоже было много проблем, о которых говорили писатели из разных «лагерей»: «нечуткость, верхоглядство,

душное политиканство ... в первую очередь в среде пролетарских писателей», – писал М. Юрин [10].

Пафос отрицания нэпа и его последствий наиболее полно выражен в рассказе Б. Губера с характерным названием «Осколки»: бывший комиссар времен продразверстки играет на кларнете, услаждая слух своего бывшего врага, а ныне хозяина жизни. Возродились традиционные социальные типы, которым, как надеялись многие, места в новой жизни уже не будет: «пролаза и подхалим» (А. Воронский), «советский Передонов» (Б. Губер), «Головоногий человек» – приспособленец; «Вдохновенный гусь» – демагог, прикрывающийся революционной фразой, «Непорочный чорт» – начетчик и формалист (название публицистических повестей Ф. Гладкова). Он же дал яркую, в духе и стилистике времени, характеристику этим типам: «Для нас дорога всякая мелочь, потому что она полита нашей кровью. Мы бодем за всякую неурядицу, за всякую ошибку и промах. А эти грибки, эти каракатицы, живущие в темных углах нашей жизни, пожирают наши молодые силы и мутят свежую стихию нашего общежития своими ядовитыми соками». [11]

Стали ненужными в новой жизни и подвижники, – «святые» партийные идеалисты, поэтому в повести И. Катаева «Сердце» умирает коммунист Журавлев, а его разорвавшееся сердце превращается в раздавленное куриное сердце на полу кухни вдовы Прокопович («Зависть» Ю. Олеси), революционные мечты о глобальном переустройстве мира разбиваются в осколки в рассказе Б. Губера, «красный» комиссар превращается в «Вора», а интеллигенции остается либо «Зависть», либо стремление «жить большевея» «заодно с правопорядком».

С другой стороны, у многих писателей, тех, что создавали «проблемные» повести – Л. Грабаря, Л. Гумилевского, П. Романова, Н. Никандрова, Г. Никифорова, С. Сергеева-Ценского не было того, что могло бы «полинять».

Одни пролетарские писатели (И. Касаткин) вообще почти ничего не писали после революции. Другие, как Н. Ляшко, в поисках выхода прошли путь от «общегуманистических», по терминологии тех лет, произведений («Голубиное дыхание») через сомнения (повесть «Стремена») к «производственному» роману («Домна»). Эту эволюцию проделали и попутчики: Л. Леонов от «Записок Ковякина» и «Петушихинского пролома» пришел к «Дороге на океан».

Третьи, прежде всего мапшовские поэты А. Жаров, А. Безыменский, И. Доронин и мн. др. в своих стихах обходили эту тему, стараясь «за

каждой мелочью революцию мировую найти» (А. Безыменский), подбадривая себя лозунгами и призывами к бодрости.

Но даже пролетарским поэтам с дореволюционным стажем, таким, как Демьян Бедный, был непросто: «но я, однако, не шарманщик, чтоб сразу взять другой мотив»...

Показательным был 1927 г., год 10-летия октябрьской революции, который воспринимался как своеобразный рубеж, итоги десятилетия подводились в различных сборниках, например «Власть Советов за 10 лет. 1917–1927». Однако в литературе были совершенно другие, не парадные картины. И в первую очередь это касалось трагической судьбы коммуниста, этой, по словам А. Воронского, «стержневой фигуры эпохи». В новом мире повседневной работы особенно чувствовалась их ненужность: возникали новые «лишние люди» – Векшин («Вор» Л. Леонова), вычищенные из партии «охломоны» («Волга впадает в Каспийское море» Б. Пильняка), Фомин («Осколки» Б. Губера). Они жили неустроенной и безбытной жизнью, как Глеб Чумалов («Цемент» Ф. Гладкова); поиски абсолюта приводили их к гибели в бою за «идею Розы» («степной большевик» Копенкин), и к уходу из жизни (Саша Дванов «Чевенгур» А. Платонова); к разгрому отряда Левинсона и гибели пассионарного Морозки («Разгром» А. Фадеева); они буквально умирали «на посту», как Моисей Лейзеров («Хабу» Вс. Иванова) и Александр Журавлев («Сердце» И. Катаева), Семену Давыдову и Макару Нагульнову «отпели донские соловьи» («Поднятая целина» М. Шолохова).

Трагической предстала и судьба художника: умирает от тифа Гулевич, пролетарский поэт-подвижник («Поэт» И. Катаева), давление времени приводит Архимедова к драматическому финалу («Художник неизвестен» В. Каверина), даже у самого искреннего искусства есть цена («Стремена» Н. Ляшко), а художник перестает быть творцом («Мастерство» П. Слетова), он лишь развлекает «едущих на колеснице» («Право на жизнь или проблема беспартийности» П. Романова), и отпускает им, по меткому выражению А. Воронского, «полфунта Кремля».

Среди болезненных явлений были и поиски «нравственного императива». Появились произведения на вновь ставшей «модной», как это уже было в начале XX в. («Четыре» А. Каменского, «Санин» М. Арцыбашева, сборники «Земля» и т. д.) [12] тему пола: не только широко известные повести Л. Гумилевского «Собачий переулочек» и «Игра в любовь», С. Малашкина «Луна с правой стороны», П. Романова «Без черемухи» и др., но и малоизвестные или почти забытые книги Л. Грабаря

«Лахудрин переулоч», «Коммуна восьми», повесть В. Зазубрина «Общежитие» или роман «Содружество» И. Рудина. Эти произведения были основаны на реальных фактах: вспомним, хотя бы, так называемую «тайную группу» «Вольница», объединившую «свободных нравами» студентов рабфака и ВХУТЕМАСа в Москве.

Писатели искали выход из создавшегося положения. А. Воронский писал:

«...Необходимо по-серьезному и открыто вложить персты в раны нашего быта, а не болтать об этом, пугаясь первых настоящих попыток в этом направлении. В наших разговорах об оптимизме, по правде говоря, много казенного, подтасованного. ... Наши болезненные явления среди писателей пора изживать последовательно, твердо и решительно». [13]

Поиск путей борьбы против «линияния»/упадочничества фактически вылился в дискуссию и о месте литературы в обществе. Разные принципы решения этой действительно серьезной, и в некоторых своих аспектах «вечной» проблемы были отражением политико-идеологических представлений о роли искусства в обществе и продолжением дискуссий начал 1920-х гг. о партийном руководстве и культурном наследии. Для тех, кто считал литературу частью общей идеологии государства, выполняющей (как считали вапповцы и лефы) прямой партийный заказ, проблемы нужно было решать приказами и запретами. Поэтому проводились проработочные кампании по борьбе с «упадочничеством» и «есенинщиной», диспуты о проблемах пола в литературе и о «лице нашей молодежи» и т. д., а партии в очередной раз предлагалось напрямую вмешаться в литературный процесс и запретить всю «мелкобуржуазную» литературу, либо, к чему призывали лефы, запретить всю художественную литературу вообще.

Существовало три главных точки зрения на решение проблемы «линияния». Одни – комсомольские писатели и поэты-сторонники Л. Троцкого – искали выход в искусственной бодрости, в романтизации прошлого, прежде всего гражданской войны (М. Голодный, М. Светлов, Э. Багрицкий, Дж. Алтаузен) в ожидании и надежде на мировую революцию и новую войну («Война свою большую тень // Бросает // На кровать» М. Голодный; повесть «Завтра» Ю. Либединский) как на способ очищения общества.

Как негативную реакцию на современность можно расценивать и уход в «естественные» сюжеты, описание природы (Н. Зарудин,

М. Пришвин), в описание действительности вне революционного измерения (Б. Губер с его критическим описанием так называемого «нового» крестьянского быта), герои В. Кудашева «Кому светит солнце»), символическую фантастику (А. Грин) преобразование творчеством, разбивающем «Жашееву цепь» (М. Пришвин) и воспитание читателя, создание здоровой читательской среды, восстановление гуманистической миссии русской литературы (М. Горький в «Рассказах 1922–1924-х гг.»).

Перевальцы и А. Воронский призывали бороться с такими настроениями воспитательными мерами, при взаимной поддержке и «тесной общественности...». Они призывали объединить литературные силы, чтобы литературными же средствами бороться с упадочными настроениями.

ВАПП же, фактически выполняя партийную установку, стремилась не воспитывать, а создавать, штамповать, как говорил Н. Бухарин, человека, и литература была призвана не «чувства добрые пробуждать», а напротив – воспитывать классовую ненависть, бездумность, зависимость от партийной точки зрения и от партийной конъюнктуры, предлагать читателю лишь готовые ответы, «систему рецептов», как говорил перевальский критик Д. Горбов.

Реакция литературных групп разделила их на два лагеря. Однако, нужно помнить, что, при всем кажущемся различии и непримиримости дискуссий, все они действовали в рамках одной революционной парадигмы. Сомнений в конечной цели не было ни у кого, сомнения были в выборе пути и средств достижения этой цели – построения социалистического общества. Собственно, именно это и было определяющим: казарма или свободное, в рамках революционной идеологии, общество.

Речь шла и о двух моделях творческой позиции писателя: свободный творец (Луиджи, «Мастерство» П. Слетова, Гулевич, «Поэт» И. Катаев, Мастер «Мастер и Маргарита» М. Булгаков, – «матрос на мачте», как образно писал Е. Замятин) или индоктринатор (Мартино «Мастерство» П. Слетова) и нигилист (Тит Шкурин «Гравюра на дереве» Б. Лаврентова, Жаба «Художник неизвестен» В. Каверина).

Это был конфликт основных литературно-общественных позиций писателя: сопротивление словом, отказ от участия в литературно-общественной жизни в навязанных государством формах, и сопротивление, но участие в ней в надежде изменить эту жизнь. Писатели, придерживавшиеся второй точки зрения, разрабатывали один из важнейших аспектов эстетического самосознания русской

литературы 1920–1930-х гг., – общественно-литературную позицию писателя, выступая за отказ литературы от политических функций. Они были едины в стремлении совместным творчеством преобразовать косную материю жизни, разорвать «Кашееву цепь» зла и смерти, отчужденности и непонимания. Литература должна оставаться в пределах культуры: политика и культура, в их справедливом представлении, были несовместимы. Однако литературе были навязаны (и многие писатели радостно приняли их) представления о ней как о средстве изменения мира. Именно эта особенность русского революционно-демократического сознания перешла по наследству от века XIX, и затем была не просто воспринята послереволюционным обществом, а реализовалась в нем практически – от «площадного искусства» футуристов до присвоения писателям звания «инженеров человеческих душ».

### *Литература*

1. История русской литературы XX века. В поисках новой идеологии: социокультурные аспекты литературного процесса 1920–1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 608 с.; Корниенко Н. В. «Нэповская оттепель»: становление института советской литературной критики. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – 504 с.; Лебина Н. Б. Повседневная жизнь советского города: нормы и аномалии. 1920–1930. – СПб.: Летний сад, 1999. – 320 с. и др.
2. Воронский А. О Перевале и перевальцах // Литературные типы. – М.: Крут, 1925. – С. 168.
3. Асеев Н. Лирическое отступление: Дневник в стихах // ЛЕФ. – 1924. – № 2. – С. 12
4. Голодный М. Новые стихи. М.: Молодая гвардия, 1928. – С. 21; Александровский В. Костер. Стихи 1918–1928 гг. – М.: Федерация, 1929. – С. 22;
5. Лелевич Г. На литературном посту (статьи и заметки). – Тверь: Октябрь, 1924. – С. 74
6. Митрофанов А. Июнь – июль. Повесть. – М.; Л.: ГИХЛ, 1931. – С. 30.
7. Воронский А. Писатель, книга, читатель (Художественная проза за прошедший год) // Красная новь. – 1927. – № 1. – С. 234.
8. «Серпионовы братья» в зеркалах переписки. – М.: Аграф, 2004. – С. 79–80.

9. Юрин М. Записки подававшего надежды. – М.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1931. – С. 64.
10. Юрин М. Записки подававшего надежды. – М.: ОГИЗ-Молодая гвардия, 1931. – С. 5–6.
11. Гладков Ф. Головоногий человек. – М.: Недра, 1927. – С. 48.
12. Редько А.М. Литературно-художественные искания в конце XIX – начале XX вв. – Л.: Сеятель, 1924. – 228 с.
13. Воронский А. Об отошедшем // Красная новь. – 1926. – № 1. – С. 234.

*Газизова Амина Абдуллаевна,  
доктор филологических наук, профессор Московского педагогического  
государственного университета*

### **НЕИЗВЕСТНЫЕ СОЛДАТЫ И. С. ШМЕЛЕВА (РАССКАЗЫ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ)**

*Безымянные герои <...>  
Я вас в сердце сердца скрою <...>.  
Б. Л. Пастернак [9; с. 368]*

Фундаментальное и феноменальное, как считают философы (Мераб Мамардашвили) для всечеловеческой истории событие [8; с. 393] 1914–1918 гг. означило, что XX век с него и начался, а не по-календарному – в 1900-м. А. А. Ахматова сказала так: «XX век начался осенью 1914 года вместе с войной, так же как XIX век начался Венским конгрессом. Календарные даты значения не имеют» [1; с. 248]. Вспомним и яркое поэтическое высказывание Николая Глазкова (1919–1979):

*«<...> Век двадцатый – век необычайный.  
Чем столетье интересней для историка,  
Тем для современника печальней» [4; с. 631].*

И. С. Шмелев (1873–1950) был среди тех, кто воспринимал случившуюся общемировую катастрофу с печалью, усиленной личными переживаниями: его сын – студент Московского университета – ушел на фронт с артиллерийской бригадой, воевал в 1916–1917 гг. на немецком фронте, был отравлен газом, примененным противником,

и вернулся покалеченным войной. Иван Сергеевич, будучи художником, сублимировал свои наблюдения и переживания, переплавлял их в словесном искусстве, эстетически перевоплощал, сплетая венок русскому солдату – участнику Первой мировой войны.

Геройский генерал и известный в эмигрантской среде писатель, Петр Николаевич Краснов (1869–1947) так и назвал свою книгу *«Венок на могилу неизвестного солдата Императорской Российской армии»*, 1923: *«<...> их были сотни, тысячи <...> десятки тысяч серых героев <...> миллионы. Они устилали могилами поля Восточной Пруссии, Польши, Галиции и Буковины. Они умирали в Карпатских горах, у границы Венгрии, они гибли в Румынии и Малой Азии, они умирали в чужой им Франции»* [7; с. 13].

Краснов сетовал, что солдатские памятники – деревянные кресты – живут недолго: *«<...> стоит низкий, почти равноплечный крест, сделанный из двух тонких дубовых жердей. На их скрещении кора снята и плоско застругана. Там химическим карандашом написано... Дожди и снега смыли почти все написанное»; «Крест покосился и уже мало походил на крест... Надпись выцвела и стерлась. Для всех – это была могила неизвестного солдата, мне же она была известна и издали приветствовала меня дорогими словами: «За Веру, Царя и Отечество»* [7; с. 9]. Он считал, что выполнил свой долг, назвав поименно всех воинов, кого знал, видел в бою, с кем кратко встречался на полях сражений: *«Во имя всех их <...> на их могилу мне хотелось бы возложить мой скромный венок воспоминаний...»* [7; с. 11].

Своей прозой 1914–1918 гг. И. С. Шмелев тоже настойчиво и многотерпеливо сплетал венок в память о воинах Первой мировой и тем противостоял болезни человеческого духа – беспамятству – в самом глубинном смысле слова. Показателен рассказ о церковных поминальных книгах – *«У плакучих берез (Памяти павшего в бою капитана Е. Е. Пиуновского)»*, 1915. Повествователь идет в деревенскую часовенку, чтобы именно здесь вписать в поминальную книгу убитого на войне друга. Когда-то, будучи мальчиками, они приходили сюда и – бездумно – пошутили, оставив поминальную запись о вымышленных мужиках Сидоре и Тите. *«А у нас нет никакого горя. Светла перед нами жизнь»* [10; с. 207], – уверены были они. Но пришла война, убит друг, и возмужавший в горе повествователь хочет в той, старой поминальной книге оставить запись о нем,

а тех поминальных книг уже нет: «Нарушены», – отвечает монах. «Нарушены» – какое емкое слово. Мы ведь так и говорим о болезни беспамятства: «Нарушена память».

В финальном лирическом слове повествователя трагическая нота невозвратимой утраты «убиенных воинов», усилена мощным суждением о всеобщем *разрушении* связи времен и поколений: «*Они рушатся час за часом, неведомые <...> и рушатся с ними жизни поколений*» [10; с. 207] (выделено мной. – А. Г.). Но автор наградил его духовным зрением и слухом, и поэтому он видит в «плакучих березах по дорогам» природный знак преодолеваемого беспамятства: «*По тебе они уже отзвонили, товарищ детства*» [10; с. 209]. Плакучим березам суждено звонить и по «новой страшной численности» погибших солдат. Но мы знаем, что вечную память о них хранит лишь Слово:

*Молчат гробницы, мумии и кости, –  
Лишь слову жизнь дана:  
Из древней тьмы, на мировом погосте,  
Звучат лишь Письмена. [2; с. 47], 1915.*

Никогда не избавиться от сожалений, что замысел большой эпической книги о Первой мировой войне Шмелеву не удалось реализовать. Роман «*Солдаты*» «должен был объять необъятное» и не был дописан. (В русской культуре XX в. недоиспользованных величественных замыслов осталось немало. Например, живописное полотно Павла Корина «Русь уходящая» – ассоциативно близкое идеям Шмелева). Однако подступы к нему говорят о неустанной многолетней работе над ним. С 1914 г. и до конца жизни накапливался материал: и очерки, и повести, и рассказы, и публицистика, и прямые устные высказывания (зафиксированы собеседниками), – составившие тома в собраниях сочинений. Сложенные вместе, они показывают, как писатель подбирал цветы к метафорическому венку, какие из них предпочитал в разные годы.

Он не был бытописателем, но не был и баталистом, мастером исторической прозы, у него не было военного опыта. Интеллектуальная и художественная сила его выразилась в оригинальной и самобытной манере осмысливать и события Первой мировой войны, и роль воюющего русского человека – солдата по преимуществу. Если «*душой времени была война*» (по слову Б. Л. Пастернака), то

именно солдату суждено было олицетворять и время, и душу. Причем солдат для Ивана Сергеевича – не мелкая разменная монета из латинского и итальянского языков (*soldus*; *solidus*; *soldo*). Прямой иноязычный смысл для него – не главный, он предпочитал широкое его понимание – по Владимиру Ивановичу Далю: солдат в прямом смысле означает *«рядовой воин»*; в переносном – *«служивый», «казенный человек»* (посвятил себя служению идее, долгу); в возвышенном – *«промеж неба на земле»* служит Богу, что подкреплено поговорками, приведенными в далевской словарной статье: *«Солдат и на том свете в воинстве Христовом служит»* [5; с. 264]; *«Солдат – Богу свеча<...>»* [5; с. 265].

Напомню: в рассказе *«Солдат Кузьма (Из детских воспоминаний приятеля)»* парильщика в бане Кузьму Петровича нередко называют Солдатом и всегда это слово написано – с большой буквы, чему есть все основания. Храбрец из храбрецов, Солдат отличился на Крымской войне, и уже будучи пожилым, добровольцем отправился на войну с турками, вернулся с тремя крестами и раной в ногу. Воинская сила сочеталась в нем с духовным благородством, с непоказным «тихим подвижничеством» в скромной, безвестной жизни: *«И много лет мало кому известный, только в большие праздники надевавший свои кресты, знаки незаметного героизма, нес он малопочетную должность парильщика при банях»* [10; с. 288] и умер одиноким в военной богадельне. В шмелевском Солдате идеально сошлись и доблестный героизм, и глубинное подвижничество.

В нем своеобразно выразилась идея героизма, как ее понимали русские религиозные философы. С. Н. Булгаков (1871–1944) посвятил ей специальное сочинение *«Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозных идеалах русской интеллигенции)»*, 1909. Отрицая и порицая показное внешнее героизм, он усматривал высшее проявление героизма в многотерпеливом и безвестном служении людям и Богу, в деятельном подвижничестве. Под истинным, *«вполне реальным»* подвигом обыкновенного человека он подразумевал *«внутреннее и незримое, но неуклонное исполнение своего долга. «Свободный духовный подвиг» означал для него борьбу с «самостью», «своеволием», с «самообожением»* [3; с. 142–149], что предполагает немалую силу духа.

В понимании И. С. Шмелева сила духа свойственна солдату, он ею обладает, поэтому каждый, кто был силен духом, мог считать себя

солдатом. Есть у него прямое высказывание на этот счет – в интервью 1932 г., когда пояснял замысел романа *«Солдаты»*: *«Мои солдаты не только военные, я к ним в будущем причислю вообще всех тех, кто стоит за свою идею: журналистов, писателей, общественных деятелей и просто сильных духом русских людей»*. Такое авторское суждение позволяет прийти к итоговому выводу: Шмелев воплощает идею солдата, его духовный субстрат, «единый культурный тип», «абсолют», соприкасающийся с высшей, невидимой реальностью, отклик на зов Сущего. При внимательном чтении шмелевских рассказов можно увидеть удивительные и яркие подтверждения правоты такого вывода – даже на уровне «крохоток», микротекста.

Например, юный воюющий сын заверяет родителей в письме, что во всем следует их советам и наставлениям и сражается честно, и заканчивает поклонами *«от самого светлого моего лица до черной земли»*. Поразительно, как прочерчивается простонародной речью персоналистская вертикаль: склоняя лицо свое – светлое – от Света Божьего лика, – до черной матери-земли, сын клянется в верности родителям, родине небесной и родине земной. Солдат зрелого возраста (рассказ *«Развяза»*) прислал матери и жене письмо с просьбой простить ему пьянство с рукоприкладством в довоенной жизни: *«Молитесь обо мне»*. Они в ответе все ему простили. Обращаясь в письмах с фронта к родным и родине, шмелевский солдат оказывается на духовной высоте покаяния, милосердной любви, самопожертвования. *«Солдат домой пишет, поминать велит»*, – запечатлено в далевском словаре [5; с. 264].

Один из исследователей русской литературы периода Первой мировой войны [6] высказал мысль о том, что писатели, изображая воюющего рядового, сосредоточили свое внимание на его душевных качествах, на его человечности, а не на боевых, героических свойствах, воинском мастерстве. И в понятии *«человек с ружьем»* логическое ударение приходилось на слово «человек», что потребовало уточнения смысла: *«человек, оказавшийся с ружьем»*. Следовательно, не солдат, осознающий себя воином, несущий бремя воинского долга, а – некий человек, оказавшийся в окопе, на поле сражения, где нужны и важны человеческие, а не солдатские свойства. Шмелевская философия и метафизика войны предполагает иную концепцию солдата, и она противоречит обобщающему суждению Анатолия Ивановича Иванова.

Повторим: по объективным причинам Шмелев не изображал человека на войне, как и человека с ружьем, воина на поле сражения; он предстает в отраженном свете боев и подвигов, когда он вне фронтовой стихии: до войны, после войны, в госпитале, в отпуске, на побывке дома – по разным причинам. При этом принадлежность свою к солдатству осознает как долг перед живыми и мертвыми: *«Война для него – не подвиг и не игра и, пожалуй, даже не зло. Страшно важное, страшно трудное дело. Сделать его нужно – не отвернешься. Но нельзя и забыть свое, здешнее»* («Под избой»). [10; с. 402].

Идя воевать впервые, или возвращаясь на фронт после ранения или отпуска, солдаты понимают или знают, что идут на смерть, что будут убиты: особым образом прощаются, завещают имущество, поручают и близким, и далеким позаботиться о своей семье, обо всей родне, даже о не успевших родиться детях (рассказ *«История»*, например).

Лев Александрович Аннинский заметил, что Л. Н. Толстой впервые в художественной литературе изобразил тех, кто идет воевать и знает, что будет убит, что не вернется. И. С. Шмелев продолжил толстовскую линию в изображении солдат Первой мировой войны. Он создал ярчайшие картины деревенских проводов мужиков, а их призвали *«под косу, всех»* [10; с. 308]. Обратившись в солдат, они понимают, что обречены на смерть за Веру, Царя и Отечество. Повествователь по-толстовски погружался в психологическое состояние уходящих на войну. При переходе из крестьян в солдаты, на границе между привычной и смертельно опасной жизнью они испытывали сильные переживания новых чувств и потрясения от усилий мысли. *«Война для него – не подвиг и не игра и, пожалуй, даже не зло. Страшно важное, страшно трудное дело. Сделать его нужно – не отвернешься. Но нельзя и забыть свое, здешнее <...>»* («Под избой»). [10; с. 402].

Оказалось, фиксировал Шмелев, что главным делом солдата (до, после или без военных действий) становилось – думание о военной ситуации в глобальном, универсальном плане, осознание своей роли на войне и отыскание своего места в мироздании. Не воюющий, а мыслящий, совершающий усилие сознания в духовном постижении мироустройства, самого себя, своего социального положения, шмелевский солдат – безусловное художественное открытие писателя.

Солдат ему интересен в той пространственно-временной точке, когда он философствует, ведет интеллектуальный диалог, осмысливает эпоху перемен и готов к самоизменениям: *«И победим – все равно шею подставляй, потому мы не люди, не образованные, измывайся, дури, как тебе угодно»; «Может, через эту войну все увидим ... подведем баланцы»* («Правда дяди Семена»). Незримым, внутренним движением мысли шмелевский солдат проявляет свою духовную свободу, склонность к философским размышлениям: *«Крепко и глубоко зацепила невидная война. Со стороны будто и не так заметно: тянется привычная жизнь <...> А если взглядеться...»* («Оборот жизни») [11; с. 219]; *«За немцев досадно! Механики ... даже первые в мире социал-демократы ... пакостят свою жизнь злобой и жадностью...»* (Чего ждет земля: Суд Соломона) [11; с. 231].

С. И. Шмелев умело проявлял неведомый лик скрытой крестьянской жизни. Заметим, что большинство рассказов 1914–1918 гг. заканчиваются мыслями и вопросами мужиков, которые порождаются военным временем, но обращены они к вечности, и ответов на них у людей нет: *«– Ну когда же предел будет, а? Так никто и не знает? <...> Один только Господь знает...»* («Правда дяди Семена»). В финале «Поездки» деревенский податной разглядывает небо: *«И сколько веков эта звезда смотрит, а под ней скрипит и скрипит (идут по зимней стуже обозы). И для чего все? А звезды для чего?»*. В финале рассказа «На большой дороге» появляется из тьмы и во тьме растворяется потерявший сына безымянный мужик (сын убит на фронте): *«Что ж теперь?» – спросил он темное поле»* и пошел, не разбирая дороги, «из колеи в лужу». А до него так же шли парни и «кричали песню». «Что-то метафизическое» [11; с. 109] из устрашающего будущего уловлено Шмелевым: оно и в безответном вопрошании осиротевшего мужика, и в беспросветном бездорожье, и в безоглядном движении по нему под пьяную песню.

Что касается определений «безымянный», «неизвестный», то они не могли быть близки сознанию И. С. Шмелева, если придавать им атеистический, внерелигиозный смысл. *«Имя твое неизвестно. Подвиг твой бессмертен»*, – такова надпись на могиле Неизвестного солдата Второй мировой войны (1941–1945) у Кремлевской стены – и по всей нашей стране. Шмелевскому духу, конечно, ближе надписи на памятниках героям Первой мировой войны

в Париже, Англии, США, где сказано, что имя каждого погибшего воина известно Богу. Но есть в Европе памятники, которыми преодолена символическая дань памяти о погибших в Первой мировой войне – захоронение одного неизвестного солдата.

*«<...>И в своей знаменитой могиле  
Неизвестный положен солдат» [12; с. 487], –*

сказано у Осипа Мандельштама в «Стихах о неизвестном солдате». А в мемориальном храмовом музее Эдинбургской крепости и в часовне на главной городской площади в Вене хранятся фолианты, в которых упомянуто имя каждого шотландского и австрийского воина, погибшего на полях сражений Первой мировой войны или от ран. Память о каждом – в земном храме.

По праву творца И. С. Шмелев давал героям и персонажам своих рассказов 1914–1918 гг. имя, поступок, мысль, чувство и слово, которыми он мог проявить и героизм на поле сражения, и подвижничество – в невидимом подвиге духовного служения. Поэтому участник Первой мировой войны в его прозе – не один из многих, а Тот, Самый, Ты, Он, Каждый, подтвердивший свое право на бессмертное собственное имя, дарованное ему писателем: денщик Жуков, плотник Мирон, работник Максим, Семен Николаич Кубарев, Михайла Семеныч Орешкин, Мишка-солдат, Стежкин, Андрон, Павел, офицеры Е. Е. Пиуновский, Сушкин, Шеметов, Жданов, Солдат Кузьма.

### *Литература*

1. Ахматова А. А. Автобиографическая проза (очерки, заметки, дневниковые записи) // Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 236–248.
2. Бунин И. А. Слово // Бунин И. А. Мистраль: Избранная лирика (Составитель Д. Г. Санников). – М.: Прогресс-Плеяда, 2010. – 80 с.
3. Булгаков С. Н. Геронизм и подвижничество (Из размышлений о религиозных идеалах русской интеллигенции. – М.: Русская книга, 1992. – 528 с.
4. Глазков Н. И. Лез всю жизнь в богатыри да в гении... // Строфы века [Текст]: Антология русской поэзии. Сост. Е. Евтушенко. – М.: Полифакт. Итоги века, 1999. – 1053 с.

5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. – Т. 4. – М.: Русский язык, 1982. – 683 с.
6. Иванов А. И. Первая мировая война и русская литература (1914–1919 гг.): Дисс. ... доктора филол. наук. – М., 2005; Облик русского солдата в отечественной литературе периода Первой мировой войны (1914–1918). – М., 2011.
7. Краснов П. Н. Венок на могилу неизвестного солдата Императорской Российской армии. – Джорданвиль: Свято-Троицкий монастырь, 1986. – 55 с.
8. Мамардашвили М. К. Вена на заре XX века // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. – 2-е изд. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1992. – С. 388–403.
9. Пастернак Б. Л. Смелость // Пастернак Б. Л. Избранное в двух частях. – Т. 1. – М.: Художественная литература, 1985. – 368.
10. Шмелев И. С. У плакучих берез (Памяти павшего в бою капитана Е. Е. Пиуновского). Солдат Кузьма (Из детских воспоминаний приятеля). История. Под избой // Шмелев И. С. Собр. соч.: В 12 т. – Т. 4: 1914–1916. – Рассказы. Пьесы. – М.: Сибирская Благовонница, 2008. – 574 с.
11. Шмелев И. С. Оборот жизни. Чего ждет земля: Суд Соломона // Шмелев И. С. Собр. соч.: В 12 т. – Т. 5: 1916–1923. – Рассказы. – М.: Сибирская Благовонница, 2008. – 446 с.
12. Мандельштам О. Э. И ты, Москва, сестра моя, легка...: Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии: Венок Мандельштаму. – М.: Московский рабочий, 1990. – 560 с.

*Колева Ирина Павловна,  
кандидат филологических наук,  
преподаватель Университета Урбино «Карло Бо», Италия*

**СПЕЦИФИКА ИНТЕРТЕКСТА В ПРОЗЕ М. ЗОЩЕНКО НА  
ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ВЕСЕЛОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ» (1926)  
И РАССКАЗА «ЖИВОЙ ТРУП» (1924)**

В этом году исполняется 120 лет со дня рождения писателя Михаила Зощенко, чьи замечательные рассказы и повести продолжают волновать читателя и притягивать к себе исследователей его творчества на протяжении уже почти ста лет. Освободившись от детерминистских рамок своей эпохи, художественное наследие прозаика оказалось современным и востребованным. Более того, вне присущего ему социокультурного контекста оно обрело долговечность, вызывая, как никогда до этого, многочисленные разночтения и интерпретации. В чем же секрет внешне простых зощенковских произведений? Почему сегодня они не перестают быть объектом изучения и новых неожиданных интерпретаций?

Это отчасти объясняется тем, что злоба дня, связь с текущими проблемами современности – лишь один из верхних уровней прозы Зощенко, в то время как своими глубинными уровнями она связана с «вечной», философской по своей сути проблематикой. Ее разночтению способствует также прием «сокрытия», благодаря которому зощенковский текст как бы сопротивляется интерпретациям – срабатывают сознательно сооруженные автором механизмы его защиты [1] (Григорьева Л. П. «Петербургские пространства Зощенко»).

На вариативность интерпретаций зощенковских текстов воздействует также их широкое интертекстуальное поле, которому литературоведы уделяют в последнее время все более пристальное внимание. Так А. Жолковский выявил интертекстуальные связи Зощенко с Бокаччо, Мопассаном, русским фольклором, Достоевским, Толстым, Лесковым, Чеховым; Н. Даренская – Сологубом, Блоком, Розановым, Маяковским; М. Раку – Пушкиным; М. Вайскопф – косязычно-тавтологическим стилем сталинских речей [2]. Попутно заметим, что восприятие художественного произведения на интертекстуальном уровне зависит также от интеллекта, эрудиции, ху-

дожественного вкуса и темперамента субъекта, размышляющего о нем, будь то читатель, критик или литературовед [3].

Есть и другая причина, по которой зощенковский интертекст не поддается однозначной фиксации. Сравнительный анализ зощенковской прозы с его предполагаемыми претекстами вскрывает, что автор при создании своих произведений использует, как правило, не один, а несколько различных источников, вводит в их интертекстуальное поле как художественные тексты, так и самые разнообразные культурные пласты. Можно сказать, что интертекстуальное различие зощенковских рассказов и повестей – результат многосложного, порой тщательно замаскированного, а возможно – и до конца не осознаваемого самим автором диалога писателя с целым рядом литературных произведений и явлений культуры. К пониманию интертекстуальной вариативности прозы Зощенко применимы слова Р. Барта: «Тексту присуща множественность... В Тексте нет мирного сосуществования смыслов – Текст пересекает их, движется сквозь них, поэтому он не поддается даже плюралистическому истолкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла» [4].

Зощенковский интертекст реализуется в пародии как в двуплановом тексте, вбирающем в себя трансформированный текст-предшественник со смещенной смысловой стороной. Пародия, понимаемая здесь как прием и способ авторского художественного мышления, служит писателю для создания новых актов творчества, совершаемых «на языке, в материале, на фоне и по поводу ценностей той литературной традиции, из которой они возникают и которую они имеют целью обновить» [5]. Попробуем проиллюстрировать пародийно-игровой характер зощенковского творчества, авторские механизмы манипуляций с известными литературными текстами и широким культурным контекстом – на примере повести «Веселое приключение» (1926) и рассказа «Живой труп» (1924).

На интертекстуальном уровне «Веселое приключение» прочитывается литературоведами по-разному: А. Бескина в свое время «разглядела» в повести сюжетный костяк «Преступления и наказания» [6], М. Чудакова рассматривает ее в связи с ранним творчеством Достоевского; А. Жолковский – в свете чеховской «футлярной темь»; М. Раку прочитывает как пародию сразу на два произведения – пушкинскую «Пиковую даму» и одноименную оперу Чайковского [7].

Интертекстуальный анализ музыковеда Марины Раку весьма убедителен. Ею обнаружены аналогии, сближающие произведения Зоценко и Пушкина: имя зоценковской старухи *Наталья Ивановна Тупицына* – перефраз имени пушкинской *Натальи Петровны Голицыной*; замечена прямая цитата, отсылающая к пушкинскому претексту («И не может быть, чтобы эта родная тетка не вошла в его *пиковое* положение»); указаны совпадения мыслей, манеры поведения героев обоих произведений; их повторный приход в дом старух; тайное посещение их спальни; повторяющиеся мотивы лестницы, часов, смерти, панихиды и др. На втором интертекстуальном уровне исследовательница выявила аналогии с либретто Чайковского: подобно оперному Герману, зоценковский герой загорается страстью к героине (в отличие от пушкинского Германа, который ее лишь искусно имитирует); оба протагониста – родственники умерших старух; в обоих текстах имеются мотивы письма, встречи влюбленных после старухиной смерти и т. д. Раку отметила также зависимость авторского дискурса от официального социокультурного контекста тех лет, в борьбе с которым формировался замысел зоценковского текста. Она пишет: «...включив в свою пародию мотивы из оперы Чайковского, Зоценко оказался в центре полемики, развернувшейся с середины 20-х годов вокруг имени композитора. Его обвиняют в «упаднических настроениях», «мистицизме», «интеллигентской чувствительности» ... один из активных деятелей того времени вопрошает на страницах журнала «Музыка и революция»: “Полезен ли или вреден нам Чайковский?”» [8]. Сделаем следующие выводы из работы Раку: мастерски «смешивая карты» обеих «Пиковых дам», автор «Веселого приключения» создал оригинальный художественный гибрид – своеобразный «перевод» классики на язык «новой» массовой культуры; в целом же исследовательница прочитывает этот зоценковский текст как трагическую пародию или циническую пастораль.

Однако это же произведение можно интерпретировать и в другом интертекстуальном ключе – как пародию на роман «Преступление и наказание» [9]. Вот вкратце сюжет зоценковской повести «Веселое приключение»: Сергей Петрович Петухов просыпается в одно воскресное утро в прекрасном настроении, встречает на прогулке свою сослуживицу, приглашает девушку в кинематограф, чтобы провести с ней приятно вечер, но неожиданно вспоминает, что «не при деньгах». Начинает метаться в их поисках, идет к родной тетке, но находит старуху лежащей «без задних ног, на краю моги-

ль». В отчаянии он решает ограбить свою тетку, пробирается вечером к ней в комнату, но в темноте опрокидывает что-то, и в доме поднимается шум; герой обращается в бегство, прячется от людей на чердачной лестнице, а наутро узнает о смерти тетки и о получении им наследства; после панихиды счастливый наследник отводит девушку в кинематограф, а затем к себе домой, через две недели молодые расписываются.

Проделанный сравнительный анализ обоих произведений выявил некоторые аналогии, сближающие зоценковскую повесть с отдельными сценами романа Достоевского, относящимися к убийству Раскольниковым старухи-процентщицы и ее младшей сестры Елизаветы. Так, душевное состояние Петухова, вызванное его неудачной попыткой «призанять» денег у родной тетки, пародийно отражает душевное состояние Раскольникова после убийства обеих женщин:

Таблица

«Преступление и наказание» Раскольников	«Веселое приключение» Петухов
«Он уже сошел три лестницы, как вдруг послышался сильный шум ниже... Он побежал было назад, опять в квартиру...»	«Сергей Петрович хотел одним духом броситься вниз, но вдруг внизу послышались торопливые шаги»
«Раскольников стоял и сжимал топор. Он точно был в бреду»	«Сердце его колотилось отчаянно. Не хватало воздуха. С разинутым ртом сидел Сергей Петрович на ступеньках и с ужасом прислушивался к тому, что происходило внизу»
«Все эти мучения до того его обессилили, что он едва двигался. Пот шел из него каплями, шея была вся смочена... Он плохо теперь помнил себя... Не в полной памяти прошел он в ворота своего дома»	«С Сергеем Петровичем сделалась такая нервная лихорадка, что он едва нашел выход на лестницу... Он едва прошел через двор, до того мотались его руки и ноги»
«...между тем ни под каким видом не смел он очень прибавить шагу... Наконец вот и переулок; он поворотил в него полумертвый» [10]	«Он... медленно прошел через двор, и, не встретив никого, очутился на улице» [11]

В тексте «Веселого приключения» имеются и другие интертекстуальные переключки с «Преступлением и наказанием»: родственные отношения убитых Раскольниковым сестер обыгрываются автором в созданной им новой комической паре – старшей и младшей сестер Белоусовых, у которых живет родственница Петухова, а четвертый этаж, на котором находилась их роковая квартира, переименован в дом № 4.

Герой «Веселого приключения» озадачен лишь одним жизненно важным для него вопросом: «Ему не было жаль умирающей тетки. Он даже в те минуты и не подумал о ней. Он только подумал о том, что сегодня решительно нет никакой возможности признать у нее денег» [12]. Поэтому смерть родной тетки, единственным наследником которой он становится, воспринимается Петуховым как «веселое приключение», открывающее перед ним «радужные перспективы и счастливые горизонты».

Частично пародируя сюжет «Преступления и наказания», Зощенко «опускает» своего героя на иную ступеньку даже не столько социальной, сколько культурно-нравственной лестницы. Вместо рафинированного студента, преступление которого имеет сложную интеллектуально-психологическую мотивировку, перед нами история неудавшегося ограбления человеком, лишенным всяческих духовных порывов, а также способности к состраданию хотя бы по отношению к «ближнему своему». Раскольников редуцируется до Петухова. Измельчаются также характер и суть совершаемого героем преступления: неудавшаяся попытка ограбления родной тетки заканчивается «счастливым финалом» – натуральной смертью последней. Так трагический пафос романа Достоевского у Зощенко «подменяется» комическим, вернее сказать – юмористическим. Ведь в этой «веселой» истории нет, по сути, ничего смешного, наоборот – много щемящей грусти и тоски – результат читательской рефлексии о несовершенстве бытия, о трагическом одиночестве человека, об отсутствии понимания, сочувствия и сострадания между людьми.

Рассказ Зощенко «Живой труп (Истинное происшествие)» создан, на наш взгляд, по мотивам одноименной драмы Толстого (1900). Как и следовало ожидать, трагическая фабула толстовского произведения, где главным действующим лицом является «лишний человек», в зощенковском рассказе уступа-

ет место фарсу. Если у Толстого Федор Протасов инсценирует самоубийство, чтобы всех от себя освободить, то у Зощенко его тезка Федя Жуков становится покойником по ошибке – от сильного пьянства он падает в обморок, его принимают за покойника и помещают в морг, где затем и происходит его «воскрешение из мертвых»:

«Ну, отвезли меня в больницу. А дальше я ничего не помню. Как *стена железная* опустилась передо мной. Только просыпаюсь я от холода и голода. *Проснулся. Кругом темно.* <...> Сел. Смотрю: сижу на досках *голый*, а на ноге номерок 17. А кругом не то больные свалены, не то не поймешь что, не то *покойники*. <...> Или, думаю, я *скончался*. Или, думаю, врачи *обмишурились*. <...> А дверь сию минуту открылась, и *входит сторож*. С небольшой такой *седовласой бородкой*, в картузе <...> А *сторож* как услышит «тс», как *завизжит собакой*, как *свалится на корячки собакой*, как *попрет к двери* <...> Бегим по коридору – *народ с перепугу мухами валится*. А мне хоть бы что. <...> – Братцы, говорю, это я – Федя Жуков! *Живой* <...> *Положили меня на кровать, вина стали давать*. А я вина не принимаю. – Нет, говорю, будет. Не пью и в рот хмельного не беру. Так и бросил пить. А *сторож* – ничего, *отдышался*. И даже *приходил меня смотреть*. Даже мы с ним выпили по бутылочке *портера*» [13].

Так драматическая история жизни честного, но слабого духом толстовского героя получает у Зощенко неожиданную реинтерпретацию: тема спившегося и опустившегося «лишнего человека» оказывается сниженной до злободневной темы пьянства, от которого зощенковский герой, даже после своего чудесного возвращения с «того света», не в силах избавиться.

Однако этот зощенковский текст обладает еще и вторым, глубинным архетипическим уровнем. Внимательное вчитывание в эту блестяще выполненную реинтерпретацию толстовского претекста неожиданно высвечивает в нем спрятанные вовнутрь архетипические (мифологический и психологический) сюжеты: миф о сошествии героя в подземный мир; тему посещения Христом преисподней после распятия и тему его последующего воскрешения [14]; фобии самого автора, его болезненное недоверие к врачам и больницам. Выделим интересующие нас мотивы и образы, определим их значение в зощенковском рассказе:

- попадание протагониста в морг соотносится с путешествием мифологического героя в подземное царство Аида и сошествием Иисуса в ад, где тот сокрушает «врата медные» и «верей железные», производя в нем панику;
- образ сторожа имеет, как минимум, два мифологических источника: легенду о Люцифере и Сторожах и миф о Хароне – перевозчике душ мертвых через реку Ахеронт в подземное царство мертвых;
- зоценковский сторож, с его «седовласой бородкой», внешне напоминает Харона из трагедии Луция Сенеки «Безумный Геркулес», где этот персонаж изображен с грязной и *седой бородой*;
- еще один «намек» на Харона – пиво *портер*, распиваемое Федей и сторожем (в англ. яз. слово *porter* означает не только «крепкое пиво темного цвета», но и «проводник», «носильщик», «привратник»);
- внезапное «превращение» зоценковского сторожа в собаку ассоциируется с оборотнем и, еще в большей степени, – с мифологическим образом трехглавого пса Цербера, охраняющего вход в обитель мертвых;
- финальное распятие чудно «воскресшим» Федей *темного пива портер* в компании с «демоническим» сторожем метафорически прочитывается как победа-реванш «темных сил» (в лице «зеленого змия-искусителя») над протагонистом – недаром в древнегреческих мифах говорится, что «нет никому возврата из царства печали», охраняемого суровым Хароном. (В этой связи добавим, что фигуральный «невозврат» зоценковского героя из «царства мертвых» как бы еще раз подчеркивает разницу между ним и его более «удачливыми» мифологическими и литературными предшественниками – Орфеем, Одиссеем, Гераклом, Данте и др.).

В заключение можно вспомнить слова А.Синявского о том, что Зоценко, в том числе самый «бытовой» Зоценко, живет в мире мифов, которые преследуют человека [15]. Так повторяющиеся темы, образы, мотивы, сюжеты, мифы и сновидения питают художественное воображение писателя, заполняя архетипическую матрицу новыми образами и содержанием, благодаря чему зоценковские произведения приобретают многоуровневую структуру, не поддающуюся однозначной интерпретации.

*Литература*

1. См. Григорьева Л. П. О «Петербургских пространствах» Михаила Зощенко (Новеллистика 1920-х годов) // *Материалы XXXI Всероссийской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. Вып. 9. Секция новейшей русской литературы. Петербургский текст в русской литературе XX в. Ч. 1.* – СПб., 2002. – С. 30.
2. См. Жолковский А. К. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. – М.: Языки русской культуры, 1999; Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы. – М.: Наука – Восточная литература, 1994; Даренская Н. А. Проза М. М. Зощенко в литературном контексте рубежа XIX–XX вв.: Дисс. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2000; Раку М. Михаил Зощенко: музыка перевода // *Новое литературное обозрение.* – 2000. – № 4. – С. 111–125; Вайскопф М. Сталин глазами Зощенко // *Известия АН. Серия литературы и языка.* – Т. 57. – № 5. – М., 1998. – С. 51–54.
3. См. Мескин В. А. Об интерпретации художественного произведения. Как сделан «Ванька» Чехова / В. А. Мескин // *Русская словесность.* – 2012. – № 5. – С. 22–26.
4. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 417.
5. Жолковский А. К. «Блуждающие сны» и другие работы / А. К. Жолковский. – М.: Наука – Восточная литература, 1994. – С. 30.
6. См. Бескина А. Лицо и маска Михаила Зощенко / А. Бескина // *Литературный критик.* – 1935. – № 1. – С. 107–131; № 2. – С. 59–92.
7. См. Раку М. Г. Михаил Зощенко: музыка перевода / М. Г. Раку. – Указ. изд. – С. 111–125.
8. Там же. – С. 119.
9. См. Колева И. П. Михаил Зощенко: искусство пародии. – М.: Вече, 2013.
10. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский // Ф. М. Достоевский. *Собр. соч.:* В 15 т. – Т. 5. – Л.: Наука, 1989. – С. 83–85.
11. Зощенко М. М. Веселое приключение / М. М. Зощенко // М. М. Зощенко. *Собр. соч.:* В 7 т. – М.: Время, 2006. – С. 160–165.

12. Там же. – С. 160.
13. Зоценко М. М. Живой труп. Указ. изд. – С. 600–602.
14. См. О воскрешении Христовом и сошествии его в ад / Страсти Христовы. – М.: ЕдинOVERчерская типография, 1901.
15. Синявский А. Мифы Михаила Зоценко / А. Синявский // Лицо и маска Михаила Зоценко; сост. и публ. Ю. Томашевского. – М.: ОЛИМП-ПП, 1994. – С. 238–239.

*Окишева Людмила Федоровна,  
кандидат филологических наук,  
доцент Чувашского государственного университета*

**СОВРЕМЕННОЕ ПРОЧТЕНИЕ КЛАССИКИ.  
ВЕРТИКАЛЬНЫЙ КОНТЕКСТ  
(НА МАТЕРИАЛЕ СПЕЦКУРСА  
ДЛЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА)**

Контекст – термин рецептивной эстетики, порожденный потребностью в создании объективно-критической инстанции, которая исполняет роль критерия, а также ориентира, для реципиента в процессе интерпретации. Теоретик литературы Ф. Водичка в книге «Рецептивная история литературных произведений» [1] соотносит текст как знак с системой ценностей (т. е. контекстом). В его интерпретации: контекст – это участвующая в определении эстетического объекта литературная норма, т. е. произведение постигается не в результате анализа структуры, а в результате изучения его восприятия читателем – как оно соотносится с существующими в общественном сознании нормами и представлениями. Исследователь В. Изер в работе «Теория эстетического познания» называет контекстом то, что будит в читателе представление о мире, человеческих взаимоотношениях, мотивах их действий, специфике их положения в жизни, – иными словами, весь комплекс представлений автора о действительности, вызывающий в читателе определенные эмоциональные и интеллектуальные реакции. Текст включает предшествующие ему

знания и представления, которые связаны не только с предыдущими текстами, но обусловлены социальными и историческими нормами, – вот из этого социоконтекста вырос такой текст, пражские структуралисты определяли это явление как внеэстетическую реальность. Глобальный вертикальный контекст – применительно к автору его можно исследовать только с точки зрения фона – социально-исторической эпохи в целом. Этот фон не есть нечто застывшее, он развивается и видоизменяется. Но некоторые черты стабильны. Это использование географических названий, топонимов. Есть произведения, мир героев которых предстает перед читателем как реальный: Петербург Достоевского, Москва А. Н. Островского. Вместе с портретом, описанием черт характера, отдельными фактами биографии углубляется представление о персонаже. Фон чаще представлен в начале рассказа, главы. Точная адресация помогает понять замысел. Географический параметр на втором плане, а на первом – культурный компонент. Социолингвистический анализ топонимов превалирует над их собственно географическим значением.

Следующий аспект контекста – антропонимы. Академик В. С. Виноградов: собственные имена – разновидности реалий; они и топонимы представляют характеристику литературных персонажей. Итак, вертикальный контекст – информация историко-филологического характера, включающая в себя реалии, разного типа литературные аллюзии и цитаты. Фоновое знание – совокупность сведений, которыми располагает человек. Фоновое знание образуется в течение всей жизни в результате обучения, накопления опыта [2]. Вертикальный контекст – принадлежность единицы текста. Любая единица текста, представляющаяся нам во всем многообразии так называемых горизонтальных (сопутствующих: например, прилагательное, причастие) контекстов, может иметь и вертикальный контекст, который непосредственно нашим чувствам не доступен. В зависимости от объема фоновых знаний каждый читатель может воспринять, понять весь вертикальный контекст или его часть. Так, «говорящие» имена вызывают у всех читателей стереотипные ассоциации. Но, называя персонажа, автор может руководствоваться личными ассоциациями, не имеющими ничего общего с общепринятыми. То же с географическими названиями. Глобальный вертикальный контекст – «весь

социальный уклад, все понятия, представления, воззрения изображаемого социального слоя, знание которых необходимо, чтобы читатели разных стран и эпох восприняли текст». Отдельные элементы вертикального контекста не могут дать полноценного понимания художественного произведения, особенно если изображена далекая эпоха. Для полного восприятия необходим глобальный вертикальный контекст, «контекст эпохи». Так можно анализировать новеллы, выписав элементы контекста последовательно, это даст возможность студентам полнее понять суть литературного явления.

Обратимся к новеллистике Стефана Цвейга. Тема одиночества на миру характерна для литературы XX в. Внутренний мир персонажей новелл романтичен, действительность конвергирует с мечтой, в традициях литературы венского импрессионизма. Судьба героя социально детерминирована, но изображение его как безвольной игрушки обстоятельств, выбравшего самоубийство как способ решения всех проблем, наличие символов, исполненных таинственного смысла, – дань традициям литературы конца века. Цикл новелл «Цепь» состоит из трех звеньев, текстов, объединенных стремлением автора показать чувства людей всех возрастов «в их взаимоотношениях к окружающему миру». Большинство героев «первого звена» – дети. Персонажи «второго звена» – взрослые. В новеллах «третьего звена» – наступление старости и сопутствующее ей одиночество. Как и многие художники Запада, Цвейг стремился, вслед за З. Фрейдом, проникнуть в потаенное человеческой психики. Он совершенствуется в области психоанализа, замечен акцент теневых сторон внутреннего мира, разного рода аббераций. Страсть трактуется как неподвластная человеку стихия, средство приобщения героя к жизни полнокровной, средство преодоления разобщенности людей. Герои бегут от ущербности существования в мир ярких переживаний, но обречены на трагический финал и не спасаются. В новеллах, написанных до первой мировой войны, Цвейг занят критикой лицемерной морали общества, но не самого общества. В типологии новелл Цвейга выделяется линия текстов, написанных в разные годы, но тематически определяемых как антивоенные: «Принуждение», «Беглец», «Фрагмент одной новеллы», «Мендель – букинист». Так, в последней новелле про-

зрачна мысль о том, что «вчерашний мир» ушел с первой мировой войной. Систематическое самонаблюдение отличает его героев, используются такие приемы, как «замедленная съемка» психических процессов, рассуждения о переживаниях. Отчасти Цвейг прибегает к туманной символической, отвлеченной риторике. Использован прием «двойного видения»: с собственной оценкой протагониста автором пересекается отражение его образа в восприятии других действующих лиц. Реалистически показан Фердинанд (новелла «Принуждение»), художник, бессильный в противоборстве с всемогущей государственной машиной, что выливается в неприятие всего сущего: собственные пальцы как дождевые черви, мясо – падаль, хлеб – отбросы. Использовал Цвейг внутренний монолог, но не как ведущий прием, а только как элемент повествования. Если говорить о «потоке сознания» в новеллах, то это средство познания человека, а не погружение в прихотливую бездну неисчерпаемой психики. Ритмическая гармония воплощена в «Письме незнакомки»: причудливый рисунок организуют повторы, варьируемые обращения, однородные синтаксические конструкции, единоначалия, ритмически заданные интонационные паузы. Новеллам свойствен принцип композиционной музыкальности, использована определенная звукопись. Влияние «венской» группы писателей и поэтов выражается в доминировании «вечной» темы искусства: любовь, смерть.

### *Литература*

1. Водичка Ф. Рецептивная история литературных произведений. – Мюнхен, 1976.
2. Гюббенет. Вертикальный контекст в художественной литературе. – М.: МГУ, 1991.

*Гусейнова Эльмира Рафиковна,*  
кандидат филологических наук, учитель средней общеобразовательной  
школы с углубленным изучением иностранного языка № 1293

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ** **В. В. НАБОКОВА В ЛЕКЦИЯХ ПО ЛИТЕРАТУРЕ** **КАК ТЕКСТОПОРОЖДАЮЩИЙ ФАКТОР**

Лекции Набокова по литературе [1], опубликованные в период с 1980 по 1983 г. в США, а затем с 1996 по 2002 в России сразу вызвали поляризацию оценок. Уже в первых критических откликах сформировалось два подхода к лекциям писателя, условно назовем их «традиционный» и «метарефлексивный».

В рамках первого лекции рассматривали как *академическое* литературоведческое исследование. С этой точки зрения они неизбежно трактовались как демонстрация непрофессионализма Набокова-литературоведа, как злобные и завистливые выпады писателя в адрес предшественников, как пренебрежение Набокова диахроническим развитием литературного процесса.

Второе, «метарефлексивное», направление в научной перспективе оказалось более продуктивным и адекватным специфике творчества Набокова, потому что оно позволяет рассматривать лекции как презентацию эстетических, этических и метафизических воззрений писателя, как проявление креативной субъективности автора. В рамках этого направления были сделаны и первые попытки жанрового определения лекций: «*текущая разговорная проза*» (Дж. Апдайк), «*сценарий перформансов*» (Б. Бойд), «*эссе о литературе*» (Ф. Дюпи, А. Зверев, А. Илюшин, С. Ломинадзе, Д. Меркин, К. Проффер), «*литературная мистификация Набокова*» (Б. Парамонов), «*набоковизация мировой литературы*» (И. Толстой).

Дидактический жанр лекции дестабилизируют многочисленные фикциональные компоненты, которыми изобилует набоковский текст. Представляется, что отмеченные первыми критиками и интерпретаторами фикциональные компоненты в дидактическом жанре лекции – это не просто сумма фикциональных элементов, но особая *природа единого текста лекций* Набокова.

Критическая и исследовательская литература, рассматривающая лекции в различных аспектах и накопившая немало ценных наблюде-

ний о значительных фикциональных компонентах в тексте, оставляет открытым вопрос об интерпретации лекций Набокова в *единстве* художественных стратегий.

Важным текстопорождающим фактором для лекций являются *художественные стратегии*.

Под *художественными стратегиями* в лекциях нами понимается **комплекс действий автора** – текстовых (аллитерации, ритм, рифма, смещенное время повествования, аллюзии, реминисценции, интер- и интратекстуальность) и нетекстовых (визуальные и вербальные эффекты, театрализованные действия автора, рисунки) – направленный на стимуляцию внимания слушателей на эстетическом познании вне-текстовой и текстовой реальностей, которое аналогично художественному тексту, на доведение до сознания реципиента смысловой нагрузки текста.

Отсюда представляется логичным выявить связи лекций с художественным творчеством писателя, увидеть образный и тематический обмен между творчеством и лекциями. В связи с этим необходимы два методологических подхода: 1) проанализировать образ автора и 2) выявить внутреннюю, сквозную для всего творчества Набокова тему – тему художественной реальности.

Образ автора, как гармонизирующая и текстопорождающая категория, в лекциях воссоздается на нескольких уровнях текста: нарративном, интер- и интратекстуальном, семантическом. Языковые формы авторского присутствия в лекционном курсе сигнализируют о ментальной включенности автора в единое смысловое поле мировой литературы, свидетельствуют об особом пространственно-временном погружении автора в художественную реальность. Субъективизируя время и пространство анализируемого текста, Набоков подчеркивает важность для него *динамики* пространств художественной реальности, демонстрирует свободное пересечение границ текстовой и внетекстовой реальностей. Легкость, с которой преодолеваются Набоковым эти границы, приближает его к позиции Демиурга. Повествуя о писателях-классиках как о героях вымышленного произведения, он разрушает «закостенелость» читательского сознания (лекции о Джойсе, Прусте, Сервантесе, Тургеневе, Достоевском, Гоголе, Толстом).

Текстуальное пространство, в котором существует автор, формирует и его поведенческие модели: ориентирование на литературную

поведенческую модель Пушкина и на героя Сервантеса – Дон Кихота. В этом синтезе рождается особый образ автора-борца, «литературного рыцаря», восстающего против шаблонного, неотрефлексированного восприятия произведений литературы.

Металитературная модель поведения автора направлена на провокацию, деформацию, фамильяризацию, переходящую в гротескные, а порой и абсурдные портреты литературных предшественников (Гоголь-пресмыкающееся, истеричный Достоевский, жеманный невежда Тургенев). Данные тактики, острая объект восприятия, мобилизуют читательскую активность – от протестной до сотворческой.

Интер- и интратекстуальность – важные текстопорождающие художественные стратегии, позволяющие синхронизировать творящее «Я» в фикциональных и нефикциональных текстах, выявить системную связь лекций с собственными текстами Набокова (связи лекций с творчеством Бунина, Чехова, Тургенева, Сервантеса, Гете, Диккенса и др.). «Перетекание» образов из лекций в художественные тексты, и наоборот, – своеобразный способ создания образа автора в лекционном курсе как презентации, а иногда провокационной проявленности исчезающего художественного «Я». «Переписывая», переосмысляя мировые литературные сюжеты и контексты, Набоков демонстрирует свою соревновательную креативность, свою силу вовлеченности в единую текстопорождающую стихию мировой литературы. Обыгрывая «привычные» прочтения литературных сюжетов, одновременно шокируя и призывая читателя к сотворчеству, Набоков активизирует у читателя культурную и художественную память. Предшествующая литература для него – полигон испытания мировых художественных стратегий и одновременно испытание собственных творческих возможностей, попытка дойти до творческого «предела».

«Художественная реальность» – тема неостановимой рефлексии Набокова – также генерирует лекции в единый текст. Возникая как кумулятивный эффект мотивных звеньев, символических и метафорических образов, внутренняя тема определяет отбор анализируемых произведений, цель и технику их рассмотрения. Анализ внутренней темы в лекциях при наличии в каждом цикле тем внешних позволяет наблюдать динамику и формы ее развития. Такой формой становится метафора. Набоков, фиксируя в метафоре «тесную связь

видимого и слышимого, отблесков и отголосков, зрения и слуха», видел в ней возможности целостного, полносенсорного постижения реальности. Так он инструментализирует метафору в качестве познавательной стратегии художественной реальности предшественников. «Психофизиологическое» восприятие реальности в сложном синтезе метафизики, этики и эстетики Набокова формирует у него метафорический метод исследования: он рассматривает произведения предшественников через метафоры «слоев», «волн», «поиска наощупь» (лекции о Толстом, Чехове, Прусте, Флобере), «узоры», «космическая синхронизация», «паутина» (лекции о Толстом, Тургеневе, Джойсе, Остен, Диккенсе).

Так метафора становится текстопорождающей в лекциях, стимулируя полноту не только рационального, но и психофизиологического погружения читателя в художественную реальность. Они передают сиюминутность авторского переживания повествуемой художественной реальности. Процессуальность лекции уподобляется процессуальности художественного письма, когда автор являет себя одновременно и как повествующий и как повествуемый.

Несмотря на пульсирующую во всем творчестве Набокова мысль о невозможности постичь глубину окружающей реальности, в творчестве предшественников он настойчиво ищет ее уровни, пределы, границы, пути трансформации в текстовую реальность. В метатексте Набокова метафизические вопросы соотносятся с вопросами стиля. Стиль – единственное средство выразить иррациональное в искусстве, отразить все многообразие и противоречивость реальности. «В разрывах невинных с виду фраз» Набоков прозревает проблески «странного мира», «потусторонности». Утверждая, что сдвиги, «провалы и зияния в ткани стиля» равны «разрывам в ткани самой жизни», Набоков ищет иррациональные прозрения и у других писателей. В поисках «утраченной реальности», «потерянного времени» Набоков конденсирует опыт предшественников, их *озарения* в приближении к тайне жизни. Он фиксирует постоянный мыслительный поиск, сопряженный с иррациональным прозрением, соединением «осколков» реальности, приоткрывающим дверь в потусторонность.

Структура произведения для Набокова всегда связана со структурой познания реальности. При этом структурно-стилевая организация текста акцентирует «сделанность» произведения искусства,

что, в свою очередь, является проводником к автору и его философско-эстетическим принципам. Понятие «структура» для Набокова связано со всеми слоями формы – от самой внешней до внутренней, – со спецификой творящего «я».

Композицию анализируемых произведений Набоков рассматривает через распределение *художественного времени*, одновременно прослеживает развитие всех слоев, тем, мотивов, узоров произведения, исследует их синхронизацию, подчеркивает *динамичность* структуры произведения (лекции о Гоголе, Тургеневе, Толстом, Чехове, Сервантесе, Флобере, Джойсе, Кафке и др.). Процессуальность композиции, переданная лектором с помощью метафор, динамики повествования, парадоксальных наблюдений, воспринимается читателями на рациональном, эмоциональном, психофизиологическом уровнях, что по существу сближает такое постижение с переживанием художественного текста.

Чем последовательнее структурирование реальности в художественном произведении, тем выше, по Набокову, познавательная и эстетическая сила текста. Резкая критика изъянов структуры, стилевых шаблонов тех произведений, что признаны великими или выдающимися, парадоксы анализа нужны Набокову в лекциях для того, чтобы активизировать у читателя восприятие границ реальности – текстовых и внетекстовых, – постепенно воспитывая эстетический иммунитет читателей.

Анализ структурных прозрений и промахов в творчестве прославленных писателей для Набокова важен как своеобразная инвентаризация накопленных мировой литературой художественных стратегий *уловления ускользающей реальности*. Он сам включен в процесс создания, испытания, развития этих стратегий и как романист, и как лектор.

Результаты последовательного исследования предложенных аспектов позволяют заключить, что художественные стратегии доминируют в лекциях. Традиционный жанр лекций приобретает форму не академического литературоведения, а демонстрирует именно креативный подход Набокова к анализу литературного произведения.

Проведенный анализ лекций в предложенном нами аспекте позволил показать текстопорождающий характер художественных стратегий, усиливающих ощущение единства лекций с текстуаль-

ным пространством Набокова. Устоявшееся положение о глубокой синтетичности творчества писателя, с одной стороны, подтверждается в лекциях, а с другой стороны, обостряется как перспективная проблема.

### *Литература*

1. Nabokov V. Lectures on Literature. – San Diego. New York. London, 1980; Nabokov V. Lectures on Russian Literature. – San Diego. New York. London, 1981; Nabokov V. Lectures on Don Quixote. – San Diego. New York. London, 1983; Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. – М., 1999; Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. – М., 2000; Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте». – М., 2002.

*Прокопова Елена Владимировна,*

*кандидат филологических наук,*

*преподаватель Курского педагогического колледжа*

## **ТВОРЧЕСТВО Е. И. ПОЛЯНСКОГО В СВЕТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО КРАЕВЕДЕНИЯ**

Литературное краеведение изучается в школах согласно национально-региональному компоненту образования. Оно должно стать действенным помощником учителя по воспитанию у обучающихся любви к своей малой родине.

Курский край богат талантами. Литературный музей города выделяет около 300 писателей, связанных с Курским краем. В экспозициях музея представлено более ста художников слова.

О Курске и курянах русская литература заговорила еще во времена Киевской Руси. Величайший памятник того времени «Слово о полку Игореве» славит опытных и отважных курских воинов: *«А мои-то куряне – опытные воины, // Под трубами повиты, // Под шлемами взлелеяны, // Концом копья вскормлены, // Пути их ведо-*

*мы, // Овраги их знаемы. // Луки у них натянуты, // Колчаны отворены, // Сабли их изострены...».*

С Курским краем связано много писателей и поэтов XIX и XX веков: И. Ф. Богданович, Ф. И. Тютчев, А. А. Фет, Н. Н. Асеев, А. П. Гайдар, Е. А. Благинина, Даниил Хармс, К. Д. Воробьев, Е. И. Носов и др.

В настоящее время в Курске есть своя писательская организация. В нее входят поэты Валентина Коркина, А. Шитиков, Юрий Першин; прозаики Михаил Еськов, Петр Сальников и ряд других литераторов. Они издают свои книги, серьезно работают в области художественного творчества.

В Курске живет писатель, который широко публикует свои произведения для детей, – это Леонид Федорович Медведев. Его стихотворения печатаются на страницах журналов «Мурзилка», «Веселые картинки» и «Костер».

Л. Ф. Медведев для взрослых читателей известен как поэт-сатирик. Его пародии и иронические стихи в советское время печатали известные юмористические журналы страны: «Крокодил», «Окрошка», «Солянка».

В последнее время Л. Ф. Медведев пишет для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Он является автором пяти стихотворных книг («Мы ежа нашли в лесу», «Кто в доме живет», «Страна ирония» и др.).

Характерная особенность его творчества – присутствие в его произведениях для детей элементов занимательной лингвистики. Так в рассказе «Сидорова коза» [2] юмористически излагается происхождение данного фразеологизма.

Стихотворение «Объявление» написано от лица школьницы, в нем допущено много ошибок, что вызывает улыбку и заставляет детей задуматься о необходимости грамотного письма.

Чаще всего Л. Медведев печатается в рубрике «Игродром» журнала «Мурзилка». Читая его стихотворения, младшие школьники должны разгадать спрятавшееся слово: «На радость душ // Для пользы тел // В природе есть ОТЕЛ...» и т. п. [3]. По этому же принципу построены стихотворения «В лесу» (перемешаны буквы в названиях зверей), «Почему?» (АМИЗ – зима и т. п.). Такие элементы занимательности научат детей быть внимательными к слову, логически мыслить, воспитают интерес к чтению.

Происхождению названий улиц Курска посвящено одно из стихотворений Л. Медведева, которое тоже можно адресовать детям: *«А предки многого не знали, // Крестились на церковный звон, // Но улицы именовали // Так, что в названиях был резон. // Московская вела в столицу, // Херсонская на юг, в Херсон. // С годами улицы, как лица, // Меняли облик и фасон. // Но так же гнулаь крутизной // Ямская с Белою горой. // На Глиннице копали глину, // На Выгонной гоняли скот, // А на Малиновой малину // Растили уж который год...»* [1]. <http://www.helium1.narod.ru/poems/kursk/index.html> – СК.

Это стихотворение названо «Из размышлений в г. Курске». Оно легко читается, а главное – призывает беречь «на радость новых поколений» «особенную нашу речь», что важно для воспитания школьников.

К теме родного края постоянно обращался в своем творчестве поэт Егор Иванович Полянский. В последние годы жизни выпустил книги стихов «Приглашение в Курск» и «Говорит Железногорск». Это произведения о курянах и для курян, для которых завещанием звучат слова Е. И. Полянского:

*Цвети, мой Курск!  
И пусть любой приезжий  
Себя считает курским соловьем.*

Хотя Е. И. Полянский родился в селе Шилове Тульской области, он считал себя курянином, так как его отец, дед были родом из Курской области.

В 1934 г. семья будущего поэта переехала в Курск. После окончания школы Егор Иванович работал на обувной фабрике, пищекомбинате. Свои первые стихи молодой поэт опубликовал в «Курском альманахе» в 1950 г. По рекомендации, полученной на областном совещании молодых курских писателей, был направлен на учебу в Литературный институт им. М. Горького.

В 1955–1956 гг., будучи студентом, ездил на целинные земли Алтая, на Байкал. Результатом этих поездок стали сборники стихов о Сибири «Письмо к товарищу» (1958) и «В пути» (1959).

Окончив Литинститут, в 1956 г. вернулся в Курск. Два года работал в газете, а начиная с 1958 г. полностью посвятил себя писательскому труду. В том же году Е. И. Полянский был принят в Союз писателей.

В Курске, Воронеже, Москве выходили его книги. Он печатался в журналах «Подъем», «Смена», «Молодая гвардия», «Москва», «Октябрь».

Егор Иванович Полянский умер 25 декабря 1999 г. В канун Дня города 25 сентября 2008 г. его имя было присвоено городской библиотеке № 4 г. Курска.

Хотя стихотворения Е. И. Полянского адресованы взрослым, многие его небольшие произведения, безусловно, будут понятны детям.

В Курском педагогическом колледже на занятиях по курсу детской литературы была проведена проектно-исследовательская работа по выявлению групп стихотворений Е. И. Полянского, которые можно предложить для изучения младшими школьниками. Рассмотрев множество сборников произведений поэта, мы распределили стихотворения Е. И. Полянского по классам начальной школы.

Так, в 1 классе могут быть прочитаны стихотворения «Черный хлеб» [13], «Зерно на токах» [11], «Грибы» [9], «Что белее молока» [8]. Они не только знакомят детей с окружающим миром, производством продуктов питания, но и прививают любовь к труду, воспитывают бережное отношение к хлебу.

Во 2 классе можно изучать стихотворения «Воробей» [4], «Снегирь» [4], «Любителю скворчиного пения» [13]. Их сближает тематика и чувство любви поэта к «братьям нашим меньшим». Дети должны понять, что главное – не красота внешняя, а красота внутренняя, что песни соловьев «за душу берут», что наша русская рябина самая вкусная для снегиря, что воробей «не рвется за границу», а рад, когда «его семья чирикает на крыше». На примере жизни птиц второклассники под руководством учителя задумаются о ценностях семьи и своей родины.

Интересен вариант урока, где рассматриваются стихотворения о птицах русских поэтов XIX и XX веков (В. А. Жуковского «Жаворонок», «Птичка», А. Фета «Ласточки пропали», А. Блока «Ворона», «Воробей», С. Есенина «Лебедушка», Е. Благиной «Улетают, улетели...», И. Белякова «О чем ты думаешь, снегирь?» и др.) и сравниваются со стихотворениями Е. И. Полянского, выявляя характерные сходства.

В 3 классе рекомендуем изучать такие стихотворения, как «Радуга» [6], «Ручей» [7], «Березовый дождь» [5], «Лесная музыка» [9],

«На небе туча залегла...» [10]. В данных стихотворениях природа изображена как человек. Поскольку обучающиеся 3 класса знакомы с литературными терминами: олицетворение, сравнение, метафора, то при анализе этих лирических произведений можно выделить такие яркие тропы как «листья весело прыгают в лужи», «задрожали крылышки осинок», «не выдержал – рванулся дождь земле навстречу, обнял он нежно плечи роц по-человечьи».

Е. И. Полянский не только описывает определенные явления природы, вынесенные в заглавия стихотворений, а изображает их масштабно, любуясь каждым моментом жизни: «И под стать великолепью, // вроде древнего серпа, // встала радуга над степью, // опираясь на хлеба». [6]

Для учащихся 4 класса выбраны стихотворения, посвященные родному городу Курску. Это «Легенда о курском гербе» [10], «Самый лучший город» [10], «Город мой» [9], «Приглашение в Курск» [13]. Они воспитывают любовь к своей малой родине и чувство гордости за героическое историческое прошлое Курска.

В стихотворении «Город мой» поэт обращается к Курску как к старинному другу, показывая и прошлое («золотою славой о тебе строки «Слова» о походе Игоря. // Подорожник, курослеп, алтей // – заросла травой тропа Боянова»), и настоящее родного края: «здесь полки строителей прошли / справили над Сеймом новоселье...» [9].

В стихотворении «Самый лучший город» Курск снова оживает и приобретает облик отца лирического героя:

*Как отца родного, вспоминаю  
Древний город  
На крутых холмах. [10]*

Младшим школьникам без труда станет понятно, что в своих стихотворениях Е. И. Полянский передает гордость за курский край и любовь к родной природе:

*Пусть другие затевают споры –  
Я железно убежден, друзья,  
Что на свете самый лучший город –  
Это тот, в котором вырос я! [10]*

Любовь к природе у людей, способных понимать ее живую красоту, постепенно сливается с чувством Родины, переходит в глубокие

патриотические убеждения. Краеведческие занятия воспитывают жажду познания, формируют устойчивый интерес к поискам нового и тем самым способствуют развитию творческой мысли.

### *Литература*

1. Медведев Л. Из размышлений в г. Курске // Сеймские берега. – 1996. – № 5–6. – С. 26.
2. Медведев Л. Сидорова коза // Костер. – 2009. – № 10.
3. Медведев Л. Ура! // Мурзилка. – 2011. – № 6.
4. Полянский Е. И. Антоновка: Стихи / Егор Полянский; вступ. ст. В. Гордейчева. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1982. – 119 с.
5. Полянский Е. И. Березовый дождь: Стихи / Егор Полянский. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1975. – 62 с.
6. Полянский Е. И. В пути / Е. И. Полянский. – Курск, 1958. – С. 46.
7. Там же. – С. 106.
8. Полянский Е. И. Вношу ясность: Стихи / Егор Полянский. – Курск: Крона, 1992. – 46 с.: портр. – (Библиотечка альманаха «Полдень»). – С. 25–26.
9. Полянский Е. И. Земляки: Стихи / Е. И. Полянский. – М.: Сов. писатель, 1973. – 95 с.
10. Полянский Е. И. Золотая стрелка: Стихотворения и поэмы / Егор Полянский. – М.: Сов. Россия, 1988. – 206 с.
11. Полянский Е. И. Масленица: Стихи и поэма / Егор Полянский. – Воронеж: Центр.-Чернозем. кн. изд-во, 1980. – 87 с.
12. Полянский Е. И. Приглашение в Курск: Стихи разных лет / Е. И. Полянский. – Курск: Крона, 1996. – 175 с.
13. Полянский Е. И. Рабочий пропуск. – Курск, 1961. – С. 6, 33.

*Шиновников Иван Павлович,  
кандидат филологических наук,  
докторант Московского педагогического государственного  
университета*

## **СОВРЕМЕННАЯ НАУЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КАРНАВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX В.**

К настоящему времени, спустя почти полвека со времени выхода в свет исследований М. М. Бахтина, посвященных рассмотрению карнавальной культуры, несомненным является то обстоятельство, что бахтинская концепция карнавальности, несмотря на ее неоднозначное восприятие в науке, оказалась плодотворной, стимулировав целый поток исследований в разных областях гуманитарного знания в России и за рубежом. Феномен карнавала как культурного явления активно рассматривается во множестве научных работ применительно как к современной культурной ситуации, так и к культурной традиции предшествующих эпох.

В нашей работе затрагивается один из значимых аспектов современной рецепции карнавальности – исследование трансформации традиционных карнавальных образов и мотивов в русской литературе XX в. По наблюдениям ученых, обращавшихся к рассмотрению карнавального начала в литературе, у писателей Нового времени (XVII–XX вв.) отмечается уход от главных принципов карнавального мироощущения. Так, Ю. В. Манн, посвятивший первый раздел своего исследования «Поэтика Гоголя» проявлению в творчестве писателя карнавального начала, отмечает у Гоголя некоторую трансформацию традиционных категорий карнавального мироощущения, в частности, усложнение карнавальной амбивалентности печали и радости, смерти и рождения: «Какими бы радостными и раскованными ни были гоголевские герои, мы чувствуем, что это не все. Словно какая-то грустная и странная нота готова в любую минуту оборвать веселие» [Манн: 1978; с. 22]. Отсутствует у Гоголя, по наблюдению Ю. В. Манна, и карнавальный мотив «веселой смерти», «смерть несовместима с жизнью» [там же; с. 29]. Данная тенденция, намеченная у писателей XVII–XIX вв., особенно обострилась в литературе XX в., будучи связанной с общими тенденциями, характерными для культуры новейшего времени. Важнейшей

из таких тенденций является тесное сближение трагического и комического модусов художественности. Соответственно с этим трансформируется и эстетика карнавальности, приобретающая несвойственную традиционному карнавалу трагическую окрашенность. Данная тенденция обстоятельно рассмотрена в работе А. Л. Гринштейна «Квазикарнавальные мотивы и образы в литературе XX века». Введенное исследователем понятие – «квази – или псевдо – карнавальные» образы – обозначает образы, которые «ориентируются на карнавальную культуру, но наполнены чуждым карнавалу содержанием и вследствие этого имеют отличную от карнавальных мотивов и образов структуру» [Гринштейн: 1996; с. 121]. По наблюдению А. Л. Гринштейна, в XX в. изменяется «ключевой для карнавала» мотив праздника: «праздник изображается как нечто условное и эфемерное, организуемое и уже потому искусственное; праздник имеет четкие границы и в пространстве, и во времени..., не является всеобщим, что, во-первых, кардинально изменяет саму природу и сам характер праздничности и, во-вторых, привносит дополнительные, чуждые карнавалу и невозможные в карнавале мотивы одиночества на чужом празднике, эфемерности праздника, невозможности полностью отдаться веселью, раствориться в атмосфере праздника» [там же; с. 122]. На материале творчества ряда писателей XX в. (как отечественных, так и зарубежных) А. Л. Гринштейн показывает, что «тема отчуждения, безусловно центральная в литературе нашего столетия, наполняет любые изображения праздника особыми, неведомыми карнавальной культуре коннотациями, превращая карнавальную противопоставленность праздника будням... из ключа постижения истины... в источник отчаяния» [там же].

Подобные наблюдения, носящие обобщающий характер, перекликаются с выводами литературоведческих исследованиями, посвященных творчеству целого ряда русских писателей XX в., среди которых можно в первую очередь выделить диссертацию Е. Г. Серебряковой «Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х гг.». По наблюдению исследователя, «Булгаков использует в прозе поэтику народных зрелищных форм для отражения трагедии социального отчуждения и одиночества индивида, духовной разобщенности людей, разоблачения основных идеологем эпохи. В соответствии с этой художественной задачей карнавал в булгаковской прозе лишается праздничного духа, карнавальные мотивы предстают

в трансформированном варианте» [Серебрякова: 2002; с. 179]. Обращаясь к особенностям гротескно-смеховой условности «московских повестей» М. А. Булгакова («Дьяволида», «Роковые яйца», «Собачье сердце»), Е. Г. Серебрякова отмечает, что разнообразные приемы карнавальных перевоплощений, амбивалентных, оксюморонных сочетаний выполняют сатирическую функцию, способствуют созданию картины перевернутых, ненормальных социальных отношений. По словам исследователя, в прозе Булгакова «карнавальный подтекст служит фоном и способом характеристики персонажей. Образы героев включают в свою структуру карнавальный компонент: каждый из персонажей является действующим лицом балаганного спектакля – петрушечного, циркового, вертепного, лубочного. При этом структура образов включает прямо противоположные составляющие: Коротков – мученик и клоун, Шариков – жертва и «дурак», Персиков – «божество» и младенец и т. д. Амбивалентность образа, вполне нормальная для традиционного карнавала, в современности является знаком утраты человеком личностной целостности» [там же; с. 180]. Тем самым в диссертации Е. Г. Серебряковой на материале исследования карнавальных мотивов и образов в прозе М. А. Булгакова дается наглядный пример того, как смеховая составляющая карнавальной эстетики преобразуется в соответствии с задачами сатирического жанра.

Подобную трансформацию категорий карнавального мироощущения отмечает в своей работе «Карнавальные традиции в творчестве Даниила Хармса» Е. Ю. Рог. Отмечая несомненную связь многих художественных приемов, свойственных поэтике Д. Хармса (гротескные образы, языковая игра, абсурдное, алогичное построение сюжета, мотив безумия и др.) с приемами карнавальной условности, исследователь в свою очередь отмечает, что «всенародный, объединяющий смех карнавальной культуры связан с праздником, светом, обновлением, он универсален и направлен одновременно на самих смеющихся. Смех же Хармса редуцирован до иронии, сарказма, иногда даже приобретает сатирическое значение <...> Такие карнавальные черты, как относительность, сниженность, логика «обратности» в полной мере присутствуют в творчестве писателя, но используются автором в обратном народной смеховой культуре назначении: убедить читателя в разобщенности бытия, абсурдности мира и его враждебности человеку». [Рог; URL]. Следовательно,

в творчестве Д. Хармса Е. Ю. Рог обнаруживает тот же вектор в направлении трансформирования карнавальной поэтики, что и Е. Г. Серебрякова в своем исследовании булгаковской прозы.

Отдельно следует отметить работу К. В. Бариновой «Карнавальный гротеск в осмыслении темы смерти в творчестве Н. Эрдмана», в которой на материале исследования пьесы Н. Р. Эрдмана «Самоубийца» приводится пример трансформации карнавальной амбивалентности смерти/рождения. С одной стороны, по наблюдению К. В. Бариновой, образ смерти в пьесе Н. Р. Эрдмана наделен явными карнавальными чертами (связь смерти с едой, телесным началом, сексуальными образами), но в то же время возникает и совсем другая, несвойственная традиционному карнавалу особенность: «карнавальная смерть, смерть-игра, смерть-оборотень, вернее, жизнь, надевающая маску смерти, становится смертью реальной, окончательной, необратимой, «тождественной самой себе». Карнавальная стихия разрушается окончательно – смерть здесь бесповоротна и не ведет, в отличие от карнавальной, к новому рождению» [Баринова; URL].

Отмеченные нами исследования, касающиеся рассмотрения специфики проявления карнавального начала в творчестве писателей, принадлежащих к системе русского модернизма первой половины XX в., можно дополнить еще одним примером исследования аналогичного процесса в постмодернистской прозе конца столетия – диссертацией Д. Н. Зарубиной «Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина», в которой отдельно рассматриваются особенности карнавализации в романе В. О. Пелевина «Чапаев и Пустота». По наблюдению Д. Н. Зарубиной, «основополагающим для творчества Пелевина двуединым образом является образ пустоты... Пустота может пониматься как пустота «внешняя», независимость от материального, презрение к вещам. Такая пустота связывается в творчестве Пелевина с образом творящего хаоса, в то время как пустота «внутренняя» противоположна творчеству... Карнавал как способ противостоять напору «пустоты внутренней» в пространстве цивилизации приобретает вид «переодевания» как служения этой пустоте... Карнавальная «маска», защищающая внутренний мир личности от агрессии пространства цивилизации, наступления внутренней пустоты, оборачивается «платьем» – образом себя, построенным из вещей и слов, а имя заменяется ложным именем» [Зарубина: 2007;

с. 192]. Таким образом, карнавальное начало, выступающее у писателей первой половины XX в. в резко сатирическом ключе, передававшем драму отчуждения человека от миропорядка, приобретает у постмодернистов конца столетия симулятивный характер, карнавальная игра оборачивается игрой мнимых сущностей, тотальной подменой.

В нашей статье мы отметили лишь некоторые из множества научных работ, посвященных проявлению карнавальности в русской литературе XX в., выделив из них те, в которых, прежде всего, анализируется трансформация ведущих карнавальных мотивов и образов в творчестве писателей новейшего времени. В качестве собственных выводов мы можем наметить ряд направлений, которые представляются нам перспективными в плане научной рецепции карнавальной традиции в литературе XX в.: 1) специфика пародирования идеологического дискурса в карнавализованной литературе советского времени и связанный с ней вопрос о карнавальной профанации сакрального в эпоху тотальной секуляризации; 2) особенности создания образа карнавального героя в литературе новейшего времени, актуализации архетипов юродивого, шута и дурака (в связи с данной проблемой может быть рассмотрен и вопрос, касающийся особенностей создания карнавальной ситуации в произведениях представителей современной русской литературы); 3) роль карнавального начала в процессе жанрово-стилевых трансформаций в русской литературе последних десятилетий. Возникающие в ней новые жанрово-стилевые формы серьезно-смехового, такие как, например, роман-анекдот, «социологический» роман (у А. А. Зиновьева) и др., еще ждут своего пристального анализа; 4) проблема карнавального диалогизма, исследование особенностей карнавализованного диалога (включенность диалогического слова в комический, профанирующий контекст, наличие в образах участников диалога черт пар карнавальных героев-двойников, уравнивание их диалогически соотнесенных позиций в обстановке «веселой относительности», переход слова в действие и т. п.) в произведениях современных авторов. Среди немногочисленных отечественных публикаций на эту тему можно отметить работу И. В. Зиновьева, в которой выделяются три вида коммуникативных отношений, развивающихся на основе карнавального смеха: социальный диалог, межличностный диалог и внутрличностный диалог. При этом автор статьи отмечает, что

коммуникативная природа карнавального смеха «по сию пору остается в стороне от магистрального пути бахтиноведения... У некоторых исследователей данная линия намечена, но лишь пунктиром» [Зиновьев: 2007; с. 129].

Помимо всего сказанного, следует признать, что среди современных работ по карнавальности в литературе почти не обнаруживается исследований карнавального дискурса как такового и его влияния на речевую организацию произведения. Нам представляется, что при соединении лингвистического и литературоведческого подходов к изучению феномена карнавальности в рамках исследования карнавального дискурса (прежде всего, в аспекте его влияния на жанрово-стилевую природу литературных произведений) также может наметиться новое перспективное направление научной рецепции карнавальной традиции в современной русской литературе.

### *Литература*

1. Барина К. В. Карнавальный гротеск в осмыслении темы смерти в творчестве Н. Эрдмана [Электронный ресурс] / К. В. Барина. – Режим доступа: URL: [http://www.superinf.ru/view\\_helpstud.php?id=4284](http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=4284)
2. Гринштейн А. Л. Квазикарнавальные мотивы и образы в литературе XX века / А. Л. Гринштейн // Россия и Запад: диалог культур: Материалы 2-й международной конференции (28–30 ноября 1995 года). – М., 1996. – С. 120–128.
3. Зарубина Д. Н. Универсалии в романном творчестве В. О. Пелевина: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Д. Н. Зарубина. – Иваново, 2007. – 205 с.: ил. РГБ ОД, 61 07-10/1321.
4. Зиновьев И. В. Диалогический дискурс карнавального смеха в трактовке М. М. Бахтина / И. В. Зиновьев // Известия Уральского государственного университета. – 2007. – № 54. – С. 114–130.
5. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – М., 1978. – 398 с.
6. Рог Е. Ю. Карнавальные традиции в творчестве Даниила Хармса [Электронный ресурс] / Е. Ю. Рог. – Режим доступа: URL: <http://www.xarms.lipetsk.ru/texts/rog3.html>
7. Серебрякова Е. Г. Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Е. Г. Серебрякова. – Воронеж, 2002. – 192 с.: ил. РГБ ОД, 61 03-10/206-Х.

*Юзефович Илья Викторович,  
аспирант Московского педагогического государственного университета*

**НАЦИОНАЛЬНЫЙ МИР КАК ТЕКСТ (НА ПРИМЕРЕ  
РОМАНА И. С. ШМЕЛЕВА «ЛЕТО ГОСПОДНЕ»  
И РАССКАЗОВ Ш. Й. АГНОНА  
ИЗ ЦИКЛА «В ШАТРЕ ДОМА МОЕГО»)**

По замечанию Г. Гачева, рассуждающего о еврейских корнях, это «малое племя на малой территории все время передвигалось, изгонялось, возвращалось – не было сращено с землей... еврейство как бы свернуло себя с земли – в Книгу и ввернуло себя – в родную плоть и кровь... Жизнь этого народа, его история перелилась в Слово, в «Книги» (что значит по-гречески слово «Библия»), в Закон Божий, ставший еще и через христианство универсальным для половины населения Земли... Священная Тора – их территория; их природная материя – это плоть народа. Космос оказался как бы вдавлен в Этнос. Пространство превращается в некое метафизическое понятие» [1: 225, 227]. Действительно, на протяжении веков у евреев не было своей земли, но был Текст, который заменял им Родину, и каждое новое поколение расширяло этот Текст, сделав его впоследствии билингвальным. В начале XX в. литература, созданная Шолом-Алейхемом, Менделе Мойхер-Сфоримом, Ицхоком Лейбушем Перецем и др. на языке идиш, представлялась ряду еврейских теоретиков некоей «территорией» для народа, не имевшего родины. Появилось такое понятие, как идишланд – особое еврейское отечество. Впервые этот термин ввел идишист и общественный деятель Хаим Житловский [2: 403], писавший, что духовно-национальный дом – это то место, где «присутствует наш народный язык и где каждое дыхание и каждое слово помогают поддерживать национальное существование нашего народа». Похожее мироощущение было и Ш. Й. Агнона, о чем он говорит в своей Нобелевской речи: «Вследствие исторической катастрофы, из-за того, что Тит, император римский, разрушил Иерусалим и народ Исраэля был изгнан из его Страны, – родился я в одном из городов изгнания. Но повседневно и постоянно я воспринимал себя как родившегося в Иерусалиме. Во сне, в ночных видениях, я видел себя стоящим с братьями моими

левитами в Святом Храме, поющим вместе с ними псалмы Давида, царя Израэля. Таким напевам не внимало ничье ухо – с того дня, как наш Город был разрушен и обитатели его ушли в изгнание. Я подозреваю, что ангелы-повелители Чертога песнопений, опасаясь, как бы я наяву не пропел то, что пел во сне, вычеркнули из моей памяти эти напевы. Ведь, услышав их, сыны моего народа не смогли бы совладать с тоской по утраченному благу, и чтобы примирить меня с тем, что лишили уста мои песен, наделили меня способностью писать их» [3].

В XX в. эта концепция становится актуальной не только для еврейского народа. Многие русские писатели, отправившиеся в эмиграцию, увозят с собой осколки той, уходящей, Родины в виде текста: текстов классиков, Священных книг. И. С. Шмелев в тексте своего романа эту Родину воссоздает. «В ней, – говорил писатель о своей книге, – я показываю лицо Святой Руси, которую я ношу в своем сердце» [4: 15]. Быт и обычаи Старой Москвы Шмелев, по собственному признанию, воспринимал как текст, как учебник жизни: «Это была первая прочитанная мною книга – книга живого, бойкого и красочного слова. Здесь, во дворе, я увидел народ. Я здесь привык к нему и не боялся ни ругани, ни диких криков, ни лохматых голов, ни дюжих рук. Эти лохматые головы смотрели на меня очень любовно... Здесь я слушал летними вечерами, после работы, рассказы о деревне, сказки и ждал балагурства. Дюжие руки ломовых таскали меня с конюшни к лошадям, сажали на изъеденные лошадиные спины, гладили ласково по голове. Здесь впервые почувствовал тоску русской души в песне, которую пел рыжий маляр... Эти лохматые на моих глазах совершали много чудесного. Висели под крышей, ходили по карнизам, спускались под землю в колодезь, вырезали из досок фигуры. Ковали лошадей, брыкающихся, писали красками чудеса, пели песни и рассказывали дух захватывающие сказки... Двор наш для меня явился первой школой жизни-самой важной и мудрой. Здесь получались тысячи толчков для мысли. И все то, что теплого бьется в душе, что заставляет жалеть и негодовать, думать и чувствовать, я получил от сотен простых людей с мозолистыми руками и добрыми для меня, ребенка, глазами» [5: 142–143].

В названиях своих произведений оба автора – русский и еврейский – обращаются к единому для христианской и иудейской цивилизаций тексту, Ветхому завету. Словосочетание «Лето Господне»

означает Юбилейный год и отсылает читателя к книге Левит (25: 10): «...и освятите пятидесятый год и объявите свободу на земле всем жителям ее: да будет это у вас юбилей; и возвратитесь каждый во владение свое, и каждый возвратитесь в свое племя». Используя данную аллюзию, Шмелев возвращается сам и стремится вернуть читателя к «своему племени», подобно тому, как заповедано в тексте Писания. Название для цикла рассказов Ш. Й. Агнона позаимствовано из книги Чисел (24: 5): «Как прекрасны шатры твои, Яаков, жилища твои, Израиль! Как алойные деревья, насажденные Господом, как кедры при водах... Преклонился, лежит, как лев и как львица, кто поднимет его?.. Восходит звезда от Иакова и восстает жезл от Израиля, и разит князей Моава и сокрушает всех сынов Сифовых». Эти слова принадлежат прорицателю Валааму, нанятому царем Моава Валаком для того, чтобы проклясть народ Израиля, однако, по велению Бога, кудесник трижды благословил израильтян, предсказав им победу над врагами и приход Мессии. Агнон в своем цикле рассказов, вслед за прорицателем, благословляет свой народ и переносит читателя во времена его торжества, предрекая скорое наступление мессианской эпохи. Оба автора используют прием, названный позднее профессором еврейской литературы Гарвардского университета Джеймсом Кутелем, “narrative expansion” [6: 19], что на русский язык можно примерно перевести как расширение повествования. Уже в заглавии сообщается о том, что действие происходит на стыке времен и пространств. Израильский литературовед Елена Римон отмечает, что «связь пространств и времен, о которой говорил Агнон в своей Нобелевской речи, – не только по горизонтали, но и по вертикали. С одной стороны, многие агноновские тексты переполнены бытовыми реалиями, доступными зрению, обонянию и вкусу: несговорчивые чиновники, душные конторы, докучливые собеседники, опоздавший поезд и рано ушедший автобус, разнообразные напитки и кушанья с острым запахом, отвлекающим от работы и молитвы; простыни и шубы, рубашки и кафтаны, кровати, шкафы и комоды, примусы и керосинки, и т. д., и т. п. С другой стороны, за этим вещным миром, обступающим агноновских героев, встают иные, духовные миры. Сказанное нуждается в уточнении. Один из критиков<sup>1</sup> сравнивал двоимирие Агнона с платоновской

<sup>1</sup> Барух Курцвайль

пещерой, в которой узники по неясным теням на стене угадывают подлинные краски и формы подлинных, вечных сущностей. В притче Платона подлинное и неподлинное разнесены по разным местам. Так и по-русски мы говорим, что «за» одним миром «прячется», или «стоит» нечто другое, и это тоже метафора, которая по правде говоря, плохо передает устройство мира Агнона. Сотворение мира, изгнание из райского Сада, исход из Египта и Синайское Откровение не находятся в каком-то ином пространстве или времени, они совершаются здесь и сейчас. Сакральное и профанное, история и современность, мгновение и вечность, земное и небесное, изгнание и Иерусалим соприкасаются и пересекаются. Именно линии их пересечения и разрыва интересуют Агнона». [7]

Мир Агнона строится в соответствии с принципом ПарДес. פַּרְדֵּס «пардес» переводится с иврита как «райский сад» и является также аббревиатурой, которая обозначает четыре метода познания Торы: פשוט «простой» – буквальный смысл, רמז ремез «намек», который позволяет внимательному читателю увидеть сокрытый, мистический смысл, דרש драш «толкование» и סוד сод «тайна» – тайный, мистический смысл Писания.

В Талмуде есть легенда: «Учат мудрецы наши: Четверо вошли в Пардес. Это были Бен Азай, Бен Зома, Ахер и рабби Акива. Сказал им рабби Акива: “Когда вы приблизитесь к камням прозрачного мрамора, не говорите: вода, вода, ибо сказано: говорящий ложное не устоит пред глазами Моими” (Пс. 101:7). Бен Азай взглянул – и умер; и о нем говорит Писание: Тяжела в глазах Господа смерть благочестивых Его (Пс. 116:15). Бен Зома взглянул – и повредился [в уме], и о нем говорит Писание: Найдя мед, ешь его в меру, не то пресытишься им и изблудеешь его. (Притч. 25:16). Ахер – вырвал саженьцы. Рабби Акива – вошел с миром и вышел с миром».

«Войти с миром и выйти с миром» из ПарДеса, созданного Агноном, может лишь читатель, преуспевший в изучении Писания. «Ключи к Агнону почти всегда можно отыскать в текстах еврейской традиции. Каждая фраза, каждый поворот сюжета у Агнона имеет богатую и сложную семантическую историю в еврейских источниках: в Писании, мидрашах, Талмуде, Зогаре и других мистических сочинениях, в хасидских комментариях и в гомилетической литературе. Не случайно одна из лучших работ об Агноне, статья Гершона Шакеда о «Разлученных», вошла в сборник статей

о средневековых мидрашах» [7], – отмечает израильский литературовед Елена Римон».

И. С. Шмелев в своем романе во многом опирается на древнерусскую религиозную традицию, которая, как и еврейская, предполагает двойственное восприятие мира (вечного, нетленного и земного, временного). Это мироощущение проходит лейтмотивом через все праздники и посты, пронизывает весь календарь православной духовности, скрепляющий художественную структуру романа «Лето Господне». В этой двойственности – один из истоков радостного, приподнятого отношения к жизни героя-повествователя, незамутненному детскому разуму под силу различить в предметном мире, его обрядах и ритуалах, явления жизни духовной, он, подобно рабби Акиве «входит с миром и выходит с миром». Маленький Ваня охотно и радостно принимает все, что делают взрослые в Чистый понедельник, благоговейно вдыхая «незабвенный, священный запах Великого поста» [4: 38]. Все внешние проявления ритуала принимаются героем как нечто давно ожидаемое, знакомое, родное. Шмелева, как и Агнона, интересуют линии пересечения сакрального и профанного.

География Бучача у Агнона включается включает в себя не только сам город, но и соседствующие с ним местечки, к примеру, Лешкович, куда отец юного Шмуэля отправляется на ярмарку: «Лешкович – небольшой город, ничем не примечательный по сравнению с другими городками этого края, за тем лишь исключением, что раз в году отовсюду съезжаются туда торговцы, дабы выставить свой товар на городской площади. И всякий, кто нуждается в чем-то, приходит и покупает у них. В давние времена, два-три поколения назад, бывало, собиралось там более ста тысяч человек; да и поныне, во времена заката Лешковича, съезжаются туда со всей страны. Вам не найти ни одного торговца в Галиции, который во дни ярмарки не держал бы там лавку» [8]. Замоскворечье у Шмелева тоже весьма тесно соприкасается с другими другими районами Москвы. Кроме того, любознательный Ваня узнает о существовании других городов и деревень: «Я слышу всякие имена, всякие города России. Кружится подо мной народ, кружится голова от гула. А внизу тихая белая река, крохотные лошадки, санки, ледок зеленый, черные мужики, как куколки. А за рекой, над темными садами, – солнечный туманец тонкий, в нем колокольни-тени, с крестами в искрах, – милое мое

Замоскворечье» [4: 115]. Но при этом иные географические пространства воспринимаются сквозь призму своего, проходят своеобразную акклиматизацию, подобно тому, как ивритская литература вбирала в свою сокровищницу сюжеты и образы литературы русской, а русская литература – модели французской. Так проявляется основное свойство художественной модели: она всегда остается воспроизведением единичного, но при этом сама жизнеподобность и конкретность получают характер всеобщности.

### *Литература*

1. Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1998.
2. Житловский Х. Черновицер Шпрах-конференц ун Паризер Кальтур-конгрес. – Нью-Йорк, 1953.
3. Агнон Ш. Й. Нобелевская речь. Цит. по электронному ресурсу: <http://www.rjews.net/sifrut/agnon.htm> (дата обращения: 16.09.2014).
4. Шмелев И. С. Лето Господне. – М.: Издательский дом «Синергия», 1998.
5. Русская литература. – 1973. – № 4.
6. Kugel J. L. In Potiphar's House. The Interpretive Life of Biblical Texts. – Harvard University Press, 1990.
7. Римон Е. «Мир Агнона: поэтика парадоксальных соответствий». Электронный ресурс: [http://echo.oranim.ac.il/main.php?p=news&id\\_news=84&id\\_personal=21](http://echo.oranim.ac.il/main.php?p=news&id_news=84&id_personal=21) (дата обращения: 16.09.2014).
8. Агнон Ш. Й. «Платок». Электронный ресурс: <http://www.rjews.net/sifrut/agn-r2.htm> (дата обращения: 16.09.2014).

*Костраменкова Екатерина Александровна,  
аспирантка Московского педагогического государственного  
университета*

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА  
В ИСТОРИОСОФСКОЙ ПРОЗЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЬЕСЫ  
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ПАВЕЛ ПЕРВЫЙ»  
И РОМАНА М. А. АЛДАНОВА «ЗАГОВОР»)**

С возникновением исторического романа как устойчивой разновидности романного жанра возникает проблема соотношения исторической достоверности и вымысла в художественном тексте. Историческое повествование требует обращения к фактическому материалу, документам. Изображая далекую эпоху, автор должен взять на себя сразу две роли – исследователя и художника, так как в историческом романе документальная основа неразрывно переплетается с художественным вымыслом. Каждый автор по-своему подходит к отбору и обработке документальных источников. В данной статье (которая является результатом сравнительно-сопоставительного анализа) мы рассмотрим, как авторское отношение к использованию фактического материала и историософские взгляды писателей могут влиять на интерпретацию реального исторического сюжета. В качестве примера будут проанализированы пьеса для чтения «Павел Первый» (1908) Д. С. Мережковского и роман «Заговор» (1925–1927) М. А. Алданова, в которых представлен один и тот же сюжет – заговор и убийство Павла I.

Прежде чем обратиться к этим текстам, нужно понять, в чем оба автора видят специфику работы над историческим романом.

В своем дневнике «Было и будет» (1910–1914) Д. С. Мережковский рассуждает о знании вообще и об историческом знании в частности: «Знание есть любовь. Не имея любви к предмету, можно иметь о нем сведения, но нельзя иметь знания. <...> Если это верно для других областей знания, то больше всего для истории. Во всех других – познающий имеет дело с тем, что есть; в истории – с тем, что было и чего уже нет. <...> Предмет истории – то, что жило и умерло и будет снова жить вечно, воскреснув в нашем познании» [1]. Такие мысли возникают у Д. С. Мережковского после прочтения

работы великого князя Н. М. Романова «Император Александр I. Опыт исторического исследования». Вступая в полемику с историком, Д. С. Мережковский настаивает на активной авторской позиции, считает, что и для писателя, и для ученого недостаточно рационально осмыслить документальные источники, так как любой документ может быть истолкован по-разному. В своих произведениях он «пересоздает» прошлое и утверждает право на *вольную интерпретацию* исторических фактов. О творческом методе Д. С. Мережковского М. А. Алданов писал: «Как исторический романист Д. С. вольно обращался с историей, но... никак не потому, что не знал ее, а потому, что его *религиозная идея* была ему дороже и исторической правды, и художественной ценности романа» (курсив. – Е. К.) [2]. Определяющей для творческого метода Д. С. Мережковского становится *концепция «Третьего Завета»*, согласно которой человечество находится в ожидании «Царства духа».

Создатель «учения о случае», М. А. Алданов подходит к историческому материалу с философской точки зрения. Любой документ он рассматривает исходя из декартовского принципа абсолютного сомнения, пытается подчеркнуть субъективность исторического знания («...никакие документы и ничье толкование обязательной силой не обладают» [3]).

Характеризуя проблему достоверности документа в художественно-историческом сознании, Т. И. Дронова отмечает: «Восприятие М. А. Алдановым труда историка как одного из видов искусства, создающего иллюзорную реальность, обманывающую своей “подлинностью” наивного читателя, по сути дела сближает его с Д. С. Мережковским. Но отношение к данному явлению у него принципиально иное. Если Д. С. Мережковский в своих романах стремится к достижению художественной иллюзии достоверности, то М. А. Алданов постоянно ее разрушает...» [4]

Своеобразие интерпретации фактического материала определило художественную специфику произведений Д. С. Мережковского и М. А. Алданова: по-разному раскрываются образы исторических личностей, даются различные оценки событиям прошлого, трансформируется сюжет.

Работу над драмой «Павел Первый», которая станет первой частью трилогии «Царство зверя», Д. С. Мережковский заканчивает в 1908 г. Однако основная идея пьесы была сформулирована им го-

раздо раньше. События 9 января 1905 г., вошедшие в историю России как «Кровавое воскресенье», произвели на Д. С. Мережковского ошеломляющее действие. В сознании писателя происходит «мировоззренческий перелом», и летом того же года в ходе долгого спора с З. Н. Гиппиус он соглашается с ней и говорит: «Да, самодержавие – от антихриста!» Именно эта идея станет ключевой для всей трилогии, в которую помимо пьес войдут романы «Александр I» (1911–1912) и «14 декабря» (1918).

Название трилогии «Царство зверя» соотносится с библейским образом «хищный зверь», «зверь, выходящий из бездны». В произведениях Д. С. Мережковского лексема «зверь» содержит двойное значение: с одной стороны, это характеристика нечеловеческой жестокости героев, с другой, – библейский символ «зверя», «антихриста». В пьесе «Павел Первый» «зверем» часто называют императора: «Зверем был вчера, зверем будет и сегодня», – говорит сын Павла Константин, «Как хищный зверь, что вырвался из клетки и на всех кидается» – характеризует поведение императора Пален.

Павел жесток, коварен, мстителен; неограниченная самодержавная власть превращает его в безумного тирана, который видит себя «богом на земле». Но, как и прочие герои Д. С. Мережковского (Юлиан, Леонардо, Петр I, Александр I, Рылеев, Наполеон и многие другие), Павел сочетает в себе самые противоречивые черты. Он не чужд прекрасных, возвышенных стремлений; бывает чувствителен и нежен, искренне любит Анну Гагарину; в одном из разговоров с ней произносит: «...как желал бы сделать всех счастливыми! Каждого к сердцу прижать и сказать: чувствуешь ли, что сердце это бьется для тебя?» [5]

Д. С. Мережковский наделяет Павла даром предвидения, что привносит в текст мистический смысл. Император чувствует приближение смерти: во время прогулки он испытывает приступ удушья, затем смотрит в зеркало и ему кажется, что «лицо все накриво... точно шею свернули...», графу Палену он рассказывает свой сон: «...мне хуже снилось: будто бы кафтан парчовый натягивают, узкий-преузкий – никак не влезу, а все тискают – так сдавили, чтодохнуть не могу. Закричал и проснулся. С тех пор и бессонница...» [5]

В центре пьесы два диалога с участием графа *Петра Алексеевича* Палена: один с Павлом, другой с Александром. Образ Палена

противоречив: это герой, который совершает двойное предательство – отрекается и от наследника, и от императора. Изображая разговор Палена и Павла, Д. С. Мережковский проводит параллель с библейским сюжетом: разговор апостола Петра и Иисуса. В пьесе Павел сам сравнивает себя с Христом, и в беседе с Паленом напоминает ему о предательстве апостола Петра:

«П а в е л. Петр Алексеевич... Петр, любишь ли ты меня?..

П а л е н. Люблю, государь...

П а в е л. Любишь?

П а л е н. Ваше величество, вы сами знаете: у меня только Бог да вы. Я душу мою положу за вас!

П а в е л. Душу твою за Меня положишь? – сказал Господь Петру – и петух пропел... Ну, прости... Верю, больше верить нельзя. Дай перекрещу... Помоги тебе, Господи...» [5]

В этом разговоре Пален признается в существовании заговора, в том, что наследник престола «мысленный отцеубийца». После этого Павел полностью доверяет Палену, по его совету снимает офицеров кавалергардского полка со всех караулов, подписывает указ об аресте всей царской семьи. Пален получает полную свободу действий и в первую же ночь «отрекается» от своих слов.

Изображенные в пьесе заговор и убийство Павла I иллюстрируют идею Д. С. Мережковского о *проклятии рода Романовых*, которая возникает уже в романе «Петр и Алексей» (1904). Два страшных сюжета связаны воедино: сыноубийство и «негласное» отцеубийство. Сюжет о Петре и царевиче Алексее Павел сам напоминает сыну: «А историю царевича Алексея помните? Вот подлинная трагедия... Сын восстал на отца, и отец казнил сына» [5]. Для Мережковского отец и сын – это прежде всего высшее (божественное) единство. Убийство царевича не может остаться безнаказанным: расплачиваться будет весь царский род, вся страна. В одном из эпизодов романа «Петр и Алексей» во время пытки царевич говорит отцу: «Кровь сына, кровь русских царей на плаху ты первый прольешь!.. И падет сия кровь от главы на главу, до последних царей, и погибнет весь род наш в крови. За тебя накажет Бог Россию!..» [6] За убийство царевича расплачивается вся династия Романовых; разговор двух денщиков в пьесе «Павел Первый» как нельзя лучше иллюстрирует эту идею: «От судьбы не уйдешь: убили Алешеньку, убили Иванушку, убили Петеньку, убьют и Павлушку» [5].

Ключевая идея пьесы – «самодержавие от антихриста» – раскрывается в размышлениях Александра: «“Несть бо власть аще не от Бога”. <...> Ну, а если государь – сумасшедший, власть тоже от Бога? Сумасшедший с бритвою. И бритва от Бога? Хищный зверь, что вырвался из клетки... И царство зверя – царство Божье? Ничего понять нельзя...». Второй раз эта же мысль приходит к нему, когда он узнает об убийстве отца: «Власть от Бога... *“Несть бо власть аще не от Бога...”* <...> А ну, как не от Бога власть самодержавная? Ну, как тут место проклятое – станешь на него и провалишься?.. Проваливались все до меня – и я провалюсь...» [5] Д. С. Мережковский показывает, что, уже вступая на престол, Александр понимает всю тяжесть своего груза и неотвратимость расплаты за смерть отца, виновником которой он, пусть и невольно, является.

У М. А. Алданова сюжет раскрывается иначе. К Павловской эпохе он обращается уже в романе «Чертов мост» (1924–1925). Читатель видит, как поступки «безумного императора» вызывают сначала недоумение, а со временем и ужас подданных. Но Павел I у М. А. Алданова не тиран, а лишь жертва психического заболевания: «Император Павел по характеру не был тупым, кровожадным извергом, каким не раз его изображали историки русские и иностранные, – отмечает писатель в предисловии к роману «Заговор». – От природы человек одаренный и благородный, он стал жертвой душевной болезни, по-видимому, очень быстро развившейся в последние месяцы его царствования. Неограниченная власть самодержца превратила его личную драму в национальную трагедию» [7]. М. А. Алданов стремится показать безвыходность положения, в котором оказались и царь, и цареубийцы.

Отметим, что, изображая ночь убийства, Д. С. Мережковский демонстрирует низкие черты заговорщиков: собрание в квартире генерала Талызина напоминает застолье в кабаке; чтение проекта Конституции чередуется со скабрёзными, пошлыми разговорами. Отвратительность сцены подчеркивается беседой, в ходе которой один из участников заговора продает другому шестнадцатилетнюю девушку за 120 рублей.

В романе М. А. Алданова большинство заговорщиков получают положительные оценки: «Убийцы Павла I составляли небольшую часть блестящей исторической группы», – отмечается в предисловии; генерал Талызин характеризуется как «прекрасный человек,

умный и благородный», граф Панин как «человек богато одаренный, безукоризненно порядочный и во многих отношениях весьма замечательный». Именно он в своих письмах и размышлениях рассуждает о необходимости свержения императора: «...зло усиливается ...тирания и безумие дошли до предела... <...> Нельзя государству быть управляему безумцем...» [7] Изначально целью заговора было отречение Павла от престола, но постепенно заговорщики приходят к выводу, что такой вариант невыносим: если Павел отречется, то в любой момент он сможет попытаться вернуть себе власть. В разговоре с Талызиным Пален рассуждает о том, что «нельзя оставлять в живых двух царей».

М. А. Алданов передает душевные переживания наследника престола, которому известно о готовящемся покушении на его отца, и каждый раз, когда Пален просит Александра дать согласие на осуществление задуманного, он уходит от однозначного ответа: «...ему очень хочется стать царем... и очень не хочется стать отцеубийцей...» [7] Если в пьесе Д. С. Мережковского наследник подписывает «Манифест об отречении императора Павла и о восшествии на престол Александра», то у М. А. Алданова он не дает своего согласия на какие-либо действия, хотя вечером накануне убийства, после сообщения Палена о том, что наружный караул замка будет осуществлять Семеновский полк, он понимает, что покушение на отца неизбежно, но не предпринимает никаких действий.

Оба автора в своих произведениях сравнивают заговор против Павла с убийством Цезаря. У Д. С. Мережковского Павел видит, что Александр читает трагедию Вольтера «Брут»; в ночь убийства императора генерал Талызин называет Брутом Платона Зубова. М. А. Алданов проводит аналогии с римским сюжетом в нескольких фрагментах романа: масон Баратаев, отказываясь от участия в заговоре, пишет письмо Талызину, в котором приводит отрывок из «Жизни двенадцати Цезарей» Светония (в нем говорится о предзнаменованиях, предшествовавших убийству Цезаря, и о преждевременной кончине всех его убийц); герой-резонер Пьер Ламор в разговоре с Юлием Штаалем также цитирует римских историков, намекая на заговор против императора. Сравнивая заговор против Павла с покушением на Цезаря, Д. С. Мережковский и М. А. Алданов обращают внимание читателя на *повторяемость исторических сюжетов*.

Отметим, что в структуре романа М. А. Алданова прием сравнения играет значительную роль. С одной стороны, заговор против Павла сравнивается с заговором и убийством Цезаря; с другой – с покушением на Наполеона, которое является самым ярким примером *театрализованности повествования*. Действие разворачивается в театре, на премьере оперы «Горации»: но настоящее «представление» разыгрывается в зале – в ложе Бонапарта. «Театрализованный заговор» – это лишь искусная политическая игра, жертва заговора на самом деле оказывается его организатором, «режиссером», исполнителем главной роли. В тетралогии есть и еще одно сравнение. В романе «Чертов мост» М. Алданов подробно описывает подготовку к празднику в доме Безбородко. Герой-свидетель Штааль, оказавшись на кухне, наблюдает за поваром Игнатом и с удивлением замечает, что граф Пален – главный организатор убийства императора – очень похож на повара, зарезавшего к праздничному ужину свињью-гречанку.

Подводя итог, можно заключить: реальный исторический сюжет может получить различную интерпретацию в зависимости от подхода к обработке фактического материала, от того, какую историко-философскую идею этот сюжет должен проиллюстрировать. Д. С. Мережковский стремится доказать «антихристианскую» сущность самодержавной власти; для него убийство Павла – это одно из звеньев кровавой вереницы смертей, которые преследуют династию Романовых на протяжении столетий.

Для М. А. Алданова убийство императора в Михайловском замке – единственный выход из критической ситуации, в которой оказались царь, наследник и цареубийцы. Прием «умолчания» позволяет утвердить мысль о невозможности познания абсолютной исторической истины, развернутая система сравнений иллюстрирует идею бесконечной повторяемости одних и тех же «исторических сценариев».

### *Литература*

1. Мережковский Д. С. Было и будет. Дневник. 1910–1914. – М., 2001. – С. 115.
2. Алданов М. А. Д. С. Мережковский. Некролог // Д. С. Мережковский: pro et contra. – СПб., 2001. – С. 406.
3. Алданов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1: Девятое термидора; Чертов мост. – М., 2007. – С. 16.

4. Дронова Т. И. Проблема достоверности документа в художественно-историческом сознании первой трети XX века (Мережковский, Тынянов, Алданов) // Изв. Саратов. ун-та. Сер.: Социология. Политология. – Саратов, 2009. – Т. 9. – Вып. 1. – С. 79.
5. Мережковский Д. С. Царство зверя: трилогия. – М., 2011. – 800 с.
6. Мережковский Д. С. Антихрист (Петр и Алексей). – М., 1993. – 432 с.
7. Алданов М. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2: Ключ: Роман; Святая Елена, маленький остров; Заговор. – М., 2007. – 704 с.

*Малахова Мария Амирановна,  
аспирантка Оренбургского государственного педагогического  
университета*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ**

Введение новых ФГОС поставило перед школьными учителями и методистами новые приоритеты. В отношении преподавания литературы особый статус приобретает проблема отсутствия у школьников интереса к книге, прежде всего к произведениям художественной литературы, низкий уровень читательского восприятия, речевой грамотности, коммуникативной культуры в целом. Решением проблемы может стать привитие культуры чтения учащимся.

Разработкой понятия «культура чтения» занимались как библиотекари (А. П. Примаковский, Н. Е. Добрынина, Ю. П. Маркова, М. Д. Смородинская и др.), так и методисты (Е. Карсалова, Бородина, Н. Н. Сметанникова, И. И. Аркин, Е. Н. Ильин, Ю. П. Мелентьева и пр.).

Осипова И. В., к примеру, понимает под читательской культурой определенный уровень сформированности ряда читательских умений и навыков: потребность в чтении и устойчивый интерес к нему; читательская эрудиция; навыки чтения, умения выразительного

чтения; способность к восприятию различных литературных произведений, элементарные библиографические знания; необходимый уровень теоретико-литературных знаний; креативные способности; умения оценки и интерпретации; речевые умения [5, 4].

Сметаникова Н. Н. предлагает включить в читательскую культуру такие составляющие: рациональную организацию процесса чтения в зависимости от текста, широкого контекста чтения и свойств читателя; глубокое, точное, отчетливое и полное понимание и «присвоение» содержания текста, сопровождающееся эмоциональным сопереживанием, критическим анализом и творческой интерпретацией прочитанного; поиск, анализ и выбор текста (книги, электронного документа, базы данных, поисковых систем в Интернете и др.) для чтения в соответствии с интересами и возможностями читателя, а также – с целью чтения; выбор способов (устного, письменного) и языковых средств сохранения прочитанного на родном или неродном языках (план, высказывание, суждение, конспект, тезисы, аннотация, реферат и т. д.); читательская культура реализуется в поступках читателя как проявление его сопереживания, сомышления, сотворчества с другими людьми в обществе, с учетом законов природы и общества [6, 56].

Н. Е. Добрынина в современной социокультурной ситуации предлагает понимать культуру чтения как вид деятельности, состоящий из трех слагаемых: «предфазы, связанной с мотивационной сферой обращения к печатному источнику и информации о нем; фазы, на которой происходит непосредственное соприкосновение с текстом, его постижение (восприятие, понимание) и постфазы, определяемой последствиями чтения (дальнейшим осмыслением темы, развитием читательского интереса, межличностным общением по поводу прочитанного, использованием усвоенной информации в разных областях жизни)» [2, 54].

Как видим, большая часть определений подразумевает неотъемлемым элементом культуры чтения интерпретацию художественного текста.

В. Е. Хализев в учебнике литературоведения поясняет: «Интерпретация сопряжена с переводом высказывания на иной язык (в иную семиотическую область), с его перекодировкой. Толкуемое явление как-то меняется, преобразуется; его второй, новый облик, отличаясь от первого, исходного, оказывается одновременно

и беднее, и богаче его. Интерпретация – это избирательное и в то же время творческое (созидательное) овладение высказыванием (произведением)» [10, 108].

А. И. Кравченко в книге «Культурология: словарь» дает следующее определение: «Интерпретация – 1) в широком смысле – истолкование, объяснение, перевод на более понятный язык <...>; 2) в искусстве – творческое освоение художественного произведения, связанное с его избирательным прочтением: в обработках и транскрипциях, в художественном чтении, режиссерском сценарии, актерской роли, музыкальном исполнении; 3) метод литературоведения: истолкование смысла произведений в определенной культурно-исторической ситуации его прочтения» [4, 202].

По мнению О. Н. Телятниковой, задача интерпретации художественного текста – извлечь максимум заложенных в нем мыслей и чувств художника. Другими словами, на первый план выходит задача освоения глубинной сущности художественного текста как произведения искусства слова [7].

С точки зрения И. В. Третьяковой, процесс интерпретации предполагает следующие этапы: догадка, предположение, выдвижение гипотезы, вывод следствий и их сопоставление с известными данными, согласование первых двух этапов, в результате чего постигается смысл текста [8, 38].

С. М. Шакиров выделяет среди подходов к интерпретации текста:

риторический – выявление общей цели, намеченной автором (применительно к лирике); мифологический – выявление в произведении глубинных культурных смыслов и бытийных представлений; семантический – «истолкование особенностей функционирования мотивов»; структурный – определяет принципы значимости всех элементов художественной системы произведения [11].

Одним из условий интерпретации в методике преподавания литературы должно стать принятие того факта, что интерпретация не есть объяснение. По мнению В. И. Тюпы, «объяснение, отвечая на вопрос «почему», всегда обращено из настоящего в прошлое. Интерпретация же, напротив, ориентирована на будущее, поскольку всегда явно или неявно отвечает на вопрос «зачем» [10, 12]. В. А. Доманский разделяет интерпретацию на читательскую (первичную), научную и творчески-образную. Первичная базируется на

том общем впечатлении и понимании художественного произведения, которое получает читатель при его прочтении; такая интерпретация зачастую остается в виде переживания, настроения, чувства [3, 164]. Мы видим задачу школьного учителя в том, чтобы помочь учащимся оформить эти эмоции в логические конструкции.

Стоит учитывать еще один аспект: объективную многозначность художественного образа и субъективный характер его постижения и интерпретации. Тут возникает определенная опасность: проблема адекватности разных толкований художественного произведения (термин В. А. Доманского).

Представления о безгранично широком круге допустимых интерпретаций широко распространены в литературоведении (А. А. Потебня, А. Г. Горнфельд, М. Эпштейн), однако В. Е. Хализев выдвинул идею «диапазона» научно корректных, объективно достоверных интерпретаций одного и того же художественного произведения.

В качестве решения проблемы можно предложить позицию В. И. Тюпы, который полагал, что «литературоведческая интерпретация <...> призвана устанавливать некий сектор адекватности читательского сотворчества, выявлять для данного произведения границы этого сектора, за которыми начинается область читательского произвола» [9, 13]. В. А. Доманский предлагает несколько иной путь: 1. забыть все предшествующие опыты интерпретаций (это касается школы особенно); 2. прочитать произведение свежим взглядом и сформулировать интерпретацию в первом приближении; 3. целенаправленный анализ-перечитывание, ставящий целью скорректировать, расширить и углубить первичную интерпретацию. Для этого крайне важно определить проблемно-смысловую стержень произведения, который обеспечивает системно-целостное единство содержания.

Опираясь на вышеизложенные соображения, мы в процессе преподавания литературы в средних классах, направляли учащихся по пути интерпретации художественного текста. Так, в 8 классе при изучении романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» Читаем название – «Сержант гвардии». Учителю следует обратить внимание ребят на то, что гвардейские полки были лучшими полками, ведь они состоят из «цвета» военных. Название главы, по мнению школьников, говорит о том, что главного героя должна ожидать «легкая

и приятная судьба». Однако эпитафия к главе тут же заставляет усомниться в этом утверждении («послужит – потужит»).

– Какова же на самом деле судьба Петруши?

– Она соответствует эпитафии, а не названию, – отвечают учащиеся.

«*Отец мой*», – так начинает повествователь и одновременно главный герой, обозначая в первых 2 предложениях временной и пространственный ориентир. Тут мы должны остановиться, пояснив, что Симбирск – нынешний Ульяновск – город, куда пойманного Пугачева отправили на суд к графу Панину. Однако первое предложение переносит читателя в определенную историческую эпоху – середину XVIII в. Граф Миних был сослан в Сибирь после дворцового переворота 1741 г., и отец Петруши вынужден был уйти в отставку в должности *премьер-майора*, что соответствует сейчас званию подполковника. Живет Гринев-старший в деревне, т. е. не столь подвержен перемене взглядов на жизнь.

«*Нерожденный еще сержант*» – тоже требует комментария учителя. Родители готовят сына к военной карьере и по обычаям того времени заранее записывают в Семеновский полк. Пословица «Солдат спит, а служба идет» как раз об этом: пока младенцы спали в колыбельках, у них повышались чины.

«*До окончания наук*» – мы заранее предвкушаем историю про учение. И Пушкин с готовностью раскрывает тайны «наук»: «*не по-нонешнему*» (подчеркнуто просторечно, со стариковскими интонациями). «*Стремянной*» слуга – конюх, принимающий лошадь и подающий стремя.

Обратим внимание: «По какому критерию выбирался дядька?» За трезвость, что было показателем нравственности. «*Дядька*» – приставленный для ухода или надзора за ребенком. Смотрим в словаре В. И. Даля: «*У кого есть дядька, у того цело дитяtko*». Мы видим, что на всем протяжении повествования Савельич спасает свое дитяtko, не жалея себя. У самого Александра Сергеевича Пушкина был дядька Никита, который преданно служил поэту до самой смерти, нес его с дуэли на руках.

Об интенсивности учения свидетельствует признание героя, что грамоте выучился «на двенадцатом году», зато разбирался в свойствах борзого кобеля. Можно уже сейчас задать вопрос учащимся: «Что чувствуется в тоне Пушкина, которым он описывает учебу?»

Как правило, школьники ощущают иронию, юмор. В дальнейшем наставником Петруши стал месье Бопре. Предлагаем вспомнить, из какого произведения Пушкина мы уже знаем об обычае дворян нанимать гувернеров для своих детей. В сильном классе выявляется аналогия – ни в «Дубровском», ни в «Капитанской дочке» история с гувернерами не закончилась ничем хорошим. Автор беспрестанно иронизирует над Бопре, начиная с сообщения о том, что француз не понимал значения слова «учитель» и подробно описывая его пристрастия к бутылке и девушкам.

«Придворный календарь» – ежегодное издание, где помещался список придворных лиц, близких ко двору.

– Почему эта книга производит неоднозначное впечатление на Андрея Петровича? Предполагаемые ответы нужно подвести к мысли о том, что он считает заслуги своих бывших подчиненных неоправданными и явно сравнивает их с собой. Мы держим в памяти, что самого Гринева вынудили уйти в отставку. Кто знает, а может, и он стал бы генералом. Ребята вспоминают, забегая вперед, что оренбургский генерал Андрей Карлович Р. – старый товарищ и сослуживец А. П. Гринева.

В обсуждении высказывались предположения, что Андрей Петрович принимает решение отправить сына на службу, потому как видит в нем свое продолжение и желает хоть для Петруши блестящей военной карьеры. А поскольку Гринев-старший знает только один способ верной службы Отечеству, то оправданно решает, что в Петербурге сыну делать нечего. Автор разворачивает антитезу: в противоположность восхищению Петруши, у которого мысль о службе ассоциировалась «с мыслями о свободе, об удовольствиях петербургской жизни», отец не желает никаких поправок своему чаду. И покровительство князя Б. не нужно, и служить Петруша будет на окраине империи, где еще бывают набеги башкир и киргизов. Свою мысль Андрей Петрович подтверждает надеждой, что из сына выйдет «солдат, а не шаматон». «Шаматон» – гуляка, шалопай. Думается, батюшка вовсе не забыл, что учитель Бопре был слаб до женского пола, и опасается: не передалось ли это увлечение, равно как и любовь к женскому полу, юному ученику.

В прощальных словах батюшка дает Петру наказ, как истинно служить и говорит главные слова: «Береги платье снову, а честь смолоду». Школьники отмечают, что вторая – важная – часть этой

пословицы вынесена в эпиграф даже не к главе, а ко всему произведению. Можно сказать тут и о V заповеди Божьей – «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои». И сделать такой микровывод: Петр на протяжении всего произведения исполняет батюшкин наказ относительно чести, рискуя не сносить головы, но оставаясь верным присяге.

Ориентируясь на предложенный им способ интерпретации текста методами вдумчивого чтения и историко-культурного комментирования, учащиеся в последующем предлагают свои варианты интерпретации. На наш взгляд, это помогает им не «скользить» по произведению, а видеть в лаконичной пушкинской прозе массу смыслов.

Описанный нами методический опыт является только одной из форм работы над произведением. Способов такой работы множество, и выбор каждого из них несет в себе неисчерпаемые возможности. Во всяком случае, мы руководствуемся мыслью Л. С. Айзермана о том, что «хороший вопрос на уроке литературы – это такой вопрос, на который нельзя ответить, не зная фактического материала, и нельзя ответить, зная только фактический материал» [1, 88].

### *Литература*

1. Айзерман Л. С. Уроки литературы сегодня. Из опыта работы. – М.: Просвещение, 1974. – 192 с.
2. Добрынина Н. Е. По ступеням культуры чтения // Библиоковедение. – 2000. – № 3. – С. 53–57.
3. Доманский В. А. Литература и культура: Культурол. подход к изучению словесности в шк.: Учеб. пособие. – М.: Наука – Флинта, 2002. – 368 с.
4. Кравченко А. И. Культурология: Словарь. – М.: Академический проект, 2000. – 671 с.
5. Осипова И. В. Развитие читательской культуры учащихся при изучении произведений И. С. Тургенева в 5–8 классах: Дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02: М., 2005. – 175 с.
6. Сметанникова Н. Н. Роль чтения и грамотности в современном мире // Школьная б-ка. – 2009. – № 9–10. – С. 55–58.
7. Телятникова О. Н. К вопросу об интерпретации художественного текста [Электронный ресурс]. URL: [http:// www. smrgaki.ru>8/1/1\\_7/telatnikova.html](http://www.smrgaki.ru>8/1/1_7/telatnikova.html). (Дата обращения – 25.04.2014).

8. Третьякова И. В. Интерпретация как способ понимания художественного текста // Традиции и новаторство в гуманитарных исследованиях: Сб. науч. тр., посвящ. 50-летию ф-та иностр. яз. Мордов. гос. ун-та им. Н. П. Огарева. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 208 с.
9. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: Учебное пособие для студ. филолог. факульт. высш. учеб. заведений. – 3-е изд. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.
10. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа. – 1999. – 240 с.
11. Шакиров С. М. Текст и его интерпретация [Электронный ресурс]. URL: [http://www.un.csu.ru/gazeta/74/1227\\_1.html](http://www.un.csu.ru/gazeta/74/1227_1.html). (Дата обращения – 26.04. 2014).

*Трекалов Алексей Александрович,*  
*студент Московского педагогического государственного университета*

### **ДРЕВНЕВОСТОЧНАЯ РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А. ПЛАТОНОВА (ПО ПОВЕСТИ «ДЖАН»)**

Андрей Платонов – одна из грандиозных и сложнейших фигур в русской литературе XX в. Во многом это обусловлено глубиной и, главное, многогранностью художественного мышления автора. До сих пор не существует единого мнения по поводу экзистенциальных взглядов писателя, мы можем только предполагать, какие религиозные, эстетические и философские учения повлияли на Платонова, отразились в его произведениях. Общеизвестно, что для его мировоззрения значимы учения Н. Ф. Федорова, Вл. Соловьева, А. Богданова.

Но, на наш взгляд, не менее заслуживает внимания ориентальная составляющая его мировидения, несколько менее исследованная. Повесть «Джан» (1934–1935) – один из лучших примеров сплетения далеких друг от друга философских и религиозных учений: от западных атеистических Ф. Ницше и пессимистических А. Шопенгауэра

до древних восточных религиозно-философских систем, таких как индуизм, джайнизм, буддизм и зороастризм. Цель нашей статьи – проследить, как Платонов связывает и противопоставляет философии разных эпох в культурном контексте повести «Джан», и, исходя из этого, предложить новый взгляд на произведение.

В контексте исследования буддийских отсылок в повести обратимся сначала к опыту западно-европейской философии как к своего рода посреднице, преломляющей определенные ориентальные мотивы и, как можно предположить, в этом качестве известной А. П. Платонову. Рассуждая о буддизме, нельзя не упомянуть о крупнейшем философе-иррационалисте XIX в. Артуре Шопенгауэре, ибо его философская мысль находит отражение в предлагаемой трактовке повести «Джан». По нашему мнению, в его основополагающем труде «Мир как воля и представление», в его философском пессимизме как ключевом принципе рассуждения можно выделить огромное влияние буддизма: «Мир есть мое представление: вот истина, которая имеет силу для каждого живого и познающего существа... Для него [человека] становится тогда ясным и несомненным, что он не знает ни солнца, ни земли, а знает только глаз, который видит солнце, руку, которая осязает землю; что окружающий его мир существует лишь как представление, т. е. исключительно по отношению к другому, к представляющему, каковым является сам человек». [1, 54]. Небольшой отрывок из главной работы Шопенгауэра наглядно объясняет онтологический смысл повести. Возможно, народ джан не обретает счастья потому, что люди повести (и джан, и даже Чагатаев) живут, следуя закону основания Шопенгауэра.

Такая характерная черта платоновской поэтики, как соединение, практически отождествление человека с природой, находит свое соответствие и в философии Шопенгауэра. Он называет это познанием «вечной формы, непосредственной объектности воли», путем свободного созерцания объекта вне каких-либо отношений как со стороны субъекта, так и со стороны объекта. Нам представляется, что это может быть проассоциировано с буддийским достижением самадхи, с которым Платонов знакомится через шопенгауэровский текст.

Спасение для народа Чагатаев видел в социализме, коммунизме, новой жизни, но желания джан лежат в иной плоскости и именно поэтому построить их общее счастье с «сыном» джан не представ-

ляется возможным. Особенность их желаний сказывается в специфическом психофизическом состоянии, на которое повлияли многие внешние факторы за последние годы жизни (возможно, и за всю жизнь) народа джан. Это, в свою очередь, позволяет провести параллели с философией Ф. Ницше, очень популярной в России рубежа веков. В своем труде «Веселая наука» Ф. Ницше подмечает, что «...если вознамеритесь... подавить и уменьшить страдания человека, ну, так вам придется подавить и уменьшить также и способность к наслаждениям». Вот только у джан способности к наслаждению были у самого «подножия» [2, 523–524].

Неслучайно Назар, возвращающийся домой, встречает на своем пути именно верблюда, который выглядит как «грустный умный человек с черными глазами» [8, 467]. Платонов намеренно сравнивает верблюда с человеком, устраивая первую встречу Назара именно с животным. Как бы парадоксально это ни звучало, традиционно принятый взгляд, что народ джан является носителем восточной ментальности, оказывается, по нашему мнению, ошибочным. Ведь свойственное им стремление к смерти не поддерживается ни одной из восточных религиозных систем. Джан выглядит типичным представителем западного мышления. Сравним повесть с классическим трудом Ницше «Так говорил Заратустра», где объясняется три стадии эволюции духа (безвольный верблюд, жаждущий власти лев и творческий ребенок) [3, 23–25]. По нашему мнению, именно на стадии верблюда живет народ джан: народ-трудоголик, он безвольно повинуется своей судьбе, ему кажется, что он «должен»: должен бессмысленно рыть землю, верить в то, что не принесет покоя и счастья (здесь можно даже говорить о типичном христианском мышлении, так как Ницше к нему крайне отрицательно относился). Джан, с его буквально ничтожными желаниями, не перейдет к стадии льва, даже когда разбередится по миру.

Совершенно другие духовные превращения происходят с Чагатаевым. Будучи посланником нового мира, он все же, по эволюции своего мышления, по глубине сострадания ко всему живому, остается эталоном ориентальной религиозно-философской мысли. Вернувшись к народу, Чагатаев был «львом» со своим «хочу»-желанием изменить привычную (теперь, на его взгляд, крайне неверную) жизнь своего народа. Примечательно то, что на протяжении повести мы видим эволюцию сознания Назара: сперва он только хочет (хоть

это и благие намерения), в свою очередь не теряя детской наивности и удивления явлениям (разговоры с кустиком перекасти-поля, дружелюбность к верблюду, реакция на смену дня и ночи). Чагатаев определенно близок к тому, чтобы стать «ребенком» Ницше, который еще (хотя в нашем случае – уже) освобожден от ментального мусора, искренними (уже – понимающими) глазами смотрит на мир, готовый к совершенно новому взгляду на творение счастья.

Тезис о значимости восточного мирозерцания для образа Назара Чагатаева мы подтвердим анализом специфической буддийской семантики повести. В данной работе акцент сделан, в большинстве своем, на Буддизм Махаяны (поскольку «Джан» противоречит идеям Тхеравады и Ванжраяны). Впервые буддийские аллюзии в раннем творчестве Платонова проанализировал Л. В. Колосс в статье «Ранний Платонов и буддизм» [4, 83–92].

На опыте народа джан Платонов показывает, что проблема счастья и его достижения не является простой и легко решаемой, несмотря на то, что Назару Чагатаеву, казалось бы, удалось «устроить на родине счастливый мир блаженства» [8, 462]. «В полдень они возвратились с дровами. Айдым растопила печки сухой травой и стала готовить обед из новой пищи, которую почти никто не пробовал в жизни. Консервное мясо и рис сразу насытили людей, но они утомились от этой еды настолько, что все заснули после обеда. Вечером Чагатаев велел опять приготовить второй обед и сам начал делать лепешки из белой муки, потом приготовил еще чай и кофе, кому что будет нравиться. Наевшись вторым обедом, народ проспал до следующего полудня. Чагатаев знал, что такое питание немного вредно, но он спешил накормить людей, чтобы в них окрепли их кости и чтобы они приобрели бы хоть немного того чувства, которым богаты все народы, кроме них, – чувство эгоизма и самозащиты» [8, 533]. Но спасение от голодной смерти людей – это лишь самый первый этап, создающий предпосылки для обретения полного и подлинного человеческого счастья. В восточном мирозерцании это тоже вопрос двойственный: аскеза, как в джайнизме (преднамеренное самоограничение, самоистязание), помогает достичь бодхи (пробуждения, осознания), тогда как буддизм уже отказывается от этой концепции.

В этой связи обратимся к душераздирающей сцене, когда народ джан, спасенный от голодной смерти, уходит «за горизонт». Этот

эпизод можно трактовать совершенно по-разному, но для нашего рассмотрения интересны две принципиально важные вещи.

Во-первых, идея спасения народа джан жила лишь в уме Назара. Чагатаев жаждал спасения своего народа, но это ЕГО спасение, он хотел построить «рай» и счастье, но это ЕГО «рай» и ЕГО счастье. Возникает закономерный вопрос, нужно ли было «спасение» самому народу. Чагатаев упустил, что каждый человек смотрит на мир сквозь призму субъективности, на которую влияет безграничное число внешних факторов. В этом его ошибка. Примечательны слова Йонге Мингьюра Ринпоче: «Любое число факторов может предопределять природу относительного переживания, не меняя абсолютную реальность того, кто вы есть» [7, 117]. Как раз об этой относительной реальности, в которой живет каждое живое существо, идет речь.

Для сравнения: в московском эпизоде супруга Чагатаева Вера, казалось бы, хочет счастья, но в ее разуме, как и в разуме Чагатаева, существует некий ментальный барьер – счастье априори недостижимо. Это типологически близко философии йогачары (одна из двух основных философских систем буддизма махаяны), которая показывает, что свойства и качества, которые мы приписываем внешнему миру, на самом деле являются проекциями сознания и далеки от абсолютной реальности [5].

Во-вторых, в эту знаменательную для духовного становления Чагатаева ночь происходит разрушение ментальных барьеров в уме героя. Он понимает, что счастье у каждого свое. Затем следует еще одно важное событие: Назар решает найти ушедших – из глубочайшего сострадания, из желания увидеть их счастье. Он фактически выступает в роли бодхисатвы, т. е. человека, овладевшего бодхичиттой (безграничной и безвозмездной любовью ко всем живым существам), решившего спасти всех живых существ от страданий и выйти из бесконечности перерождений. Но финальная фраза повести подчеркивает и ключевую разницу: «Помощь придет только от другого человека» [8, 559]. Помощь народу джан действительно пришла от «бодхисатвы» Чагатаева, но ответа о том, насколько она была продуктивна, Платонов не дает.

Примечательно, что Чагатаев в принципе выступает в роли учителя для людей, которые его окружают: народа джан, Веры, Ксени. Таким учителем когда-то был Будда. Хотя сам герой полностью не

осознает свою «просветительскую» миссию бодхисатвы, так как прямых учений или наставлений нет. Это доказывает, как отмечал Л. В. Колосс [4, 83], что буддийские мотивы в повести присутствуют исключительно на уровне аллюзий, т. е. о сознательном пародировании или заимствовании речи не идет. Но, в отличие от Христа, Чагатаев, как и Сиддхартха Гаутама, – обычный человек, подверженный тем же физическим и ментальным недугам, таким как голод, безудержная страсть, гнев и «безутешное неистовство». Чагатаев не идеален, он лишь встал на Путь, овладел бодхичиттой (еще не обрел просветление, но есть стремление). Это подтверждает отрывок в конце первой главы: «Однако Чагатаев не мог вынести своего чувства к Вере на одной духовной и бесчеловечной привязанности, и он вскоре заплакал перед нею... Чагатаев не умел терпеть силу своей жизни... еще в детстве он обливался слезами от безудержного неистовства и грозился прохожим, когда видел еду за толстым стеклом и не мог ее немедленно съесть... горе представлялось ему пошлостью, и он решил устроить на Родине счастливый мир, а иначе непонятно, что делать в жизни и зачем» [8, 455].

В характере Чагатаева есть очень важный аспект, который присутствует в Буддизме Махаяны. Он не только желает искупить грехи своего народа, а – сделать его свободным от бремени даже не физического, а ментального, духовного. Но подвиг Чагатаева и его безграничная идея спасения и сострадания к своему народу – не является главным решением вопроса о поиске счастья. Как ни странно, ответ на вопрос, почему же народ разбредается по миру в поисках счастья, которое, казалось бы, наступило, можно найти в Дхарме. А именно: человеческие желания (от примитивно физических до высоких духовных стремлений и идеалов) никогда не прекращают существовать, и с каждой минутой становятся все сильнее и больше. Народ жил и мечтал о спасении – он его получил. Жизнь стала другой, и теперь желания стали другие, желания у каждого из народа джан совершенно уникальны и различны. И они не совпадают с идеей Чагатаева. Но главное, что достижения подлинного покоя в принципе невозможно. В мире Платонова покой ассоциируется с остановкой в развитии, с деградацией, тогда как джан, наоборот, движется дальше: и по свету, и по оси духовного развития, противоположной покою.

Нельзя не отметить признаки сансарического бытия в повести. Автор явственно показывает идущих по кругу в пустыне диких зверей за людьми, людей за овцами, овец за остатками растений, гонимых ветром. Интересную аналогию можно провести между причинно-следственным происхождением (пратитья самутпада) и пред-детством, о котором говорит Л. В. Карасев: «Идеал платоновских людей не в том, чтобы не существовать, а в том, чтобы существовать внутри материнской утробы, быть уже зачатым, т. е. уже действительно быть, но при этом в мир не рождаться. Ребенок, уже родившийся в мир, движется только к взрослению и смерти; ребенок же еще не родившийся – лишь к рождению... двигаться лучше не к смерти, а к рождению» [6, 40]. Сравнить это можно с одним из основополагающих принципов буддийской мысли: с цепью причинно-зависимого происхождения. Нахождение в утробе матери соответствует «бытийному промежутку», если можно так сказать, с третьего по десятый ниданы включительно: с появления различающего сознания до формирования влечений и привязанностей, которые и составляют сущность сансарического бытия.

В абсолютном большинстве произведений Платонова можно выделить принцип ахимсы (принцип ненасилия, не причинения зла), который получил широкое распространение в учениях Джинны Махавиры (джайнизме). Достаточно вспомнить кустик перекасти-поля, к которому Назар обращается три раза в повести и просит его «думать о нем, чтобы им обоим не было скучно» [8, 457]. Примечательно, что Платонов, прибегая к огромному количеству одушевлений (ветра, воды, песка, дождя, растений и проч.), не углубляется в тотемизм, а делает акцент именно на отношении человека к окружающему миру, на сострадании к нему. Сердце Назара полно сострадания ко всему живому, он верит в лучшее назначение всего в этом мире: «Пустыни, верблюда, даже бродячей жалкой травы – ведь все должно быть серьезным, великим и торжествующим» [8, 468]. Вообще, описания природы у Платонова максимально оживлены и даже в чем-то тождественны человеку, на что указывал Л. В. Карасев в своей работе «Движение по склону» (тождество вещества мира и человека) [6].

Рассматривая тему буддизма, мы должны остановиться на центральном для творчества Платонова образе «пустоты». В частности,

Л. В. Карасев пишет, что люди Платонова живы не полностью, внутри них пустота, нежизнь, темнота, это не похоже на пустоту (шуньята). Пустота у Платонова – синоним смерти, небытия, а дума о смерти тягостна и грустна, потому она столь опустошающая. Как пишет Л. В. Карасев, в платоновском мире: «Когда умирает человек, это означает, что пустота небытия одержала верх над веществом существования. Это соединение пустоты внутренней, прячущейся под покровом плоти, с пустотой огромного внешнего мира; может быть, точнее сказать, воссоединение» [6, 45]. Несмотря на всю алогичность, пустота – все же не ничто, ведь не может же «малое ничто» каждого человека воссоединиться с «большим ничто» после его смерти. Говорить, что это похоже на теорию дхарм, – опрометчиво, скорее это напоминает атомизм Демокрита и Эпикура (отметим, что оба античных философа рассуждали об экзистенциальных вопросах, которые так близки буддизму: причинно-следственные связи Демокрита и этика наслаждения Эпикура, которая пыталась помочь избежать страданий).

Повесть «Джан», как и в целом творчество Андрея Платонова, дает нам возможность на примере истории о безграничной любви человека ко всему миру поразмыслить над экзистенциальными вопросами, которые задает себе каждый хотя бы раз в жизни. Мы предложили «восточное» решение ряда художественных и онтологических проблем повести. По нашему мнению, буддийские мотивы возникают у Платонова как через посредство западной философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, так и опознаются непосредственно в образах пустоты и стремления к счастью. С этой точки зрения Назар Чагатаев соотносится с образом ботхисатвы, пытающегося прервать безвыходную цепь сансарного существования народа джан. Буддийские аллюзии расширяют семантику повести, углубляя ее и сообщая ей, несмотря на ее злободневную для середины 1930-х гг. тематику, философское звучание.

### *Литература*

1. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений. – Т. 1. – М., 1992. – С. 54–362.
2. Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – М., 1990. – С. 495–671.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – Спб., 2012. – 352 с.

4. Колосс Л. Ранний Платонов и буддизм // Колосс Л. Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. – СПб., 2004. – С. 83–92.
5. Торчинов Е. Введение в буддизм // Торчинов Евгений. – СПб., 2013. – 430 с.
6. Карасев Л. В. Движение по склону. О сочинениях А. Платонова. – М., 2002. – 140 с.
7. Ринпоче И. М. Будда, мозг и нейрофизиология счастья / Под ред. Эрика Свонсона. – М., 2012. – 368 с.
8. Платонов А. П. Государственный житель: Проза, ранние соч., письма / Сост. М. А. Платоновой. – Мн., 1990. – 702 с.

## РАЗДЕЛ II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ТЕКСТА

*Левина Лариса Александровна,  
доктор филологических наук,  
доцент Российского государственного университета  
нефти и газа им. И. М. Губкина*

### ТИПЫ ПОВЕСТВОВАТЕЛЕЙ В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ

В авторской песне настолько богато представлены лиро-эпические и даже эпические произведения, что исследование их повествовательного начала совершенно необходимо. Дело в том, что авторская песня практически в полном объеме отражает сложившееся в русской литературе разнообразие способов организации повествования и типов повествователей, а именно: 1) первое лицо – герой; 2) третье лицо – автор; 3) рассказчик; 4) хроникер; 5) комбинированные и экспериментальные типы повествователей. Наиболее репрезентативно в этом отношении творчество А. Галича и В. Высоцкого, однако интересный материал можно обнаружить и у других авторов.

Повествование от лица героя ведется во множестве песен. Примеров такого повествования не счесть у А. Галича: «Красный треугольник» («Да, я с Нинулькой гулял с тети Пашиной, // И в «Пекин» ее водил, и в Сокольники» [1, 78]), «Рассказ, который я услышал в привокзальном шалмане» («Но случилась незадача – // Я документ потерял!» [1, 375]), «Городской романс» («Я живу теперь в доме – чаша полная, // Даже брюки у меня – и те на молнии» [1, 70]), «Песня-баллада про генеральскую дочь» («Подвозил он меня раз в Гастроном, // Даже слова не сказал, как полез» [1, 162]), «Жуткое столетие» («Я гулял на свадьбе в воскресенье, // Тыкал вилкой в вишнегрет, закусывал» [1, 121]), «О том, как Клим Петрович Выступал

на митинге в защиту мира» («Я культурно проводил воскресенье, // Я помылся и попарился в баньке» [1, 321]), а также еще по меньшей мере, две песни из цикла о Коломыйцеве, «Право на отдых», «Баллада о прибавочной стоимости», «Больничная цыганочка», «Желание славы», «Новогодняя фантазмагория» и т. д.

Подобные песни есть также у В. Высоцкого: «Тот, кто раньше с нею был» («В тот вечер я не пил, не пел» [2, 25]), «Тот, который не стрелял» («Я вам мозги не пудру – // уже не тот завод. // В меня стрелял поутру // из ружей целый взвод» [2, 339]), «Смотринь» («А я сидел с засаленною трешкой, // Чтоб завтра гнать похмелие мое» [2, 355]), а еще «Зэка Васильев и Петров зэка», «Рецидивист», «Песня про стукача», «Городской романс», «Попутчик», «Песня о сентиментальном боксере», «Песня о конькобежке на короткие дистанции...», «В далеком созвездии Тау Кита», «Случай в ресторане», «Невидимка», «Дорожная история», «Мишка Шифман» и т. д. Можно также вспомнить песни Ю. Визбора «Рассказ женщины» («Он за мною видно шел, взял за локоть» [2, 319]), «Английский язык», «Спартак на Памире», «Рассказ ветерана», «Тост за Женьку» и т. д.; М. Анчарова («Баллада о танке Т-34, который стоит в чужом городе на высоком красивом постаменте», «Одуванчики» и т. д.); М. Кочеткова («Я куплю билет...», «Скука в деревне», «От безденежья и от neprухи...», «Лагерная» и т. д.); Л. Филатова, («Дневник прапорщика Смирнова»), Б. Окуджавы («А мы швейцару: “Отворите двери!..”») и многое другое. Все это – эпические произведения, и повествование в них идет от лица героя. Не ролевого и, тем более, не лирического, а просто героя, являющегося в то же время субъектом повествования.

Помимо этой, бесспорно, самой частотной, используются и другие формы организации повествования – например, рассказ от третьего лица, с позиции собственно автора, всезнающего, находящегося вне изображаемого мира. («Леночка», «Возвращение на Итаку», «Летят утки» и др. – у А. Галича; «Пародия на плохой детектив», «Песенка ни про что, или Что случилось в Африке», «Песенка про Козла отпущения», «Песенка про мангустов» и др. – у В. Высоцкого, «Баллада о парашютах» – у М. Анчарова, «Песенка о наивных тайнах», «Граф» – у Ю. Визбора; «Старый король», «Всю ночь кричали петухи...», «Он наконец явился в дом...» – у Б. Окуджавы; «Баллада о крысе» – у Ю. Кима и т. д.). Так как это наиболее простой вариант повествователя, не будем останавливаться на нем детально. Уточню

лишь, что речь в данном случае о третьем лице полностью объективированного всеведущего автора, который ведет повествование из некой точки вненаходимости – неустранима дистанция между таким автором и изображаемым им миром.

Более интересный вариант повествователя – рассказчик. Не будучи героем или персонажем, не уступая автору в смысле всеведения, он как будто незримо присутствует в изображаемом мире. Подобно новому Асмодею, он словно приподнимает крыши, давая читателю возможность заглянуть в изображаемый мир. Чтобы не углубляться в теорию, ограничусь сопоставлением организованных подобным образом текстов авторской песни с традиционной «книжной» литературой, в которой ярчайший пример повествования от лица рассказчика – «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова. Рассказчика отличает ярко выраженная устная, как правило, индивидуализированная речь («Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера» [5, 423]), обилие прямых оценок («Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича»; «Приходится признать, что ни одна из этих сводок никуда не годится»), непосредственное восприятие времени («Речь эта, как впоследствии узнали, шла об Иисусе Христе» [5, 425]; «Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно...» [5, 426]) и места («Тут у самого выхода на Бронную» [5, 462]) действия, как бы увиденных собственными глазами; и столь же непосредственное – не в отступлениях, а непосредственно по ходу повествования – обращение к читателю или слушателю (оговорки типа «физиономия, прошу заметить, глумливая» [5, 424], практически полностью – описание Грибоедова, начало второй части и т. д.). Как говорится, далее – везде.

Такой повествователь характерен для сказок Высоцкого. Позиция рассказчика-очевидца может быть обозначена пространственно – например, в песне «Про дикого вепря»: «А в отчаявшемся том государстве – // **Как войдешь, так прямо наискосок**» [2, 104]. Тон повествования задан – так описать место можно только изнутри. Похожую роль играет и описание «здания ужасного» в «Сказке о несчастных сказочных персонажах» («Все сверкает, как зарница – // Красота – но только вот...» [2, 150]). Аналогичную функцию иногда выполняет время – например, в песне «Лукоморья больше нет» сказочное прошлое отчетливо противопоставлено увиденному глазами очевидца пошлomu настоящему. В этом смысле характерны указания

на непрерывно текущее время: «давно», «в запрошлый год», многочисленные «как-то раз» и «как-то», в том числе и в сочетании со «снова». [2, 147–150] «Недавно прошедшее» время контрастирует с «давно прошедшим» – с тем, «про что писал поэт», и чего «больше нет». Заданная установкой на устную речь интонация рассказчика дает о себе знать в колоритных просторечиях, в неподдающихся точному подсчету эллиптических конструкциях и специфических оборотах: «Воет воем, что твои упокойники» [2, 118], «Только всех их и видали – // словно сгнули», «Где такие злые бесы – // чуть друг друга не едят», «Страшно, аж жуть!» [2, 119], «Хвать стрелка – и во дворец волокут» [2, 104], «Но по-своему несчастное и кроткое, // Может, было то животное – как знать!» [2, 150], «Дуб годится на паркет – // так ведь нет» [2, 147], «И Русалка – вот дела! – // Честь недолго берегла» [2, 148] и т. д. Особое место занимают эмоционально-оценочные всплески, а проще говоря – ругательства: «Танцевали на гробах, богохульники» [2, 119], «Но ученый, сукин сын, // Цепь золотую снес в торгсин» [2, 148], «Ловко пользуется, тать, // Тем, что может он летать» [2, 149] и т. д. Это чрезвычайно характерная деталь, в которой сразу же вышукло проступает личность говорящего. Для сравнения – в «Мастере и Маргарите»: «И повесил трубку, подлец». [5, 516]

В песнях Галича обычно именно такие нюансы оказываются определяющими: «А шарманщик ел, зараза, хаши», «А часов этак в десять, а может и ранее» [1, 270]; «Он и прозвал ее, трепач, // Принцессой с Нижней Масловки»; «Бабье вокруг – сплошной собес!» [1, 175] и т. д. Повествование от лица рассказчика встречаем, например, в «Волшебной силе искусства» Ю. Кима («Там, где-то в смутной глубине, маячит жуткой тенью // Курносый царь. И с ним еще, кажись, фельдъегеря. // Вот отмахали первый акт. Все тихо, как в могиле. // Но тянет, тянет холодком оттуда (тьфу-тьфу-тьфу!)», «И не успел двух раз моргнуть наш, прямо скажем, Вася» [6, 209–210]), в «Клавочке» Л. Филатова («Клавка в струночку, лицо – белей бумаги // И сидит, не понимает ничего», «Намекал, что, мол, знаком с самим Феллини, // А по роже и не скажешь, что знаком!» [7, 38–39]), в «Песенке про маленького фонарщика» В. Ланцберга: «Вы мне скажете – я вру, // И так, конечно, не бывает! // А вы возьмите телескоп, // Только очень хороший телескоп, // Посмотрите сами...» [8, 182] Примеры можно было бы и продолжить.

Особого внимания заслуживает нечастое даже в «книжной» литературе и традиционно ассоциирующееся с романами Ф. М. Достоевского повествование от лица хроникера, т. е. персонажа второстепенного или даже эпизодического, в силу этого мало осведомленного, а потому что-то рассказывающего с чужих слов, что-то – по слухам, что-то путающего. Приведем характерные приметы речи хроникера из романа «Братья Карамазовы»: «положительно известно», «по преданию», «кто знает впрочем, может быть» [8, 9], «кажется» [8, 11], «подробностей не знаю, но слышал» [8, 12], «повествуют» [8, 14], «как передавали по крайней мере», «в точности не знаю, но как-то так случилось» [8, 15], «по его собственным словам» [8, 21], «утверждали и у нас иные из господ» [8, 91], «вот тут-то вдруг и разнеслась по всему городу странная молва» [8, 92], «как передавали потом» [8, 16], «как передавалось потом по слухам» [8, 294], «все знали, что были только слухи», говорили, впрочем», «в одном только все были убеждены» [8, 311] и проч. Впрочем, «Братьев Карамазовых» в этом контексте можно было бы процитировать практически полностью.

В ограниченном объеме песни детали, позволяющие различить рассказчика и хроникера, обычно единичны, но достаточно выразительны. Так «Фарс-гиньоль» Галича начинается с того, что жизненную ситуацию героя обсуждают люди, явно посторонние, – скорее всего, соседи: «...Все засранцы, все нахлебники – // Жрут и пьют, и воду месят, // На одни, считай, учебники // Чуть не рупь уходит в месяц! // Люська-дура заневестила, // Никакого с нею слада! // А у папеньки-то шестеро, // Обо всех подумать надо...» [1, 84] А в конце промелькнуло первое лицо, отчетливо ассоциирующее себя с кругом действующих лиц: «**Нам бы** медленную помощь!» [1, 85] Аналогичные детали пронизывают и песню «Веселый разговор» – от первых строк («А ей мама, ну, во всем потакала», «Ей какава по утрам два стакана, // А сама чайку пьет – и довольна» [1, 86]) до финала: «Говорят в парадных добрые люди...» [1, 88] Это сказано кем-то бывающим в тех же парадных и знающим ситуацию по слухам. Голос хроникера слышен и в песне «История одной любви, или Как все это было на самом деле». У нее есть подзаголовок: «рассказ закройщика» – т. е. работника того же ателье, где служили героиня и ее незадачливые воздыхатели «два закройщика с брючником», куда в качестве клиента приходил ее возлюбленный – «сер-

жант из милиции». На хроникера – сотрудника ателье прямо указывает профессиональная характеристика сержанта: «Был и впрямь он заметным мужчиною – // Рост четвертый, размер пятьдесят» [1, 346], – а также строки: «Он **нам** после доложил на летучке, // Что у ней, мол, со здоровьем лучше». [1, 348]

Хроникера можно найти и в песне Б. Окуджавы «Ванька Морозов» («За что ж вы Ваньку-то Морозова? // Ведь он ни в чем не виноват») [4, 17] и у В. Высоцкого, применившего редкий тип повествователя в песне «Бал-маскарад»: «Сегодня в нашей комплексной бригаде // Прошел слушок о бале-маскараде», «Наутро дали премию в бригаде, // Сказав мне, что на бале-маскараде // Я будто бы не только // Сыграл им алкоголика, // А был у бегемотов я в ограде». [2, 64–65] Рассказ ведется от лица персонажа, которого автор своей властью делает героем, а он в этом положении не удерживается – все время соскальзывает куда-то на периферию, оказывается не в том месте, совершает не те действия, повинуетя чужой воле и вообще плохо отдает себе отчет в происходящем. В традиционном романе такой вариант хроникера встречается, например, в «Подростке» Достоевского. Героем же песни «Бал-маскарад», во-первых, все время кто-то манипулирует. Во-вторых, ему последовательно и навязывается определенная роль – роль алкоголика. В-третьих, ключевое событие – бал-маскарад – полностью выпадает из поля его зрения и рассказывает он о нем понаслышке. Кстати, близкие варианты встречаются и в некоторых других песнях Высоцкого – например, в песне «Ой, где был я вчера...». В самом же «Бале-маскараде» необходимо отметить еще одну интересную особенность: повествование ведется практически в режиме реального времени – от «**сегодня**» до «**наутро**».

Выбор повествователя у Высоцкого неслучаен. Повествование от автора и от рассказчика у него, как правило, имеет вполне традиционную жанровую маркировку: рассказчик также ограничен для сказки, как дистанцированный автор – для басни и притчи. Обычно Высоцкий выдерживает тип повествования в пределах одного произведения, но уж если отступает от него, то получается настоящий художественный эксперимент – как в «Бале-маскараде». Или в песне «Рядовой Борисов», где два первых куплета представляют собой драматическую сценку – следователь и герой обращаются друг к другу, ведут диалог. А в третьем куплете, содержательно

идентичном двум первым, происходит постепенное смещение к рассказу от лица героя: «Рядовой Борисов, – **снова следователь мучил**, – // Попадете вы под трибунал!» // «Я был на посту – был дождь, туман, и были тучи, – // **Снова я устало повторял**». [2, 207] Далее герой, обращаясь напрямую к слушателю, рассказывает, что произошло на самом деле. В этот момент он оправдывается и ищет сочувствия: «Правда ведь, – был дождь, туман, по небу плыли тучи... // По уставу – правильно стрелял!» [2, 208] Линия рампы рушится окончательно.

В отличие от Высоцкого, Галич был склонен к комбинациям способов повествования в одном произведении, а также – при любом типе «повествователя» – к лирическим отступлениям и «передаче слова» персонажам, в том числе и с помощью своего излюбленного приема – несобственно-прямой речи. В цитированной песне «Фарс-гиноль» слово в какой-то момент переходит от хроникера к герою и обратно. В песне «Признание в любви» слово передается как мячик. Повествование начинает рассказчик: «Она стоит – печальница // Всех сущих на земле» [1, 383], – подхватывает героиня: «А дочь в больнице с язвою, // А сдуру запил зять...» [1, 384], и завершает, по-видимому, хроникер: «И тут один – с авоською // И в шляпе, паразит!»; «И – на одном дыхании // Сто тысяч слов подряд! // («Чем в шляпе – тем нахальнее!» – // Недаром говорят!) // Он с рожею канальскою // Гремит на весь вагон». [1, 384–385] Речь этого хроникера резко противопоставляет его рассказчику, к тому же это явно слова очевидца, взгляд изнутри автобуса, в котором разворачивается действие. И все это дополняется лирическими отступлениями в начале и в финале.

В песне «Аве Мария» сочетаются авторское повествование и повествование рассказчика, а в песне «По образу и подобию» голос автора чередуется с голосом героя. В «Балладе о том, как едва не сошел с ума директор антикварного магазина...» основной текст – рассказ героя о своих подлинных или вымышленных злоключениях – обрамляется сконцентрированным в названии и в прозаической коде авторским текстом, чрезвычайно лаконичным, но, тем не менее, радикально меняющим повествовательную структуру. Песня «Вальс-баллада про тещу из Иванова» начинается с рассказа очевидца: «Ох, ему и врезали по первое... // По дерьму, спеленутого, волоком!» [1, 156] А затем повествователь постепенно дистанциру-

ется, полностью превращаясь к середине третьего куплета в отстраненного автора. Нарастающая интимность происходящего как будто обязывает повествователя деликатно отдалиться.

Экспериментальные и комбинированные типы повествователей встречаются у многих авторов. Например, в песне Л. Филатова «Полицай» постоянно меняются голоса – автор: «Горько плачет полицай – // Кулачище – в пол-лица», – полицай: «Не таи обиды, Верка, // На папаню-подлеца», – автор: «Смотрят из-под кулака // Два гвоздочка, два зрачка...» – автор или полицай: «Ох, и жутко в одиночку // Слушать вечером сверчка!..» – любой из возможных: «Верещит в углу сверчок, // Верещит – и вдруг молчок!..» – Верка: «Ты себя, папаня, продал // За немецкий пятачок...». И так далее, причем голос Верки усиливается вплоть до финального «Помирай скорей, папаня, // Поскорее помирай...». [10, 33] Активно экспериментирует с типами повествователей М. Кочетков – в песнях «Баллада о печальном скрипаче», «О мебели, долларе и хороших людях» и особенно в дилогии «Вдова стрелочника». В последней повествование поначалу как будто от автора: «То ли вдова, то ли невеста, то ли жена // Все не находит себе места, ждет у окна». Но далее вдруг врывается: «А за окном – картинкой осень или зима, // И вот ее уже уносит в другой роман, // Где **отыскался я, пронаций** в чужой глуши». [11, 37] Учитывая, что героиня изначально заявлена как **вдова**, этот новый голос даже трудно классифицировать – скорее всего, это рассказчик, но происходящее он видит, судя по всему, с того света. Во второй части дилогии голос рассказчика в первых строках («Скрипнув стрелкой, подвыпивший стрелочник // Плонет ржавой слюной на пути» [11, 38]) и в финале («И зарежет его электричкой, // А быть может, и сам он помрет» [11, 39]) обрамляет речь героя, стилистически резко выделенную: «Не дает, а должна ведь, паскудина; // Не царевна – училка, поди»; «А теперь вот училки сипатые // Не дают, хоть ногами их бей». [11, 38] Вроде бы такая комбинация встречается часто, но в данном случае она звучит специфически, так как мы уже знаем, что голос рассказчика доносится из иной реальности.

Итак, разнообразные типы повествователей, которые обнаруживаются у многих бардов, лишний раз свидетельствуют о том, что в авторской песне богато представлены эпические произведения, характеризующиеся развитым повествовательным началом.

*Литература*

1. Галич А. А. Облака плывут, облака. – М.: Локид – Эксмо-Пресс, 1999.
2. Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – Екатеринбург: У-Фактория, 1999.
3. Визбор Ю. И. Сочинения: В 3 т. – Т. 1. – М.: Локид-Пресс, 2001.
4. Окуджава Б. Ш. Чаепитие на Арбате. – М.: ПАН, 1996.
5. Булгаков М. А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. – Л.: Худож. лит., 1978.
6. Ким Ю. Ч. Сочинения. – М.: Локид, 2000.
7. Филатов Л. А. Бродячий театр. – М.: Эксмо-пресс, 2001.
8. Ланцберг В. И. Условный знак. – М.: Аргус, 1996.
9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 14. – Л.: Наука.
10. Филатов Л. А. Пародии. – М.: Эксмо-пресс, 2002.
11. Кочетков М. Два алкоголика на даче. – СПб.: Вита, Нова, 2002.

*Пономарева Татьяна Александровна,  
доктор филологических наук,*

*профессор Московского педагогического государственного университета*

**ОППОЗИЦИЯ СВЕТА И ТЬМЫ В ПОЭЗИИ РАННЕГО****Н. КЛЮЕВА**

В художественном мире Н. А. Клюева 1900–1910-х годов существуют два противопоставленных друг другу пространства – царство «радужных грез», мир «покоя, отрады», «идеал красоты» и страна «житейской суеты», «людовой содомской злобы». Возникает ряд онтологических, этических, эстетических контрастных сопоставлений, и ключевой является оппозиция свет/тьма (ночь/день), восходящая к архетипу рая и ада.

Свет в Евангелии является номинацией Бога Отца и Бога Сына. В Первом Послании Иоанна говорится: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1 Ин, гл. 1, ст. 5). В Евангелии от Иоанна Иисус Христос, исцеляя слепого от рождения, произносит: «Доколе Я в мире, Я свет миру» (Ин, гл. 9, ст. 5). Область Света распро-

страняется также на апостолов Иисуса. В Нагорной проповеди они характеризуются как «свет мира», который «светит перед людьми» (Мф, гл. 5, ст. 5, 14, 16). Для Апостола Павла все христиане – «сыны света и сына дня», «не сыны ночи, ни тьмы» (1 Фес, гл. 5, ст. 5).

Все эти евангельские значения присутствуют в поэзии Клюева. В «Усадном стихе» (1912) лексема *свет* является доминирующей деталью, которая относится к престолу Бога («в Свете неприступном пребывали»; «Вознесут нас крылья в лоно Света»), и к Иисусу Христу («Ты – Альфа и Омега, Отче Света»; «рек нам Свете»; «и пощли вослед Любви Света»).

«Богоотеческое жилище» в стихотворениях Клюева изображается общим планом как «незакатный Свет, только Свет один», «светлая отчизна», куда ведут «предвечные светлые врата» и где «в кушах духов клиры, – // Светел лик, крыло...». Это Эдем, райский сад с белыми лилиями («райских кринов аромат») и национальный овеществленный вариант русского рая – по-крестьянски опредмеченный «красный покой», где «дубовые столы // От мисс с киселем, словно кипень, белы» («Избяные песни»), и мифологическая «иная страна», в описании которой акцентируется световая характеристика:

*Я тосковал о райских кринах,  
О берегах иной земли,  
Где в светло дремлющих заливах<sup>2</sup>  
Блуждают сонно корабли  
Плывут проставленные души  
В незатемненный далью путь,  
К Материку желанной суши  
От бурных странствий отдохнуть.<sup>3</sup>*

Это мир, куда устремлен не только человек, но и вся вселенная: «В сторону то-светную» солнце правит путь («Избяные песни»).

Мечта об идеальном мироустройстве, земном царстве Божьем в русском национальном сознании соотносится как с пространственной утопией – Китеж-градом, Беловодьем, Опоньским царством, исчезнувшими или затерянными «на краю света» «праведными» землями, так и с утопией времени, в которой наступление «золо-

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив мой. – Т. П.

<sup>3</sup> Клюев Н. А. Сердце Единорога. Стихотворения и поэмы. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 97. Далее цитируется по данному изданию.

того» века связано социальными изменениями, Эти два варианта «райской» утопии причудливо совмещаются в поэзии Клюева. В соответствии с народной утопией поэт ставит акцент на «блаженном» состоянии человека, «когда на земле не будет слез»:

*Когда наступит день отрадный,  
Не будет больше литься кровь,  
И в нашу жизнь, как свет лампадный  
Прольется чистая любовь.*  
(«Не сбылись радужные грезы», 1904)

Таким образом, идиллическое будущее сопрягается с мотивом света, это «светлый день», «день радости светлой». Проводниками в мир света, его вестниками являются «невинные, чистые, смелые духом борцы», те, «кто ищет ко Свету пути». Их портрет создается с помощью деталей, соотносимых с концептом света: они «родины звезды лучистые», для них «свет не погас», у них лебединое сердце.

*Родина, кровью облитая,  
Ждет вас, как светлого дня,  
Тьмою кромешной покрытая.  
Ждет не дожидется огня*

*Этот огонь очистительный  
Факел свободы зажжет.*  
(«Где вы, порывы кипучие», 1905)

Лексема огня, образы зажженного факела, луча входят в световое пространство. Огонь в стихах Клюева выступает синонимом света («рассветный огонь») и «очистительного пожара». В этом синонимическом ряду находится также *пламя, сиянье, красное золото пожарниц*.

И герой-повествователь также «просветленно-бестелесный», «светел духом и лицом», его душа героя – *огнекрыла*.

Лексема *свет* и ее производные (светлый, светел) повторяется многократно. Так, в двухстах девяноста стихотворениях дореволюционного Клюева, включая те, что вошли в «Песнослов» (1919) и дата написания которых определяется приблизительно между 1916 и 1918 годами, отмечено 73 случая употребления лексемы *свет*. При этом в творчестве 900-х годов свет в первую очередь

связан с образом «праведного царства», а в стихах 1910-х годов он начинает сопрягаться с крестьянской избушкой Русью, которая предстает в облике идеальной страны Белой Индии, «преисполненной тайн и чудес».

В стихотворении «Где вы, порывы кипучие» (1905) впервые возникает прямая оппозиция света и тьмы как антитеза будущего и настоящего, которая станет лейтмотивной. Настоящее – социальная реальность, прежде всего – относится к пространству тьмы, воспринимается как «тьма кромешная», «край тьмы и горя». Смысловое поле тьмы образуют *ночь, мгла, мрак, могильная сень, склеп, сумерки, сумрак, туман*. Образ тьмы усилен оценочными эпитетами: *хмурая, жуткая* тьма, *тьма бездонная, глухой склеп, мрачной ямы дно, седая мгла, зловещая мгла, темный зов, руина мрачная*.

Действительность окрашена в темные или серые тона, цвета темной запекшейся крови: Родина «тьмою кромешной покрытая», для нее «загорожены к свету пути», это кровавый сон. Свет появляется лишь в отрицательном значении как упоминание о его отсутствии: «И свет молитвенной лампы // Пустынный храм не озарял» («Победителям», 1908).

Метафорой родины является «болото мертвое», которое «курится, как *дымное кадило*» («Холодное, как смерть, равниной бездыханной», 1907). Другие лики родины – «казарма мрачная» («с недвижной полутьмой зияющих углов», «руина *мрачная*» («Казарма», 1907), «*мрачный* острог». Поезда кажутся повествователю черными чудищами. Постоянный эпитет серый в сочетаниях «серые избы», «серые избы родного села» воспринимается не как изобразительный, а как оценочный, передающий общую атмосферу жизни, лишенной света.

В реальности настоящего областью света является только «зеленое царство» природы. В стихотворении «Широко необъятное поле» (1904) световая характеристика, на первый взгляд, отсутствует. Но образ открытого простора, синеющего леса создает ощущение света, усиленное в последней строфе световым сравнением:

*Жизнь тиха здесь, как пламя лампы,  
Не колеблемой ветром в тиши.*

В «казарменных» стихах Клюева, отразивших впечатления автора от пребывания в тюрьме, появляется мотив обманного, «волшебного» света и дьявольского искушения. Он связан с социальными

мотивами. Молодому солдату «на часах у стен тюремных» город, виднеющийся вдаль, кажется волшебным, «весь сияющий во мгле». Определение *волшебный* повторяется еще раз в конце текста, закольцовывая стихотворение:

*За тюрьмой волшебный город  
Светит тысячью огней,  
И огни, как бриллианты,  
Блесток радужных поток...*  
(«На часах», 1907)

Герой не хочет покориться «лихой судьбе», которая заставляет его быть стражником «землякам по крови», «в рабочих синих блузах». Невольное соучастие в насилии над заключенными душами воспринимается как загубленная жизнь, ружье, как и город, становится знаком лукавого соблазна, обмана.

Истинным путем к свету является лишь социальное преобразование темного мира. Уже в первом известном нам стихотворении герой грезит о преобразении тьмы, о том времени, когда «в нашу жизнь, как свет лампадный, // прольется чистая любовь» («Не сбылись радужные грезы», 1904).

Революция 1905 г. рисуется не столько в конкретно-социальных образах, сколько через взаимообусловленные концепты свободы и света. Это «великий праздник обновления», конец царства тьмы: «Минула ночь // Исчезли пенные туманы» («Проснись», 1905). На свет указывает и образ-олицетворение: «...глядят с улыбкой небеса».

Метафорический мотив гибели тьмы, отождествление социальной свободы со светом обнаруживаются во многих стихотворениях Клюева, посвященных первой русской революции: «Давние кары насилья // Гибнут, как призраки мглы» («Слушайте песню простую», 1905); «Ушли без возврата в могильную сень // Враги животворной свободы» («Гимн свободе», 1905).

*Чуть только над землей, предтечею рассвета,  
Поднимется с низин редяющий туман –  
Взвьется в небеса сигнальная ракета,  
К восстанию позовет условный барабан.*  
(«Горниста смолк рожок», 1907).

Оппозиции свет/тьма сопутствует антитеза зрения/слепоты. Человек хочет «прозревать неведомое» и вместе с тем обращает «гла-

за свои с тоской // К Минувшего Земле – не видя стран грядущих» («Мы любим то, чему называнья нет», 1907).

Световое пространство, нейтральное в цветовом отношении, в поэзии раннего Клюева окрашено немногими цветовыми определениями, являющимися его дополнительной характеристикой. Прежде всего, это белый цвет, его оттенки и синонимичные определения (жемчужный, снежный, лебяжий), которые употребляются 58 раз.

Земля как Божье творение, «белый свет» у Клюева лишь отчасти сохраняет свое идеальное начало, заложенное во фразеологизме. Белый цвет нередко является характеристикой природного мира: «облаков жемчужные узоры», «белокорая березка». Сравнение: «белизна небесных риз // Как натающая пена», – соединяет земное и небесное пространство.

В судьбе и облике девушки, борющейся за освобождение Родины, также подчеркнуты белые цветовые детали – «лебединая белая доля», и сама она «по-лебяжьему светла».

Таким образом, свет и тьма в художественном мире Клюева является бытийной категорией, через которую раскрывается отношение поэта к мирозданию и социальной реальности.

*Евлевский Евгений Маркович,*

*кандидат филологических наук, старший преподаватель  
Курского государственного университета*

## **К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ДОЛЬНИКОВЫХ РАЗМЕРОВ СТИХА**

В настоящей работе показано, как можно определять дольниковые размеры, опираясь при этом на ритмические законы, в частности на запрет переакцентуации как главное правило русского литературного стихосложения.

В. Е. Холшевников в антологии по истории русского стиха «Мысль, вооруженная рифмами» приводит в качестве примера трехиктного дольника с переменной анакрузой известное восьмистишие А. Ахматовой:

*Хочешь знать, как все это было?  
Три в столовой пробило,  
И, прощаясь, держась за перила,  
Она словно с трудом говорила:  
«Это все... Ах нет, я забыла,  
Я люблю вас, я вас любила  
Еще тогда!»  
«Да»[1].*

Проверить справедливость предложенной исследователем формулы ритма позволит методика определения размеров, основанная на принципе, в соответствии с которым в стихотворном тексте проявляется качественное различие между метрически сильным и слабым местами.

М. Л. Гаспаров называет русским дольником переходную форму от силлаботоники к чистой тонике и измеряет в нем длину стиха не числом стоп, а числом сильных мест (иктов), слабые интервалы между которыми колеблются от одного до двух слогов [2]. Насчитывается пять основных ритмических форм трехиктного дольника (примеры содержат переменную анакрузу; в схемах точка обозначает икт, цифры до первой точки обозначают количество слогов в анакрузе, цифры между двумя точками обозначают количество слогов в междуиктовых интервалах; схемные ударения обозначены знаком '):

I.	Гарью польннного запаха	0.2.2.
	На парусном влажном ветру	1.2.2.
	В комнатенке своей находясь	2.2.2.
II.	Солнце еще сияет	0.2.1.
	На слоги распалось слово	1.2.1.
	Ну, кому бы пришло на ум	2.2.1.
III.	Бьется сердце вразброд	0.1.2.
	Я стану тенью орла	1.1.2.
	И цветы полью из ведра	2.1.2.
IV.	Грубо, грубо синей	0.1.1.
	Запели вдруг вчера	1.1.1.
	Рузу, ветер, дальний бор	2.1.1.

V.	Раненая рука	0.1.2. / 0.2.1.
	А каменное смягчись	1.1.2. / 1.2.1.
	С территории пансионата	2.1.2. / 2.2.1.

Первая форма, исходная для образования русского дольника, совпадает с одним из силлабо-тонических трехсложных размеров. Например, стих *Гарью полынного запаха* в изолированном виде может восприниматься как трехстопный дактиль. Вторая и третья формы – собственно дольниковые. Междудиктовые интервалы составляют здесь от одного до двух слогов. Совпадения с силлабо-тоникой наблюдаются лишь в одном из вариантов третьей формы: стих *Бьется сердце вразброд* отвечает ритму двустопного анапеста. Четвертая форма отличается односложными междудиктовыми интервалами. В изолированном виде она может восприниматься при односложной анакрузе как трехстопный ямб (*Запели вдруг вчера*), при нулевой – как трехстопный хорей (*Грубо, грубо синеи*), а при двусложной – как четырехстопный хорей (*Пузу, ветер, дальний бор*), но среди других дольниковых стихов – уже как дольник. Сила ритмической инерции подчиняет ритм «двойственного» стиха размеру окружающих. Пятая форма представляет ритмический вариант – с пропуском среднего схемного ударения – форм второй и третьей. Поэтому стихи пятой формы могут восприниматься двойкой: *Удерживаю коня* или *Удерживаю коня* (пример М. Л. Гаспарова; курсивом выделены слоги, на которые приходятся безударные икты).

Кроме того, в трехиктном дольнике возможны формы с пропуском начального схемного ударения и сверхсхемными ударениями (схемные ударения обозначены знаком `; сверхсхемные ударения обозначены знаком `; курсивом выделены слоги, на которые приходятся безударные икты):

Властолюбивым нитям  
 Над *пестротою* жниц  
 Ангел, словно знак водяной  
 БАл открыт. МЫ вторая пара  
 Тому, ктО оставил нас  
 На глазах лежАт пылью пепельной

Примеры показывают, что основу ритмических форм собственно трехиктного дольника составляют шесть мест (не учитываются

ся переменная анакруза и окончание). Последнее из них занимает ударный слог любого (односложного и многосложного) слова. На первое приходится ударный и безударный слог любого слова. Третье и четвертое имеют три варианта заполнения: безударными слогами, ударными слогами любых слов, ударными слогами односложных или двусложных – в зависимости от величины междуиктового интервала – слов. Остальные заполняются безударными слогами любых слов и ударными слогами односложных или двусложных – в зависимости от величины междуиктового интервала – слов. Таким образом, в трехиктном дольнике выделяются: ударная константа – обязательно ударный слог; сильные места – преимущественно ударные слоги; слабые места – преимущественно безударные слоги. Слоговой объем сильных мест – один слог, слабых – один или два слога. Сильные и слабые места чередуются так, что между соседними сильными содержится переменное число слабых:

1	2	3	4	5	6
С	с	с	С	с	У
С	с	С	с	с	У

С – сильное место; с – слабое место; У – ударная константа.

Почему в трехиктном дольнике на слабых местах допустимы только ударения, падающие на односложные и двусложные слова? Дело в том, что трехиктный дольник – это один из основных размеров русского литературного стихосложения, а в русском стихосложении ударение на слабом месте может падать только на слово, границы которого не выходят за пределы данного слабого места (междуиктового интервала) или анакрузы [3]. Иначе это формулируется как запрет переакцентуации: «если ударный слог слова приходится на слабое место, то безударные его слоги не могут приходиться на смежное сильное место» [4].

Учитывая правило о запрете переакцентуации, ахматовское восьмистишие может быть разобрано следующим образом:

Шестисложная анапестическая (при двусложной анакрузе) основа стиха *Хочешь знать, как все это было?* указывает на возможную его принадлежность ко второй и/или третьей ритмической форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе второй формы трехиктного дольника, от-

водится шестой слог основы. Первый и четвертый слоги – сильные места во второй форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, третий и пятый слоги – слабые места во второй форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов и ударным слогом слова, не выходящего за пределы данного слабого места (односложная фонетическая единица *все* на третьем слоге основы). Данный вариант заполнения слабых мест употребителен во второй ритмической форме трехиктного дольника.

Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе третьей формы трехиктного дольника, отводится шестой слог основы. Первый и третий слоги – сильные места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, четвертый и пятый слоги – слабые места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов и ударным слогом слова, не выходящего за пределы данного слабого места (двусложная фонетическая единица *это* на четвертом и пятом слогах основы). Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в третьей ритмической форме трехиктного дольника.

Шестисложная дактилическая (при нулевой анакрузе) основа стиха *Три в столовой пробило* указывает на возможную его принадлежность ко второй и/или третьей ритмической форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе второй формы трехиктного дольника, отводится шестой слог основы. Первый и четвертый слоги – сильные места во второй форме трехиктного дольника – заполняются ударным и безударным слогами любых слов. Второй, третий и пятый слоги – слабые места во второй форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов и ударным слогом слова, выходящего за пределы данного слабого места (трехсложная фонетическая единица *столовой* на втором, третьем и четвертом слогах основы). Данный вариант заполнения слабых мест не употребителен во второй ритмической форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе третьей формы трехиктного дольника, отводится шестой слог основы. Первый и третий слоги – сильные места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй,

четвертый и пятый слоги – слабые места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов. Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в третьей ритмической форме трехиктного дольника.

Семисложная анапестическая (при двусложной анакрузе) основа стиха *И, прощаясь, держась за перила* указывает на возможную его принадлежность к первой форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе первой формы трехиктного дольника, отводится седьмой слог основы. Первый и четвертый слоги – сильные места в первой форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, третий, пятый, шестой слоги – слабые места в первой форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов. Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в первой ритмической форме трехиктного дольника.

Семисложная анапестическая (при двусложной анакрузе) основа стиха *Она словно с трудом говорила* указывает на возможную его принадлежность к первой форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе первой формы трехиктного дольника, отводится седьмой слог основы. Первый и четвертый слоги – сильные места в первой форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, третий, пятый, шестой слоги – слабые места в первой форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов. Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в первой ритмической форме трехиктного дольника.

Шестисложная анапестическая (при двусложной анакрузе) основа стиха *Я люблю вас, я вас любила* указывает на возможную его принадлежность ко второй и/или третьей ритмической форме трехиктного дольника. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе второй формы трехиктного дольника, отводится шестой слог основы. Первый и четвертый слоги – сильные места во второй форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, третий и пятый слоги – слабые места во второй форме трехиктного дольника – заполняются безударными слогами любых слов и ударным слогом слова, не выходящего за пределы данного слабого места (односложная фонетическая едини-

ца *вас* на втором слоге основы). Данный вариант заполнения слабых мест употребителен во второй ритмической форме трехиктного дольника.

Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе третьей формы трехиктного дольника, отводится шестой слог основы. Первый и третий слоги – сильные места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются ударными слогами любых слов. Второй, четвертый и пятый слоги – слабые места в третьей форме трехиктного дольника – заполняются безударным слогом любого слова и ударными слогами слов, не выходящих за пределы данного слабого места (односложные фонетические единицы *вас* на втором и на четвертом слогах основы). Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в третьей ритмической форме трехиктного дольника.

Трехсложная ямбическая (при односложной анакрузе) основа стиха *Еще тогда* указывает на возможную его принадлежность к одной из ритмических вариаций двустопного ямба. Последнему ударению данного стиха, так же как и ударной константе двустопного ямба, отводится третий слог основы. Первый слог – сильное место в ямбе – заполняется ударным слогом любого слова. Второй слог – слабое место в ямбе – заполняется безударным слогом любого слова. Данный вариант заполнения слабых мест употребителен в двустопном ямбе.

Односложная хорейческая либо дактилическая (при нулевой анакрузе) основа стиха *Да* указывает на его принадлежность к ритму односложного хорейского либо дактиля.

Каждый приведенный стих получил ритмическую характеристику в соответствии с запретом переакцентуации. Там, где количество слогов основы не исключало возможной принадлежности к трехиктному дольнику (стихи первый, второй, третий, четвертый, пятый и шестой), мы получили ритмические формы этого размера.

### *Литература*

1. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Холшевников. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1983. – С. 279, 299.

2. Гаспаров М. Л. Дольник 3-иктный и 4-иктный // Гаспаров М. Л. Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 135.
3. Бейли Дж. Трехиктный дольник в поэзии Юрия Иваска как пример ритмической эволюции // Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 292.
4. Гаспаров М. Л. Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике // Проблемы теории стиха. – Л.: Наука, 1984. – С. 174.

*Лях Ирина Ивановна,  
магистр, учитель 2-го Общеобразовательного лицея с двуязычными  
классами им. Адама Мицкевича, г. Слупск, Польша*

### **ВРЕМЯ В «МОСКОВСКОЙ САГЕ» ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА (КНИГА 3-Я – «ТЮРЬМА И МИР»)**

Время создания романа-трилогии Василия Аксенова – это время суммирования исторических процессов XX в., время осмысления «правд» и «неправд», время пересмотра исторической действительности после огромных исторических потрясений и событий последней декады века. Роман писался в 1989, 1991 и 1993 годах. Как известно, реальное время создания художественного произведения и автор-творец как один из субъектов литературного произведения играют решающую роль в самостоятельном существовании произведения.

Современный читатель по-разному осмысливает происходящее в романе. Время восприятия, т. е. конец XX и начало XXI в., хотя тоже сложное, настолько отличается от описанного в романе, что создается впечатление возможности изучения истории как по учебнику. Очевидно, что художественное время трилогии «Московская сага» В. Аксенова тесно связано с временем историческим, т. е. отражает конкретную историческую эпоху.

Фабульное время романа Аксенова проследить очень просто – автор постоянно обращается к датировке событий, подчеркивая

ет возраст своих героев, т. е. не позволяет читателю «потеряться» в цепочке происходящих событий. Жизнь человека так или иначе, в большей или меньшей мере связана с историей его страны и опосредованно с историей всего человечества. Hans Meyerhoff в книге “Time in literature” писал: «Нет никакой другой возможности реконструировать жизнь человека, реальную или выдуманную, как через воссоздание его прошлого, вытекающего из реальных исторических событий, или через показание нераздельного смешения этих двух измерений» [3, 27].

Приступая к анализу проблемы (категории) времени в последней части романа, следует отметить, что, с одной стороны, автор остается верен приему ведения повествования в строго последовательном порядке при одновременном ретроспективном взгляде на прошлое (далекое или более близкое, например, вчерашнее) героев романа, а, с другой стороны, отчетливо прослеживается расширение авторского вмешательства в ход действия, т. е. отсчет времени ведется автором с его собственной позиции. О таком отношении к тексту, над которым работает писатель, пишет Б. А. Успенский в «Поэтике композиции»: «...повествователь может менять свои позиции, последовательно становясь на точку зрения то одного, то другого персонажа; в то же время повествователь может использовать и свою собственную временную позицию. В этом случае при повествовании используется собственно авторское время, которое не совпадает с индивидуальным временем какого-либо действующего лица» [1, 89].

Авторская временная позиция В. Аксенова позволяет ему оценивать прошедшее, не скрывая своего индивидуального и резко негативного отношения ко многим событиям истории своего народа и распавшегося государства. В третьей части трилогии присутствуют многочисленные авторские отступления, философствование, суммирование, и часто отсутствует также ярко выраженное действие. Можно сказать, что в целом скорость течения времени в «Тюрьме и мире» значительно снижается, время как бы немного успокаивается, что оказывается возможным благодаря небольшой насыщенности важными событиями, которые держали в напряжении читателя предыдущих книг.

Судьба одного из героев романа полностью «списана» с собственной жизни Василия Павловича Аксенова, время этого персонажа

и время автора как его прототипа совпало полностью. Можно сказать, что «совмещение различных временных планов получается за счет совмещения, во-первых, точки зрения описываемого лица (в данном случае персонажа) и, во-вторых, точки зрения описывающего лица (автора-рассказчика)» [1, 92].

Надо отметить, что такое совмещение временных планов случается чаще всего в автобиографиях, когда, как пишет Б. А. Успенский в «Поэтике композиции»: «совмещается точка зрения в описываемый момент и в момент описания» [4, 93]. Жизнь молодого человека Василия – героя романа и жизнь молодого Василия Аксенова совпадают в точности: родной город Казань, увлечение джазом, окончание школы в Магадане, в месте ссылки родителей, которые были репрессированными служащими, учеба в медицинском институте, увлечение литературой. Глядя в прошлое со своей авторской позиции, писатель Аксенов «дарит» свою биографию чрезвычайно симпатичному провинциалу пятидесятых годов, человеку времени романного. Таким образом, автор романа как бы становится непосредственным участником происходящих в нем событий.

Как и вторая часть трилогии («Война и тюрьма»), третья книга романа «Московская Сага» начинается с предисловия, в котором действие романа остановлено, а дается краткая оценка эпохи конца сороковых годов, когда «... страна, еще недавно показавшая чудеса отваги, была скована ошеломляющим страхом сталинской пятимашинности» [1, 4]. Когда действие переносится в далекий Магадан, страх также является тем, что определяет жизнь бывших и нынешних эзков.

Вступлением к событиям, которые будут разворачиваться в Москве осенью 1949 г., служит тщательное описание московской жизни того времени. Используя наречие «по-прежнему» несколько раз, автор связывает прошлое и настоящее романного времени, причем каждое «по-прежнему» – очень весомо, поскольку начинает каждое новое предложение: «По-прежнему на общих кухнях коммунальных квартир хозяйки швыряли друг в дружку кастрюли со щами...» [1, 29]; «По-прежнему на покупку гнусных скороходовских ботинок уходило ползарплаты...» [1, 29]; «По-прежнему очереди в баню занимались с утра...» [1, 29]; «По-прежнему вокруг вокзала валялись пьяные инвалиды Великой Отечественной...» [1, 29–30]; «По-прежнему содрогался обыватель при виде ночных «воронков», и по-

прежнему все остерегались открывать двери на кошачье мяуканье, дабы не впустить банду «Черная кошка», во главе которой стоял, по слухам, могучий и таинственный бандит Полтора-Ивана» [1, 30].

Приметы нового времени видны отчетливо и скрупулезно перечислены автором: это и продуктовое изобилие после отмены в 1947 г. карточной системы, это и возродившиеся огромные московские рестораны с великолепными оркестрами, это и появившиеся модники, а главное – это появление идеала тогдашней молодежи, спортсмена. У автора своя концепция благополучия названного времени: «Наконец-то было достигнуто сбалансированное совершенство общества: двадцать пять миллионов в лагерях, десять миллионов в армии, столько же в гбэ и системе охраны. Остальная часть дееспособного населения занята самоотверженным трудом; состояние умов и рефлекторных систем великолепное» [1, 33].

Приступая к описанию жизни персонажей, автор почти всегда указывает их возраст в момент происходящих событий, особенно часто это происходит с героями саги, которые на время исчезают из поля видения читателя. Таким образом, возраст героев служит для писателя точками отсчета, между которыми располагаются события истории или предыстории персонажей.

Развивая действие, автор использует свой, можно сказать, любимый прием инверсии времени и знакомит читателя с недавним прошлым, например, Бориса Градова. Ретроспекция дает «...автору свободу в выборе сцеплений, не снимая документальной правдивости повествования» [5, 571].

Затем таким же образом повествование «ныряет» в прошлое Нугзара Ломадзе, однако в этом случае описаны мысли героя, уводящие его в историю их отношений с Берия. Прошлое абсолютно естественным образом вплетается в картину настоящего: «В последний год ненависть Нугзара к шефу достигла, казалось, уже предельной точки» [1, 47].

В отличие от Ломадзе Берия прошлое не мучает, он мыслями устремляется в будущее: Аксенов вкладывает в уста Берии упорно повторяющиеся (5 раз) слова «когда момент придет», «как только момент придет» [1, 100, 102], которые показывают детерминацию чудовища в достижении цели.

Описав все, что делается в столице осенью 1949 г., Аксенов, следуя своему правилу организации композиции трилогии,

останавливает действие на антракт. В данном случае антрактов есть два, в одном из которых подано более тридцати примеров литературной газетной деятельности, представляющих собой, конечно же, различные «выдумки» заграничной прессы и воспевающих инициативы советских трудящихся по разоблачению чуждых Советскому обществу элементов. Во втором антракте фигура выдуманного профессора Гординера олицетворяет всех тех, кто в страхе ожидает ареста. Можно сказать, что этими антрактами писатель подsumировал описанное им в первых трех главах третьей книги.

Затем, несколько забегаая вперед во временной конструкции повествования (в год 1956), писатель пробует объяснить, почему, например, зимы были значительно более морозные в начале пятидесятых годов, чем позже. Очевидная ирония прослеживается в словах: «А ведь и в самом деле, климат значительно рассопливился после Сталина» [1, 119].

Время повествования в романе или тянется медленно, или набирает скорость в зависимости от насыщенности событиями. Одна январская ночь может тянуться долго и нудно, и вдруг время разбегается и убыстряется, летит сломя голову (это, например, драка при выходе из ресторана, когда Борис пробует «украсть» певицу Веру Горду и в неожиданном помощнике узнает друга Сашку, и стремительный акт любви в его квартире).

Далее время опять потихоньку движется вперед, устанавливая равномерный ритм его жизни, раскладывая по полочкам все, чем он занимается: институт, тренировки, любовь.

Следуя принципу нелинейности, автор перебивает описание одного дня из жизни героя (Бориса) комментарием о текущем времени, одновременно «выскакивая» в будущее: «Каждый понимает, что жить ему досталось именно сейчас, что до оттепели еще пять лет, а до перестройки и все тридцать пять и, если тебе довелось уцелеть в войне, не попасть в тюрьму, значит, можно вполне прожить в сухом, безмикробном воздухе позднего сталинизма и даже получить некоторое удовольствие от жизни...» [1, 155].

Ретроспекция как проявление обратимости художественного времени произведения выступает и в описании шести с половиной лет жизни Сашки (друга Бориса). К тому же, чтобы поточнее объяснить нюансы несколько запутанной истории, писателю иногда приходится выбегать вперед, в будущее: «Впоследствии выяснилось,

что мать-то без конца писала, однако ее письма по нашей системе попадали как раз к тому трехзвездочному гаду, которому я потом челюсть сломал...» [1, 162].

Последовательность событий в повествовании опять нарушается, когда Аксенов начинает рассказывать о Вере Горде, которая тоже, как и многие другие персонажи книги, оказалась жертвой системы: «Утонченная, прелестная, беззащитная, вся семья пропала на Колыме» [1, 168].

После остановки действия на антракты читатель встречается с персонажами «Тюрьмы и мира» уже весной 1952 г. Более всего автора занимает сейчас не столько описание и протекание событий романа, а душевное состояние его главного героя – профессора Градова. Возможной точкой отсчета времени может считаться семидесятипятiletие Бориса Никитича, которое, как узнает читатель по факту, было годом раньше.

Медленное течение времени романа не снимает напряжения читателя даже тогда, когда Аксенов подробно и с медицинской точностью описывает пребывание профессора в Кремле, куда он был привезен по приказу Сталина.

Здесь время даже застывает, всего каких-то полчаса – время ожидания своей участи, быть или не быть. Такое же застывшее время можно проследить в моменте, когда Борис, стараясь спасти сестру, лежит на крыше дома.

И снова время набирает скорость, действия «летят» одно за другим: профессора схватили, засунули в машину, сорвали с головы шляпу, быстро довели куда-то, бросили на диван... На фоне многочисленных «вдруг» (относящихся к действиям властей) слова «спокойно», «спокойствие» (позиция Градова) показывают внутреннюю силу и правоту семидесятишестилетнего старика-врача.

Затем, соблюдая очередность представления персонажей и сохраняя хронологическую последовательность главных описываемых событий автор переносит читателя в жаркое лето 1952 г., когда жизнь Бориса IV Градова неожиданно меняет свое течение. Этому будут способствовать сразу несколько знаменательных событий в жизни героя, случившиеся в один день, но, как обычно, временные пласты в романе пересекаются и действие строится по схеме: настоящее – прошлое, опять настоящее и возвращение к описанию прошлого. К тому же, «скачущее» время «забегает» и в будущее: «послезавтра»

(складчина в институте в связи сокончанием третьего курса), «через два дня» (команда мотоциклистов выезжает на соревнования на Кавказ), «через несколько дней» (увидит Грузию, где никогда не был), «через десять лет» (можно поговорить о сложностях жизни); «впоследствии» («...он не раз спрашивал себя: что со мной случилось в те годы, почему я так легко покупался на дешевку...») [1, 253].

Настоящее время неоднородно, оно то спокойно и медленно течет (неторопливый разговор Бориса и полковника Вуйновича; долгое ожидание Пыжиковых в подъезде Градова; подстригающая кусты в огороде бабушка Бориса Мэри; просматривание документов и фотографий в папке Вуйновича), то начинает торопиться и стремительно бежит (драка в Сочи; возбужденная беганина по квартире, куда Борис привел Тасю и брата Никитушку; быстрые сборы к поездке на Кавказ; стремительная езда на мотоцикле).

События ретроспекции обозначены точными датами: прошлогодние сборы в Сочи, за поведение на которых Градову младшему стыдно; всего лишь неделю назад Вуйнович видел мать Бориса в Берлине; восемь лет Вадим не видел обожаемую им Веронику; Бориса Вуйнович видел в 1944 г. в квартире на улице Горького; Градов сообщает Тасе, что он вернулся из Польши в 1948; семь лет прошло с момента, когда Никиту Борисыча убили; фотография Вероники в документах Вуйновича, сделанная тридцать один год назад; письмо для Стрепетовых, которое бросили из вагона еще в тридцать седьмом году, и которое попало по адресу через пятнадцать лет.

Авторская позиция относительно времени романного и времени действительного, «живого» позволяет максимально приблизить события романа и действительную жизнь, точка зрения Аксенова помогает почувствовать реальность происходящих в книге событий и, в тоже время, дает читателю возможность приблизиться к персонажам, описанным в романе. «Текут ваши дни один за другим, демонстрируя одну лишь рутину, одно лишь присутствие здравого смысла (или отсутствие такового), одно лишь бытовое, подсчет денег, например (или долгов), как вдруг включается какое-то ускорение – Борис IV, естественно, сравнивает это с мотоциклом, – и вдруг события начинают громоздиться одно на другое, как будто все они только и поджидали какого-то дня, чтобы явиться разом» [1, 266]. Писатель также отмечает, что авторский произвол, касающийся описываемых в романе событий, не всегда имеет место, поскольку

персонажи начинают жить своей жизнью и тогда автор «...становится как бы лишь регистратором событий, ... они в некоторой степени уже определяются не им, а самими персонажами» [1, 266–267]. Таким образом, автор романа как бы становится непосредственным участником происходящих в нем событий.

Время «Тюрьмы и мира» сгущается, когда все происходящие события укладываются в один или два дня, как это происходит с младшим Градовым или его двоюродной сестрой Еленой Китайгородской – Елкой. Как писал Д. Лихачев, «Нет времени вне событий... Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив – малое количество создает впечатление замедленности» [2, 35]. Густота событий у Аксенова позволяет времени как протекать быстро (соревнования по теннису, похищение Лены около станции метро, бешенство Нины после объяснений Нугзара, действие охраны генерала, избивание Сандро), так и замедлять свой бег (время, которое Елка проводит в квартире Берии, время ожидания дочери для Нины и Сандро, время мучительных угрызений совести для генерала Ломадзе). Все, что происходит в один день, происходит «вдруг» (повторено 5 раз), что еще более убыстряет ход действия.

После столь стремительного развития событий Аксенов дает читателю передышку, действие останавливается, чтобы в антракте можно было познакомиться с выдержками из прессы, в которой главным событием 1952 г. были Олимпийские игры.

Верный хронологии, писатель переносит действие романа в январь 1953 г., когда в Магадане происходят события, закончившиеся смертью еще одного члена градовской семьи – приемного сына Цецилии и Кирилла. В том же январе время в доме Нины Градовой и Сандро движется медленно и лениво, с долгими разговорами, слушанием музыки, со всем мирным спокойствием бытия.

Трагические же события, которые происходят в доме Градовых, набирают скорость, а фоном для них становится ужасная снежная буря, парализующая движение в городе и мешающая двум Борисам Градовым, Третьему и Четвертому доехать на собрание в Первом мединституте. Ретроспекция объясняет читателю, что предшествовало этой поездке, и почему старый Градов так решительно настроен принять участие в этом собрании. С этого момента время ускоряет свой бег, все происходит «вдруг, немедленно», и выступление

семидесятисемилетнего профессора – кульминация напряженности зрительного зала, момент, который взрывает аудиторию, и который окончательно и решительно заканчивает время, данное Градову-старшему на относительно спокойную жизнь.

Еще несколько раз автор возвращает действие в прошлое (детство Бориса-младшего; события перед арестом и арест кружка Достоевского; допросы Веры во время ее романа с Борисом), чтобы в следующий момент попробовать предвидеть будущее (лет через сорок вспомнят собрание и Градова; возможный арест). А настоящее показывает, что жизнь начинает новый, очень знакомый по прошлому виток: «Разве непонятно, что начинается новый тридцать седьмой год, что скоро все мы окажемся в лагерях?» [1, 435]. Для семьи Градовых этот виток сразу же оказывается наиболее болезненным: арестован Нестор рода, врач от бога, профессор Борис Никитич Градов. «Жизнь тянется как привычный монотон, а события тем временем скапливаются и приближаются, чтобы вдруг свалиться на тебя, как сброшенная с крыши лопата снега» [1, 430].

Медленное течение времени, «прокрученного» в воспоминаниях или болезненных грезах профессора, обусловлено ритмом тюремной жизни, монотонностью, изредка прерываемой вопросами. Последний раз в третьей книге романа писатель использует прием ретроспекции, рассказывая о следователе, который оказывается сыном хорошо известного градовской семье Семена Строило.

В этот момент автор показывает свое присутствие в романе, забегая далеко вперед во времени и решаясь рассказать короткую историю, которая произойдет в будущем: возвращенные Градову после освобождения правительственные награды оказались брошенными им в урну и найденными охранником, чтобы через много лет быть проданными его потомком. Когда-то важные, а потом полностью обесцененные награды выступают как тоненькая нить, связывающая героическое прошлое и продажное настоящее, соединяют два разных поколения людей.

Последний перед эпилогом антракт, останавливающий действие, объясняет с помощью прессы, почему так неожиданно был освобожден из тюрьмы профессор (смерть Сталина). Этот антракт суммирует не только несколько последних глав, но и всю описанную в книге эпоху. Таким образом, можно сделать вывод, что все использованные автором антракты не только останавливают время

действия романа, но и отделяют друг от друга представляющее собой единство несколько глав, в которых время замкнуто.

Спокойное и немного романтическое настоящее в эпилоге дает надежду на благополучное будущее. О продолжении династии, о дальнейших судьбах градовской семьи, о их жизненном времени, читатель только может догадываться, ведь, как известно, «В романе все не досказано и ничего не кончилось» [5, 326].

### *Литература*

1. Аксенов В. П. Московская сага. Тюрьма и мир. – М., 2002.
2. Лихачев Д. Время в произведениях русского фольклора. Рус. лит.-ра. – № 4. – М., 1962.
3. Meyerhoff H. Time in literature. – Berk. – Los Angeles, 1960.
4. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – М., 1970.
5. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. – М., 1961.

### *Примечание*

Hans Meyerhoff в книге “Time in literature” писал: «There is no way of constructing a man’s life, whether real or fictional, except through reconstructing his past in terms of significant associations supervening upon the objective, historical data, or except through showing the inseparable intermixture of the two dimention» [3, 27].

*Султанова Юлия Фанисовна,  
аспирантка Бирского филиала Башкирского государственного  
университета*

## **МИФ И ЕГО РОЛЬ В СТРУКТУРЕ РОМАНА** **Л. М. ЛЕОНОВА «РУССКИЙ ЛЕС»**

Анализируя творчество Л. М. Леонова исследователи неоднократно прибегают к термину «логарифмирование» – «<...> способ избежать «однострунности» художественного текста, однозначности и поверхностности поэтического смысла, прямолинейности

внутреннего мира героев <...>» [1, с. 185]. Мифологические образы, символы, легенды и притчи помогают прозаику в завуалированной манере высказать собственное мнение, натолкнуть читателя на создание ассоциативных рядов в сознании и поиск ответов на вечные вопросы бытия.

Важное место в творчестве Л. М. Леонова занимает миф. Использование мифологических образов всегда своеобразно раскрывает авторский замысел и всестороннее обрисовывает героев. По мнению Бельской «обращение к мифу о блудном сыне служит средством характеристики как отдельного персонажа, так и обобщенного образа «заблудившегося человечества» [2, с. 40]. Так, в романе «Русский лес» своего рода блудным сыном предстает приемный сын Ивана Вихрова Сергей, для которого «вся мудрость мира досталась <...> готовой, в законспектированном виде, – ему не приходилось самостоятельно трудиться над выяснением истины» [3, с. 378]. Следствием этого стали «<...> пренебрежение к отжившим мнениям, снисходительная ирония к прошлому несовершенной человеческой мысли, к несчастьям всемирной истории» [3, с. 378]. Первоначально Сергей слишком категоричен в выводах, призывая не обращаться к достижениям прошлого и не испытывая особого уважения к ним: «Чем легче ранец, тем больше дневной переход... все остальное назад, назад, в обоз!» [3, с. 378]. Лишь трудности, испытание войной заставляют его переменить отношение к жизни. Символичным является его пребывание в родных местах отца в конце романа. Это, своего рода, возвращение блудного сына к истокам.

Мифологические образы присутствует во всех главах произведения. Так, образ Афродиты Милосской является воплощением человеческой красоты и уважения к истории. Образ Персея, победившего Горгону использован Иваном Вихровым при первом свидании с дочерью для выяснения ее жизненных позиций, выявления, «<...> что же имеется у тебя самой (Поли. – Ю. С.) на вооружении твоей души против зла с тысячелетним возрастом [3, с. 448]. Сравнивая подвиги разведчицы Кати и героини библейского мифа Юдифь автор признает, что подпольщице было намного сложнее добиться поставленной цели, чем Юдифь спасти родной город. Миф о Прометее встречается в произведении неоднократно. Обращаясь к этому образам жандарм Чандвецкий раскрывает основу взаимоотношений ученых-антиподов Ивана Вихрова и Александра Грацианского:

«Наверно, не сумев выбиться в Прометей, вы приспособитесь на роль коршуна к одному из них... и вам понравится с годами это жгучее, близкое к творчеству, наслаждение терзать ему печень, глушить его голос, чернить его ежеминутно, чтобы хоть цветом лица своего с ним сравняться. Итак, неважный с вас получается портрет! Однако же полностью осознанное ничтожество является не меньшей движущей силой: тот же талант, лишь с обратным знаком» [3, с. 489–490]. Выслушивая душевные терзания Григория Чередилова о бесполезности его существования, неспособности совершить подвиг во имя человечества, найти свое место и предназначение в жизни Вихров говорит: «Судя по мучениям твоим, ты прямо Прометей у меня, Гриша... по крайней мере постарайся связно изложить, что за птица терзает тебе печенку» [3, с. 264]. Пытаясь показать заблуждения Вихрова относительно бережного отношения к наследию прошлого один из сподвижников Грацианского Чик также приводит легенду о Прометее. Грацианский, опасаящийся обнародования порочащих фактов из его биографии, в разговоре с Морщихиным говорит о том, что «подвиг Прометея прямо пропорционален размеру его коршуна <...>» [3, с. 465], тем самым подчеркивая необходимость существования зла для контраста с добром.

Легенды и притчи в произведении содержат вековую народную мудрость и служат раскрытию важных проблем. В поезде Вихров услышал две истории, дополняющие друг друга. В первой говорилось о купце, который «<...> обыкновенного белгородского мела в солдатский хлеб, так что все кассы и банки в России своими деньжищами заполонил» [3, с. 683], но итогом его жизни явились разорение, несчастья в семье и смерть от болезни. Вторая история касалась «<...> одной можайской якобы солдатки, что в самый переполох осеннего отступления неизменно каждый день выходила к беженцам на шоссе с кошелкой печеной картошки... и будто слышали в народе, как сопровождавшая ее малолетняя дочка спросила у матери-солдатки, отчего это, дескать, как ни тратят они свое добро, а в мешках у них не убавляется?..» [3, с. 687]. Таким образом, из контрастных по содержанию легенд следовал вывод о том, что помощь, оказанная ближним даже в самые сложные периоды жизни, всегда будет вознаграждена.

Особое значение в структуре произведения имеет символика. Одним из центральных символов романа является образ русского леса. Названия романа раскрывает сквозную тему произведения,

«<...> приобретает значение, приблизительное мыслимое как «русский вопрос» (в широком историческом смысле), «русский феномен» культурно-нравственного развития, «русский путь» в мировой истории и даже «русская душа» как обозначение русского менталитета» [4, с. 62]. Во время допроса Поли Вихровой немецкий офицер Вальтер Киттель решает, что «<...> все прежние неудачи военного, освоения России проистекали из невежества завоевателей, изучавших калибры ее пушек и численность гарнизонов вместо проникновения в наиболее сокровенные духовные тылы. Путем самостоятельного мышления офицер пришел к выводу, что в крепостях важнее всего моральная начинка их защитников, а не толщина кирпичной кладки, за которой они укрываются» [3, с. 569]. Но даже «<...> после стольких проявленных усилий Россия по-прежнему казалась дремучим лесом этому вдумчивому и деятельному офицеру» [3, с. 570].

Коршун или ворон традиционно ассоциируется с нападением, разорением, жестокостью. В произведении этот образ сопоставлен с Кнышев, беспощадно вырубаящим лесные богатства страны: «<...> подобно коршуну кружил над всей Россией, высматривая наиболее лакомые куски; только хрип древесного падения мог утлить его страшный зуд» [3, с. 139]. Косвенное сравнение Александра Грацианского с коршуном приводится в момент отъезда Сергея Вихрова на фронт: «Тоже орел... мяса тухлого ищешь?» [3, с. 513]. Этот образ сопровождает Сергея и во время разговора с комиссаром о некоторых темных моментах жизни ученого. Герой невольно прислушивается к доносившейся неподалеку песне: «Знаю, ворон, твой обычай, / Что сейчас от мертвых тел / И с кровавою добычей / К нам в деревню прилетел <...>» [3, с. 529]. У Поли Вихровой, явившейся к Грацианскому отомстить за многолетнюю клевету на ее отца он также ассоциируется с коршуном: «Она увидела перед собой осунувшееся, складками вниз, как при смертельном недуге, лицо с холодными, предельного беспощадства глазами... совсем как у того, кто кружил над нею в ночи московских налетов и однажды в чистом поле расстрелял старика Парамоныча вместо нее, и кто вел ее за руку к немецкой землянке в Шихановом Яму и – который позже пытался у ней в допросе какие-то сокровенные тайности о восточном пространстве» [3, с. 679–680].

Таким образом, мифологические образы, легенды и символика в романе «Русский лес» помогают в краткой форме воплотить см-

кое содержание, привлечь внимание к тем вопросам, которые, по мнению автора, играют ключевую роль в понимании смысла произведения.

### *Литература*

1. Якимова Л. П. «...Отвечающие времени формулы мифа» (Некоторые особенности поэтики в произведениях Леонида Леонова) // Русская литература. – № 3. – 2002. – С. 184–191.
2. Бельская Ю. В. Мифологизм в творчестве Л. М. Леонова: Монография. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2005. – 131 с.
3. Леонов Л. М. Русский лес: Роман. – М.: Худож. лит., 1988. – 703 с.
4. Мирошников В. М. Романы Леонида Леонова: становление и развитие художественной системы философской прозы. – Рязань: Изд-во РГПУ им. С. А. Есенина, 2000 г. – 192 с.

*Толстоброва Людмила Владимировна,  
аспирантка Вятского государственного гуманитарного университета*

## **ХРОНОТОП ГОРОДА В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ЕЛАГИНА**

Особый интерес к созданию *образа города* появляется в первой трети XX в., потому что эта эпоха цитатна, интертекстуальна, тесно связана с образами прошлых культур, независимо от принадлежности писателей к различным направлениям и группам. В начале XX в. образ города являлся широко распространенным, он входит в художественный мир таких поэтов, как В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, З. Гиппиус, Д. Мережковский, В. Маяковский, О. Мандельштам, А. Ахматова и др.

Не исключение и поэзия Ивана Венедиктовича Елагина – одного из ярчайших представителей второй волны русской литературной эмиграции, для которого *город* был не просто местом, где он родился и жил какое-то время, но и той реальностью, которая формирует человека и современное искусство, реальностью, которая

сказывается на всем, в том числе и на внутренних переживаниях, выражающихся в новом художественном сознании, в новом поэтическом языке.

Город у Елагина – один из основных пространственных образов, которому посвящены отдельные циклы стихотворений. Так, например, можно выделить цикл о родном *Киеве*, вошедший в первый сборник его стихотворений под символическим названием «По дороге оттуда», опубликованный издательством имени Чехова в 1953 г. К этому циклу можно отнести стихотворения: «Усталый город пал в ночное лоно», «Там улица кончалась. Там...», «У кормы дубовой сядем», «Вот мы покинули порт», «Где у мола грузили арбузы». Также можно назвать цикл стихов о *Владивостоке*, городе, где был рожден поэт, цикл о *блокадном Ленинграде* («Осада», «Скабрезно каркнув, пролетает грач...», «Осунувшись, и сгорбясь, и унизясь...», «Камаринская»), цикл о *России* – самый объемный цикл стихотворений – *довоенной, военной и послевоенной* – («Уже последний пехотинец пал», «Топчемся, чужую грязь меся...», «День отступит, тьма поборет...», «Тупик. И выход ни один из тупика еще не найден...», «Бомбы истошный крик...» и многие другие); *об Америке* («В Гринвич Вилидж», «Месяца светящийся фаянс», «Небоскребы упрятались в марево», «Дождь бежал по улицам на цыпочках», «Еще рассвет. Еще туманный хаос», «Я на заре вечерней...», «Поэма без названия», «Мой город грозный, город грандиозный...», «Я уже по-иному слышу...» и др.).

В стихотворениях, объединенных в циклы, есть множество конкретных урбанистических деталей – примет города. Так, например, уже в первых книгах стихов Елагина чувствуется приговор, который автор выносит своей эпохе и своему времени, описывая *город в военное время*:

Скабрезно каркнув, пролетает грач  
Над улицами, проклятыми Богом,  
Над зданиями, рвущимися вскачь  
Навстречу разореньям и поджогам... [1, Т. 1, с. 96]

Глядя на охватившее «полнеба» зарево боя, поэт думает о людях, которые, не жалея самого драгоценного – своей жизни, делают все возможное и невозможное, чтобы отстоять свою родину. Елагин изображает бедствия войны безжалостно, с особенной экспрессией,

используя сравнения и метафоры, поражающие своей неожиданностью, откровенностью и новизной.

А рядом бой. Полнеба задымил.  
Он повествует нам высоким слогом  
О родине. И трупы по дорогам  
Напрасно дожидаются могил. [1, Т. 1, с. 97]

Елагин очень подробно, скрупулезно описывает пейзаж города, на фоне которого война играет свой кровавый шабаш:

Уже последний пехотинец пал,  
Последний летчик выбросился в море,  
И на путях дымятся груды шпал,  
И проволока вянет на заборе. [1, Т. 1, с. 103]

Позднее в своих стихах поэт словно отказывается принимать окружающее, но сейчас разрывы снарядов и «крик» бомбы заменяет канонада джаза, а сгоревший танк и мост – небоскребы огромного города:

Вот он *город* мой *неузнаваемый*,  
*Город* *каменной* *моей* *судьбы*,  
Под тобой оранжевыми сваями  
Световые движутся столбы. [1, Т. 1, с. 182]

Лирический герой, оказавшись в таком городе, чувствует себя неуютно, будто его вынули из одного времени и невольно поместили в другое, абсолютно ему неведомое и чуждое. Он задает вопрос, обращаясь к своей собственной тени, потому что не видит вокруг себя единомышленников, поддержавших бы его в эту трудную минуту.

Эти кубы, параллелепипеды,  
И углы, и бетонные плиты!  
Тень! С тобой из орбиты мы выбиты,  
Тень! В другую орбиту мы вбиты. [1, Т. 1, с. 183]

Герой воспринимает город как некую вертикальную плоскость, сравнивая здания, дороги, мосты, городские фасады и другие приметы нового для него города с геометрическими фигурами.

В. В. Агеносов в статье об Иване Елагине отмечает «что-то есенинское в этом страхе поэта перед городом, в ощущении

апокалипсиса от гула машин, грохота музыки, попытки забыться» [2, с. 432]. В одном из стихотворений Елагин сравнивает себя с винтиком дьявольской машины, которая тащит его в бездну, где уже нет нормальных человеческих чувств:

Послушай, я все скажу без утайки.  
Я жертва какой-то дьявольской шайки.  
В меня вкрутили какие-то гайки,  
Что-то вмонтировали в меня.  
И отключили от Божьего мира  
Душу мою – моего пассажира. [1, Т. 1, с. 204]

Эта тема получает дальнейшее развитие в уже более зрелом сборнике стихотворений «Дракон на крыше» (1973). И здесь с новой силой звучит тема города, губящего все на своем пути. Мы видим, как меняются детали городского пейзажа и приметы города в соответствии с происходящими в тот или иной промежуток времени событиями.

Стремясь отразить свое отношение к проблеме времени, разные виды искусства начала XX в. разрабатывают собственные приемы и способы изображения действительности путем разнообразных экспериментов с хронотопом [3, с. 13]. Многие из этих приемов усваиваются и Елагиным, становясь характерными свойствами его поэтики. Так, например, прием *одновременности* (симультаннизма), служащий для передачи идеи динамизма, в результате которого зрительные образы многократно умножаются в пределах одной композиции, используется в стихотворении «Из углового окна» (сб. «Отсветы ночные»):

Внизу, в пространстве, осажденном  
Домами с четырех сторон,  
Неслись пожарные со звоном  
И заворачивал фургон.  
Там люди толпами спешили,  
И в узком уличном плену  
Ползли гуськом автомобили,  
Как аллигаторы по дну. [1, Т. 1, с. 181]

Еще один яркий прием – *членение пространства картины* на геометрические фрагменты (в стихотворении «Небоскребы упрятались в марево») – это кубы, параллелепипеды, углы, бетонные плиты

и др.). Некоторые исследователи творчества Елагина отмечают еще один немаловажный художественный прием

– *дробление предметов и фигур на плоскостные геометрические формы*, лишаящие изображение статичности [5, с. 282]:

Я и сам обтекаемо-выгнутый,  
Закругленный и мягкий в овале,  
Как попал я сюда, где воздвигнуты  
Эти каменные вертикали? [1, Т. 1, с. 183].

Так, например, в стихотворении «Дождь бежал по улице на цыпочках» фигура лирического героя предстает как некая плоскость:

Я уже не ощущаю хлесткости  
Наискось летящего дождя.  
Где-то рядом, в *вертикальной плоскости*,  
*Плоский сам* проскальзываю я.

Мотив динамики и динамичного перемещения в пространстве и времени в поздних стихотворениях Елагина неразрывно связан с *миром техники*. Поезда, железнодорожные станции, аэродромы, самолеты, шоссе, машины, небоскребы и прочее – все то, что так или иначе характеризует ярчайший пространственно-временной образ поэзии Елагина – *образ города*.

Известно, что Иван Елагин, родившийся во Владивостоке, жил и в Харбине, и в Ленинграде, и в Москве, в Саратове, Киеве. После освобождения немцами Киева в 1943 г. Елагин переехал жить в Прагу, а затем оказался в Германии, в мюнхенском лагере для перемещенных лиц, позднее поэт переехал в США, поэтому географическое пространство стихотворений Елагина достаточно обширно и разнообразно. Как отмечает Е. В. Витковский, именно в стихотворении «Наплыв» (сб. «В зале вселенной»), написанном после автомобильной катастрофы, случившейся под новый год с семьей поэта, Елагин «обмолвился ключевыми для понимания его творчества словами» [4, с. 34]:

Мы выезжали из Чикаго,  
Мы не заметили, что в транс  
Мы очарованно застыли,  
Что мы не сделали ни шагу,  
Что едем в том автомобиле  
**Во времени, а не в пространстве...** [1, Т. 2, с. 138]

Так из Питсбурга 70-х гг. стал протягиваться мост в довоенное, киевское прошлое. В стихах этого периода время и пространство переплетаются настолько сложно, что читателю трудно отделить *киевский* листопад от *питсбургского*. Четвертое измерение пространства – *время* – становится той основной координатной прямой, вокруг которой строится елагинский поэтический мир, устремленный в давнее прошлое Америки – «Где бегали индейцы – лучники – мостов защелкнулись наручники...». Образ Гамлета, возникнув в XVII в., простирается в 26-й, а море, чудовищным спрутом ворочавшееся за кормой корабля Одиссея, плещется о ветровое стекло машины самого Елагина. В конце пятидесятых – начале шестидесятых у поэта появились стихи об Америке. Елагин пытался вписать и себя в пейзаж американского города, поселка, лесного озера, даже пляжа в Калифорнии. Но поэт, искренне любивший свою родину и мечтавший о возвращении, так и не смог изменить природе своей русской души:

Как попал я сюда, где воздвигнуты  
 Эти каменные вертикали?  
 Эти кубы, параллелепипеды,  
 И углы, и бетонные плиты!  
 Тень! С тобой из орбиты мы выбиты,  
 Тень! В чужую орбиту мы вбиты... [1, Т. 1, с. 183]

Нью-Йорк запечатлелся у него таким, каким был виден еще в 1950 г. с моря, с борта военного транспорта – «*извечной городской кардиограммой*» («Еще рассвет. Еще туманный хаос...»), а мир воплотился в «*кубы, параллелепипеды, углы и бетонные плиты*». Так, ночной бар в Гринвич Вилидж разросся до космических масштабов, а встреченный в нем друг словно увиден из грядущего столетия: «*Привет тебе, мой сомогильник, / Еще ты со мной на земле. / Привет тебе, мой современник!*» («В Гринвич Вилидж»). Заговорив о Нью-Йорке, нельзя не отметить истинный шедевр елагинской урбанистической лирики 60-х гг. – «Поэму без названия», так же вошедшую в сборник «Отсветы ночные», которая посвящена трем экспозициям одного нью-йоркского сквера, где воздвигнут памятник Данте. Сначала перед читателем предстает еще *недостроенный город*:

Еще почти что пуст  
 Участок, на котором  
 Раскинется искусств  
 Сверхсовременный форум. [1, Т. 1, с. 219]

Далее возникает образ *города процветающего*, с огромными зданиями, заполонившими все свободное пространство. Эти многочисленные дома поэт называет не иначе, как «*глыбой серой*». Наконец, третья экспозиция *города взорвавшегося*:

И в небо, как в пролом,  
 Распахнутый циклоном,  
 Весь мир упал стеклом,  
 Рассыпавшись со звоном. [1, Т. 1, с. 219]

В этой поэме Елагин разворачивает события «во времени, а не в пространстве». Пространство здесь достаточно сужено (до одного сквера), рамки времени – напротив – расширены (современное поэту время переплетается со временем Данте Алигьери):

Там пьяницы сидят,  
 И Данте Алигьери,  
 Как страж у входа в ад,  
 Поставлен в этом сквере. [1, Т. 1, с. 219]

Внезапно начавшаяся война, бесконечные бои на улицах бывшего города, где ходили «пешеходы», росли «тополя», ездили автомобили, вызывают в первую очередь возмущение поэта:

«Мы едем. Улицею ли?  
 То мостовая или ад?..» [1, Т. 1, с. 92]  
 Или:  
 «От пешеходов улица отвыкла» [1, Т. 1, с. 93]

Вспоминаются и столицы европейской культуры, о которых он знает не понаслышке, и город, чей «оград узор чугунный» давно знаком и любим (реминисценция из поэмы Пушкина «Медный всадник»; у Елагина – «Целуют чугунные копыя \ Твоих обреченных оград!» – «Осада»). Город у Елагина здесь, словно человек, которому поэт искренне сочувствует и страдает вместе с ним. Все – и европейские столицы, и наши города – «пленены», и над

ними «насильственно воздет» флаг победителей – «издевающийся стяг»:

О сколько их в плененных городах!  
 Над всей Европою насильственно воздетых –  
 На башнях, академиях, судах,  
 Парламентах и университетах,  
 На ратушах, музеях, крепостях –  
 Все тот же издевающийся стяг... [1, Т. 1, с. 95]

Одновременно возникает библейская аллюзия: пространство улиц советских городов напоминают землю, осужденную на истребление потопом [5, с. 276]. Перед Божьим гневом «ненужными» оказываются баррикады – нельзя сопротивляться «нечеловеческой» силе:

Скабречно каркнув, пролетает грач  
 Над улицами, проклятыми Богом,  
 Над зданиями, рвущимися вскачь,  
 Навстречу разореньям и поджогам. [1, Т. 1, с. 96]

Путешествуя во времени, поэт неоднократно вспоминает свою родину, которая отождествляется у него с домом. Оставшийся в другом времени и в другом пространстве *дам* предстает в памяти Елагина воплощением гармонии.

Он похож «на забытого уродца», а в то же время окружен «океанами хлеба», погружен в золото, залит светом.

В поэзии Елагина второй половины 1950 – начала 1960-х гг. разработка мотива оставленного дома углубляется. Он обретает новые характеристики из-за усиливающегося у лирического героя ощущения, что *«У времени обрублены концы»*, и *«плаванье на этом корабле оказалось столь длительным, что реальность прошлого надо «воссоздавать», «делая отметки» в «пустом пространстве»*. В мире не осталось и следа пропавшего навсегда дома, но у лирического героя «память так свежа», что помогает ему представить, как в окно стучат ветки давно не существующего тополя, росшего у дома.

Прошлое так дорого лирическому герою, что он не приемлет «заново отстроенного» будущего. В постоянно меняющемся мире есть то, доказывает поэт, что делает его «стены» устойчивыми. Это постоянство человеческих чувств:

Здесь новый дом построят непременно,  
 Но заново отстроенные стены  
 С моими стенами не совпадут. [1, Т. 1, с. 174]

После войны мироощущение лирического героя меняется: пространственный *образ дома* значительно расширяется – домом для него стала вся земля, и он остро ощущает ее уязвимость в этот страшный, непредсказуемый век, когда люди стали свидетелями атомной бомбардировки Хиросимы. В стихотворении «Вселенная! Так вот твоя изнанка!...», включенное в сборник «Отсветы ночные», Елагин называет это страшное изобретение человека «*Гигантской поганкой, поднявшейся из ада в синеву*» и присоединяется ко всемирному протесту против использования атомного оружия. Стремление людей увидеть «изнанку» мира привело к тому, что его «ткань» порвалась, нарушилась гармония «космоса». Вместо радости познания человечество ощутило тоску и гнев.

Важной пространственно – временной приметой в «американских» стихах Елагина является *засилье города*. «Толпы» спешат по улицам города, не сознавая, что им не выйти из «узкого уличного плена», где они, по мнению лирического героя, обречены на гибель. В «разноликой суете» не видно ни одного лица, и герой среди «гуда» и «звона» города пытается расслышать голос «пространства», загнанного в тюрьму домов, «изможденного» борьбой с людьми:

И там, в автомобильном гуде,  
 Там, в разноликой суете,  
 Пространство распинали люди  
 На этом уличном кресте. [1, Т. 1, с. 181].

Лихорадочный темп, молниеносные ритмы современности выражаются в *урбанистических образах*, мастерски созданных Елагиным. В изображении города в лирике Елагина заметна опора на традицию урбанистической поэзии В. В. Маяковского. Лирический герой чувствует свою чужеродность в мире, где стали ненужными вечные ценности. Как у Маяковского, образ современного города создается на основе реальных деталей: гигантские антенны, атомная энергия, алюминиевые строения, ракеты и другое. На таком фоне достоверными кажутся и абсурдные ситуации, выявляющие беспощадную логику развития цивилизации. В стихотворении

Елагина «Небо» лирический герой знает, что «неба не хватит», рад, что «небо в живых застал» перед тем, как потомки лишат людей места в «звездном театре», «законопатив» «космическое темя земли». Для них исчезнут святые понятия:

– Вот этот мрак,  
над нами разверстый,  
черная  
яма  
вселенной –  
находится  
в веденьи министерства  
Санитарии  
и  
гигиены [1, Т. 1, с. 200].

Елагин выражает крайнее отчаяние от сознания, что для современного человека не осталось надежды увидеть свет «звездных люстр». Человек становится таким же, как «машина», «прибор», внутри которых «гайки», «провода», «холод железа» вместо человеческих органов чувств. Научно-технический прогресс воспринимается как проделки «дьявольской шайки», «адские выкрутасы», в связи с тем, что они приводят к одинаковым последствиям – к *потере духовности*.

Таким образом, мы рассмотрели один из основных пространственно-временных образов поэзии Елагина – *образ города* и показали его изменения в связи с эволюцией творчества поэта. Если в первых стихотворных сборниках можно было без особых усилий отделить пространство от времени, т. е. его стихи имели четко обозначенное время и пространство, то в стихах периода 70-х гг. время и пространство переплетаются и сосуществуют в сложном синтезе. Наряду с этим появляется четвертое измерение пространства – *время*, которое и становится той основной координатной прямой, вокруг которой строится елагинский поэтический мир.

### *Литература*

1. Елагин И. Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Согласие, 1998.
2. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. – М.: Терра. Спорт, 1998.

3. Маслова А. Г. Аспекты анализа хронотопа лирического произведения (на примере поэзии Б. Л. Пастернака). – Киров, 2006.
4. Витковский Е. В. Состоявшийся эмигрант // Елагин И. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Согласие, 1998.
5. Буслакова Т. П. Литература русского зарубежья: Курс лекций. – М., 2005.

*Наумова Ирина Алексеевна,  
учитель русского языка и литературы  
Центра дистанционного образования Липецкой области*

**АРХЕТИП «ГОРОД»**  
**В СНОВИДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ М. ПРИШВИНА**  
**(НА МАТЕРИАЛЕ ДНЕВНИКОВ 1920–1930-Х ГГ.)**

«Город» – один из важнейших пространственных архетипов, актуализированных в литературоведении и психологии. Указанный архетип издавна ассоциировался с моделью мира, был своеобразным микрокосмом, определяющим жизнь индивида и непосредственно влияющим на его существование внутренним устройством и условиями экзистенции. Формат пространства, его характерные признаки предполагают некий диалог с человеком, живущим в тех или иных урбанистических обстоятельствах. Способность решить поставленные пространством проблемы становится ведущим фактором, формирующим взаимоотношения жителя со средой, посылающей испытания. Не случайно есть города, куда хочется возвращаться вновь и вновь. И в то же время найдутся места, о существовании которых стремишься позабыть, как о страшном сне. Однако именно в сновидении познающий действительность субъект способен лицезреть последствия принимаемых им решений, перенесая на какое-то мгновение из настоящего в будущее, а затем и в прошлое, в тот момент, когда он не испытывал необходимости в коренном преобразовании своей жизни. Следует отметить, что образ городского пространства у каждого во сне получает индивидуальную

реализацию. Это может быть вымышленный город, имеющий архетипические черты, отмеченный на карте пункт, о котором человек слышал, но никогда в нем не был. Особенно интересным представляется образ реального городского локуса в сновидческом хронотопе в том случае, если сам спящий его узнает.

Обратясь к дневникам М. Пришвина, датируемым 1920–1930-ми гг., проследим, как в сновидческом дискурсе этого периода автору удалось представить архетип «город».

Известно, что Пришвин, создавая художественные произведения, опирался на почерпнутые из действительности впечатления. Более того, самые значимые из них не покидали сознание писателя не только днем, но и ночью, складывая мозаику образов, существующих в реальности и сопровождающих повсюду автора и в то же время несущих некий потаенный смысл при быстрой смене простиупающих во сне картин. Одним из самых распространенных объектов, предстающих в сновидениях Пришвина и описанных на страницах его дневника, является город. Изо дня в день Михаил Михайлович обращается к облику заграничных городов, по которым путешествует, погружаясь в сон. Все они ему близки. То он в северной Италии гостит у своей двоюродной сестры Марии Васильевны Игнатовой (впоследствии ставшей прототипом его сказочной героини Марьи Моревны, представленной читателю в романе «Кощеева цепь»), то вдруг чудесным образом попадает в Берлин, видит себя в Париже, но обязательно возвращается в Россию, свою «духовную родину», по которой каждую весну уходил странствовать, «создавая себе миры в беспредельном пространстве севера и юга» [1, 60]. Подтверждением тому может служить запись, оставленная Пришвиным на страницах его дневника 20 декабря 1923 г.: «Видел себя во сне с Машей в северной Италии, она была очень холодна со мной почему-то, но, как всегда в ее характере непременно доставлять людям хорошее, она мне сказала, что мною интересуется Надя Корсакова (мне же Надя вовсе уже неинтересна). Вокруг нас много людей, пансионы, цветы. И почему-то отсюда я вдруг попадаю в Берлин и со мной Лева<sup>4</sup>. Мы живем в богатом пансионе, и тоже тут большая сутолока. Но везде говорят о революции, показывают мне какую-

<sup>4</sup> Имеется в виду Пришвин Лев Михайлович (1906–1957) – этнограф и писатель, старший сын М. М. Пришвина. Создавал свои произведения под псевдонимом Алпатов (уличное имя Пришвиных в Ельце).

то разгромленную рабочими <недопис.>. Иду я *подсмотреть* революцию. Сажусь на лавочку где-то на бульваре, и со всех сторон сходятся ко мне рабочие, садятся тесно ко мне, жмут и этим дают понять, что они узнали во мне русского и я им дорогой товарищ. С восхищением спрашивали меня: “Ну, как у вас?” Но в этот момент подходит полицейский и требует, чтобы я с ним шел. Я иду с ним и спрашиваю: “Значит, вы меня арестовываете, как было у нас в Императорское время?” – “Ничуть нет, – отвечает очень сочувственно полицейский, – я вас хочу провести: ведь здесь патруль, вы бы не прошли, а со мной пройдет”. Видны везде разгромленные улицы, разрушенные дома. “А вы, – говорит полицейский, – посмотрите, что в воскресенье-то будет!” Полицейский как будто сочувствует революции, и я возвращаюсь в пансион с большим приобретением: знаю, что будет в воскресенье... Еду в северную Италию, в Россию и везде говорю, объявляю великую весть: “Будет в воскресенье” [2, 65–66].

Следует отметить, что в рассказанном писателем сне есть ключевые образы: «много людей, пансионы, цветы», а также «разгромленные пустые улицы, разрушенные дома». Попробуем объяснить, какое значение они несут для понимания в целом пространственно-го архетипа «город» в сновидческом дискурсе Пришвина.

Итак, автор подчеркивает, что вокруг него постоянно царит «большая сутолока», со всех сторон сходятся рабочие, он видит себя в окружении толпы. Это наблюдается и в северной Италии, и в Берлине. Образ народа во сне сам по себе символичен, ибо ассоциируется с беспокойством, которому подвержен в данный момент сновидец. Кроме того, согласно соннику Дениз Линн, появление толпы во сне может говорить о том, что спящий чувствует себя частицей чего-то большого или важного [3]. Он оказывается вовлеченным в захватывающие многих, в том числе и его самого, процессы и при этом испытывает боязнь и страх. Обратим внимание на тот факт, что, посещая в своих грезах разные города, автор останавливается в пансионатах, возникновение которых во сне трактуется как большой беспорядок, хаос, неконтролируемое приключение [3], [4]. Однако Пришвин указывает и на не менее важную деталь в его сне – «цветы». Обычно они интерпретируются как символ естественной жизненной красоты и силы, а также знаменуют собой расцвет. Обильное их количество предвещает наступление счастливых событий

в жизни сновидца, небывалый успех во всех начинаниях, на первый взгляд лишенных всяческих перспектив. Цветы олицетворяют надежду, но в то же время могут быть символом хлопот и беспокойства. Картина сновидения довольно быстро меняется: увиденные в Италии цветы исчезают, однако толпы людей по-прежнему сопровождают спящего, впрочем, как и пансионеры. Писатель нуждается в защите, олицетворением которой в его снах становится полицейский, предлагающий свою помощь. Везде говорят о революции. Ее образ в сновидениях служит показателем того, что внутри индивида идет война между разными аспектами его личности. Не случайно писатель подчеркнет, что пришедший к нему на выручку полицейский «как будто сочувствует революции» и «очень сочувственно» отвечает на вопросы сопровождаемого им лица, ведь за общим представлением тотальной разрухи, наблюдаемой Пришвиным во сне, кроется драма личности, так до конца и не осознавшей, как следует относиться к событиям, свидетелем которых ей невольно пришлось стать. Следует отметить, что сны такого рода обычно предвещают время перемен. Шествюя по Берлину в сопровождении полицейского, сновидец обращает внимание на «разгромленные пустые улицы». Он видит не просто покинутые хозяевами дома, а разрушенный город – символ несбывшихся надежд и разочарования. Однако сам Пришвин не готов себе признаться в том, что его мечты рухнули. Зародившееся в душе писателя противоречивое отношение к свершившейся в 1917 г. в России революции, а также затянувшееся на долгие годы стремление оценить ее последствия, привели к тому, что в сновидениях подсознание вновь и вновь отправляло его в город, где осуществлялось «братание». И если в начале 20-х гг. основными объектами действия в снах Пришвина выступают города северной Италии и Берлин, то в октябре 1928 г. на страницах своего дневника писатель отметит: «Видел во сне себя в Париже. Будто бы происходит «братание». Ремизов<sup>5</sup> намеками упрекает меня за какие-то «18 дней», и я по боли в себе о них догадываюсь. Но только проснувшись, понимаю, что «18 дней» означают 18-й год и упрек относится к неопределенности моего сознания в то время» [5, 269].

Неопределенность и уничтожение – мотивы, так явно прослеживающиеся в снах М. Пришвина о городе, – станут ключевыми

<sup>5</sup> Ремизов Алексей Михайлович (1877–1957) – русский писатель.

и в повести «Мирская чаша», датируемой 1922 г., так как пространство этого произведения становится всеобъемлющим, включающим в себя города и села заснеженной России, России-Скифии, где нет черты между небом и землей. Восприятие писателем новой действительности, нашедшее отражение на страницах дневника, перекочевало и в повесть. Состояние испитого до конца сосуда, требующего пополнения своих ресурсов, все больше тяготит автора и переносится им на душу всего народа, в страшные дни 1919 г. не видящего по ночам снов. Эту вывернутую наизнанку душу Пришвин сравнивает с чашей. Из нее пили, ели и называли ее «МИРСКОЮ ЧАШЕЙ».

На протяжении нескольких десятилетий, обращаясь к своим снам, писатель будет искать ответы на волнующие его вопросы. В центре его художественного сознания – судьба лежащей в развалинах России. И если в 1918 г. Пришвин рассуждает о грядущем своей родины, видя в снах разрушенный Петроград, то в 1920–1930-е гг. в своих грезах он переносится за границу и именно там (в пространстве зарубежного города) пытается понять, как следует относиться к событиям, свершившимся в дорогой его сердцу стране.

А как воспринимать сам город? Ответ на этот вопрос Пришвин дает на страницах своего дневника 12 августа 1937 г.: «<...> люди, населяющие город – одни мученики, другим город есть свой город, им хорошо, и они в городе плавают как рыба в воде» [6, 710].

В сновидческом дискурсе писателя, датируемом 1920–1930-ми гг., мир городского пространства, несмотря на всю свою кажущуюся приветливость, враждебен по отношению к автору. Он дает ему надежду («Еду в северную Италию, в Россию и везде говорю, объявляю великую весть: “Будет в воскресенье”») и отнимает право на счастье («Видны везде разгромленные улицы, разрушенные дома»). В нем нет лабиринтов, требующих от сновидца самостоятельного поиска выхода. Однако улицы его многолюдны и одновременно с этим пусты, так как на фоне богатых пансионеров существуют уже непригодные для жизни развалины. И все это не может не вызвать беспокойства у попавшего под власть грез писателя, которому не дано повернуть вспять непрерывный ход истории, изменить случившееся. Путешествуя в своих снах по России и Европе, Пришвин создает архетипическую картину погибающего города, под которым прежде всего подразумевает отечество, даже если идет по чужой земле. И боль писателя связана

с осознанием того, что он не просто видит разруху, а шагает «на развалинах страны через родных и святых».

Итак, явь и сон, сплетясь воедино, глазами великого мыслителя представили читателю архетип «город», каким его увидел Пришвин в 1920–1930-е гг. и отразил на страницах своего дневника. Конечно, можно по-разному воспринимать нарисованные подсознанием картины. Для нас же неизменным остается право художника изложить собственную точку зрения на события, свидетелем которых он стал и в действительности, и в снах. Пережитые в мире грез ощущения настолько поразили писателя, что нашли свое продолжение на страницах созданных им произведений. Но к чему бы ни обращал взор Пришвин, все его мысли так или иначе были связаны с судьбой России, соотнесенной в его снах с архетипом несущегося к гибели городского пространства.

#### *Литература*

1. Пришвин М. М. Дневники. 1918–1919. – М., 1994.
2. Пришвин М. М. Дневники. 1923–1925. – М., 1999.
3. <http://junona.org/>
4. <http://sonnik.mus3.ru>
5. Пришвин М. М. Дневники. 1928–1929. – М., 2004.
6. Пришвин М. М. Дневники. 1936–1937. – Спб., 2010.
7. Пришвин М. М. Дневники. 1926–1927. – М., 2003.
8. Пришвин М. М. Дневники. 1920–1922. – М., 1995.
9. Пришвин М. М. Дневники. 1930–1931. – Спб., 2006.
10. Пришвин М. М. Дневники. 1932–1935. – Спб., 2009.
11. Пришвин М. М. Дневники. 1938–1939. – Спб., 2010.

*Белозор Анна Сергеевна,  
преподаватель кафедры русского языка и речевой коммуникации  
Сибирского федерального университета*

## **ТЕМАТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО ВИДОВ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИХ РАЗГРАНИЧЕНИЕ**

Наиболее существенным критерием для выделения фантастической литературы в целом и для разграничения ее видов в частности служит фантастическое допущение (или понятие «фантастического»). Его выделяют как писатели-фантасты, так и литературные критики и исследователи (напр., Г. Л. Олди, Ю. Ю. Зубакин, Ю. Б. Боров, Ц. Тодоров, Р. Кайуа, Е. Н. Ковтун и др.).

В русскоязычной фантастической литературе позиционированы два центра: научная фантастика и фэнтези. В первом случае авторский вымысел базируется на реальном мире, основой фантастического допущения являются: технические изобретения, открытия новых законов природы; введение новых моделей общества или сознания; перенесение действия в будущее. Во втором случае автор создает нереальный, «чудесный мир», вымышленный мир, где фантастическое – это изображение того, чего нет или попросту «не может быть». И в первом, и во втором случае происходящие события невозможны в современном художнику мире (например, введение в произведение существ, предметов, явлений из мифологии в фэнтези, или телепорт в научной фантастике). Рассмотрим теперь эти центральные виды русскоязычной фантастической литературы.

Основные фантастические допущения в *научной фантастике* мы, вслед за Ю. Ю. Зубакиным, можем разделить на *научно-фантастические* (не противоречат науке и законам природы) и *ненаучно-фантастические* (противоречащие науке) [1]. Следовательно, в основе научной фантастики лежит научно-фантастическое допущение, которое может реализоваться либо в описании действия нового изобретения или открытия (А. Р. Беляев «Голова профессора Доуэля», С. Лукьяненко «Лорд с планеты Земля», «Лабиринт отражений»), либо позволяет обратиться к разрешению философских или психологических проблем (А. Валентинов «Даймон», Г. Л. Олди «Золотарь, или Просите и дано будет»). Таким образом, в целом научная фантастика очень прогностична.

Фантастическое допущение в *фэнтези* отличается от фантастического допущения в научной фантастике, поскольку эти виды фантастической литературы воплощают в себе разные семы. С этими семами связано существующее деление произведений фэнтези на подвиды, исходя из их содержательно-тематических признаков: эпическое (В. Перумов «Хранители мечей»), героическое (М. Семенова «Волкодав»), историческое (А. Валентинов «Ория»), мифологическое (Г. Л. Олди «Одиссей, сын Лаэрта»), мистическое или темное (С. Лукьяненко «Ночной дозор») и юмористическое фэнтези (О. Громыко «Верховная ведьма»).

Исходя из вышеперечисленного списка подвидов, мы можем сделать вывод, что нельзя в общем говорить о ненаучно-фантастическом допущении применительно ко всему фэнтези, поскольку основой каждого отдельного вида является самостоятельное допущение. Опираясь на статью Г. Л. Олди «Фантастическое допущение» [2] и на выделяемые исследователями источники современного фэнтези (миф, сказка, древний эпос, рыцарский и приключенческий романы), мы считаем, что ненаучно-фантастическое допущение может включать в себя фольклорное и миротворческое (когда создается мир, совершенно отличный от нашего, например, с другими законами гравитации) допущения (роман С. Логинова «Многорукий бог Далайн»). Фольклорное допущение в свою очередь делится на сказочное, легендарное и мифологическое допущения. Но отличием фантастического допущения в фэнтези от фантастического допущения в научной фантастике являются такие семы как магическое (воздействующее с помощью таинственных сил) и борьба Света и Тьмы.

Немного по-другому определяется фантастическое допущение в фэнтези в учебном пособии «Массовая литература сегодня»: «фэнтези – жанр, основанный на иррациональном фантастическом допущении существования неких особых миров, где могут существовать добрые и злые волшебники, мифологические существа и т. п.» [3]. Что еще раз подтверждает мысль, что нельзя просто общо говорить о ненаучно-фантастическом допущении касательно фэнтези.

Следовательно, фантастическое допущение в той или иной степени присутствует в каждом виде русскоязычной фантастической литературы. В центре ее видовой системы, имеющей структуру поля, как уже упоминалось ранее, располагаются научная фантастика и фэнтези, а вокруг них – остальные фантастические виды:



На ближней периферии находятся мистика, триллер (или хоррор) и технофэнтези. В *мистике* присутствует другая разновидность фантастического допущения – мистическое допущение (отличительная сема – необъяснимое, таинственное). Оно является самым сложным, поскольку грань между мистическими и конкретными явлениями очень тонка. Основное условие существования произведений данного жанра – мистическое допущение нельзя конкретизировать (читатель знает, что происходит, но не знает, как это происходит и кто и каким способом это делает). Именно в этом и состоит отличие мистики от фэнтези или триллера (хоррора) [4]. Фантастическая, а чаще фэнтезийная, составляющая мистики заключается в том, что все мистические события происходят с участием неких волшебных сил или волшебных, фантастических существ (вампиры, ведьмы, даже инопланетные пришельцы или божества).

Жанрово *триллер* близок приключенческой литературе, но его сюжет более острый: читатель или зритель все время напряженно ожидает внезапного разрешения конфликта или неожиданного поворота событий (например, Д. Володихин «Конкистадор»). Фантастическое допущение в триллере присутствует в меньшей степени, чем в научной фантастике, поскольку авторское внимание сосредоточено на динамичном сюжете и острой кульминации (чаще всего это могут быть пришельцы или гибриды, полученные в результате научных экспериментов над животными – Р. Мельников «Метро 2033. Муранча») [5]. Однако

наряду с основными семами фантастического (воображаемое и нереальное), триллер отличается от других видов фантастической литературы такой семой как ужасное.

В таком виде фантастической литературы, как *технофэнтези*, может присутствовать как научно-фантастическое допущение (свойственное научной фантастике), так и допущения, свойственные фэнтези (Стругацкие. «Понедельник начинается в субботу»; С. Логинов. «Страж перевала»). Таким образом, ему свойственны отличительные семы научной фантастики (допущение реалистического в некоторых пределах) и фэнтези (магическое и борьба Света и Тьмы). Но поскольку подробных исследований, посвященных технофэнтези, нами не обнаружено, нам трудно сделать более точный вывод.

Рассмотрим теперь такие виды фантастической литературы как утопия и антиутопия. Несмотря на то, что в последнее столетие они частично слились с фантастической литературой (и обладают такой отличительной семой как изображение идеального общества), они, по-нашему мнению, относясь к ней, при этом остаются самостоятельными литературными видами. Под *утопией* можно понимать изображение идеального общественного строя. Заметим, что среди исследователей не наблюдается единогласия в формулировании определения. Важные черты этого жанра отмечает М. И. Шадурский: «утопия представляет собой особый жанр, тип литературы, находящийся в пограничной зоне между художественными и философскими способами отображения мира <...>; в художественном мире литературной утопии конкретизируется политико-социальный идеал, “принцип надежды”, а также реализуется “утопическое отношение”» [6].

*Антиутопия* подразумевает изображение общества, зашедшего в экономический, политический, социально-нравственный или технологический тупик из-за ряда неверных решений, принимаемых человечеством в течение длительного периода. В настоящее время элементы антиутопии в русской и зарубежной литературе остаются востребованными фантастической литературой (например, М. Успенский «Три холма, охраняющие край света»).

Г. Л. Олди предполагает, что в утопии и антиутопии может присутствовать научно-фантастическое допущение, поскольку подразумевает под ним допущение в области социологии, истории,

политики, психологии, этики или религии. И называет его научно-гуманитарным, поскольку «история, социология, психология, право или лингвистика – это все тоже науки» и «сначала создаются гипотезы; потом, если они подтверждаются, гипотезы становятся теориями – фактически сперва тоже делается допущение» [2].

Мы с литературным критиком не согласны. Во-первых, утопии и антиутопии ближе по тематике футурологическое допущение, в котором рассматривается будущее, форма и пути развития нашего социума. Во-вторых, учитывая сходство между идеальным и фантастическим, утопию и антиутопию можно считать родственными фантастической литературе, но их следует отнести на дальнюю периферию. Связано это именно с тем, что «фантастика далеко не всегда сосредоточена на построении возможного образа будущего или прошлого, социальная проблематика не является здесь обязательной. Изображение “далеких миров” в фантастике “не предполагает их в качестве замены существующей модели”. В утопии “явный вымысел (фантастические, мифологические, сказочные и т. п. существа и происшествия) играет второстепенную роль – или его может и не быть вовсе, – но определенно присутствует заданность, искусственная “сконструированность” ситуаций, особое философское моделирование реальности, ищущее “общее” и “вечное” в отвлечении от конкретности» [7]. В то же время А. Н. Воробьева считает, что утопию и антиутопию можно отнести к «социальной фантастике», при этом фантастическое произведение может содержать в себе утопический идеал, а утопия – элементы фантастики [8].

Наконец, следует определить понятие литературной сказки (или, по-другому, авторской сказки). Она связана с фантастической литературой, и ее отделение от нее является наиболее сложным вопросом для современных исследователей. *Литературная сказка* – «жанр литературного произведения, в котором в волшебном-фантастическом или аллегорическом развитии событий и, как правило, в оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются морально-этические или эстетические проблемы» [9]. Наиболее полно отношения между научной фантастикой, фэнтези и литературной сказкой определила Л. В. Овчинникова. Исследователь считает, что фэнтези можно рассматривать как «периферию одной из жанровых разновидностей литературной сказки, или как самостоятельное межжанровое образование, или

как одну из разошедшихся линий «вживания» различных жанров фольклора в литературу» [10]. Мы не согласны с исследователем, поскольку считаем, что именно литературная сказка находится на периферии фэнтези и научной фантастики, а не наоборот. Поскольку литературная сказка содержит в себе основные семы фантастического (воображаемое и нереальное), но в ней отсутствуют семы, характерные для научной фантастики и фэнтези. Зато она обладает собственной, отличительной семьей – чудесное, – которая позволяет отнести ее к фантастической литературе. И применительно к литературной сказке основополагающим может являться фольклорное допущение, на базе которого она и роднится с остальными жанрами фантастической литературы.

Исследование понятия «фантастического» позволило построить полевую систему видов фантастической литературы и с помощью компонентного анализа установить существенные различия между этими видами. В ходе исследования также были выявлены основные виды (и подвиды) фантастического допущения, встречающиеся в русской фантастической литературе: научно-фантастическое и ненаучно-фантастическое, мистическое и футурологическое. Однако признать выявленную систему окончательной и устоявшейся (как и определения видов фантастической литературы) пока не представляется возможным, поэтому в дальнейшем наше исследование будет посвящено установлению более конкретизированных определений видов фантастической литературы, а также построение уточненной полевой системы, показывающей их связь друг с другом.

### *Литература*

1. Зубакин Ю. Ю. Применение фантастических допущений в курсе «Развитие творческого воображения». – Челябинск, 1999. – 120 с. URL: <http://lib.rus.ec/b/210828/read>. (дата обращения: 16.12.2013).
2. Олди Г. Л. Фантастическое допущение // Фанты для фэна: Избранные произведения. – М.: Эксмо, 2008. – С. 59–90.
3. Массовая литература сегодня: Учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 424 с.
4. Суворова Т. О, эта мистика! // Уральский следопыт. – 2000. – № 4. URL: <http://darkfiction.ru/page/statja-t-suvorovoj-o-eta-mistika>. (дата обращения: 14.12.2013).

5. Логинов С. Какой ужас! // Анизотропное шоссе. – 1998. – № 2. URL: <http://www.rusf.ru/loginov/books/story04.htm>. (дата обращения: 14.12.2013).
6. Шадурский М. И. Литературная утопия: к вопросу о теории жанра // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений / Под ред. Н. Н. Андреевой, Н. А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. – М.: Экон, 2007. – С. 30–37.
7. Ковтун Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.
8. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: Автореф. дисс. ... доктора филол. наук. – Саратов, 2009. – 48 с.
9. Ярьмыш Ю. Ф. О жанре мечты и фантазии // Радуга. – 1972. – № 11. – С. 176–180.
10. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века. История, классификация, поэтика: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 312 с.

*Деценко Марина Геннадиевна,  
соискатель Крымского республиканского института  
последипломного педагогического образования*

### **ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Сказка – одно из наиболее древних и универсальных явлений литературного творчества. Именно в сказке нашли свое органически цельное выражение отголоски архаичных знаний народа, вытесненные из употребления под действием новых культов и верований. Сохраняя родство с мифом, сказка претерпевает функциональные трансформации. Наряду с выполнением космогонической функции сказка, в отличие от мифа, не имеет установки на достоверность, меняя вектор воздействия на аудиторию с дидактического на развлекательный.

Литературная сказка, в самом названии которой, по выражению Л. В. Овчинниковой, содержится терминологический оксюморон,

отличается от фольклорной сказки большим динамизмом развития, многоплановостью и разнообразием, вследствие чего периодически становится объектом исследовательского интереса. Автор фундаментального труда «Русская литературная сказка XX века» Л. В. Овчинникова определяет литературную сказку как пограничную художественную форму, возникновение которой обусловлено взаимовлиянием фольклора и литературы в период с XIX в. по наше время. Исследовательница подчеркивает, что само понятие «литературной сказки», являясь широким и недостаточно точным, открывает простор для перспективных исследований [1, с. 40]. Но, несмотря на большое количество работ, посвященных различным аспектам функционирования авторской сказки (М. Н. Липовецкого, Т. Г. Леоновой, М. М. Мещеряковой и др.), ее генезис остается малоисследованным. Поэтому целью данной статьи является представление литературной сказки как жанра синтетического и нуждающегося в уточнении.

Хотя древнейшие дошедшие до нас образцы мировой литературной сказки датируются XIII веком до н. э. (Др. Египет), процесс ее жанрового оформления активизировался в Новое время, на рубеже XVII–XVIII вв. До тех пор авторская сказка вела существование исключительно в виде, отвечающем прагматике соответствующего историко-культурного типа социума. Так, в период европейского Средневековья с характерным для его культуры теоцентризмом наиболее востребованным содержательным акцентом литературной сказки был дидактизм, тогда как в эпоху Возрождения актуализируются новеллистические черты авторской сказки, а классицизм и Просвещение активно используют иносказательную емкость жанра. Писатели-романтики, выбирая фольклор в качестве источника, творчески перерабатывают народную сказочную традицию, тогда как реалисты ставят жанр сказки на службу социально-политической сатире. Литературное сказочное произведение, таким образом, всегда было проникнуто соответствующими коннотациями в зависимости от эпохи и целей автора.

В XIX в., в связи с ростом романтического интереса к культуре колоний и увлечения собственной национальной стариной, происходит окончательное жанровое оформление литературной сказки. В 1812 г., когда впервые увидело свет издание сказок братьев Гримм, возникло своеобразное промежуточное явление, предшествующее

собственно литературной сказке – сказка, названная Л. В. Брауде «фольклористической»: «С одной стороны – это фольклорный, даже этнографический документ, с другой – порождение письменной литературы, первая ступень проникновения народной сказки в художественную литературу» [2, с. 11]. С тех пор сказка как художественное явление «включается в общие пути развития литературы, становясь в то же время предметом научного изучения» [3, с. 22].

История развития русской литературной сказки демонстрирует наличие явлений, в полной мере соответствующих общеевропейскому литературному процессу. По мнению многих исследователей, русская литературная сказка никогда не была в национальной литературе «главным жанром», используя писателями либо в целях реализации романтического, либо дидактического замысла. Тем не менее жанр литературной сказки демонстрирует жизнеспособность, что, по мнению К. Е. Кореповой, объясняется тем, что «книжная сказка опиралась на устную фольклорную традицию и развивала тенденции, уже наметившиеся в фольклоре. Авторские привнесения в ней соответствовали новым эстетическим запросам читателей» [4, с. 14].

Так, развитию жанра стихотворной авторской сказки способствуют переложения фольклорных сюжетов, выполненные в первой половине XIX в. В. А. Жуковским, А. С. Пушкиным и П. П. Ершовым. Образец романтической сказки в прозе представляют собой «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и «Упырь» А. К. Толстого. Морализаторская сказка реализуется в двух разновидностях, направленных на аудиторию различных возрастных категорий: сказки-легенды для взрослых Н. С. Лескова, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, В. Г. Короленко и сказки для детей В. М. Гаршина, Г. П. Данилевского, В. Ф. Одоевского, Л. Н. Толстого. Сатирическая сказка приобретает острое звучание в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина и в «Русских сказках» М. Горького.

В XX в. жанр литературной сказки переживает настоящий взлет. Развитие жанра происходит настолько стремительно, что для осмысления авторской сказки XX в. Л. В. Овчинникова предлагает условное деление на исторически сложившиеся периоды: сказка серебряного века, советская сказка и сказка конца века. Такая периодизация в принципе совпадает с мнением крупного исследователя советского литературного процесса М. О. Чудаковой («Литература

советского прошлого», 2001), которая делает лишь уточнения относительно «советского» периода, подразделяя его на несколько внутренних этапов: довоенную литературу и литературу 1960-х гг., отмечая, что каждый из этих этапов отмечен характерной для него художественной манерой.

Нельзя не заметить значительное расширение границ жанра в XX в.: «Современная литературная сказка, включенная в общелитературный процесс, стремится к обновлению за счет соединения с другими жанрами, появлению на сказочной основе авторских жанров» [5, с. 7]. Очевидно, что современная сказка идет двумя параллельными путями развития – сказка для детей и сказка для взрослых, каждая из которых, несмотря на общность жанровой основы, характеризуется специфической поэтикой и стилистикой. Внутреннее содержание и связь с фольклорными источниками, а также перспективы развития жанра являются предметом ряда публикаций литературной критики.

Исследователи литературной сказки уделяют внимание ее жанровому определению. Крупнейший исследователь фольклора В. Я. Пропп считает понятие жанра условным. Специфику жанра, по мнению ученого, определяет и изображаемая действительность, и средства, избранные автором для ее изображения и оценки. Отмечая сложность задачи, стоящей перед исследователями, В. Я. Пропп высказывает мнение о том, что сказка – это метажанр [6].

При попытке определить жанровую природу литературной сказки исследователи продолжают утверждать, что дать окончательное определение литературной сказке не представляется возможным ввиду сложности и подвижности жанра, его особой роли в историко-литературном процессе. Любой исследователь сталкивается с проблемой широты данного художественного явления, разрешить которую вне концептуальных представлений ученого невозможно. Наиболее часто сказку определяют через ее жанровые признаки, отмечая их смешанный, авторско-фольклорный характер.

Связь авторской сказки с фольклорной для некоторых исследователей является не только ключевой, а жанрообразующей особенностью. Так, Д. Д. Нагишкин в монографии «Сказка и жизнь» (1957 г.) высказывает мнение о том, что сказка литературная есть продолжение сказки народной, делая вывод, что писателям-сказочникам необходимо глубоко изучать достижения фольклорной сказки, чтобы

в своих произведениях воплотить единство формы и содержания, выработанное народом.

Развивает мысль о связи литературной и народной сказки М. Н. Липовецкий. В труде «Поэтика литературной сказки» (1992 г.) ученый рассматривает проблему многогранности данного художественного явления с точки зрения определения границ жанра. Задаваясь вопросом, при каких условиях литературное произведение приобретает черты сказки, исследователь приходит к выводу, что для этого автору требуется умение воссоздать «логику жанра» фольклорной сказки. Для этого обязательно наличие соответствующей «конструктивно-значимой коллизии, лежащей в основе хронотопа волшебной сказки», особого «артистического» стиля повествования и свободного игрового начала – именно так определяет исследователь элементы комплекса памяти фольклорного жанра. Однако простого копирования народной традиции для создания авторского произведения недостаточно: «волшебство-сказочная ценностная модель мира обязательно переосмысливается, на ее фундаменте надстраивается образ современного художнику мира» [7, с. 160]. Жанровая доминанта литературной сказки, по М. Н. Липовецкому, включает в себя комплекс, обеспечивающий «память жанра» как основу для дальнейшей работы автора.

Концепция культурного диалога отражена в определении литературной сказки Т. В. Кривошаповой. Ориентация авторской сказки на фольклорную и предшествующую литературную традицию («чужое слово», в терминологии М. М. Бахтина) обуславливает специфику жанра во всех аспектах этого художественного явления: от особой сюжетно-образной структуры до присущей ему поэтики условно-чудесного [8, с. 17–18.].

Т. Г. Леонова прежде всего отмечает многофункциональность жанра сказки, а в качестве его доминантных признаков – условную фантастичность содержания и особую сюжетно-композиционную структуру [9]. Ю. Ф. Ярмыш отмечает, что сказке присуща установка на разрешение эстетико-этических проблем, выраженное в оригинальной форме посредством волшебного-фантастического развития событий. Важность чуда как сюжетобразующего фактора подчеркивает и автор одного из наиболее известных определений литературной сказки с точки зрения анализа поэтики жанра – Л. Ю. Брауде.

Согласно определению Брауде, «литературная сказка – авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [2; с. 6–7]. Свободный, описательный характер определения, несмотря на попытку учесть неотъемлемые аспекты поэтики жанра, допускает его расширительные толкования. Впрочем, Л. В. Брауде поясняет, что определение литературной сказки не может быть универсальным в силу того, что жанр находится в постоянном развитии. В какой-то мере эту вариативность можно, по нашему мнению, считать еще одной жанрообразующей чертой авторской сказки.

Большинство исследователей (Л. Ю. Брауде, М. Н. Липовецкий, Е. М. Неелов, Л. В. Овчинникова, А. Б. Бритаева, С. А. Маслова и др.) считают авторскую сказку органически многожанровым явлением. Е. М. Неелов объясняет эту многоплановость литературной сказки ее способностью «пропитывать» своей фантастичностью смежные жанры [10]. М. Н. Липовецкий высказывает гипотезу о том, что «память жанра» функционирует автономно, свободно соединяясь с произведениями различных жанров, «и только когда становится жанровой доминантой, принимает вид литературной сказки» [7, с. 161].

В связи с вышеописанными проблемами универсального определения данного жанра, возникает необходимость в уточнении методики организации исследований. Ученые, исследующие особенности литературной сказки, чаще всего прибегают к комбинации исторического и типологического метода ее изучения. Так, сказка литературная рассматривается в своей генетической связи с фольклорной традицией, на основании чего удастся выделить комплекс основных и второстепенных признаков, определяющих жанровую доминанту. Кроме того, полноценный анализ авторской сказки невозможен без учета влияния литературного процесса соответствующего периода. Наконец, все без исключения исследова-

тели жанра литературной сказки подчеркивают широту и приблизительность своих определений, что обусловлено органическими свойствами явления.

Вышесказанное позволяет прийти к выводу, что отсутствие универсального определения литературной сказки, во-первых, объясняется постоянным развитием жанра, высокой степенью вариативности его содержания. Другой фактор, затрудняющий унификацию определения литературной сказки, заключается в специфике типологии авторской сказки. Иными словами, основной задачей, стоящей перед исследователем, является определение соотношения инвариантности и вариативности в творчестве писателя. Каждую конкретную литературную сказку необходимо изучать в отношении ее связей с фольклорной и современной автору литературной традицией. Такой подход обеспечивает вероятность выявления специфических признаков авторской поэтики, что и является, по нашему мнению, искомым третьим компонентом, обуславливающим специфику художественного явления авторской сказки.

### *Литература*

1. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): Дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.01, 10.01.09. – М., 2001. – 387 с.
2. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. – М.: Наука, 1979. – 208 с.
3. Никифоров А. И. Сказка и сказочник. – М.: ОГИ, 2008. – 376 с.
4. Корепова К. Е. У самых истоков // Лекарство от задумчивости: Русская сказка в изданиях 80-х годов XVIII века. – СПб.: Троща Троянова, 2001. – 415 с.
5. Маслова С. А. Диалектика традиционного и новаторского в современной детской литературной сказке (на материале сказки А. Усачева «Малуся и Рогопед») // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Серия «Филологические науки». – 2012. – № 1. – С. 5–12.
6. Пропп В. Я. Фольклор и действительность: Избранные статьи. – М.: Наука, 1976. – 325 с.
7. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки: (На материале рус. лит. 1920–1980-х гг.). – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 184 с.

8. Кривошапова Т. В. Русская литературная сказка конца XIX – начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу. – Акмола, 1995. – 125 с.
9. Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: (поэтическая система жанра в историческом развитии). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1982. – 195 с.
10. Неелов Е. М. Сказка. Фантастика. Современность. – Петрозаводск, 1987. Режим доступа: <http://elibrary.karelia.ru/book.shtml?id=3230> – (Проверено 31.05.2014 г.)

*Закружная Зоя Сергеевна,*  
*студентка Московского педагогического государственного университета*

**ФУНКЦИИ МОТИВА СНА**  
**В СТРУКТУРЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ РОМАНА**  
**Г. ГАЗДАНОВА «ВЕЧЕР У КЛЭР»**

Тема сна, сновидений в романе «Вечер у Клэр» уже неоднократно поднималась исследователями. Обращались ученые к этой теме, как правило, в контексте описания соотношения между реальным и ирреальным пластами повествования, связывая ирреальное в романе с феноменом измененных состояний сознания героя (как правило, именно сна). Так, Ю. В. Матвеева как основную особенность газдановского героя отмечает его «тройное зрение» – зрение, одновременно охватывающее и «мнимое», и «подлинное», как бы соединяющее одно с другим» [2, 22]. В своей монографии о романе «Вечер у Клэр», Ю. В. Матвеева утверждает, что основное «ирреальное состояние сознания» в произведении – сон, который является сюжетообразующим и определяющим в романе. Композиция романа, по мнению Ю. В. Матвеевой, «полностью соответствует общепринятому представлению о психологии сна» [2, 22]: роман начинается как бы с конца и заканчивается началом. Ю. В. Матвеева приходит к выводу о том, что «взаимоперетекание, взаимопроникновение сна и яви характерно для «мерцающего» мира Газданова, создающего действительность

пограничий, действительность колебаний между внешним и внутренним, ирреальным и реальным» [2, 26]. Сходную мысль высказывает Е. В. Асмолова, предполагая, что автор представляет нам «видения» персонажа, которые «подобны по структуре мифу или сну» [3, 147]. Е. Н. Проскурина, так же, как и Ю. В. Матвеева, соотносит пространство повествования романа со сном: «Отобранные памятью героя ментальные пространства формируются темами детства, родительского дома, войны, разлуки с родиной, юношеской любви, прочерчивая пунктирную, «сбивающуюся» траекторию его внутреннего путешествия, близкого состоянию видения или сна» [4, 108].

Через идею сна трактуют роман также Е. А. Яблоков и И. Сухих. Однако их интерпретации резко отличаются от сходных между собой вышеизложенных. Е. А. Яблоков интерпретирует «реальность» в романе как сон не героя-повествователя, а, напротив, как сон Клэр: «...в грезах героя ему кажется, будто он снится Клэр, точно так же, как она «снится» ему: в каком-то смысле весь «реальный» мир представляется ее сном» [5, 165]. И. Сухих же предлагает интерпретировать как сон, в отличие от вышеизложенных точек зрения, именно экспозиционную встречу героя и Клэр в Париже: «Экспозиционную встречу можно интерпретировать не как реальность, но как этот прекрасный сон на пароходе» [6].

Однако, несмотря на интерес к теме сна в романе «Вечер у Клэр», ни один исследователь творчества писателя не рассматривал мотивную природу сна в романе. Опираясь на определение мотива Б. М. Гаспарова [7], мы предлагаем рассмотреть сон в романе «Вечер у Клэр» именно в качестве мотива, определив его основные функции в произведении. Здесь важно отметить, что мы рассматриваем мотивы сна, памяти, воображения и «кажимости» как единый комплекс мотивов, так как они, наравне с особенностями построения сюжета и особенностями субъектной организации романа, создают ирреальный план повествования в произведении.

В рамках статьи мы предлагаем рассмотреть функции мотива сна только в последней части романа, в которой повествователь моделирует прошлое. На наш взгляд, мотив сна в данной части романа выполняют две основные функции (в рамках одной – общей – организации ирреального плана повествования).

Во-первых, мотив сна является маркером перехода границы реального-ирреального. В рамках этой функции мотив сна реализуется

в различных по семантической нагрузке ситуациях, однако общей для всех ситуаций является значение пограничности между миром реальным и ирреальным миром сновидений. И здесь часто происходит сближение мотива сна с мотивом смерти: *«Иногда мне снилось, что я умер, умираю, умру...»* [1, 80] – сон героя после смерти его отца и т. д., где смерть – также представляет собой вариант перехода границы реального-ирреального, мира живых и мертвых. Сближение мотива сна и смерти наиболее ярко видно на примере сна одного из героев романа – Аркадия.

*«Аркадий часто видел сны; и незадолго до этого отступления ему приснилась русалка: она смеялась, и была хвостом, и плыла рядом с ним, прижимаясь к нему своим холодным телом, и чешуя ее ослепительно блестела. Я вспомнил об этом сне Аркадия, когда поздней ночью в Севастополе, на осенних волнах Черного моря увидел моторную лодку, которая быстро шла к громадному английскому крейсеру, стоявшему на рейде; она поднимала за собой сверкающий гребень воды, и мне показалось вдруг, что сквозь эту пену доносится до меня едва слышимый смех и нестерпимый блеск прорывается через темную синеву»* [1, 146].

Русалка, виденная во сне Аркадием, – известное мифологическое существо, находящееся на границе мира живых и мира мертвых. Таким образом, в этом случае мотив сна так же становится маркером перехода, границы реального и ирреального, мира живых и мира мертвых. Добавим, что русалки в мифологии обещали героям реальность лучшую, нежели та, в которой герои находились до момента встречи, однако ожидания героев не оправдывались (русалки просили спасти их, завлекая героев своей красотой и обещаниями, но в итоге убивали героев, отправляя их в мир мертвых). С этой точки зрения любопытно, что вспоминает о сне товарища герой именно в Севастополе, откуда через некоторое время он отправится в эмиграцию, и в водах именно Черного моря, по которому он будет уплывать от родины, мерещатся ему русалки.

Кроме того, в романе очень часто происходит сближение мотива сна с мотивами других «измененных состояний сознания» (термин Ю. В. Матвеевой) человека (бредом, галлюцинацией, сумасшествием). Наиболее яркий пример сближения сна с бредом, галлюцинацией – сон-бред героя после похорон отца о путешествии по Индийскому океану.

Сближение сна с сумасшествием возникает в рассказе о бронепоездном парикмахере Косюченко, который *«кричал по ночам, ему все снились пожары, и лошади, и паровозы на зубчатых колесах. Целыми днями, с утра до вечера, он точил свою бритву, покрикивая и смеясь сам с собой. Его начинали сторониться»* [1, 148], и который в конечном счете окончательно лишается рассудка. Во всех вышеописанных ситуациях осуществляется переход от реальности к ирреальности – кажимости, которая, однако, воспринимается как реальность (в отличие от часто возникающих в романе ситуаций, когда кажимость воспринимается ирреальной (что обозначается конструкциями по типу «мне казалось, будто»)).

Описанный мотивный комплекс формирует ирреальный план повествования, но эта самая ирреальность по сути окончательно замещает реальность. Разница остается только в степени (возникает градационный компонент): для сна – временно и не полностью, для галлюцинации – временно, но полностью, а в сумасшествии – навсегда и полностью. Из всего вышесказанного мы можем сделать вывод, что первая функция мотива сна в романе – маркер перехода от реального к ирреальному – границы между явью и сном, явью и бредом (галлюцинацией, сумасшествием), жизнью и смертью.

Второй же основной функцией мотива сна мы считаем создание образа Клэр. Мы полагаем, что Клэр в последней части романа остается в ирреальном плане повествования, в воображении героя – мечтой, фантазией. Этот «фантазийный» образ Клэр создается, на наш взгляд, в том числе посредством мотива сна.

Первое появление Клэр в последней, «воспоминательной», части романа уже обусловлено обращением к мотиву сна: *«Должно быть, я проспал несколько минут, потому что ничего не слышал. Вдруг я почувствовал холодную мягкую руку, коснувшуюся моего плеча»* [1, 87]. Идею о том, что Клэр будто появляется из сна героя, исследователи творчества Г. Газданова уже предлагали. Однако нам кажется, что Клэр не просто появляется из сна, а во сне и остается, являясь самым этим сном: *«Я представлял себе диалог, который произойдет между нами; я слышал смех Клэр, я видел ее во сне»* [1, 92]. То есть Клэр так и остается во сне, воображении, фантазии героя: *«...и дорога от Клэр ко мне стелется над землей и прямо соединяет лес, по которому я иду, с этой комнатой, с этим диваном и Клэр, окруженной романтическими сюжетами. Я ждал –*

*и обманывался; и в этих постоянных ошибках черные чулки Клэр, ее смех и глаза соединялись в нечеловеческий и странный образ, в котором фантастическое смешивалось с настоящим и воспоминания моего детства со смутными предчувствиями катастрофы; и это было так невероятно, что я много раз хотел бы проснуться, если бы спал» [1, 93].*

И Клэр остается в этом плане ирреального, окруженная романтическими сюжетами, в воображении и снах героя, и попытки героя найти Клэр в плане реальном не увенчались успехом: «Я ждал – и обманывался». Более того, в этих попытках соединить воображение с реальностью, найти Клэр в действительности, герой заболевает и продолжает видеть Клэр уже в полубреду-полусне (снова возникает смежный с мотивом сна мотив «измененных состояний сознания» героя – бреда, галлюцинаций). И этот сон-бред о Клэр заканчивается песней няни, что слышится герою во сне: «*Ах, не вижу я милова / Ни в деревне, ни в Москве, / Только вижу я милова / В темной ночи да в сладком сне*» [1, 94], что также оставляет образ Клэр в ирреальной, воображаемой действительности – сне.

Нашу идею о ирреальности, фантазийности образа Клэр подтверждает и пересекающийся с образом Клэр образ Елизаветы Михайловны, одной из женщин, посещавших бронепоезд во время его стоянки. «*Как-то случалось всегда так, что она приходила к нам, когда я спал, это бывало или часов в девять утра, или часа в два ночи. Меня будили и говорили: проснись, неудобно, пришла Елизавета Михайловна, – и это соединение имен на минуту пробуждало меня; и через некоторое время получилось так, что Елизавета Михайловна – это неведомая спутница моих снов: Елизавета Михайловна – слышу я, и сплю, и опять слышу: Елизавета Михайловна*» [1, 150]. То есть образ Елизаветы Михайловны также остается где-то на границе реального и ирреального, становясь спутницей снов героя, что позволяет соотнести ее образ с образом Клэр. Более того, герой говорит, что «*Она была похожа на иностранку*» [1, 150]. И здесь мы вспоминаем, что Клэр – француженка. «*И так как перед тем я не спал две ночи, то, улегшись на койку, сейчас же заснул. Я увидел во сне Елизавету Михайловну, которая превратилась в испанку с трескучими кастаньетами*» [1, 155].

Здесь важно вспомнить, что мечты-фантазии героя о Клэр на протяжении всего текста сопровождаются образом Дон-Кихота: в ком-

нате у нее герой видит ковер, «с худошавым всадником, походим на Дон-Кихота» [1, 90], во сне героя о Клэр «все так же безмолвно скачет желтый Дон-Кихот» [1, 93], что также вызывает ассоциации с Испанией, испанкой, и это также соотносит образ Елизаветы Михайловны, находящейся на границы ирреального – на границе сна героя, с образом Клэр. Также важно, что впервые Дон-Кихот упоминается на страницах романа, когда герой говорит о своем воображении. *«Читая Дон-Кихота, я представлял себе все, что с ним происходило, но работа моего воображения совершалась помимо меня, и я не делал почти никаких усилий. Я не принимал участия в подвигах Рыцаря Печального Образа и не смеялся ни над ним, ни над Санчо Пансой; меня вообще как будто не было и книгу Сервантеса читал кто-то другой»* [1, 52].

Обратим внимание, что книгу читал «кто-то другой», а героя «как будто не было», что переводит повествование и состояние героя в план воображения. То есть образ Дон-Кихота в романе существует в плане ирреальном, являясь спутником образа Клэр в произведении. Вместе с тем образ Дон-Кихота, ассоциативно связываясь с Испанией, позволяет нам соотнести образ Клэр и образ Елизаветы Михайловны (как минимум в сознании героя). И здесь становится очень важным признание героя: *«...это соединение имен: Елизавета Михайловна; оно не переставало оставаться именем женщины, но стало для меня одним из моих собственных состояний, помещавшимся между темными пространствами сна и красным бархатом диванов, который появлялся передо мной, как только я открывал глаза»* [1, 152]. То есть образ Клэр, так же как и образ Елизаветы Михайловны, является не просто образом женщины для героя. Он является «одним из состояний» героя – творческого вдохновения, фантазии, мечтания. И, соответственно, образ Клэр остается в плане ирреальном – внутреннем состоянии героя, в его фантазиях, мечтах, «пространстве сна».

Эту точку зрения наиболее ярко подтверждает финал романа (являясь одновременно финалом выделенной нами части). Здесь нам представляется важным указать на опечатку, с которой издавался роман в течение многих лет, о которой пишет Г. И. Газданов в одном из своих писем [8, 47–48]. По авторскому замыслу, роман заканчивался строками о сбывающемся (а не сбывающемся) сне о Клэр (так же, как в конце романа должна была стоять точка, а не отточие):

*«только звук колокола соединял в медленной стеклянной своей прозрачности огненные края и воду, отделявшие меня от России, с лепечущим и сбивающимся, с прекрасным сном о Клэр»* [1, 162], что ярко демонстрирует связь образа Клэр с мотивом сна, а также подтверждает нашу мысль о фантастичности образа Клэр, оставляя его в ирреальном плане повествования. Сон о Клэр, по авторскому замыслу, – прекрасный, но все-таки сон, и сон сбивающийся, так и не реализующийся в действительности.

Таким образом, мы полагаем, что мотив сна в повествовательной структуре романа выполняет несколько функций. Во-первых, мотив сна является маркером перехода от реального к ирреальному плану повествования (где существует несколько вариантов границы: между явью и сном, явью и бредом (галлюцинацией, сумасшествием), жизнью и смертью, действительностью и воображением, фантазией героя). Во-вторых, мотив сна служит средством создания образа Клэр как мечты, сна, фантазии героя, оставляя этот образ в границах ирреального плана повествования.

### *Литература*

1. Гайто Газданов. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Романы. Рассказы. Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / Гайто Газданов; под. общ. ред. Т. Н. Красавченко; состав., подгот. текста, коммент. Л. Диенеша, Т. Н. Красавченко, С. С. Никоненко и др. Вступ. ст. Л. Диенеша, С. С. Никоненко. – М.: Эллис Лак, 2009. – 880 с.
2. Матвеева Ю. «Превращение в любимое»: Художественное мышление Гайто Газданова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001.
3. Асмолова Е. В. Мифологема «внутренней вселенной» героя в творчестве Газданова // Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских культур. – М.: ИМЛИ РАН, 2008.
4. Проскурина Е. Н. Единство иносказания: о нарративной поэтике романов Гайто Газданова / Отв. ред. Е. К. Ромодановская; Ин-т филологии Сибир. отд-ния РАН. – М.: Новый хронограф, 2009.
5. Яблоков Е. А. Железный путь к площади согласия («Железнодорожные» мотивы в романе «Вечер у Клэр» и в произведениях Булгакова) // Газданов и мировая культура: Сб. ст. – Калининград: ГП «КГТ», 2000.

6. Сухих И. Клэр, Машенька, ностальгия // Звезда. – 2003. – № 4. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/4/suh.html>. Дата обращения: 26.04.2014.
7. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. – М., 1994. – С. 30–31.
8. Мотив – любой смысловой компонент текста, который не наделяется никакими постоянными свойствами: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру».
9. Г. И. Газданов – Н. Николаевичу. 10 сентября 1932 // Гайто Газданов. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. Письма. Полемика. Современники о Газданове / Гайто Газданов; под общ. ред. Т. Н. Красавченко. – М.: Эллис Лак, 2009.

## РАЗДЕЛ III. ТЕКСТ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

*Ничипоров Илья Борисович,  
доктор филологических наук, профессор Московского государственного  
университета им. М. В. Ломоносова*

### ЭВОЛЮЦИЯ «ЧЕЛОВЕКОБОЖЕСКОЙ» КОНЦЕПЦИИ В ПОЭМАХ В. МАЯКОВСКОГО

Религиозный аспект составляет существенную сторону художественной картины мира В. Маяковского. «Человекобожеская» концепция, разнообразно проявлявшаяся в искусстве и философии рубежа XIX–XX вв., получила у Маяковского оригинальное и яркое поэтическое воплощение. Особенно концентрированно это религиозное мироощущение выразилось в его поэмном творчестве 1910–1920-х гг., которое подчинено «общей конструкции сюжетной мысли», включающей «до-историю, революцию и выход в конечном итоге в за-историю, совершенный мир» [1, 170]. Здесь выстраивается эволюция «от раннего обожествления титанического «я», затем масс, громад, человечества к фактическому культу пролетарского государства, партии и вождя» [1, 165].

Исследователями были намечены пути изучения произведений Маяковского в контексте религиозно-философских исканий в России и Европе конца XIX – первой трети XX в. [1; 2; 3], однако направления развития «человекобожеских» устремлений его лирического «я» в полной мере пока не осмыслены. Сквозь призму этих интенций поэмы Маяковского могут быть осознаны как звенья *автобиографической мифологии*, пронизанной мощным исповедально-религиозным чувством, которое примечательно своими полярными проявлениями. С одной стороны, «Маяковский не столько отрица-

ет существование Бога, сколько пытается Его оскорбить, оплевать, унижить и тем уничтожить... Его бунт против Неба – не бунт, а мелкий дебош и уж совсем не отрицание Бога» [2, 221–222]. С другой же – «в своем отрицании христианства... поэт остается личностью религиозно заряженной... Отказавшись от христианства, он как бы регрессирует по лестнице религиозного чувства и культа, впадая в пантеизм, в язычество, в солнцепоклонство» [1, 159].

Поэма «Облако в штанах» (1914–1915) явила начальную стадию религиозной самоидентификации лирического героя, открывающего в самом себе надличностное измерение бытия:

И чувствую –  
«я»  
Для меня мало.  
Кто-то из меня вырывается упрямо<sup>6</sup>.

Постижение сакрального пространства внутреннего «я» («У церковки сердца занимается клирос!») выводит поэта к прозрению религиозно-экстатической природы творчества, его демидургической миссии, которая должна быть осуществлена человеческой энергией в свете надвигающегося апокалипсиса:

Городов вавилонские башни,  
возгордась, возносим снова,  
а Бог  
города на пашни  
рушит,  
мешая слово.

В этом ассоциативном контексте именно «в муках почей рожденное слово, величием равное Богу» становится главным средством исполнения богоборчески направленного демидургического акта: «В хорах архангелова хора // Бог, ограбленный, идет карать!.. Я, // златоустейший, // чье каждое слово // душу новородит...».

Религиозные интуиции раскрываются в поэме в двуединстве антропологического и космологического образного планов.

*Художественная антропология Маяковского рождается из ощущения лирическим героем своей глубинной пронзенности от*

<sup>6</sup> Тексты поэм В. Маяковского приведены по изд.: Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т. II / Сост. Ал. Михайлова; прим. А. Ушакова. – М.: Правда, 1988.

*присутствия иной – Божественной – реальности: «И вижу: // в углу – глаза круглы, – // глазами в сердце вьелась Богоматерь»; «Может быть, Иисус Христос нюхает // моей души незабудки». Подобное понимание причастности Божественной сфере приводит его к видению себя в качестве «тринадцатого апостола» и даже «нового» Христа, который по воле бунтующей предреволюционной эпохи взведен «на Голгофы аудиторий», «обсмеян у сегодняшнего племени», претерпевает крестные муки («распял себя на кресте»), совершает жертвенное самоумаление – ради дарования восставшим людским массам нового, способного пересоздать мир слова:*

Жилы и мускулы – молитв верней.  
 Нам ли вымаливать милостей времени!  
 Мы –  
 каждый –  
 держим в своей пятерне  
 миров приводные ремни!

Религиозным смыслом насыщены в поэме и *космологические интуиции* о неуклонном дряхлении и распаде Богом сотворенного мироздания. Надрывный, родственный переживаниям многих персонажей Достоевского бунт против попущенных Богом земных страданий («Отчего Ты не выдумал, // чтоб было без мук // целовать, целовать, целовать?!») оборачивается у Маяковского *карнализацией библейской картины мира* – в обращениях к «крохотному божику», в призывах устроить «карусель на дереве изучения добра и зла», в раю «опять поселить Евочек». Евангельская драма Иродова вероломства и Иудина предательства экстраполируется в поэме на гротесковое изображение поврежденного космического бытия, жаждущего гармонизирующего воздействия человеческой воли: «Тысячу раз опляшет Иродиадой // солнце землю – // голову Крестителя»; «Видите – // небо опять иудит // пригоршню обрызганных предательством звезд?» Противовесом фатальному разрушению космоса выступают в поэме как достигающая небесных высей мессианская революционная сила («Как будто расходятся белые рабочие, // небу объявив озлобленную стачку»; «На небе, красный, как марсельеза, // вздрагивал, околевая, закат»), так и создаваемая на парадоксальном совмещении гиперболы и литоты *человекобожеская модель вселенского бытия, продиктованная острейшей для*

лирического «я» жаждой обладания мировым пространством [2, 13]: «Солнце моноклем // вставлю в широко растопыренный глаз».

Мифологема земного «апостольства» и человекобожеского жертвенного распятия лирического «я» далее разворачивается в поэме «Флейта-позвоночник» (1915):

Любовь мою,  
как апостол во время оно,  
по тысяче тысяч разнесу дорог.  
Тебе в веках уготована корона,  
а в короне слова мои –  
радугой судорог...  
<...>  
Видите – гвоздями слов  
прибит к бумаге слов я.

Ниспосланная Богом мучительная земная любовь воспринимается героем «Флейты...» как опровержение его прежнего атеистического настроения: «Вот я богохулил. // Орал, что Бога нет, // а Бог такую из пекловых глубин, // что перед ней гора заволнуется и дрогнет, // вывел и велел: // люби!» В его апелляциях к Творцу («Если правда, что есть ты, Боже...») *сокровенно-личностные интонации противоречивым образом перемежаются с нотами бунта и глумления*. В моменты наивысшего душевного напряжения Бог видится герою поэмы в обличии Всевышнего инквизитора, «небесного Гофмана», творящего или допускающего абсурдную, гротескно-фантастическую модель мироустройства:

Или вот что:  
когда душа моя выселится,  
выйдет на суд Твой,  
выхмурясь тупенько,  
Ты,  
Млечный Путь перекинув виселицей,  
возьми и вздерни меня, преступника.

Немногим ранее в трагедии «Владимир Маяковский» (1913) действующие лица, включая и самого протагониста, также размышляли о погружающейся в хаос и абсурд действительности и связывали это состояние не только с «безумием» Бога, но и с искаженным,

рабским отношением человека к Богу, что воспринималось ими в качестве одной из главных духовных бед современности: «А с неба на вой человечей орды // глядит обезумевший Бог»; «Все вы, люди, // лишь бубенцы // на колпаке у Бога».

В поэме «Война и мир» (1915–1916) религиозные интуиции приобретают *историсофскую направленность*. Страстно желая «сквозь строй, сквозь грохот... пронести любовь к живому», лирический герой развивает идущий от «Облака в штанах» миф о собственном мессианстве: «А я // на земле // один // глашатай грядущих правд». Это мессианское предназначение «нового» Человека приобретает трагедийные черты, поскольку вырисовывается на фоне апокалипсиса, к которому вплотную приблизились историческая реальность и весь космос: «гниет земля», «карусели Вавилонищ», «вагоны зараженной крови», «зараженная земля», «трупы городов и сел»... От земного мира безумие и распад распространяются на небесную сферу: «В небо // люстрой подвешена // целая зажженная Европа»; «Металось солнце, // сумасшедший маляр». Усложнение религиозного чувства обусловлено здесь его внутренней поляризацией, включением в поле художественного зрения не только Божественной, но и inferнальной силы: «А над всем этим // дьявол // зарево зевот дымит».

В «Войне и мире» развивается идущий от стихотворения «Послушайте!» (1914) сюжет дерзкого прорыва человека к прямой встрече с Творцом. Однако в поэме это отчаянное движение человеческого «я» «к Богу на дом» увенчивается роковой невстречей:

У рая, в облака бронированного,  
дверь расшибаю прикладом.  
Трясутся ангелы.  
Даже жаль их.  
Белее перышек личика овал.  
Где они –  
боги!  
«Бежали,  
все бежали,  
и Саваоф,  
и Будда,  
и Аллах,  
и Иегова».

В предвосхищение философии экзистенциализма мотив невозвратного «бегства богов» порождает в поэме Маяковского *интуицию о тотальной богооставленности человеческого «я», его «заброшенности» в обезличенном и обезумевшем универсуме*. Но в противовес деструктивным тенденциям в мировом пространстве и человеческой цивилизации на основе евангельских образов и ассоциаций Маяковским конструируется миф о рождении Нового Человека, «поэт воспринимающий» вытесняется в нем «поэтом изобретающим» [2, 67]: «Люди рождаются, // настоящие люди, // Бога самого милосердней и лучше». Пришествие Человека-Мессии видится здесь как залог возрождения омертвевшего и смердящего, подобно четверодневному Лазарю, земного бытия: «Земля, // встань, // тыщами // в ризы зарев разодетых Лазарей!».

Художественному манифестированию новой религиозной антропологии посвящена поэма «Человек» (1916–1917). *Синкретический характер «человекобожеских» интенций* поэтической мысли Маяковского обнаруживается здесь особенно рельефно. С одной стороны, названия и сюжетные коллизии основных главок произведения указывают на *библейские истоки* религиозных построений. Лирический герой идентифицирует себя в качестве «нового Ноя», а затем и «нового» Христа, соответствующим образом выстраивая элементы автобиографического мифа: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского», «Вознесение Маяковского», «Маяковский в небе», «Возвращение Маяковского», «Маяковский векам». Вместе с тем в *неоязыческом духе* им обожествляются природно-космические явления, призванные вначале «заменить» собой Единого Бога, а затем и восславить нового Человекобога, на что указывает прозаическая увертюра поэмы: «Священнослужителя мира, отпустителя всех грехов, – солнца ладонь на голове моей. Благочестивейшей из монашествующих – ночи облачение на плечах моих. Дней любви моей тысячелютое Евангелие целую».

Мистический настрой, который пронизывает религиозную автобиографию лирического «я», чувствующего, как по нему «каются вечности моря», – сочетается в поэме с рационалистически выверенным техницизмом мировосприятия. В главке «Маяковский в небе» развивается сквозной в творчестве поэта сюжет вторжения лирического «я» в небесную «зализанную гладь», где, попадая на «центральную станцию всех явлений», наблюдая «путаницу

штепселей, рычагов и ручек», «главный склад всевозможных лучей» и «выгоревших звезд», он ощущает *всеобъемлющий кризис Божественного демиургического проекта* и необходимость его антропоцентристского переосмысления: «Ветхий чертеж – // неизвестно чей – // первый неудавшийся проект кита». Образ Человека, творящего «царствие... земное – не небесное», позднее будет выведен в пьесе «Мистерия-буфф» (1918) – этой «человекобожеской “нагорной проповеди”» [1, 156].

*Построение новой антропологии и космологии* приводит в поэмах Маяковского 20-х гг. к художественной передаче *религиозного чувства колоссальных людских масс*, вовлеченных в революционную стихию. Масса, коллективное «я» становятся здесь субъектами речевого самовыражения и религиозного переживания. В поэме «150 000 000» (1919–1920) исходным демиургическим импульсом («Кто назовет земли гениального автора?») обусловлено противоречивое религиозное умонастроение: «Мы пришли, // миллионы, // безбожников, // язычников и атеистов» – «истово Господу Богу помолимся». Тяга к материализации и «технизации» потребностей духа («Вместо вер – // в душе // электричество, // пар») актуализирует в коллективном подсознательном богочеловеческие и человекобожеские интенции: «Боже из мяса – // Бог-человек» – «земной между нами... не загнанный ввысь... не тот, который “иже еси на небесех”». Подобное *антропоцентристское богопознание* воспринимается в поэме как источник коллективной революционной, мифотворческой энергии («Новый разгромим по миру миф»), нацеленной на радикальный пересмотр демиургического проекта: «Города расступаются, // и над пылью проспектовой // солнцем встает бытие иное».

Интуициями о «третьей революции духа» пронизаны также поэмы «IV Интернационал» (1922) и «Пятый Интернационал» (1922), где погружение в революционную реальность осознается героем как залог усвоения демиургической силы («Я 28 лет отращаю мозг // не для обнюхивания, // а для изобретения роз»), личной причастности к Божественной власти над пространством и временем:

Пространств мировых одоления ради,  
охвата ради веков дистанций  
я сделался вроде  
огромнейшей радиостанции.

Нарочитые декларации о массовом послереволюционном безбожии причудливо перемежаются в поздних поэмах Маяковского с *христологическими мотивами*, идущими от имплицитного, выражаемого в гротескно-смеховой модальности стремления нащупать черты богочеловеческого присутствия Христа в радикально изменившемся мире.

В поэме «Летающий пролетарий» (1925) сконструирована «дистиллированная» модель ХХХ века, где, впрочем, не без тщательно скрываемого надрыва вновь и вновь с упорством проводится «практикум по безбожию»: «Небо осмотрели // и внутри // и наружно. // Никаких богов, // ни ангелов // не обнаружено». С другой стороны, одним из пронзительных эпизодов поэмы «Хорошо!» (1927) становится роковая невестреча Блока со Христом («Но Блоку Христос являться не стал»), а в поэме «Про это» (1923) в случайно встреченном комсомольце лирический герой угадывает сходство с чертами Христа: «Это – спаситель! // Вид Иисуса. // Спокойный и добрый, // венчанный в луне». Образ Христа, хотя и прорисован в гротескно-сниженном ключе («Исус, // приподняв // венок тернистый, // любезно кланяется»), в общем контексте произведения становится сокровенным *alter ego* лирического «я», помышляющего о себе как «земной любви искупителя» («за всех расплачусь, за все расплачусь»), о своей крестной жертве ради будущего всеобщего воскресения в преображенном мироздании:

Чтоб мог  
в родне  
отныне  
стать  
отец,  
по крайней мере, миром,  
землей, по крайней мере, – мать.

Человекобожеские построения служат у Маяковского и предпосылкой *вождистской утопии*, наиболее полно выразившейся в поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924), которая стала одним из самых ярких религиозно заряженных текстов в позднем творчестве поэта. Образ вождя приобретает здесь мессианский смысл и создается на пересечении «ветхозаветной» и «новозаветной» парадигм. Подобно тому как ветхозаветные пророки предсказывали явление в мир

Христа, Его Боговоплощение, в изображении автора поэмы таинственное знание о Ленине возникает задолго до его физического рождения: «Давным-давно, // годов за двести, // первые // про Ленина // восходят вести». «Человекобожеская» природа вождя раскрывается в его особой «всечеловечности» («Он // в черепае // сотней губерний ворочал, // людей // носил // до миллиардов полутора»); визионерстве («видел то, что временем закрыто»), в продуцировании трансцендентной, сверхличностной энергии, действующей и после его телесной смерти: «И в каждом – Ильич... Стала // величайшим // коммунистом-организатором // даже // сама // Ильичева смерть».

Таким образом, эволюция человекобожеской концепции в поэмах Маяковского сопряжена с подвижным соотношением *антропологического*, *космологического* и *историософского* планов в религиозных интуициях поэта. Миф о себе как «тринадцатом апостоле», «новом» Ное и «новом» Христе, приносящем искупительную жертву ради революционного преобразования масс («Облако в штанах») вырастает у Маяковского в масштабную, основанную на трансформации евангельских образов религиозно-антропологическую концепцию («Человек»). Уже в 10-е гг. антропологические прозрения предстают в интерьере историософских, космологических идей, окрашенных в апокалиптические тона и ведущих к поиску осуществления человекобожеского демиургического акта («Война и мир», «Человек»). В поэмах 20-х гг. религиозное переживание все более явственно переводится из индивидуально-личностной сферы в область массового сознания («150 000 000»), а миф о явлении нового Иисуса приобретает эпический размах, входит в контекст вождистской утопии («Владимир Ильич Ленин», «Хорошо!»).

Осмысление «человекобожеских» мотивов поэм Маяковского позволяет приблизиться к пониманию разноплановых контактно-типологических связей его творчества с религиозно-философскими исканиями эпохи – от символистских, федоровских идей до авангардистских и марксистских «богостроительских» проектов.

### *Литература*

1. Семенова С. Г. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 170.

2. Карабчиевский Ю. А. Воскресение Маяковского. – М.: ЭНАС, 2008.
3. Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. – М.: Иерусалим, 1997 и др.
4. Маяковский В. В. Сочинения в двух томах. Т. II / Сост. Ал. Михайлова; прим. А. Ушакова. – М.: Правда, 1988.

*Гущин Юрий Геннадьевич,  
кандидат филологических наук, доцент Московского института  
открытого образования*

### РАССКАЗ В. Г. КОРОЛЕНКО «ЯШКА» (ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ)

Творческая история и жанровая природа рассказа «Яшка» изучены недостаточно. К тому же вопросы анализа рассказа рассматривались разрозненно, а не в системе. Эти особенности в интерпретации произведения заставляют еще раз обратиться к нему. К разбору «Яшки» обращались в разное время Г. А. Бялый, В. Г. Ермушкин, В. И. Каминский, Л. С. Кулик, Р. А. Мазур, А. В. Храбровицкий. Цель нашей статьи – выявить и проанализировать формальные и содержательные изменения в журнальной редакции рассказа Короленко «Яшка», определить специфику направлений переработки произведения в творческой лаборатории мастера слова.

Рассказ «Яшка» описывает нравы и обитателей тобольской тюрьмы, которые Короленко наблюдал во время пребывания там с 25 августа по 11 сентября 1880 г. Личность одного из заключенных – Якова – «стукальщика» – настолько поразила писателя, что он тогда же, в тюрьме, сделал первые наброски к рассказу. Полный черновик рассказа был создан им уже позже в записной тетради, на которой обозначено «1880 г. Пермь – Иркутск». На полях ее сделана приписка: «Этот очерк списан с натуры. Я ничего не позволили себе прибавить к словам Якова, которые я частью *списал, беседуя с ним из-за двери*, частью воспроизвожу с памяти» (выделено мною. – Ю. Г.) [1]. Во время работы над рассказом Короленко был сделан

также набросок «Идеалисты и реалисты», в публицистическом ключе противопоставляющий Якова-стукальщика и надзирателя Михеича. На это указывает тот факт, что запись находится в той же общей тетради, как и вчерне написанное произведение, и оказывается в непосредственной связи с его содержанием. В этом отрывке сочинитель пытается осмыслить для себя существование в жизни двух противоположных типов – идеалиста Яшки и реалиста, «служебного человека» Михеича. Добросовестное изучение первой рукописной редакции позволяет указать, что главной тенденцией переработки произведения было расширение, увеличение эпизодов и сцен рассказа. По одному слову или предложению Короленко восстанавливает целые эпизоды или части будущего произведения. Естественно, при этом изменяется и его композиционная структура. Например, предложение «Я сам настранникий (иностраннный) племянник!» [2] связан с образом остроумца Соколова и со значительным эпизодом в рассказе. Кроме того, реально-бытовая основа в ней, в целом, шире, чем в последующих редакциях. Помимо Тюмени, упоминаются Екатеринбург и Казанская судебная палата.

Рассказ был послан автором в журнал «Слово», где и появился в феврале 1881 г. (книга 2) под заглавием «Временные обитатели подследственного отделения». В полном собрании сочинений 1914 г. Короленко дал ему название «Яшка». Видимо, первоначально мастер планировал в своем произведении дать типы обитателей подследственного отделения, а затем в центр произведения выдвинулась и стала главной фигура Якова-стукальщика. Эта тенденция является одной из важнейших при переработке рассказа. При сличении черновика с журнальной редакцией становится также ясно, что рассказ был значительно переработан автором. В первую очередь это связано с тем, что писатель «снял», исключил многие, значительные по объему и публицистические по характеру отрывки. В журнальный вариант не вошел и фрагмент, отдельными сторонами напоминающий также не включенный в эту редакцию набросок «Идеалисты и реалисты», противопоставляющий заключенного Якова и его сторожа Михеича. *«/Тем не менее, Яшка не знал отступлений, его душа была доступна страху смерти, которую /казалось ему или действительно – это вопрос посторонний/, он мог встретить ежеминутно, но он не знал уступок антихристу «страхом смерти». /.../ Читатель, я думаю, уже заметил, что перед нами*

*был вовсе не сумасшедший, как рекомендовала его надпись над его дверью, ... а подвижник!//» [1; лл. 21 об. – 22].*

Несомненно, в рассказе Короленко использует весь свой личный опыт, широко опирается на собственные жизненные наблюдения. Однако, вычеркивая выше приведенный фрагмент, писатель отказывается от оценки «упрощенных» правил и приемов сибирской психиатрии и самого Якова, как подвижника. Впрочем, не следует забывать, что в канонической редакции он вновь возвращается к этим мыслям и восстанавливает текст, хотя и в измененном виде. Важно подчеркнуть, что сочинитель отказывается от прямых авторских, а потому субъективных оценок, стремится придать повествованию объективный художественный характер. В журнальной редакции им были сняты и обращения к читателю. Можно выделить также случаи устранения, «снятия» Короленко отдельных частей, предложений и слов в тексте тогда, когда он их зачеркивает. Однако сокращения в «чистом виде», так сказать, указать достаточно сложно, поскольку, как правило, и удаленный, изъятый фрагмент затем в дальнейшей работе используется мастером, хотя и не в сохраненном виде, а чаще в виде модификации. Одним словом, зачеркнутый вариант затем «всплывает», возникает опять в произведении, хотя чаще всего в измененном состоянии. Помимо больших отрывков текста, мастер отказывается и от малых, например: «Как всегда – из слов Михеича, сказанных утвердительно и вполне искренним тоном, вывод был один: он иллюстрировал только Яшкину «беспокойность» и непокорство и даже лишение света вытекало логически неизбежно из этой беспокойности и некоторым образом оттеняло заботливость начальства о Яшкином благе» [1; л. 19].

Этот абзац характеризует не только отношение Михеича к Яшке, но в то же время представляет собой открыто ироничную авторскую оценку «заботливости начальства» о своем подопечном. Совершенно ясно, что писатель стремится отказаться от прямых оценок взаимоотношений своих героев и пытается их спрятать, замаскировать в художественной ткани произведения, предоставляя своим героям говорить самим за себя и от себя. В журнальной редакции мастером были сняты значительные отрывки текста, большие и малые абзацы, предложения и отдельные слова. Классификация изменений, произведенных писателем, интересна сама по себе. В то же время она ярко вскрывает и иллюстрирует те тенденции реорганизации

произведения, которые позволяют в свою очередь выявить своеобразие творческой лаборатории Короленко, принципы отбора и использования им жизненного материала, пути его художественного преобразования. Выявленные нами типы переработки произведения дают возможность увидеть многосложную перспективу изменений рассказа в проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и языково-стилевом отношениях.

Нами установлены и более мелкие сокращения текста, сделанные художником. В черновой редакции было: «Надзиратель подбирал ключи, чтобы отворить нашу дверь» [1; л. 3 об.]. В журнальной редакции эта фраза, возможно как избыточная, была снята. Кроме того, в журнальную редакцию рассказа не вошли и некоторые другие эпизоды черновика. 1. *«Я был уверен, что Михеич говорит неправду. Во 1-х, сам он сообщал ранее, что звание и место рождения Яшки – неизвестно, что он взят в качестве бродяги. Во 2-х, этому противуре/чило/.../»* [1; л. 11 об.]. 2. *«Разница в постановке вопроса: в то время/ как Михеич, исходя из цели дня, думает о том, как бы благополучно дослужить до пинцьюну (пенсии), – Яшка ставит вопрос широко, решительно на общ/ественную/ почву/»* [1; л. 17].

Снятые Короленко по характеру публицистические отрывки позволяют со всей определенностью судить об авторских симпатиях и антипатиях. В тексте же произведения сделать заключение об отношении повествователя к другим героям представляется более сложным, поскольку оно (это отношение) спрятано, замаскировано, завуалировано. Итак, мы проанализировали некоторые типы сокращений (кушор) Короленко отрывков текста и абзацев, предложений и отдельных слов. Однако они не исчерпывают всех изменений, предпринятых писателем. Помимо исключенных фрагментов и опущенных отрывков с элементами частичного использования следует отметить другую важную тенденцию при переработке черновой редакции. Она заключается в перекомпоновке эпизодов и диалогов, частей повествования, в изменении композиции. Приведем примеры. В черновой редакции сказано: *«1/ Казалось, на этом месте старик нашел то душевное равновесие, которое так облегчает жизнь и сношения с людьми во всякой профессии. /2/ Он имел вид философского спокойствия и равнодушия, никогда не кричал, не брал арестантов, не стеснял их,*

*/3/ двигался и действовал не торопясь, как хорошо рассчитанная машина. /4/ Когда он сидел на окне коридора /опустив вниз длинные усы/ и дремал, причем из-под его папахи вечно нахлобученной на самые брови, виднелись концы /опущенных вниз/ длинных усов и ястребиного носа, тихо и благосклонно «клевавшего» в спокойной дремоте, – в коридоре подследственных воцарялась непринужденность и некоторая развязность, конечно, в возможных для этого коридора пределах. /5/ Арестанты франтовито ходили с папиросками в зубах мимо философа-начальника, – с очевидным /приятным/ сознанием невозможности явиться «в эдаком виде» в другие часы, что делало особенно драгоценной эту возможность в данное время. /6/ Я никогда не слышал /препирательств/, чтобы Михеич препирался с арестантом из одиночки, когда тот просился «до ветру». /7/ Он просто шел на стук и отпирал дверь. /8/ Арестанты в свою очередь, сами смотрели в оба, чтобы не попасться в «эдаком виде» на глаза высшего начальства и не подвести старого Михеича. /9/ Даже умалишенные как бы чувствовали /это/ импонирующее влияние Михеевой философии» [1; лл. 5 об. – 6].*

Отметим среди множества употребляемых Короленко способов переработки произведения еще один оригинальный творческий прием: писатель зачеркивает слово или выражение, но затем, чаще всего в пределах абзаца, вновь возвращается к нему и вставляет в текст. Например: опустив вниз длинные усы – виднелись концы длинных усов; не слышал препирательств – чтобы Михеич препирался. Но главное даже не это. Более важным представляется констатировать, что последовательность предложений и их частей в печатной редакции была изменена. Это свидетельствует о предпринятой художником композиционной перестройке текста. В журнальной публикации говорится: «/1/ Казалось, старик обрел на этом месте то особого рода душевное равновесие, которое так облегчает жизнь и сношения с людьми во всякой профессии. /2/ Он имел вид человека, обладающего обстоятельным мирозерцанием, был философски спокоен и неизменно равнодушен, никогда не возвышал голоса, не бранил арестантов, не стеснял их, без нужды. /3/ Он был надзиратель, – это было его общественное положение, налагавшее на него известные обязанности. /4/ Другие были арестанты, это опять их общественное положение,

также сопряженное с обязанностями. /5/ Каждый должен исполнять свои обязанности, что значит: «веди себя с толком, поступай благородно», т. е. не попадай на замечание начальства. /6/ Таковы были основы его философии, и он сумел провести их в жизнь подведомого ему «отделения»; главное нравственное правило, центр его этики: «не попадай на замечание» проникало во все детали этой жизни. /7/ Сам старик Михеич двигался и действовал не торопясь, как хорошо рассчитанная машина. /8/ Я никогда не видал, чтобы он препирался с арестантом из одиночки, когда тот просился «до ветру», – как это делали другие. /9/ Он просто шел на стук и отпирал двери. /10/ Зато, если отказывал в каком-нибудь облегчении, значит, у него была резонная причина, имеющая отношение к близости начальственного ока, и отказ был всегда решительный, безапелляционный. /11/ Когда, бывало, старый Михеич сидел на окне коридора и дремал, причем из-под его папахи, вечно нахлобученной на самые брови, виднелись концы длинных усов и ястребиного носа, тихо и благосклонно «клевавшего» в спокойной дремоте, – в коридоре подследственных воцарялась непринужденность и даже некоторая развязность, конечно, в возможных для этого коридора в пределах. /12/ Арестанты франтовито ходили с папиросками в зубах мимо философа-«начальника» с очевидным сознанием невозможности явиться «в эдаком виде» в другие часы дня, что делало особенно драгоценной эту возможность в данное время. /13/ Они уж сами смотрели в оба, чтобы не попасться в «эдаком виде» кому-нибудь из высшего тюремного начальства и не подвести старого Михеича, так как хорошо понимали, что в подобном ротозействе не заключается «ни толку», ни «благородства». /14/ Даже умалишенные чувствовали импонирующее влияние михеевой философии» [3].

Как видим, последовательность предложений и их частей в этом отрывке текста была изменена: № 1, 2, 3, 6, 7, 4, 5, 8, 9. (По нумерации первого, предыдущего отрывка). Кроме того, в этом фрагменте были вставлены предложения (№ 3, 4, 5, 6, 10); части предложения (в 8 и 13); отдельные слова (в 1, 7, 10, 11, 12 предложениях). (По второй, новой нумерации). В журнальной редакции был также изменен **порядок слов** в одном предложении: на этом месте старик нашел – старик обрел на этом месте; произведены **замены**: старик нашел – старик обрел; вид философского спокойствия и равноду-

ший – вид человека, обладающего обстоятельным мирозерцанием, был философски спокоен и неизменно равнодушен; никогда не кричал – никогда не возвышал голоса; не слышал – не видал, дверь – двери; когда он сидел – когда, бывало, старый Михеич сидел; чтобы Михеев препирался – чтобы он препирался; арестанты в свою очередь, сами смотрели – они уж сами смотрели; на глаза высшего начальства – кому-нибудь из высшего тюремного начальства; сделаны *вставки*: особого рода; без нужды; сам старик Михеич; даже (некоторая развязность); (в другие часы) дня; как это делали другие; так как хорошо понимали, что в подобном ротозействе не заключается ни «толку», ни «благородства». В этом отрывке были сделаны и другие изменения, например, опущены слова «как бы, так». Как видим, этот фрагмент подвергся *сложному виду правки*. Другим подтверждением наших наблюдений является то, что, наряду с Яковом и повествователем, философом в рассказе выступает и надзиратель Михеич. В итоге, в произведении выводятся доморощенные типы философов, что является весьма характерным признаком для русской нации.

Изменена была Короленко и композиция третьей по счету части рассказа. В рукописи сначала даются сведения о нарукавниках, а затем приведены диалоги повествователя с Михеичем и Яшкой о них. В печатной же редакции, в «Слове», в третьей части рассказа сначала следуют диалоги повествователя с Михеичем и Яшкой о том, что последний рамы в камере вышибает, а потом – «несколько слов о нарукавниках» [3; 163]. Перестановка эпизодов свидетельствует о введении в архитектуру произведения элементов художественности: искусственном, а не естественном (фабульном) течении событий и соответствующем построении эпизодов. Приведенные нами случаи изменения композиции все-таки далеко не все.

Многочисленные изменения черновой редакции, в том числе и композиционного характера, были произведены писателем и в заключительной части произведения. Итак, мы указали две наиболее важные тенденции, характеризующие переработку рассказа. Первая: сокращение, отказ от отрывков публицистического характера. Вторая – композиционные перестановки. Работа над произведением сопровождалась и другими моментами. Приведем примеры.

<i>ОР РГБ. Ф. 135/1, Кор. 4.147.</i>	<i>Слово. – СПб., 1881. – Февраль.</i>
«В известные часы <i>на дворе раздавалась</i> команда...» (л. 5) (здесь и далее выделено мною. – Ю. Г.)	«В известные часы <i>по двору проносилась</i> команда...» (С. 150).
« <i>Затем</i> где-то на третьем дворе раздавался звонок» (л. 5).	« <i>Под вечер</i> где-то на третьем дворе раздавался звонок...» (С. 150).
«Молитв сколько знает», – <i>ровно бы поп какой</i> » (л. 7 об.).	«Молитвы-то <i>получше попа другого</i> знает» (С. 153).
«Мы потребовали у начальства, чтобы нас отпускали гулять...» (л. 9).	« <i>На третий день нашего заключения</i> мы потребовали у начальства, чтобы нас отпускали гулять...» (С. 154).

В журнальной редакции Короленко стремится к конкретизации происходящего, уточняет время и место действия, очевидно, с целью придать повествованию достоверность, правдивость. Приведем примеры: раздавалась команда – проносилась команда; часов в 7 – ежедневно в 7 часов; одиночек подследственных – подследственных из строгого одиночного заключения; был, казалось, любимцем – пользовался некоторым благорасположением; ровно бы поп какой – получше попа другого знает. В журнальном варианте писатель уточняет место и время протекания событий, их обстоятельства, например: под вечер, на третий день нашего заключения.

Короленко стремится не только конкретизировать действие, уточнить происходящее, насытить его соответствующими деталями, но и при этом отказывается от диалектных форм: *это* сказывается. Приведем и другие случаи.

<i>ОР РГБ. Ф. 135/1, Кор. 4.147.</i>	<i>Слово. – СПб., 1881. – Февраль.</i>
«– Что <i>ж</i> ты не говоришь, – кипятился <i>чиновник</i> » (л. 25).	«– Ты что не говоришь? – кипятился <i>письмоводитель</i> » (С. 168).

Как видим, в журнальной редакции действует не безликий чиновник, а письмоводитель. Персонаж приобретает профессиональные признаки, указано его служебное положение. Приведенные нами многочисленные примеры показывают, что Короленко добивался конкретности, точности, чтобы придать повествованию жизненную

убедительность, достоверность, правдивость. Помимо тенденции уточнения, детализации, конкретизации в рассказе имеет место и обратная, противоположная – обобщения, типизации, художественности. Дадим примеры.

ОР РГБ. Ф. 135/1, Кор. 4.147.	<i>Слово. – СПб., 1881. – Февраль.</i>
«Вот размеры нашей <i>камеры</i> » (л. 4).	«...Вот размеры нового нашего <i>жилища</i> » (С. 149).
«Двой сутки проживет в нем, <i>на третьи</i> – прямо в больницу волокут. День поскрипит, другой <i>поскрипит, на третий</i> кончается» (л. 16).	«Двой сутки <i>если в</i> нем проживет, <i>бывало</i> , – прямо в больницу волокут. День поскрипит, другой, а <i>там и</i> кончается» (С. 162).

Отметим замену слова «камера» на «жилище», отказ Короленко от уточняющих обстоятельств времени («на третьи» сутки, на «третий» день). Несмотря на то, что тенденция обобщения, типизации присутствует при переработке сочинения, она в значительной степени уступает в количественном отношении другой закономерности – освещения событий во всех их подробностях, воспроизведения жизненных ситуаций во всех деталях и тонкостях. Помимо установки писателя на конкретику и типизацию, нельзя также не заметить тенденцию переосмысления, перестройки в ряде случаев частей произведения. Эти факты убеждают в использовании сочинителем элементов домысливания, искусственного конструирования эпизодов в нужном для него ключе, в наличии в произведении художественных элементов. Любопытны и другие факты, находящиеся в этом же ряду. Мастер не только сокращал текст, отказывался от отдельных его частей, но и существенно видоизменял, переделывал, переосмыслял его. Приведем доказательства.

ОР РГБ. Ф. 135/1, Кор. 4.147.	<i>Слово. – СПб., 1881. – Февраль.</i>
« <i>Мне он показался</i> <i>мещанином из того</i> <i>слоя, который граничит с крестьянством</i> » (л. 25).	« <i>Казалось, он принадлежал к мелкому мещанству, к тому его слою, который сливается в маленьких городах и пригородах с серым крестьянским людом</i> » (С. 168).

Налицо не только реформирование текста, его расширение, но и изменение характера повествования – переход от субъективной точки зрения к объективному повествованию. Причем переосмысляет свои эпизоды писатель достаточно часто.

Таким образом, сопоставление черновой и журнальной редакций убеждает в том, что Короленко были сделаны значительные формальные и содержательные, в том числе и композиционные, изменения. Он исключает в журнальном варианте отрывки (числом 23), посвященные характеристике Якова, религиозным воззрениям, формуле-идее, подвижничеству, «настоящим союзникам» и формам его наказания в тюрьме. Удаление из текста частей, насыщенных публицистическими элементами, свидетельствует об определенной жанровой метаморфозе, происшедшей с текстом: очерк превращается в рассказ. Главными же при трансформации черновой редакции произведения являются содержательно-семантические и сюжетно-композиционные изменения. Важнейшими стилевыми доминантами рассказа явились описательность и психологизм, жизнеподобие и разноречие. Именно они и определили ведущие тенденции переработки произведения [4].

### *Литература*

1. Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (ОР РГБ). Ф. 135/1, Кор. 4.147, л. 30.
2. ОР РГБ. Ф. 135/1, Кор. 3.116, л. 18 об.
3. Слово. – СПб., 1881. – Февраль. – С. 150–151.
4. Статья подготовлена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Номер проекта 13-16-77025, 2013 г.

*Долгова Наталья Владимировна,  
кандидат филологических наук, доцент Рязанского государственного  
университета им. С. А. Есенина*

## **ПРОСТРАНСТВО СМЕХА В ПЬЕСЕ В. В. НАБОКОВА** **«СОБЫТИЕ»**

Написанная в 1938 во Франции пьеса В. В. Набокова «Событие» за четыре года после создания была поставлена в Париже и Праге (1938 г.), а также в Варшаве, Белграде и Нью-Йорке (1941 г.). Завязка произведения (жанр которого охарактеризован автором как драматическая комедия в трех действиях) задана известием о досрочном освобождении из тюрьмы Леонида Викторовича Барбашина, шесть лет назад совершившего попытку убить молодоженов – свою возлюбленную Любовь Ивановну и ее мужа Алексея Максимовича Троцкийкина. Все действующие лица ждут появления Барбашина и гадают о его предстоящем поведении, поскольку после неудавшегося покушения он пригрозил вернуться и взять реванш. Возможное появление Барбашина и знаменует собой «событие», а реакция ожидающих его формирует основной текст произведения.

Сценическое своеобразие произведения обусловлено смеховым модусом пьесы, особенности которого к настоящему времени детально описаны и классифицированы как эмигрантской критикой, так и более поздними исследователями: С. Карлинским [6], А. Бабиновым [1], А. В. Злочевской [3] и т. д. К наиболее значимым компонентам, формирующим комическую систему произведения, относятся гоголевские и чеховские традиции. Нельзя забывать о влиянии русского балагана, сказавшегося, например, на раешном стихе в репликах старухи Вагабундовой, или на специфике образа сыщика Барбошина, черты которого отсылают к Петрушке-Барабошке. Комический модус задается также посредством интертекстуальности, выполняющей здесь помимо прочих художественных задач пародийную функцию. Кроме цитат, реминисценций и заимствований из русской и зарубежной литературы и беллетристики в системе интертекста представлены и автоаллюзии, например, на роман «Приглашение на казнь»: Любовь называет пришедших гостей «крашными призраками»; образ старушки Николадзе, «сухонькой, стриженной, в черном» (она появляется со словами: «Поздравляю. Конфетки.

Пустячок» [4, 488]), соотносится с образом Цецилии Ц., женщины в черном макинтоше и черных перчатках, принесшей Цинциннату «конфеток». Образ Вампуки определяет пародийную канву произведения (реплика «а мы почему-то медлим под пальмами сонной Вампуки» [4, 495] принадлежит Трошейкину), указывая на «ненастоящее» настоящее.

В художественном мире пьесы пародийная субстанция является своего рода темной энергией, «растаскивающей» аксиологические центры и создающей искривленность, искаженность бытия. Эффекты пародийного «линзирования» порождают определенные диспропорции, при которых как бы само собой разумеется, что на день рождения Антонины Павловны Ревшин приходит в черном костюме с хризантемами, Вагабундова разговаривает раешным стихом, сыщик Барбошин в качестве образца дедуктивного мышления предлагает умозаключение, которое «совершенно не соответствует действительности» [4, 517]. Комическое начало реализовано в пародийной трактовке ноумена «освобожденный досрочно Барбашин». Каждое его осмысление претендует на статус высшей объективной реальности, что создает целое королевство кривых зеркал. Антонина Павловна интересуется: «Беглого больше не встречали?» [4, 476]. Дядя Поль на предложение описать встречу с Барбашиным отвечает историей про толстую велосипедистку в красном берете. Интересно также сравнить «модели Барбашина» в восприятии Ревшина и Куприкова:

Р е в ш и н. <...> он мог забыть меня... но нет: пронзил взглядом, – знаете, как он умеет, свысока, насмешливо <...> и я невольно остановился. Поздоровались. <...> Что это, говорю, вы так преждевременно вернулись в наши края? <...> Я намямлил, сбил несколько приветственных фраз, а сделать вытяжку из них предоставил ему, конечно. Ничего, произвел. Да, говорит, за отличное поведение и по случаю официальных торжеств меня просили очистить казенную квартиру на полтора года раньше. И смотрит на меня: нагло [4, 460–461].

К у п р и к о в. Он сидел неподвижно и о чем-то размышлял. Тень листы красивыми пятнами лежала вокруг его желтых ботинок <...>. Он смотрел в землю и думал тяжелую думу. Потом изменил осанку и начал смотреть в сторону, на освещенный солнцем лужок. Через минут двадцать он встал и удалился. На пустую скамью упал первый желтый лист [4, 493].

Некоторые герои не ограничиваются представлением одной концепции, претендуя на создание целого виртуального мира. В этом особенно преуспевает «соперник» Барбашина – Алексей Трощейкин, который продолжает набоковскую «галерею лжехудожников (как говорит сестра Любови Вера, «мы до сих пор ... не знаем, великий ли он художник или чепуха» [4, 469]). Весьма точно указано А. Бабиковым: «Автор Трощейкин... противоположен автору Федору Годунову-Чердынцеву, «шутка» которого конгениальна роману «Дар» [1, 574]. Все персонажи и события суть картины, которые создал Трощейкин, и читатели совершают экскурсию по мастерской лжехудожника. В этом отношении показателен его креативный замысел портрета Баумгартена «в двух видах»: «почтенным старцем, как он того хотел» и «как хотел того я, – с лиловой мордой, с бронзовым брюхом, в грозовых облаках» [4, 455]. Постепенно картины переходят в 3d, становятся объемными и мобильными, но не перестают быть фальшивыми. По утверждению Трощейкина, гости на юбилее Антонины Павловны – «мираж, фигуранты, ничто <...> я сам это намалевал». Одной из самых аляповатых фантазий Трощейкина является «сыщик с надрывом» Барбошин, который, отметив, также называет его картины подделкой и даже советует обратиться к эксперту. Реплики героя соотносятся с работой его грубой кисти; в них часто встречается инвективная лексика: «торговка костюмом», «злая, неприятная баба» и «фурия» (жена), «старая жаба» (адвокат Аршинский) «первый попавшийся мерзавец», «гнус», «убийца» (Барбашин), «дурра-сестра» (Вера), «сволочи» (судьи) и т. д. Даже «минута возбуждения» трансформируется у Трощейкина в «вызбюознение».

Однако весь этот смеховой космос не смог бы существовать без абсолютной величины, некой фундаментальной константы, которая не зависит от системы координат, предложенной тем или иным действующим лицом. Таким универсальным мериллом, определенным эталоном, не подвергающимся деформации, предстает так и не появившийся Барбашин. В этой связи нельзя не указать на типологическое родство произведения с пьесой М. А. Булгакова «Последние дни (Пушкин)» (1935 г.), в которой Пушкина нет в списке действующих лиц. Образы Пушкина и Барбашина объединяет ряд типологических констант. Они включены в любовный треугольник, для них далеко не счастливый. Их образы играют ключевую

роль в противопоставлении ценностных ориентаций, контрасте видимого и сущностного. Характерно, что действующие лица только и делают, что говорят об этих иллюзорных, но чрезвычайно реальных людях, вспоминают их, ругают, восторгаются ими, создают их образы. В рамках пьес Пушкин и Барбашин становятся своего рода аксиологическими центрами. В «Последних днях», как и в «Событии», можно наблюдать искаженный, ложный стереотип главного героя: «кровожадный африканец» (Дантес); «<...> У Пушкина было дарованье <...>. Неглубокое, поверхностное <...>. Но он растратил, разменял его! Он угасил свой малый светильник! Он стал бесплоден, как смоковница!» (Кукольник) [2, 264]; «такими стихами славы отечества не составишь. <...> Позорной жизни человек. Ничем и никогда не смоет перед потомками с себя сих пятен» (Николай) [2, 268]; «бретер» (Бенкендорф) и т. д.

Интересно совпадение в диалоге, которое свидетельствует о сходстве художественного инструментария в создании смехового пространства Булгакова и Набокова.

«Последние дни»:

Б и т к о в. Ваше превосходительство, как же так – письмо? Сами посудите – на мгновенье заскочишь в кабинет, руки трясутся. Да ведь он придет – письма хватятся. Ведь это риск!

Д у б е л ь т. Жалованье получать у вас ни у кого руки не трясутся [2, 335].

«Событие»:

Т р о щ е й к и н. А, это старуха Вагабундова. Попробую сегодня дописать. У меня руки трясутся, не могу держать кисть, а все-таки допишу ее, черт бы ее взял! Церемониться особенно не буду.

В е р а. Это у тебя от жадности руки трясутся [4, 482].

Приведенные выше соображения свидетельствуют о многоаспектной организации смехового пространства пьесы «Событие», изучение которого позволит более детально характеризовать художественный мир Набокова и его коммуникативные стратегии.

### *Литература*

1. Бабинов А. «Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология. – Т. 2. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 558–586.

2. Булгаков М. А. Последние дни (Пушкин) / М. А. Булгаков. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 7. – М.: Голос, 1999.
3. Злочевская А. В. Театр Н. В. Гоголя и драматургия русского зарубежья первой волны // Вопросы литературы. – 2005. – № 2. – С. 209–235.
4. Набоков В. В. Событие / В. В. Набоков. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 5. – СПб: Симпозиум, 2003.
5. Karlinsky S. Illusion, Reality and Parody in Nabokov's Plays // Nabokov: The Man and His Work. – Madison: University of Wisconsin Press, 1967. – P. 183–194.

*Десярева Ольга Николаевна,  
кандидат филологических наук, доцент Саратовского государственного  
университета им. Н. Г. Чернышевского*

### **МОТИВ ПОРУГАННОГО ДЕТСТВА В НЕДЕТСКОЙ КНИГЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДЖОНА БОЙНА «МАЛЬЧИК В ПОЛОСАТОЙ ПИЖАМЕ»**

Несколько десятков лет назад вовсе не принято было говорить о недетских книгах для детей. Понятия «недетская литература для детей» тоже не существовало (это условное название, закрепленное лишь за определенными художественными произведениями современности, в которых поднимаются совершенно недетские вопросы и обсуждаются недетские темы). Автор единственного на сегодня учебника по детской литературе И. Н. Арзамасцева в своей недавней работе «Сюжет о Красной Шапочке: европейский миф в пространстве русской литературы» [1] размышляет о недетской повести для детей немецкой писательницы Беаты Терезы Ханике «Скажи, Красная Шапочка» (Beate Teresa Hanika "Rotkäppchen muss weinen"). Эта книга вызвала в ряде российских регионов протест критиков и родительского сообщества. Как известно, повесть получила массу премий и переведена на несколько языков. В школах Германии ее читают и обсуждают на уроках по основам психологии, проговаривают трудно выговариваемые недетские темы, чтобы дети знали,

что из сложной ситуации попавший в беду подросток может найти выход. В России же полемика оказалось малопродуктивной.

Книга Ханике «Скажи, Красная Шапочка» нужна детским психологам, педагогам и родителям, хотя писательница адресует ее подростку, который может попасть в трудную ситуацию, связанную с растлением несовершеннолетних или сексуальным насилием. И. Н. Арзамасцева полагает, что особой рекламы не надо, но книга должна быть на полках и под рукой у людей, работающих с детьми, оказавшимися в трудных ситуациях.

Другая «недетская» книга о детях – роман ирландского писателя Джона Бойна «Мальчик в полосатой пижаме»<sup>7</sup>. Книга, похожая на небольшой блокнот, не содержит ни путевых заметок, ни дневниковых записей и напоминает лишь только внешне маленькие книжки-сентенции Эразма Роттердамского или Мишеля Монтеня.

«Мальчик в полосатой пижаме» – детская литература для детей. Двадцать глав небольшого по объему романа имеют названия, в которых на лексико-семантическом и стилистическом уровнях легко угадывается детское восприятие мира («Бруно совершает открытия», «Вход воспрещен в любое время суток и заруби себе на носу», «Как мама приписала себе чужие заслуги», «Бруно вспоминает, что когда-то он любил открывать новые земли...», «Точка – клякса – пятно – силуэт – мальчик» и т. д.).

Названия глав подготавливают только первые смыслы, значения содержательной части каждой главы: все подчинено раскрытию мотива поруганного детства.

Так, в главе первой «*Бруно совершает открытие*» герой действительно открывает для себя совершенно новое представление о сути некоторых вещей. Возвратясь из школы, Бруно застаёт в своей комнате горничную Марию, которая в представлении мальчика всегда «ходила потупившись, не отрывая глаз от ковров и половиц»... «Мария не просто забрела в комнату Бруно – она там распорядилась: вытаскивала из шкафа его вещи и укладывала в четыре деревянных сундука. Вынимала даже то, что было спрятано в самой глубине шкафа, и к чему никто не смел прикасаться...» [2, 7]. Мать Бруно понимает справедливость негодования ребенка, который не

<sup>7</sup> Роман, вышедший в свет в 2006 г. на родине и в Европе, был переведен с английского на русский язык Еленой Полецкой в 2008 г., издан в 2009 г., переиздавался издательством «Фантом Пресс» в 2010, 2013 годах.

желает менять ничего в своем комфортном, привычном добром мире (где есть верные друзья, любимый дом, комната), но она не придумывает ничего лучшего, как дать сыну заведомо ложное представление о скором будущем: «...тебя ждет увлекательное приключение» [2, 10].

Роман Джона Бойна интересен, прежде всего, с точки зрения мотивного комплекса «школа»: мотив дружбы, верности («А как же школа? И Карл, Даниэль, Мартин?... <...> Сказать «прощай» Карлу, Даниэлю, Мартину» <...> Но они мои лучшие друзья, верные и на всю жизнь!» [2, 15–16]), и далее в романе мотив открытия, исследования и мотив обмана – рядом, когда Бруно, оказавшись по ту сторону колючей проволоки вместе со своим новым другом Шмуэлем, увидит совсем не то, что представлял...

Окно в новой спальне – окно в неизведанный, оттого столь мрачный, притягательный мир... Мальчик не раз воображал, что «в длинных строениях обитают счастливые семьи, по вечерам бабушки и дедушки сидят в креслах-качалках перед домом и рассказывают тем, кто хочет послушать, насколько лучше жилось, когда они были маленькими, и как они уважали старших, не то, что нынешние дети. Бруно воображал, что все мальчики и девочки, живущие здесь, сбиваются в компании, играют в теннис или футбол, прыгают через скакалку или чертят классики на земле. <...> ...предполагал, что в центре лагеря стоит магазин, а может и маленькое кафе вроде тех, что он видел в Берлине; в наличии овощных и фруктовых рядов....» [2, 274–275] (гл. 19 «На следующий день»), но в реальности, попадая в концентрационный лагерь, не находит ни фруктовых деревьев, ни кафе, ни беззаботно играющих счастливых детей и т. д.

Ребенок, который целый год находился вблизи концентрационного лагеря для евреев в Польше, но так и не понял о нем ничего, принимая все за какую-то игру, рисует в своем воображении то, что у него отняли взрослые, то, чего ему не хватает в настоящей жизни. Ему кажется, что там, за колючей проволокой, люди в полосатых пижамах более счастливы, чем он: они «фермеры», они вместе. Первое открытие, которое он делает в страшном новом доме, подчинено неизведанному, чувству детского любопытства: «<...> стоило Бруно прижаться лицом к стеклу. Он выглянул наружу. На этот раз, когда его глаза расширились, а рот сложился буквой О, руки не раздвинулись в стороны, но вытянулись вдоль тела, потому что Бруно вдруг

стало страшно» [12, 32] (гл. 2 «Новый дом»). Страх – сила, которая еще более обостряет желание ребенка исследовать мир.

Второе открытие Бруно и его сестры Гретель – здесь есть дети, «...маленькие мальчики, рослые парни, отцы, дедушки, дядюшки и одиночки, бродившие сами по себе с таким потеряннным видом, будто у них не было никаких родственников, – все они одеты совершенно одинаково: серая полосатая пижама и серая полосатая шапочка на голове» [2, 56]. Детское любопытство и жажда открытий приводят девятилетнего мальчика к запретному месту, о посещении которого он строго предупрежден родителями (гл. 5 «Вход воспрещен и заруби себе на носу»).

Тайна и обман, становятся отправной точкой понимания, развития мотива поруганного детства. Открытия ребенка действительно считаются таковыми посредством его личного опыта, добытого в процессе наблюдений и сопоставленного с тем, что появляется в процессе родительского воспитания. Переезд сначала мыслится Бруно как наказание за какую-то шалость. И шаг за шагом мальчик исследует ситуацию и проясняет ее истинный смысл, поэтому его собственные открытия – это ежедневные эмоции ребенка: изумление, удивление, грусть, сопоставление и анализ прошлого, настоящего и будущего. Он постоянно что-то припоминает, чтобы точнее уяснить урок, который ему приготовила жизнь. Главное открытие мальчика заключается в том, что взрослые могут нарушать четко установленный ими же порядок, не говорить правду, проявлять непонимание, «копаться в его вещах», оставляя ребенка один на один с недетскими проблемами, забыв оградить детей от недоброго (преследования и издевки лейтенанта Котлера, который даже «Остров сокровищ» не читал...).

Примечателен эпизод из первой главы, в которой Бруно вспоминает о том, как в школе он со своими верными друзьями разговорился об отцах: «Карл сказал, что его папа зеленщик, и Бруно, знал, что это чистая правда, потому что отец Карла держал зеленую лавку в центре города. Даниэль сказал, что его папа учитель, что тоже было правдой, потому что отец Даниэля учил старшеклассников, от которых лучше всего держаться подальше. А Мартин сказал, что его папа повар, о чем Бруно опять-таки знал наверняка... Но когда спросили Бруно, кем работает его отец, он открыл было рот, но вдруг сообразил, что и сам не знает. Единственное, что он мог

сказать, что его отец далеко пойдет и у Фурора на него большие планы...» [2, 11–12]. И это знание-незнание у мальчика, обретенное в гостиной дома во время приема гостей, а потому заведомо ложное, остается с ним до конца. Ложь – первопричина страшного настоящего без будущего в судьбе и Бруно и его еврейского друга Шмуэля в этом романе. Любая ложь по отношению к детям – это знак несправивимой беды. Все что-то лгут, все что-то недоговаривают Бруно. Он одинок внутри семьи, потому что его лишили самого главного, что бывает в детстве, – возможности играть, общаться со сверстниками, чувствовать себя счастливым в кругу родных людей. Это же можно сказать и о Шмуэле, ребенке-узнике концентрационного лагеря, участь которого еще более страшна: он обречен носить шестиконечную звезду и быть кровным врагом Фурора, его могут истязать, избивать, принуждать к непосильному труду и т. д. И никому в этом мире нет дела, что это ребенок! Он еврей, и этим все сказано. Ребенок, у которого тоже отняли и попрали детство. Шмуэль, также как и Бруно, не понимает, что происходит. Он верит по-детски, наивно в возможность отыскать пропавшего отца.

Мотив поруганного детства раскрывается в повествовании о трагических судьбах детей военного времени, более того, сверстников, которые находятся по разные стороны проволоки. Таких судеб в жерновах страшного времени было немало. Все подчинено авторскому замыслу – попытка рассказать глазами девятилетних Бруно и Шмуэля о недетских проблемах, вопросах и раскрыть представление о сути непростых вещей (что очень напоминает древние притчи, в которых дети становятся учителями взрослых и приводят их к прозрению и очищению через покаяние, через мотив стыда, мотив осознания дурного примера, который впитывается детьми как лжеположительный, но он же детьми и разоблачается).

Ребенок в данном романе – лакмусовая бумажка, которая определяет качественное состояние мира взрослых. Ребенок подает сигнал тревоги SOS, не до конца понимая суть вещей и событий, именно он способен изменять их ход. Автору дорога мысль о чистоте и непорочности детства, способного изменить извращенный жестокий мир взрослых отношений, уродующих и убивающих детство.

Прочитав данное произведение, среднестатистический подросток – в некотором оцепенении: главный герой – мальчик Бруно, сын коменданта концентрационного лагеря, будет умерщвлен и сожжен

в топке, куда попадает, принимая все за игру-исследование, за «великое приключение»... Понимание мира, в котором герою суждено жить и умереть, требует тщательного разъяснения: сегодняшнее поколение имеет очень скудное представление о Второй мировой войне, о фашизме, о концентрационных лагерях для евреев, о немецкой довоенной и военной культуре и т. д. Духом страшного времени пронизан весь текст произведения. Читателю становится понятен весь ужас времени через диалоги членов семьи коменданта концентрационного лагеря в Польше, через совершенно неподражаемые диалоги детей о двух мирах одного большого несправедливого мира: Бруно, чистого (и в прямом, и в переносном смысле) и по-немецки аккуратного, с одногодкой Шмуэлем, сидящим по-турецки по другую сторону колючей проволоки в грязной, зловонной полосатой пижаме, но с чистой невинной душой.

Главное достоинство книги в том, что через основной мотив поруганного детства Д. Бойну удалось передать чистоту, непосредственность, любознательность, открытость и миролюбие детского сердца и сознания, вопреки всему отстоять право на жизнь детской мечты. Бруно мечтает быть путешественником-исследователем. Его любимая игра – исследовать новое, составлять об этом впечатление и открывать совершенно неизведанное... Он и не подозревает, что неизведанное бывает таким страшным, что через год он уже не сможет вспомнить имена своих берлинских друзей. Все его мысли и заботы будут о мальчике с очень худенькими и страшными руками. Миф о сожжении Джордано Бруно (исследователя-первооткрывателя) вспоминается как-то невольно: пострадал от невежества и жестокости мира. В романе Бойна эта историческая реминисценция неявная, но ведь герой пострадал, как и его тезка, из-за стремления знать, исследовать...

В книге оказываются рядом два мира, две истории судьбы – история «очень странной дружбы» еврейского мальчика из Польши и немецкого мальчика из Берлина. Миры совершенно, казалось бы, непримиримые, чуждые, с точки зрения взрослых, но автору дорога мысль о том, что детство сильнее всего того, что создает политика, вражда, войны! Бруно – сын палача, того самого, который ежедневно отправляет на бесчеловечную казнь сотни евреев, испытывая по приказу «ФУРОРА» (так мальчик называет вождя нации и не желает произносить его имя через «ю») химическое оружие на детях, жен-

щинах и стариках. Но он ребенок! Сопоставляя свой жизненный опыт с тем, что есть сейчас, и с тем, что было до приезда в Аж-Выси (название концентрационного лагеря для евреев звучит в книге так, как его произносит девятилетний Бруно), маленький мальчик видит в своем воображении только мирных людей и мирные профессии. Герой рассуждает, глядя в маленькое окно о том, кто эти странные люди в полосатых пижамах. Мальчик воспринимает людей по ту сторону колючей проволоки как поселение садовников, фермеров, мирных жителей, работающих на земле. Ему невдомек, в какие жестокие игры играют взрослые. Он так и не поймет, чем занимается его отец и какую роль играет в судьбе этих несчастных в полосатых пижамах.

В сознании ребенка одежда узника (он ее называет «полосатая пижама») вызывает трепет: ему кажется, что носить такую же одежду – честь, потому что его единственный и лучший друг в этом страшном месте носит «полосатую пижаму». Когда Бруно переодевается в полосатую пижаму, которую для него раздобыл Шмуэль, то продолжает думать, что идет какая-то странная игра, во время которой он поможет своему другу отыскать пропавшего отца...

Автору книги удалось без описаний страшных зверств, «будней» узников держать читателя в напряжении: те, кто много знает об этом страшном времени, не нуждаются в таких подробностях, все сказано в очень скупых диалогах, метких словах, наблюдениях немецкого и еврейского мальчиков. Дети, подружившиеся при очень странных обстоятельствах, в более чем недетских условиях, рождены в один день и в один год, но в разных политических системах и имеют разные национальности, умирают в один день, крепко держась за руки. Символ одного дня, «великого приключения» – рукопожатие...

И все оказывается стертым мгновенно, когда один уже не может быть без другого: Бруно и Шмуэля уравнила и породнила навсегда не только жестокая и нелепая смерть, а прежде всего тяга ребенка при любых условиях к дружбе, к общению, к мирной игре без войн, без национальностей и других мерзостей, которые может только создать человек в тоталитарном государстве. Мотив обманутого и попорченного детства раскрывается одинаково драматично...

Дети остаются детьми, но какую высокую цену приходится платить взрослым, когда мир детства попорчен, утопает во лжи... В этой повести платить приходится всем, но свою цену... За все берет

с человека не столько система, режим, сколько проснувшаяся совесть, горе, стыд... Хотя автор уходит от описания чувств, чувства рождаются у читателя под воздействием прочитанного. Читатель словно призван дописать, но не на бумаге, а в своем сердце то, что автор намеренно не написал. Создается впечатление, что после исчезновения мальчика в скупом авторском повествовании что-то меняется. Что-то ломается в сюжете повести Джона Бойна «Мальчик в полосатой пижаме», словно со случившейся трагедией уходит последний свет этого несовершенного мира...

Автор заключает, «что все это случилось очень давно и никогда больше не повторится.

Не в наши дни и не в нашем веке» [2, 285].

### *Литература*

1. Арзамасцева И. Н. «Сюжет о Красной Шапочке: европейский миф в пространстве русской литературы». Выступление состоялось на XVIII Всероссийской научно-практической конференции «Мировая словесность для детей и о детях», которая проходила 4–5 февраля 2013 г. в МГПУ, материал находится в печати.
2. Бойн Д. Мальчик в полосатой пижаме. Роман / Пер. с англ. Елены Полецкой. – М.: Фантом Пресс, 2013.

*Сутягина Анна Юрьевна,  
заведующая аспирантурой Глазовского государственного педагогического  
института им. В. Г. Короленко*

## **КОЛОРАТИВЫ С ИНТЕГРАТИВНОЙ СЕМОЙ «СИНИЙ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. Г. КОРОЛЕНКО**

Тема «Использование цветообозначений в художественных произведениях» представляется нам одной из актуальных в исследованиях по языку и поэтике литературы, хотя до последнего времени внимание филологов в литературных произведениях, бесспорно, чаще всего привлекает анализ проблемно-тематического и сюжетно-композиционного уровней, оппозиций главных героев. Для ли-

тературоведения проблема колоративов важна в связи с тем, они, несомненно, служат воплощению творческих замыслов писателей и обогащают эмоциональную ткань повествования. В использовании цветописи в литературных произведениях отражаются также индивидуальные черты авторского видения мира и реализация их в художественной практике.

Как известно, цвета имеют значительный и сложный объем символических значений. Однако выйти к обобщениям о символизме каждого из цветов весьма непросто. Между тем, многочисленные исследования на эту тему уже показали, что некоторые цветообозначения могут иметь общечеловеческое значение [1]. В XX в. цветное восприятие и эмоциональное отношение к цвету стали предметом исследования не только историков культуры и филологов, но физиологов и психологов. Изучение цветообозначений продвигается по нескольким направлениям:

1. роль цветописи в искусстве (М. В. Алпатов, А. А. Биркин, Н. Н. Волков, С. Е. Гудина, Р. М. Ивенс, М. С. Каган, И. Л. Маца, Н. Н. Тарабукин);

2. история цветообозначений в русском языке (Р. В. Алимпиева, Н. Б. Бахилина, В. В. Виноградов, Л. П. Грановская, В. Я. Дерягин, З. Н. Люстрова, Н. Ф. Пелевина, Л. И. Скворцова, С. М. Соловьев, М. А. Суровцева);

3. значение цветописи в художественной литературе (Н. Д. Беляев, А. А. Брагин, С. Е. Караваев, Н. Л. Касимов, И. К. Кузмичев, С. С. Надилов, Е. А. Некрасов, А. М. Панченко, Л. В. Соколова, М. С. Соловьев, Л. П. Черкасова).

Очевидно, можно обозначить и некоторые другие, не менее плодотворные направления исследований, например, изучение цвета в архитектуре, психологии и медицине, рекламе и одежде; цвет и мода; влияние цвета на эмоции и настроение человека. Более того, существующие сегодня системы цветовой символики охватывают почти все области знания – от первичных элементов таблицы Д. И. Менделеева до сторон света. Хотя одно все-таки представляется несомненным: эти классификации строятся на субъективных основаниях. В то же время, истиной представляется: цветообозначения, в основном, являют собой жизнеутверждающие символы [1, с. 401]. Новейшие же исследования (М. С. Байцак, А. М. Петров, Л. В. Савельева, Л. Ф. Соловьева, И. Е. Цегельник, С. В. Шкиль)

вполне обоснованно, на наш взгляд, утверждают перспективность изучения цветописи в художественной литературе [2]. Цель настоящей статьи – изучить цветовую лексику в произведениях Короленко в семантическом аспекте, проанализировать колоративы с интегративной семьей «синий» в его творчестве.

Синий – «имеющий окраску одного из основных цветов спектра – среднего между голубым и фиолетовым; цвета синьки» [3; IV, с. 96]. Например, синяя краска, синие васильки. Одни исследователи считают: символическое значение *синего* – вера, верность, вождение, плодородие. Другие полагают: *синий* соотносится с цветом неба, поэтому символизирует дух и истину [1, с. 401]. Третьи утверждают: синий цвет – высокий символ вечности и бесконечности, чистоты и целомудрия, истины и веры. В Европе он ассоциируется с преданностью и верностью, а в Китае – с духовностью, интеллектом и счастливым браком.

В фольклоре наиболее значительным символом является сказочная Синяя Птица, олицетворяющая удачу и счастье, а самым мрачным – образ убийцы-женоненавистника Синей Бороды [4]. Глубоко символическим оказывается в цветоведении образ синего моря. В духовных стихах, например, синий цвет приобретает устойчивую символику, связанную со смертью. В составе цветовой триады В. Тэрнера он примыкает к черному [5]. В религии синий цвет обладает не только негативной, но и позитивной символикой. В буддизме он олицетворяет мудрость, в иудаизме – милосердие, а в христианстве соотносится с Великим Потопом. В европейской геральдике синий цвет символизирует славу, честь и верность. В психологии этот цвет соответствует состоянию покоя, флегматичному темпераменту, плавному почерку [4]. Впрочем, существует также мнение, что по эмоциональному воздействию синий цвет делает человека пассивным, утешает, сосредотачивает [6]. Синие цвета достаточно нейтральны, поэтому особенных положительных и отрицательных эмоций, как правило, не вызывают [6, с. 29]. Впрочем, «синий» единодушно признан «хорошим» цветом [1].

Синий – один из излюбленных Короленко цветов. Приведем примеры: «...Глаза выделялись *глубокою синевой* на *бледном* лице...» (здесь и далее выделено мною. – А. С.) [7; II, с. 40]. Цвет глаз очень насыщен, такой эффект достигается за счет контекста, когда в него вводятся определения, подчеркивающие, оттеняющие значение

основного слова. Насыщенность цвета создается употреблением определения «глубокая». Автор усиливает глубину цвета также дополнительными средствами, например, словосочетанием «на бледном лице».

«...Клубы пара... бесшумно пронеслись по небу от края и до края и затем тихо угасали в **глубокой синеве**» [7; I, с. 142].

«Синий» у Короленко – цвет чистоты, ясности, насыщенности. В таком значении использует писатель и прилагательное «лазурный». Лазурный – «цвета лазури, светло-синий» [8]. Например, лазурное море, лазурные волны. В словаре Д. Н. Ушакова указано, что лазоревый (лазуревый) – «то же, что лазурный» [9; II, с. 19]. Например, лазоревое небо, лазоревые глаза.

В средние века лазоревый цвет означал красоту, величие, мягкость. «Лазурный» почти повторяет собой в цвете «голубой» или «бирюзовый». Разница невелика, может состоять всего в полутоне (больше / меньше). Поэтому небо у Короленко «синее» либо «голубое», или «лазурное». Но цвет всегда насыщенный, глубокий, яркий.

Как известно, по эмоциональному воздействию светло-синий, голубой цвет успокаивает человека, создает иллюзии, уводит от реальности. Символическое значение «голубого» – свобода, мир, рай и покой [6]. Приведем примеры из произведений Короленко: 1) «Надо мной расстилалось **голубое** небо, по которому тихо плыло и таяло **сверкающее** облако» [7; III, с. 209]. 2) «И перед незрячими глазами встало **синее** небо и **яркое** солнце» [7; II, с. 211]. 3) «Однажды в теплый осенний вечер оба семейства сидели на площадке перед домом, любясь звездным небом, **синевшим глубокою лазурью и горевшими огнями**» [7; II, с. 145].

Последний случай демонстрирует нам передачу сложных цветовых восприятий синего ночного неба и «глубокой лазури». Как видим, цветовосприятие художника почти всегда осложнено противопоставлением, контрастом: голубое небо – сверкающее облако, синее небо – яркое солнце, синее небо – глубокая лазурь. «Синими» могут быть также лес и горы, море и воздух, вечер и сумерки.

1) «Солнце давно спряталось за горами и лесами, над Ветлугой опустились сумерки, **синие**, теплые, тихие» [8; III, с. 226]. 2) «Река скрылась в **темной синеве** вечера» [7; III, с. 233]. 3) «В летнюю ночь 187\* года пароход «Нижний-Новгород» плыл по водам

Японского моря, оставляя за собой в *синем* воздухе длинный хвост *черного* дыма» [7; I, с. 142]. 4) «А амурская-то сторона за проливом край неба горами *синее*т» [7; I, с. 157].

Как видно из этих примеров, «синий» цвет в произведениях Короленко несет положительную характеристику. И вновь он прибегает к контрастам: солнце спряталось – сумерки синие, синий воздух – черный дым. Тяготеет автор и к «голубому» цвету. Например, в повести «В дурном обществе» ни у кого нет таких «голубых» глаз, как у маленькой девочки Маруси. Вся прелесть ее заключена в этих «голубых» глазах, хотя они могут быть «синие» и «бирюзовые».

«Она ласково подала мне свою крохотную ручонку и, глядя снизу вверх *голубыми* глазами, спросила...» [7; II, с. 37].

Или в рассказе «Ночью» Короленко набрасывает портрет паньча Михаила: «У него были *голубые* глаза, *белокурые* волосы в мелких кудрях и *очень белое*, правильное, веселое лицо» [7; II, с. 259].

Помимо голубого цвета, писатель использует и другой оттенок синего – бирюзовый. Бирюзовый – «нежно-голубой, цвета бирюзы» [3; I, с. 91].

«Хорошо! – ответила девочка, слегка *сверкнув бирюзовыми* глазами» [7; II, с. 52]. (Короленко «В дурном обществе»).

Цвет глаз девочки и сам по себе очень насыщен, но еще больший эффект при этом достигается за счет контекста, когда в нем используются слова, подчеркивающие, выделяющие значение основного тона. Бирюзовые глаза сверкают, следовательно, появляется новая яркость тона. Как видим, Короленко усиливает глубину цвета дополнительными средствами.

Цветовая палитра писателя разнообразна. Помимо «синего» он активно использует такие оттенки, как голубой, бирюзовый, лиловый. Лиловый – «светло-фиолетовый; цвета сирени и фиалки» [3; II, с. 183]. Короленко вводит сложное прилагательное «лилово-туманный» в описание города.

«Город утонул в *лилово-туманной* тени, и только верхушки тополей на острове резко выделялись *червонным золотом, разрисованные* последними лучами заката» [7; II, с. 36]. (Короленко «В дурном обществе»).

Можно сказать, Короленко создает целостную, законченную и сложную, многокрасочную картину городского пейзажа во время заката солнца. Отметим, что для мастера это было не так уж и слож-

но, поскольку он и сам был художником, неплохо владел карандашом и кистью. Наряду с использованием в своих произведениях описаний природы (пейзажей), он часто пользуется цветописью и при изображении человека, в портретных зарисовках. Более того, в повести «Слепой музыкант» он отводит целую (седьмую) главу цветовому спектру. Цветовая палитра Короленко богата и разнообразна. Помимо «синего» он активно использует такие цветовые оттенки, как голубой, бирюзовый, лазурный и лиловый. Употребление колоративов позволяет выйти к изучению особенностей поэтики Короленко. Перспективным, мы считаем, систематизировать все используемые мастером колоративы, а также приступить к изучению символики цветописи в творчестве Короленко.

### *Литература*

1. Тресиддер Дж. Словарь символов. – М., 1999. – С. 400.
2. Подробнее об этом см. нашу статью: Сутягина А. Ю. К вопросу об изучении цветописи в художественной литературе // Языки и этнокультуры Европы. Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. 15–16 ноября 2012 г. – Глазов: ГГПИ, 2013. – С. 46–53.
3. Словарь русского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1981–1984.
4. Вовк О. В. Энциклопедия знаков и символов. – М., 2008. – С. 37.
5. Петров А. М. Символика цветообозначений в русских духовных стихах // Филологические науки. – 2011. – № 5. – С. 33.
6. Что делать. Обзорение. – 2009. – Август. – № 8 (59). – С. 28.
7. Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1953–1956.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. – М.: Русский язык, 1978. – С. 290.
9. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1935–1940. – Т. 1–4.

*Золина Дарья Валерьевна,  
аспирантка Московского педагогического государственного  
университета*

**МОТИВ ПОСВЯЩЕНИЯ В РОМАНАХ В. Я. БРЮСОВА**  
**«АЛТАРЬ ПОБЕДЫ», «ЮПИТЕР ПОВЕРЖЕННЫЙ»,**  
**«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»**

В своих романах Валерий Брюсов создавал исторические полотна, поражающие точностью изображения и достоверностью деталей. Брюсов не ограничивался желанием воспроизвести со всеми подробностями выбранный исторический период. История являлась для него инструментом познания глубинных эстетических процессов описываемого времени. История была не сухой наукой, а живой материей, организмом вне времени. Одним из эстетических процессов, которые Брюсов пытался понять и осознать через историю, стал мистериальный процесс посвящения. В процессе мистерии можно достичь особого духовного состояния, в результате которого внутреннему взору посвящаемого открываются сакральные знания о мироустройстве. Этот мистериальный путь посвящения как один из основополагающих мотивов в романах Брюсова мы попытаемся рассмотреть.

Античные мистерии, по сути своей, являлись путем к постижению непостижимого, сакрального. В античности желание познать сокрытые тайны мироздания было объединяющим звеном между мистерией и наукой. Наука была глубоко духовной, даже религиозной в своей основе. Она не препарировала жизнь на части, в отличие от современной науки, а изучала и познавала ее как целостное единое явление. Отношение Брюсова к науке и ее подходам к изучению мира раскрывается в словах героев его романов. Например, в «Огненном ангеле» Агриппа Неттесгеймский высказывается по поводу истинной науки и «псевдонауки»: *«Есть два рода науки, молодой человек. Одна – это та, которую практикуют в наши дни в университетах, которая все предметы рассматривает отдельно, разрывая единый цветок вселенной на части, ..., вместо познания, дает силлогизмы и комментарии...»* и вторая *«наука, которая рассматривает и изучает [эти] вселенские отношения, которая устанавливает связь всех вещей и пути, которыми они влияют друг*

на друг, и есть магия, истинная магия древних. ... Истинная магия есть наука наук, полное воплощение совершеннейшей философии, объяснение всех тайн, полученное в откровениях посвященными...» [4]. В романе «Алтарь победы» в уста Энделехия, учителя главного героя Юния, вложены мудрые слова: «Истинная наука имеет лишь одну цель – возвысить душу до созерцания божественного» [4]. Посвящение в мистерию как раз и было той священной наукой, тем древним путем к истинным знаниям и духовному прозрению, которого жаждал Брюсов. Процесс мистериального посвящения был направлен на восхождение души человеческой к божественной мудрости и обретению сакральных знаний.

У главных героев романов Брюсова – Юния и Рупрехта есть стремление, жажда этого посвящения, но сомнения в собственных силах не позволяют им окончательно отказаться от материального мира и посвятить себя миру духовному, сакральному. Оба начитаны, умны, способны к действительно глубоким духовным прорывам, но не могут превозмочь себя и свое недоверие. Осознают ли главные герои и автор всю серьезность избранного мистериального пути? Готовы ли пройти ученический путь, познать сокровенную науку и стать Учителями? Юний на своем пути к духовному прозрению и священным знаниям постоянно сомневается и не может преодолеть свои земное влечение, а Рупрехт самонадеян и насмешлив, он высмеивает все сакральное и сокровенное, что так влечет его: «...не преодолел я лукавого соблазна, который поманил меня испытать, насколько сами посвященные понимают друг друга...», «...эта речь, наполовину хвастливая и наполовину лицемерная, в которой я постарался выставить напоказ **все свои скудные сведения** о таинственных орденах посвященных...», «За последнее время я много слышал **брედней разных мечтателей**, вообразивших, что они проникли в сущность вселенной» [3]. Страх перед испытаниями на пути посвящения заставляет их отступать от своих высоко духовных целей, высмеивать их, но, несмотря на сомнения и боязнь, они понимают всю важность этого пути. Главные герои романов Брюсова хотят посвящения, они хотят пройти свою мистерию, познать тайны мироздания, наука для них становится одним из способов достижения этой цели. Юний ехал в Рим, чтобы продолжить свое обучение, освоить разные науки и достичь глубоких познаний о мире, Рупрехта влекли оккультные

и эзотерические знания. Вместе со своими героями постичь священную науку пытался и Брюсов.

Герой Брюсова ищет себе посвященного, учителя, который поможет ему, как ученику, пройти свой мистериальный путь, направит его и поможет стать посвященным: «...надеялся я впоследствии носить такую же большую аболлу, какая была на Энделехии» рассказывает нам Юний о своих мечтах и стремлениях, он сравнивает мудрость учителя с «глубоким колодцем», дна которого нельзя рассмотреть [4]. Валерий Брюсов писал в одной из своих статей: «То... что поэт – учитель человечества и что учитель должен знать больше своего ученика, об этом мало кто думает» [2]. В своих романах, через историю, проникая душой в иные эпохи, воссоздавая дух того времени, Брюсов пытался пропустить через себя и освоить эту древнюю науку посвящения, чтобы стать учителем и учить человечество. Желание посвящения в сокровенные тайны мироздания, попытки достичь этого, прочной нитью проходит через ткань романов Брюсова. Мистерия, как важнейшая наука, как древнейшая процедура, ведущая к истокам божественной мудрости и истины, эстетически переживалась поэтом и реализовывалась им в творчестве.

### *Литература*

1. Брюсов В. Я. Вячеслав Иванов. Андрей Белый. Текст // Собрание сочинений: В 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского и др. – Т. 6. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 290–314.
2. Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма / Сост., вступ. ст. И. Ивановой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2002. – 415 с.
3. Брюсов В. Я. Огненный ангел // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 4. – М.: Худож. лит., 1974. – С. 204–389.
4. Брюсов Валерий. Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5: Алтарь Победы. Юпитер поверженный. – М.: Худож. лит., 1975. – 672 с.
5. Воскресенская М. А. Символистское мировидение в русской культуре конца XIX – начала XX вв.: Дисс. ... канд. ист. наук: – Томск, 2000. – 260 с.
6. Гримова О. А. Античный герой в художественной системе русского символизма: особенности эстетической и творческой рецепции: Дисс. ... канд. филол. наук. – Армавир, 2006. – 206 с.

7. Жукоцкая З. Р. Культурфилософия русского символизма, теургия и откровение: Дисс. ... д-ра культурологических наук. – М., 2003. – 321 с.
8. Петровская Н. И. Из «Воспоминаний» // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. – М.: Наука, 1976. – С. 773–789.

*Галиева Марианна Андреевна,  
аспирантка Московского государственного университета*

### **«РИТУАЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТ» В ПОЭТИКЕ С. А. ЕСЕНИНА. ТРАКТАТ «КЛЮЧИ МАРИИ»**

Обращаясь к трактату С. А. Есенина «Ключи Марии», видим, что одно из первых положений трактата – положение об орнаменте. Орнамент этот представляет собой *космическую модель*, к которой Есенин относит и резьбу, и вышивку, и устройство всей избы, но главное – орнамент выражает, в первую очередь, в русской традиции, в вышивке Древо (на полотенце, белье). Это Мировое Древо, ось мира, с которой соотносится Дух человека: «*Все от древа – вот религия мысли нашего народа, но празднество этой каны и было и будет понятно весьма немногим*» [7, 59 т. 5].

Здесь вспомним и образ Пряжи (образ-символ) в поэзии Н. Клюева: «Следует особо отметить, что предания и мифы, связанные с образом Пряжи, находятся в чрезвычайно тесном контакте с такими моделями мира, как, например, гигантское «вечное дерево». Образ этого «мирового древа» является наиболее архаической и распространенной моделью космоса» [6, 47]. Исследователи также отмечают, что «история» искусства, труды Даля, Афанасьева, Буслаева были в то время знакомы многим «поэтам-книжникам», вроде З. Гиппиус, но «предыстория» искусства, «бытовое, прикладное народное творчество, которое формировало в нем (Есенине. – М. Г.) глубоко национального художника, в таком объеме и такой степени воздействия было доступно одному ему» [6, 75]. Это значит, что сам Есенин был приобщен к этим сакральным знаниям, глубоко

осознавал эту космическую связь человека со всем тем, что его окружает: «<...> его мифологические и космогонические воззрения, его творческий гений – все это было доступно Есенину с отроческих лет» [6, 75], а отсюда и космогония его избы – орнамент: «все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека» [7, 191] (идеи Есенина об избе, как неком орнаменте схожи в научном мире с идеей Космофизики России Г. Д. Гачева, «природа, как текст», как тайный шифр, предназначенный народу [4, 460]). Как показали исследования А. М. Панченко, в русском фольклоре традиционная формула «игра на гусях», вышивка имеют значение *топики*, т. е. соединение реальной действительности с космической [12, 237]. Здесь сделаем отступление и скажем о том, что в восточной культурной традиции (в исламе) необыкновенный расцвет прикладных искусств привел к изобразительности восточной поэзии, а орнамент воспринимался как выражение Духа Эпохи [19]. Более того, в этой связи важно определить к какой традиции мы обращаемся – уместным было бы обращение к южнорусской вышивке, однако, исходим в данном случае не из биографического подхода, а положений трактата «Ключи Марии». Дерево у Есенина – не просто орнамент, вышивка на полотенце, а Дерево жизни, из которого выросла русская культура, Психея, как бы сказал Г. Д. Гачев, неслучайно поэт приводит историю о девушках, погубивших свою родную сестру, превратившуюся в тростник, который дает миру музыку: «Происхождение музыки от древа в наших мистериях есть самый прекраснейший ключ в наших руках от дверей закрытого храма мудрости» [7, 190]. Дерево, совмещенное с женским началом, с мечтами (к следующему положению из трактата об образе корабельном), с животными-тотемами находим в севернорусской традиции, к которой близка поэтика Есенина (пусть пока данное предположение останется на типологическом уровне). В. В. Дементьев приводит один интересный случай из научной жизни известного ученого, этнографа В. А. Городцова, исследовавшего орнамент в разных славянских культурах и однажды встретившего Мировое Дерево, вышитое на полотенце в форме человека, как бы сплетенного с этим Древом [2; 10]. Даже известный ученый не сразу мог расшифровать этот символ. Дементьев приводит эту историю за

тем, чтобы высказать мысль о «преждевременном» открытии молодого поэта, предварившем открытия в мире этнографии и фольклористики [6, 78–79]. Отходя от трактата Есенина, обратимся к отрывку из стихотворения «Кобыльи корабли»:

Не просунет когтей лазурь  
Из пургового кашля-смирада;  
Облетает под ржанье бурь  
*Черепов златохвойный сад.* [7, 77]

Характерен мотив *отрубленный головы*, имплицитно выраженный, который часто пропущен многими исследователями и интерпретируем через «безумие» героя и смерть, где строчка «черепов златохвойный сад» воспринимается ими исключительно, как жуткая [17, 376], как «трагический и страшный образ» [20, 469]. «Сад черепов» находим в русском фольклоре, это связано с представлениями о Бабе-яге; если брать не сказочную традицию, которая является более поздней, а архаическую, обрядовую ситуацию, то символ черепа (насаженного на кол) приобретает космическое значение. В обрядовой ситуации свадьбы/смерти «с самим понятием нетленной части тела «кость» связана идея возрождения» [14, 95], а чтобы соединиться с Богиней (Баба-яга, как хранительница сакральных знаний, одна из ипостасей женского божества – поэтому мы и обращаемся не к сказочной, а более древней традиции, в архаических представлениях Баба-яга воплощала культ Змеи, выражение связи между тем миром и этим, обращение к знаниям духов-предков [11, 185–186]) герой должен «пережить» смерть, т. е. пройти обряд инициации. Проводя типологию к греческой, римской культурной традиции, находим в ней миф об Ифигении, спасенной Артемидой. После спасения Ифигения стала жрицей в храме Великой богини и ее основная роль – *закальвание* [отрубание голов] мужчин, обряд священного жертвоприношения, кровопролития: «Ифигения, которая, как известно, была спасена с жертвенника в Авлиде Артемидой, окутана облаком и перенесена в Херсонес Таврический, сразу стала там верховной жрицей, и лишь ей одной позволялось прикасаться к священной статуе» [5, 347]. Все эти далекие, на первый взгляд, параллели нужны нам для доказательства мотива смерти – возрождения в космическом плане в поэтике Есенина. Более того, характерно само

название – «Кобыльи корабли», что возвращает нас к трактату «Ключи Марии», к разработанному поэтом образу «корабельному, заставочному» и севернорусской вышивке. Важны наблюдение Б. А. Рыбакова об изображении рожаниц-лосих (животные могли варьироваться) на вышивке, помещенных рядом с мачтами [15, 47]. Этот эпизод вышивки носил так же космический характер. Исходя из этого, можем сделать вывод, что поэзия Есенина, восходит к мифу, к метакультуре, выраженной эксплицитно и в большей степени имплицитно в фольклорных текстах (это можно обозначить *мимесисом внутрипроизводенческим*, когда текст «пропитан» явлениями фольклора, но при этом не теряет своей индивидуальности, а образует синтез, находясь на стыке двух разных систем, что и является признаком уникальности текста, художественного мастерства; этот тип мимесиса указывает на самодостаточность литературного произведения [13, 11]). Корабль в поэтике Есенина представляет собой космическую модель, связанную так же с женским архетипом, с мотивом смерти – возрождения:

В чарах *звездного напева*  
Обмлели тополя

Коромыслом *серп двурогий*  
*Плавно по небу скользит* [7, 59 т. 4]

Или в стихотворении «Устал я жить в родном краю...»:

*А месяц будет плыть и плыть,*  
*Роняя весла по озерам...*  
И Русь все так же будет жить,  
Плясать и плакать у забора. [7, 140]

В русской вышивке во главе корабля мы обнаруживаем женскую фигуру. Это связано с женским архетипом, который может быть представлен, изображен такими животными, как кобылица (лошадь), змея и медведица. На основе этих наблюдений можно говорить о том, что «эстетический идеал Есенина питался неизмеримо более мощными источниками, был более осознанным и продуманным, чем это виделось большинству его современников» [6, 79–80]. Поэтому, будет не лишним провести параллель к одному фрагменту поэмы «Черный человек», к следующим строчкам:

Ни гостя, ни друга не жду.  
 Вся равнина покрыта  
 Сыпучей и мягкой известкой,  
 И деревья, как всадники,  
 Съехались в нашем саду. [7, 191]

Где-то плачет  
 Ночная зловещая птица.  
 Деревянные всадники  
 Сеют копытливый стук. [7, 191]

Проводя параллель к славянской мифологии (как это делает в свое монографии Шубникова-Гусева, которая обращается к обряду ряженья [20, 558]), мы выходим на «волошебничество», явление духов-предков, связанное с «мужским союзами», братствами [3, 57]. Героя поэмы посещают духи-предки, об этом нам говорит появление птицы и таинственность всей звукописи поэмы. «По народным представлениям, души предков прилетают неслышно, невидимо, не оставляют следов и дают знать о своем появлении только скрипом шагов или появление в комнате птицы» [3, 54]. В фольклоре это связано с явлением «обмирания», душа на время покидает тело и бродит по тому свету с целью познания его, или же человека посещают духи, чтобы что-то сообщить, если дело касается обряда, то информация с «того света» носит сакральный характер. Предки являются в виде птицы, об этом говорит «универсальное общеславянское представление о птице, как воплощении души умершего» [9, 21]. Для этого приведем несколько текстов, показывающих народное видение «того света», восприятие его знаков в бытовом мире: «Если хто помрэ, то душа пырысыляецца в зозулю и прылітае додому. «Чым до мэнь прылітыш? Чы ястребом, чы зозулею?» [9, 22]. Из этой записи мы видим, что душа умершего является к живым в виде птицы. Обращение к другому тексту позволяет нам увидеть, что точкой перехода, неким «порталом» между мирами служит окно: «Кажуць, як хто помрэ. Душа обернеца птахой какою, домой прылеціць, в окно стукне да і сяде в окне» [9, 23] (все это проявления народной антропологии, в которой возможна материализация души на том свете и взаимопроникновение двух миров, т. е. их пронизанность друг другом, что выражается в шуме и прикосновениях,

зримом облике души, приходящей к живым [9, 16]). Так, заметим, что герой поэмы стоит именно у окна и слышит как «плачет ночная зловеющая птица» и некий стук. В свою очередь волочечничество связано со скоморошеством, которое создавало и во многом организовывало народную обрядность (подробнее об этом в указанной монографии З. И. Власовой [3]). Здесь приведем несколько отрывков из ритуальных и заклинательных волочечных песен:

Не хошь дарить – ходи ты с нами,  
Христос воскрес, сын Божий!  
Кий волочить, грязи толочить,  
Христос воскрес, сын Божий!  
Собак дразнить, людей смешить,  
Христос воскрес, сын Божий! [15, 223]

Здесь описывается хождение по дворам, чествование хозяев, и более того, мы видим, что волочечники близки к скоморохам, они так же шутят и разыгрывают народ («Ходи ты с нами народ смешить»). А в заклинательной песне они и прямо называют себя скоморохами:

Скоморохова горькая доля:  
Чарка горелки, сыр на тарелке! [15, 264]

Скоморохи так же связаны с каликами, певцами духовных стихов: «Их пути скрещивались с каличьими, порождая творческие контакты» [3, 155]. Отметим, что у Есенина есть даже стихотворение с названием, говорящим само за себя – «Калики», в котором поэт обыгрывает хождение по дворам:

Вынимали калики поспешливо  
Для коров сбереженные крохи.  
И кричали пастушки насмешливо:  
«Девки, в пляску. Идут скоморохи». [7, 37]

(Примечательно то, что в своей монографии В. И. Калугин «Струны рокотаху» говоря о скоморошестве, как явлении культуры, приводит именно эти строчки С. Есенина [8, 312]). Таким образом, Дерево в поэтике Есенина имеет смысл космический, в поэме «Черный человек» дерево-символ, обозначающее приход духов-предков. Возвращаясь к трактату «Ключи Марии», к исходному положению о Мировом Древе, наша концепция скоморошества, волочечниче-

ской традиции в поэме подтверждается. Исследователи отмечают, что Н. Клюев хоть и по праву первый поэт избяной Руси, избяного космоса, однако, в его творчестве это значимый, пожалуй, не только для Есенина, но и всех новокрестьянских поэтов, символ Мирового Древа не встречался до появления и прочтения им трактата «Ключи Марии», который, вероятнее всего, повлиял на образную систему Клюева, но и после этого этот мифологический архаический образ встречается не часто в его стихах: «Клюев учился у своего бывшего ученика» [6, 80] (С. Субботин обращает внимание на то, что в «клюевских сочинениях 1919–1920 г. имя Есенина возникает в неизменно положительном контексте» [18, 104]). Более того, В. Г. Базанов пишет о неприятии поэмы Есенина «Кобыльи корабли» «олонецким крестьянином»: «Клюев был одним из первых критиков поэмы Есенина, но смотрел он на «Кобыльи корабли» из узкого окна олонецкой избы. Клюев критиковал Есенина за то, что тот оторвался от крестьянской России, от земли – кормилицы, от песенного народного слова» [1, 117]. Но, как показал анализ отрывка из поэмы, образная система «Кобыльих кораблей» сложнее, чем она казалась современникам поэта и, конечно же, она связана с архаической фольклорной традицией, которую не воспринял Клюев.

### *Литература*

1. Базанов В. Г. Друзья – недруги (Сергей Есенин и Николай Клюев) // Север. – 1981. – № 9.
2. Богуславская И. Я. Древние мотивы русской народной вышивки (к проблеме образования и развития орнаментальных форм в народном искусстве): Автореф. канд. дисс. – М., 1973.
3. Власова З. И. Скоморохи и обряд // Власова З. И. Скоморохи и фольклор. – СПб., 2001.
4. Гачев Г. Д. Космофония России, Польши и Болгарии // Гачев Г. Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. – М.: Академический Проект, 2007. – С. 460.
5. Грейвс Р. Ифигения в Тавриде // Грейвс Р. Мифы Древней Греции. – М. 1992.
6. Дементьев В. В. Олонецкий ведун. Н. Клюев // Дементьев В. В. Исповедь земли: Слово о российской поэзии. – М., 1984.
7. Есенин С. А. «Ключи Марии» // Есенин С. А. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 5. – М., 1997.

8. Калугин В. И. Калики переходные // Калугин В. И. Струны рокотаху... Очерки о русском фольклоре. – М., 1989.
9. Народная демонология Полесья: Публикации текстов в записях 80–90-х гг. Т. 2: Демонологизация умерших людей. – М., 2012.
10. Латынин Б. А. Мировое дерево – древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы // ИГАИМК, 1933. Вып. 69.
11. Лаушкин К. Д. Баба-яга и одноногие боги. (К вопросу о происхождении образа) // Фольклор и этнография. – Л., 1970.
12. Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М., 1986.
13. Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. – М., 2006.
14. Решетникова А. П. Символическое поведение главных персонажей свадьбы: «умирающая» невеста, «невидимый» жених // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. – М., 2008.
15. Ритуальные песни // Обрядовая поэзия: Календарный фольклор. – М., 1997.
16. Рыбаков Б. А. Рожаницы внутри и около построек // Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. – М., 1981.
17. Семенова С. Г. Полюса русской души и русской идеи в поэзии Сергея Есенина // Семенова С. Г. Метафизика русской литературы. Т. 1. – М., 2004.
18. Субботин С. «Моя славянская звезда...» // Поэзия. – М., 1985.
19. Уроженко О. А. Пластические искусства как способ приобщения к бытию // Искусство как способ познания. Материалы международной общественно-научной конференции. 1998. – М., 1999.
20. Шубникова-Гусева Н. И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. – М., 2001. – С. 469.

*Токмакова Светлана Евгеньевна,  
аспирантка Воронежского государственного университета  
им. П. М. Машерова*

## **ЭСТЕТИЧЕСКАЯ И ЭТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА КАК ОСНОВНЫЕ ЦЕННОСТНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ**

Авторская сказка, являясь ближайшей родственницей народной, способна воспитывать Человека, сопровождая его практически с рождения. Через призму авторской мысли ребенок знакомится с тем, «что такое хорошо и что такое плохо». Чаще всего ценностное восприятие мира заключается в лексической системе произведения. Основной пласт лексики, рассказывающий и передающий вечные человеческие ценности – оценочный. Среди оценочных единиц по частоте использования в тексте литературной сказки первенство занимают эстетический и этический сегменты.

Говоря о важности этических норм, К. Гирц отмечает, что, не оперируя этическими категориями, «человек вел бы себя абсолютно неуправляемо, его поведение представляло бы собой хаос бессмысленных действий и спонтанных эмоций, его опыт был бы совершенно неоформленным. Люди были бы вовсе не умными дикарями, они были бы недееспособными чудовищами, обладающими очень незначительным числом полезных инстинктов и еще меньшим числом чувств, при полном отсутствии интеллекта» [2, с. 128].

В составе этической оценки литературной сказки нами выделяются следующие значимые группы: «мораль», «честность», «вежливость», «добродота».

В группе «мораль» нами рассматриваются предикаты со значением «соблюдающий/несоблюдающий требования морали».

С самого начала своего развития (конец XVIII в.) литературная сказка воспекает и утверждает ценность существования в человеке положительных моральных качеств:

*Умный карла ходил к ней в терем сказывать сказки о благодетельных феях и злых волшебниках, под именами первых описывал он святые добродетели, которые делают человека счастливым, под именами последних гибельные пороки, которые ядовитым дыханием*

*своим превращают цветущую долину жизни в юдоль мрака и смерти. (Карамзин. Прекрасная царевна и счастливый Карла)*

В данном примере Н. М. Карамзин указывает жизненный путь своему читателю: добро приводит к счастью, а зло – к смерти. Ценным в данном предложении является употребление лексемы «святыя», которая указывает на взаимосвязь добра и божественного мира. Соответственно, группа «добро», в состав которой входят предикаты со значением «исполненный добра/зла», в количественном отношении широко представлена в текстах литературной сказки:

*– Самый большой ум – это доброе сердце, – отвечала мама. (Ракинина. Когда с листьев облетели деревья)*

Лексема *добрый*, являющаяся сейчас основной в данной группе и относящаяся к «частным оценкам», долгое время была «главным» представителем «общих оценок». Наблюдаемый переход в группу «частная оценка», сдвиг, по мнению Л. П. Дроновой, можно объяснить «втягиванием в сферу влияния иной культуры, иных смысловых оппозиций, и это сказалось на его функционально-семантических особенностях: в истории русского языка оно получило стилистическую маркировку и стало употребляться преимущественно в функции этической оценки [3, с. 36]. В церковнославянской литературе наиболее востребованным из общеоценочных значений лексемы «добрый» являлось значение положительной оценки моральных качеств человека, что, в свою очередь, объясняет соответствующий сдвиг в семантике значения данного слова. Следовательно, в литературной сказке основным значением лексемы *добрый* является частнооценочное, но в семантической структуре данного прилагательного остались «отголоски» и общеоценочного компонента:

*Доброго тебе здоровичка. (Успенский. Вниз по волшебной реке)*

*<...> а не в добрый час и его самого подняли мертвого в царевом кружале под лавкою. (Сомов. Сказка о Никите Вдовичиче)*

О важности добра в мире литературной сказки свидетельствуют употребление в текстах литературной сказки всевозможных производных от корня *добр*: наличие в тексте подобных слов (*добродушный, доброжелательный*) свидетельствует о «программировании» человека (ребенка) «проявлять доброе отношение, расположение к кому-, чему-л.», «относиться с душой».

Для авторов литературной сказки важно показать широкую, вездесущую область добра. Значение «исполненный добром» репрезентирует лексема «сердечный» в виде сравнительной оценки:

*Видите ли, мой юный друг... хотя я думал, надеялся, что наши отношения сложатся несколько иначе, будут глубже, что ли, теплее, сердечнее... (Прокофьева. Ученик волшебника)*

Персонаж литературной сказки может и не быть «исполненным добра»:

*Экой злой! – думаю я. (Одоевский. Городок в табакерке)*

Отрицательное значение приобретает лексема «добрый» и при употреблении с приставкой *не*:

*– Какая ты... недобрая... Никогда поспать не даешь! (Губарев. Королевство кривых зеркал)*

Значение «относящийся со злом» репрезентируется в лексеме «ехидный», означающее «злую насмешливость, стремление задеть, уколоть»:

*А человек? – что это за ехидное создание такое! (Салтыков-Щедрин. Премудрый пескарь)*

Злой – это означает отступление от добра, отступление от христианских традиции и законов:

*Мише показалось досадно, что мальчик-колокольчик над ним так немилосердно насмехается <...> (Одоевский. Городок в табакерке)*

Примечательно, что добро и зло может быть градуировано, измерено «в количестве»:

*Ты и сам-то не больно правильный, а братья твои совсем негодяи (Успенский. Иван-царский сын и серый волк)*

*А это господин Валик, – зазвенели они, – предобрый человек, день и ночь с дивана не сходит; на него мы не можем пожаловаться. (Одоевский. Городок в табакерке)*

В данном примере – *добр* становится производящей основой и «формирует» новое слово, означающее усиление признака, т. е. очень добрый.

Другая значимая группа нравственных характеристик героя – «честность», включающая предикаты со значением «исполненный/ неисполненный честностью, добросовестный/ недобросовестный». В данной группе широко представлены лексемы с отрицательным значением:

*ты – нечестный человек (Успенский. Иван-царский сын и серый волк)*

*Хоть одним дживым зеркалом будет меньше на свете! (Губарев. Королевство кривых зеркал)*

*Ну и народ в моем царстве! Жуликоватый какой! (Э. Успенский. Иван-царский сын и серый волк)*

Понятие «честный/нечестный» соотносится с категорией «справедливо/несправедливо»:

*Все равно несправедливо, – волновалась Марта. (Благинина. Чудесные часы)*

Также лексема «честный» соотносится с антонимичной парой «истина-ложь»:

*Ах, правду ты говоришь, мальчик Луч, – произнесла Лыдинка, – истинную правду. (Чарская. Сказки голубой феи)*

Воспевается не только истинность в литературных сказках, но и порицается ложь и обман:

*Хоть одним дживым зеркалом будет меньше на свете! (Губарев. Королевство кривых зеркал)*

Литературная сказка, осуждающая ложь, учит ребенка отличать обман от фантазии и мифа, которые необходимы для нашего развития. Без способности сделать что-то несуществующее «видимым» мы были бы ограничены в действительности.

В составе нравственных характеристик нами выделяется еще одна группа – «вежливость», которая включает предикаты со значением «соблюдающий/несоблюдающий правила этикета».

Данный смысл репрезентируется различными лексемами:

*<...>школьники, как нарочно, попались вежливые, воспитанные (Шварц. Сказка о потерянном времени)*

*Вы очень любезны! (Горький. Утро)*

*Царевне Лыдинке очень понравилось такое почтительное обращение. (Чарская. Сказки голубой феи)*

*Какой грубиян этот Шмель! (Мамин-Сибиряк. Аленушкины сказки)*

Не всегда ребенок, читающий сказку, является уверенным пользователем «вежливых» конструкций. Авторы литературных сказок подчеркивают ценность данного компонента культуры, употребляя также слова *спасибо, пожалуйста* в речи своих героев, помогая воспитывать речевой этикет.

– Спасибо, – сказала Марта, – не могу – спешу засветло попасть домой. (Благинина. Чудесные часы)

Скажи, пожалуйста, отчего ты так блестяшь? (Ушинский. Два плуга)

Другой значимый сегмент оценочной лексики, широко представленный в текстах литературной сказки – эстетический. Мы под эстетической оценкой понимаем «особый вид связи между субъектом и объектом, когда независимо от внешнего утилитарного интереса человек переживает глубокое духовное наслаждение от созерцания гармонии и совершенства» [4, с. 350]. Алексеева В. Е. определяет, что «ситуация эстетической оценки включает в себя три этапа – 1) непосредственное созерцание объекта; 2) сопоставление с идеалом, 3) собственно вынесение оценки» [1, с. 10]. Для литературной сказки важным является рассмотрение объекта эстетической оценки, который способен вызывать эстетически приятные/неприятные впечатления/ощущения. Мы выделяем следующие три группы объектов данной оценки:

#### Человек

1. Внешняя характеристика:

Страшный король гуляет по своим и чужим владениям, царевны-красавицы сидят в терему <...>. (Чарская. Царевна Лыдинка)

2. Физическая характеристика:

Он стал любоваться его красивым оперением. (Бианки. Прышко)

3. Характеристика деятельности:

Он достал кистет искусно расшитый, и на нем надпись золотой ниткой: «Береги Родину пуще глаза». (Туричин. Крайний случай)

Во-первых, я вовсе не кричу, а красиво пою. (Бианки. Оранжевое горлышко)

Группа Предмет (в данной группе объектом общеоценочной лексики являются предметы, созданные человеком):

1. Характеристика постройки и его компонентов:

Даже бедные лачуги крестьян благодаря розовым занавескам у окон казались нарядными и красивыми. (Чарская. Три слезинки королевны)

2. Характеристика личных вещей человека:

Разве ты не хочешь получить от меня красивый наряд? (Скребицкий. Счастливый жук)

*Барабан был красивый, с блестящим медным ободком, с туго натянутой кожей. (Могилевская. Сказка о громком барабане)*

Группа Природа:

*Деревья также показали Алеше отменно красивыми, хотя притом очень странными. (Погорельский. Черная курица, или Подземные жители)*

С эстетической точки зрения любая часть окружающего мира может быть оценена, что свидетельствует о безграничной власти ценностей Красоты в мире человека.

Анализируя лексические единицы, которые образуют соответствующие семантические группы и поля, нами обозначены категории, которые важны для дальнейшего становления личности ребенка и способствуют правильному аксиологическому восприятию окружающего мира человека. Для маленького читателя важно научиться воспринимать и воплощать в своей жизни высшие духовные ценности. И оценочная лексика, реализуясь в текстах литературной сказки, помогает ребенку понять «что такое – хорошо и что такое – плохо», а писателю защитить его от той угрозы, которую А. С. Панарин назвал духовной, а Ю. А. Шрейдер – антропологической катастрофой.

### *Литература*

1. Алексеева В. Е. Эстетическая оценка в мире языковой личности (на материале творчества Л. Н. Толстого): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Москва, 2009.
2. Гирц К. Антология исследований культуры. – Т. 1. – Спб.: Университетская книга, 1997. – 728 с.
3. Дронова Л. П. История становления общеоценочной лексики русского языка: семантика положительной оценки // Картины русского мира: аксиология в языке и тексте / Отв. ред. З. И. Резановой. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. – 354 с.
4. Философия: Учеб. пособие для высших учебных заведений / Отв. ред. В. П. Кохановский. – 20-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2010. – 568 с.

*Волошиновская Ирина Ивановна,  
студентка Московского педагогического государственного университета*

### «АДИЩЕ ГОРОДА» В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ В. МАЯКОВСКОГО

Мифологема города и облик Москвы приобрели во многом сегодня, в XXI в., новое наполнение. Взаимосвязь человека и города остается столь же важной, как и сто лет назад.

Город Маяковского – не только среда обитания или объект поэтизации, он часть внутреннего мира лирического героя и поэта, которых у Маяковского часто почти невозможно разграничить. Для того чтобы понять характер их связи с городом, необходимо сначала обратиться к оппозиции «город/природа», определить значение и соотношение ее компонентов в творчестве поэта.

В стихотворении «Весна» (1927) – одном из редких случаев в творчестве Маяковского, когда образы окружающего мира являются не космическими, а именно природными, – читаем о том, как внегородская жизнь влияет на лирического героя: «В голову не лезет ни строчки более»; «сбежал вовнутрь от футбольного мяча»; «опрокинув чернильницу, задув свечу, поднимаюсь, прыгаю, чуть не лечу»; «уселся, но слово замерло в горле» [1, т. 8, 97–100]. То есть лирический герой-поэт вне города лишается главного – способности писать.

Москва же напротив душит его «**в объятьях** кольцом своих бесконечных садовых» [1, т. 4, 89]; город позволяет играть «на флейте водосточных труб» [1, т. 1, 40]; Город вызывает у героя нежность: «Истомившись по ласке губами тысячью поцелуев / покрою / умную морду трамвая» [1, т. 1, 113]; «Улица – /моя. / Дома – / мои» [1, т. 8, 322].

Борис Горб видит во взаимоотношениях поэта и города признаки «социального эгоизма» [2], а Галаева М. В. полагает, что так выражается «потеря оседлости» героем, для которого «город и улица становятся «субститутами» дома» [3]. Но читателя не покидает ощущение того, что в отличие от природной среды, в городе герой Маяковского «свой».

Город и герой-поэт взаимодействуют не просто как два отдельных объекта, один из которых помещен в другой, и не только как

деятель и материал, – сама их география взаимопроникающая. Лирический герой ловит «дикое сердцебиение города, страстную площадью лежа» [1, т. 4, 89]; «и вот я – озноенный июльский тротуар» [1, т. 1, 52]; «выжженный квартал надел на голову, как рыжий парик» [1, т. 1, 62]; «Иди сюда, / на перекресток / моих больших / и неуклюжих рук» [1, т. 9, 388]. В приведенных отрывках два крупных плана человека и города накладываются и проступают друг через друга.

Традиционно природное начало воспринимается живительным и благоприятным для поэта. У Маяковского все наоборот. Такой парадокс находит объяснение в поэме «Люблю». В рассказе о детстве героя картина единения с природой очень яркая: «Откуда / в этом / в аршине / место – / и мне [*Солнцу*<sup>8</sup>], / и реке, / и стоверстым скалам?!» [1, т. 4, 86] Но уже в следующей главе поэмы лирический герой меняется: «Что мне тоска о Булонском лесе?!» / Что мне вздох от видов на море?! / Я вот / в «**Бюро похоронных процессий**» / влюбился / в глазок 103 камеры» [1, т. 4, 87].

Метафора «бюро похоронных процессий» говорит о внутренней смерти лирического героя. Но, не желая умирать, он влюблен в единственную связь с жизнью – глазок на двери. «А я / за стенного / за желтого зайца / отдал тогда бы – **все на свете**» [1, т. 4, 87]. Все на свете – т. е. самое главное – душу. Но взамен герой получает не Солнце, а именно «зайца» – жалкую замену – свет фонаря. Возвращение теперь возможно только в «адище города». Имея ад в душе невозможно вернуться в прежнее гармоничное состояние: «Куда иду я этот ад тая!» [1, т. 1, 200]. И здесь же, уже в 1915 г., звучит известное: «Не поставит ли лучше / точку пули в своем конце» [1, т. 1, 199].

Таким «адище города» появляется уже в первых опубликованных стихах Маяковского: «Ночь» с «желтыми ранами, огнями» [1, т. 1, 33] на ногах города; «Утро» с «гробами публичных домов», которые «восток бросал в пылающую вазу» [1, т. 1, 34]; «Из улицы в улицу», где «Кричи, не кричи: «Я не хотела!» – резок жгут муки» [1, т. 1, 39].

Н. М. Киселева писала, что в «городе» раннего Маяковского «всегда властвует ночь, тьма» [4]. Солярные образы, если и появляются, всегда оказываются неприятным: «Восток <...> / выдрав

<sup>8</sup> Курсив автора. – *И. В.*

солнце из черной сумки, ударил с злобой по ребрам крыши» [1, т. 1, 44]; «солнце ослабилось на людские безобразия из-за домишки» [1, т. 1, 79]; «у раненого солнца вытекал глаз» [1, т. 1, 55].

Л. Ю. Большухин отмечал и «давящий эротизм» городского мира: «Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок»; «скомкав фонарем одеяла – ночь излюбилась, похабна и пьяна»; «похотливо влазил рожок на рожок» [5].

Помимо зазывающих вывесок, «глаз-прожекторов» сквозь темноту домов и других неодушевленных объектов в этом поэтическом «городе-лепрозории, / где золото и грязь изъязвили проказу» [1, т. 1, 184] есть жители. Чаще всего это не отдельные лица, а толпа – «огромная, злая» [1, т. 1, 89], она предстает чудовищным, как будто кафкианским монстром: «Толпа озверев, будет тереться, – ошетишит ножки стоглавая вошь» [1, т. 1, 56].

«Железные книги города» – это не только вывески. «А я – / в читальне улиц – / так часто перелистываю гроба том» [1, т. 1, 48]. Одни исследователи видят в этих строках эротический подтекст, другие простую метафору. Книга, сверху похожая на гроб, на которой есть крест, – это Библия. Герой Маяковского, который может понять город с его множеством языков («Язык трамвайский вы понимаете?» [1, т. 4, 87]), видит знаки, заставляющие его вспомнить о самой «гробовой» книге Библии – Апокалипсисе.

К 1917 г. город Маяковского наполняется недобрый предчувствием. В город, где «небо, в бурю крашеное, – / все было так подобрано и подогнано, / что волей-неволей ждалось страшное» [1, т. 1, 97–98]. В этом городе хоронят «умерший смех». Если и раньше в городе была тьма, которую освещал только электрический свет, то теперь в нем вообще нет света: «Нет. / Не зажгут. / Свечей не будет. / В море / железные чудища лезят. / <...> / ждут: / не блеснет ли у окон в глазе» [1, т. 1, 124–125]. Это город, в котором исчезают люди: «День еще – / и один останусь / я, / медленный и вдумчивый пешеход» [1, т. 1, 111], в котором появляется невероятное количество извозчиков-Харонов: «Мало извозчиков? / Тешьтесь ложью. / <...> / Улицу врасплох оглядите – / из рож ее / чья не извозчичья?» [1, т. 1, 110].

О приближающимся страшном суде поэт говорит еще в 1916 г.: «Когда все расселятся в рай и в аду, / земля итогами подведена будет» [1, т. 1, 114]. И почти так же зловеще, как будет потом звучать молитва о городе-саде в «Рассказе о Кузнецкстрое», в темном городе

погашенных огней звучит обещание: «Будет стоять сплошное Рождество. / Так что / даже – / надоест его праздновать» [1, т. 1, 125].

Небывалую концентрацию апокалиптических знаков и аллюзий в поэме «Война и мир» (1917) отмечает Д. Ю. Некоторые из них представляют интерес в контексте нашей городской темы. Это и «пророчество» о падении городов: «Сдохнут Парижи, Берлины и Вены», соотносимое с падением Вавилона, и «сюжетно-образные мотивы, включающие семантику пролитой крови» [6].

Отметим, что город после революции в поэзии Маяковского характеризуется неистовым движением, грохотом и не только привычным городским шумом, а специально созданным: «На улицу тащите роюли!» [1, т. 2, 14]. Теперь город полон деятельности: «Улицы – наши кисти. / Площади – наши палитры» [1, т. 2, 15]; «Лачуги рушим. / Возносим дома мы» [1, т. 2, 21], «Это мы, – / иллюминаторы завтрашних городов» [1, т. 2, 31].

Обратим внимание на тему потопа и воды в городе, возникающую в 1917 г., так как значение и смысл этой темы уже к началу 20-х гг. изменится. Пока что потоп означает обновление города, и он не страшен ни поэту, ни его герою: «Мы разливом второго потопа / перемоем миров города» [1, т. 2, 7]; «Это первый день рабочего потопа. / Идем / запутавшемуся миру на выручку» [1, т. 1, 136]. Стремление очистить город от скверны для лирического героя не включает очищения себя.

Другая картина в поэме «Про это» (1923). Здесь потоп, смывающий город, приобретает значение собственного очищения и даже в некотором смысле очищения мира от города и от себя, как от части ада. Лирический герой думает, что наводнение началось из-за его собственных слез – еще один символ очищения и искреннего раскаяния. «Прости, Нева! / Не прощает, гонит. / Сжался! / не сжалился бешеный бег» [1, т. 4, 150].

Потоп освобождает героя из тюрьмы его комнаты и позволяет ему удержаться от самоубийства: «Владимир! / Остановись! Не покинь!» [1, т. 4, 151], накладывая своеобразную епитимию: семь лет стоять, прикрученным строками стихов к мосту.

Близость поэта и города есть и в поэтическом цикле, посвященном Парижу. Удивительно, что именно в этом цикле появляется одна из редких картин русской природы: «Свисти, / заноси снегами / меня, / прихерсонская степь» [1, т. 6, 198]. Образы саней в пусты-

не степи, запорошенных снегом, дальней дороги и тревоги в душе наводит на мысли о смерти. Природа опять оказывается даже на подсознательном уровне губительной для лирического героя. И размышляя, где бы он хотел провести жизнь, он все равно выбирает между большими городами: «Я хотел бы / жить / и умереть в Париже, / Если б не было / такой земли – Москва» [1, т. 6, 227].

Изображение огненного дождя в стихотворении «Город» (1925) подтверждает, что «адищем» поэту виделся любой город, независимо от страны, в которой тот находился: «Лиловая туча, / скорей нагнись, / меня и Париж полей, / чтоб только скорей зацвели огни / длиной Енисейских полей. / Во все огонь – и небу в темь и в чернь промокшей пыли. / <...> / Горит вода, / земля горит, / горит / асфальт / до жжения» [1, т. 6, 202].

Водные мотивы, тема очищения и обновления остаются в стихах поэта до конца его жизни, что разбивает «прокрустово ложе», в которое часто пытались уложить творчество Маяковского в советское время: до Октября – обличение порочного буржуазного города; город Октября – очищение огнем революции; послереволюционный период – строительство идеального города будущего – сада.

Маяковский помещает своего героя, которому «вешаться хочется», в ванну очищаться: «Сядешь и моешься долго, долго» [1, т. 9, 24], а затем надевает на него чистую рубаху, но не раньше чем тот, «себя разглядевши / в зеркало вправленное» [1, т. 9, 26], удостоверится, что действительно чист.

Причину, по которой поэт до последних дней продолжает желать очищения города, находим его текстах: «Как совесть голубя, / чист асфальт. / Как лысина банкира тротуара плиты / (после того, / как трупы / на грузовозы взвалят / и кровь отмоют / от плит политых)» [1, т. 10, 56]. Город совсем не изменился, только следы его ада регулярно на скорую руку подчищаются, поэтому за строками про чистоту тротуара как за парадным фасадом следуют в скобках, как будто скрытые, трупы и кровь.

В пьесе «Клоп» (1929) Маяковский, обращаясь к изображению усовершенствованного города будущего, показывает, как размороженный обыватель и новые люди практически соревнуются в бездушии. Присыпкин требует книги про «розы» и «грезы». И можно было бы ожидать, что в идеальном городе грядущего ему предложат вместо низкопробной литературы новое и совершенное искусство,

но единственная альтернатива – это танец-репетиция полевых работ. И «Сад», в который поселили Присыпкина, – «зоологический», т. е. зверинец. Такое определение опрокидывает мифологему сада-рая. Аналогично в «Рассказе о Кузнецкстрое» 1929 г., при попытке объединения города и сада в совместную мифологему, рефрену «Через четыре / года здесь / будет / город-сад!» [1, т. 10, 128] поверить тяжело. Мотивы очищения, связанные с водой и непрекращающимся дождем, в данном случае теряются за общей картиной происходящего, идущей вразрез попытке объединения города и сада в одно целое.

Не спасает город и наличие реального прототипа – проекта города-сада, автором которого был Эбенизер Хоуард, на что указывает А. А. Степанова [7]. Резкое противоречие желаемого и действительного, очевидная утопичность мечтаний о «городе-саде» создают неразрешимый конфликт: люди хотят думать, что стоят рай, а строят ад.

Итак, «Адище города» – одна из основных тем творчества Маяковского не только потому, что он был поэтом-урбанистом, но потому что город – часть его внутреннего мира: город и лирический герой взаимозависимы. Появившись в ранних произведениях, город представлял собой среду одновременно естественную и враждебную, функцию очищения и обновления которой поэт возлагал на революцию. В связи с этим к 1917 г. поэтике города становится присуща образность Апокалипсиса. Произведения, созданные вскоре после революции, рисуют город полным ожидания преобразования.

В 20-х гг. становится ясно, что город изменился лишь отчасти, и «адище» с его обитателями никуда не исчезло. Желание жить в новом мире, апофеоз идеи которого кристаллизуется в утопическом образе города-сада, не покидает героя. Построить новый мир, в том числе и внутри себя, оказывается невозможно, потому что очищения не происходит. Герой ждал Апокалипсиса извне и готов был принять в нем участие, но Апокалипсис не случился. Тогда «прилетела» точка пули. Конец всего для поэта случился «изнутри». Эпизод из поэмы «Флейта-позвоночник» приобрел пророческое звучание.

### *Литература*

1. Маяковский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: Художественная литература, 1956.
- В дальнейшем ссылки на художественный текст даются с указанием тома и страницы.

2. Горб Б. Шут у трона революции: Внутренний сюжет творчества и жизни поэта и актера Серебряного века В. Маяковского. – М.: УЛИСС-МЕДИА, 2001. – С. 28.
3. Галаева М. В. Концепция «дома» у Маяковского и Ахматовой // Маяковский в современном мире. – М.: Издательство Российского университета дружбы народов, 2004. – С. 43.
4. Киселева Н. М. Город и природа в поэзии Маяковского: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1978. – С.4.
5. Большухин Л. Ю. Путь к счастью в творчестве В. В. Маяковского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 2. – С. 243.
6. Шалков Д. Ю. Библиейские мотивы и образы в творчестве В. В. Маяковского 1912–1918 годов: Дисс. ...канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2008. – С. 144–147.
7. Степанова А. А. Градостроительство как житнетворчество: образ города-сада в поэзии Маяковского // Уральский филологический вестник. – Екатеринбург, 2012. – № 1. – С. 26.

*Роговский Александр Андреевич,*

*студент Московского педагогического государственного университета*

## **АКМЕИСТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В КРИТИКЕ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА**

Творческое наследие Г. Иванова традиционно разделяется на две составляющие части: с одной стороны это, безусловно, его поэзия, с другой – литературная критика. Критика Г. Иванова в первую очередь значима для акмеистической школы как эстетического явления. Так, в первом номере журнала Аполлон за 1913 г. были напечатаны две программные статьи нового литературного направления, получившего название «акмеизм», статьи Гумилева и Городецкого – двух «синдиков» новой школы. Третья программная статья, статья Мандельштама, по неизвестным причинам в номер не попала, однако несколькими страницами ниже мы встречаем обзорную рецензию Г. Иванова «Стихи в журналах

1912 г.», которая считается эстетическим или практическим подтверждением выводом теоретиков.

В этой статье мы рассмотрим подробнее Георгия Иванова как критика в петербургский период его жизни. Логика рассмотрения – нахождение эстетических универсалий создания акмеистической картины мира в публицистических выступлениях Г. Иванова. Прежде всего, обратимся к его критическим выступлениям в журнале «Аполлон» и газете «Русская воля», так как основной объем публикаций за выбранный период находится именно в этих изданиях.

Основанный в 1909 г. петербургский журнал «Аполлон» задумывался как иллюстрированный журнал по вопросам изобразительного искусства, музыки, театра и литературы. В 1913 г., после публикации на страницах журнала статьи Н. Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», «Аполлон» стал основным печатным органом акмеистов.

Георгий Иванов выступает на страницах «Аполлона» как поэт и критик. К наиболее значительным работам, опубликованным в этом журнале в 1915–1916 гг., следует отнести «“Стихи о России” Александра Блока», «Военные стихи», «О новых стихах».

В рецензии «“Стихи о России” Александра Блока» Иванов выдвигает на передний план свою оценку, позицию по данному вопросу: «Мы и не подозревали, читая в каталогах об этой маленькой книжке “военных” стихов, что на серой бумаге, в грошовом издании, нас ожидает книга из числа тех, которые сами собой заучиваются наизусть, чьими страницам и можно дышать, как воздухом...» [8; 41]. Зная о нехарактерной для Иванова, по его собственным словам, [6; 636] восторженности и неприятию авторитета, становится понятно, почему рядом с именем Блока фигурируют «грошовое издание» и «серая бумага». Для Иванова как для критика ценно именно это положение искусства – уравновешенность: с одной стороны известный поэт Александр Блок, а с другой – «неизвестная» книга его стихов. И он продолжает развивать эту идею (идею «незамеченности»), которая плавно перетекает в следующую: идею невозможности распознать прекрасное. «Впрочем, в наше, хотя и чрезвычайно “эстетическое”, но порядком безвкусное время появление “Стихов о России” никакого “события” не сделало». И сделать не могло, так как нет таких критиков, которые могли бы раскрыть для аудитории прелесть данной книги.

Георгий Иванов не берется «что-то разъяснять для несведущих», его читатель – человек сформировавшегося вкуса. Г. Иванов противопоставляет свое мнение относительно данного сборника общему мнению всех иных рецензентов: «Да, конечно, Блок прекрасный поэт, но военные стихи, знаете, – такая область...» [8; 43] – говорит он, перечисляя в одном предложении содержание «большинства рецензий». Но большинство не всегда право, а в случае Георгия Иванова всегда ошибается. Именно поэтому «Стихи о России» Александра Блока придется по вкусу лишь тем, «кто не научился еще отличать поэзию от Игоря Северянина» [8; 44]. Тем самым автор отделяет А. Блока от массовой литературы, к которой он, несомненно, причисляет Северянина. Иванов пишет об эстетике для эстетов, не опускаясь до уровня бытового читателя, не стремясь к удовлетворению потребностей последнего.

Высоко оценив стихотворения Блока, Иванов переходит непосредственно к их анализу: «Это сборник – где рядом с новыми, впервые появляющимися стихами есть стихи, напечатанные уже несколько лет назад. И читаешь его ... как стройную поэму...» [8; 48]. Далее речь идет о тоне сборника, который автор определяет, исходя из «просветленной грусти» поэта, как лирический. «Просветленная грусть Блока несколько не “нытье” и не истерия наших дней... И разве может быть иначе, если самое имя этой божественной грусти – лиризм». Вводя таким образом некоторый эстетический критерий («божественность» настоящего искусства), Г. Иванов определяет статус поэта: «Тайна лиризма постигается только избранными. Знает ее и Блок».

Интересно, что Г. Иванов восхищается тем, что «мастерство Блока – не сухое мастерство ремесленника», а, своего рода, «Божья милость». Противопоставляя Блока ремесленникам, автор рецензии, казалось бы, передает основные заветы акмеизма, пропагандируемые журналом. Так начинает проявляться своеволие еще молодого критика. И далее, уже намеренно обнажая свою «акмеистическую» позицию, он пишет: «Это стихи символиста. Но какой реалист (я не о поклонниках Ратгауза, разумеется, говорю) не примет их? Какой акмеист не скажет, что они прекрасны?» [8; 46] Развивая тему этой неделимости «подлинной» литературы на различные «измы» (акмеизм, символизм, футуризм, модернизм), Г. Иванов приходит к «естественной классичности» стихотворений Блока, которая противостоит

«неотличимости» стихов Брюсова от классиков (Пушкин, Жуковский), которая, по мнению Иванова, лишь обнажает «мертвое мастерство», в то время как мастерство Блока – «утонченное».

В завершении статьи Г. Иванов, подводя итоги, говорит о том, что сборник «Стихов о России» Блока можно считать «лучшей его книгой». Проводя параллель между военным стихотворением Н. Гумилева и динамикой развития творчества Блока, автор уже окончательно сближает, делает родным читательской публике акмеистического «Аполлона» символиста А. Блока.

Рассмотрим еще одну рецензию Г. Иванова в «Аполлоне»: «Военные стихи». Это обзорная рецензия; вышедшие книги нескольких авторов анализируются в рамках литературного процесса в целом. Говорить о военных стихах в обзоре автору позволяет их обилие в современной ему периодике, так как исторически в разгаре Первая мировая война, и военных стихов пишется огромное количество. Для Иванова тема войны привлекательна еще и тем, что она акмеистична по своей природе, так как акмеизм воспеваает мужественное принятие всех сторон жизни, а что же может быть более мужественным и потому прекрасным, чем война. Напомним, что другое название акмеизма – адамизм, «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь» [11; 112]. Любопытно сопоставить это с воспоминаниями Анны Ахматовой 1915 г.: «Пришли два эстета Георгий Иванов и Георгий Адамович. Лева слушал их, слушал и вдруг спросил: “Где вы живете, дураки?”» [3; 124]. На фоне стремительно разворачивающихся военных действий два эстета, два «Жоржика», как их именовали в литературных кругах Петербурга, по соображению А. Ахматовой выглядели неуместно.

Интерес Иванова к войне был отмечен враждебным всякому «декадентству» М. П. Миклашевским, автором журнала «Современник»: «В оценке того товара, который появился на рынке литературы за время войны, сошлись критики самых разнообразных лагерей и направлений... Доволен и счастлив только единственный критик из “Аполлона” г. Г. Иванов» [9; 59].

В своем обзоре военных стихов Иванов среагировал на этот недружелюбный отзыв: «Стремление печатать только “военные” стихи и никаких больше – наконец благополучно оставлено нашими журналистами. Это новшество прежде всего благоприятно отразилось на качестве военной поэзии. Прекратившийся усиленный

спрос на «боевую» макулатуру – естественно сократил ее производство, и печать серьезного отношения к теме военной поэзии и разработка их лежит на большинстве произведений, появившихся за последние три месяца» [8; 89]. Показывая, что он восхищается не всем в произведениях о войне, Г. Иванов выделяет тех, чьи литературные труды необходимо отметить в группу «лучших поэтов»: «Зато лучшие наши поэты именно в самое последнее время написали ряд прекрасных произведений на события современности» [8; 89]. После чего приводит примеры стихотворений с военной тематикой В. Иванова, Ф. Сологуба и М. Кузьмина, не слишком углубляясь в анализ их произведений, а выдвигая на первый план, опять же, свою собственную оценку.

Сказав в начале о доминировании на литературной арене огромного количества непрофессиональных, да и просто плохих литераторов, Г. Иванов находит все же стихи необходимые и прекрасные. Здесь он снова выступает в противовес общественному мнению «критиков самых разных направлений», которые «сошлись в оценке» военной тематики, а он, Георгий Иванов, имеет свое, особенное мнение и «ручку никому не поцелует».

Сразу после перечисления «лучших», по его мнению, поэтов Г. Иванов упоминает Игоря Северянина, который вроде и относится к числу «лучших», но все же некоторым образом отличается. Фигура Северянина дана здесь для контраста; это типичный прием Иванова-критика: «Игорь Северянин в военных стихах превзошел в вульгарности даже свои “великосветские поэты”» [8; 90], – иронизирует автор. Надо отметить, что именно иронией у Г. Иванова подчеркнута то, что кажется ему сомнительным в поэзии и в жизни: «Он написал целый цикл стихов, исполненных размышлений единственных в своем роде. Выписываем строфы, где Северянин рассуждает о себе, войне и ... Пушкине:

Вот если был я поэтесса –  
 На красный крест сменил бы меч.  
 Повторны времена Дантеса  
 И глупо гениев беречь. [8; 90]

Исходя из рассуждений Георгия Иванова по этому поводу, можно, используя его же прием, сказать, что Северянин «терпит успехи» на поэтическом поприще, развиваясь с отрицательным знаком,

«превосходя себя в вульгарности», в то время как задача военных стихов – показать живой, подлинно нестигаемый дух человека в тяжелой для всего человечества период.

В заключительной же части статьи Г. Иванов высказывает сожаление по поводу того, что до сих пор не выпущен толковый сборник военных стихотворений, а существуют лишь «бессмысленные антологии, которые никто не читает».

Следующая интересующая нас публикация это рецензия «О новых стихах». По типу это так же обзорная рецензия. Говоря о творчестве М. Волошина, автор различает в нем два этапа, первый – нынешний, второй – будущий. Вот как Георгий Иванов характеризует первый: «До сих пор мы знали Волошина – утонченного мастера, эстета... И, читая, мы говорили: “Как великолепно” и – про себя – “как мертво”» [8; 115]. А вышедшую новую его книгу Г. Иванов относит уже ко второму, говоря, что так непохожа она «на пышные пятистопные ямбы, сплетенные венком сонеты, все, что было характерным для творчества М. Волошина» [8; 116]. Здесь мы видим моменты уже отмечаемые нами ранее: любовь к «живой» поэзии и противопоставление ее «мертвому мастерству».

Разумеется, Иванов не мог обойти внимание тему войны в стихотворениях Волошина, у которого она – «не сражение и не геройские подвиги, а та гигантская ее тень, которая лежит на наших городах и наших душах» [8; 116]. Рассуждая в таком ключе о Волошине, Г. Иванов приходит к выводу, что в его новых стихах «даже самые недостатки радуют, как доказательство того, что поэзия Волошина перестала быть мертвым мастерством» [8; 117].

Иначе обстоят дела с другими авторами. Вот как аттестована новая книга К. Бальмонта. «Еще одна книга Бальмонта! Двадцатая или сороковая? Как-то потерял счет этим книгам, таким частым, похожим друг на друга, неизменно повторяющим образы – “Горящие знание” и “Будем как солнце”» [8; 120]. Или же следующий абзац, посвященный деятельности Б. Садовского: «Борис Садовский благоговейно и робко, водяными красками, укладывая условно-поэтические переживания в гладкий и несвободный стих, описывает «морозное утро», «лунную ночь», «закат», «восход», делая это так же прилично и не интересно, как описывали те же ночи и закаты второстепенные поэты 80-х го-

дов». [8; 122] Иванов упрекает этих поэтов в графомании, ремесленном подходе к поэзии, т. е. в том, что смог преодолеть Волошин. Таким образом, контраст сохранен и в этой рецензии. Авторы здесь разграничены по «эволюционному» принципу: кто-то эволюционирует, а кто-то нет.

Последние абзацы посвящены книге стихов М. Лопатто, и здесь мы ту же модель, только здесь эволюция автора под вопросом (станет поэтом или нет?): «В стихах М. Лопатто есть какое-то веселое здоровье, и, если он сумеет преодолеть свой дурной вкус, свое непонятное пристрастие к пошловатой эротике – он будет поэтом» [8; 122]. Опять же здесь наглядно показано, что Иванов не выносит автора или его стихи на суд читателя; суд уже был, его личный, и теперь перед нами вердикт и информация к размышлению, адресованная тому автору, на кого написана рецензия.

Основными и характерными для петербургского периода, таким образом, являются приемы контрастности, перечисленные нами выше. Противопоставляется живое поэтическое дарование мертвому станковому мастерству. Слово «мастерство» само по себе приобретает негативный оттенок. С другой стороны – ремесленничество и вдохновение как основы, источники для творчества. Единственная задача ремесленника от поэзии – стать кем-то, но «кем можно стать?» – спрашивает Г. Иванов, стать Пушкиным или Блоком невозможно, сделаться можно «разве что Игорем Северяниным». Тогда как по средствам вдохновения поэт отражает действительность в ее неуловимых, нестройных деталях, что, для Г. Иванова является сутью творчества. Так же для Г. Иванова важным является понятие творческой эволюции. Авторы делятся на тех, кто развивается в эстетическом плане, и приверженцев потока и искусства для масс, которые предпочитают снискать популярность читателя.

### *Литература*

1. Азаров Ю. А. Диалог поверх барьеров: Русское литературное зарубежье: центры, периодика, взаимосвязи (1918–1940). – М.: Совпадение, 2005.
2. Баранов В. И. Литературно-художественная критика. – М.: Высш. шк., 1982.

3. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. – Т. 2. – М.: Согласие, 1997.
4. Крейд В. Георгий Иванов. – М.: Молодая гвардия, 2007.
5. Струве Г. Русская литература в изгнании. – Париж; Москва: YMSA-Press; Русский Путь, 1996.
6. Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 3. – М.: Согласие, 1994.
7. Рылова А. Е. Георгий Иванов и русский символизм: Автореф. дисс. ...канд. филол. Наук. – Шуя, 2006.
8. Аполлон, 1915. – № 8–9.
9. Современник, 1915. – № 5.
10. Крейд В. Георгий Иванов в двадцатые годы // Новый журнал. – 2005. – № 238.
11. Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 290.

## РАЗДЕЛ IV. ТЕКСТ В ПУБЛИЦИСТИКЕ, КРИТИКЕ, ЖУРНАЛИСТИКЕ: ФУНКЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СВОЙСТВА

*Солдаткина Янина Викторовна,  
доктор филологических наук,  
профессор Московского педагогического государственного университета*

### МОДЕЛИРОВАНИЕ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЖУРНАЛИСТИКЕ

Категория времени представляется одной из основополагающих философских категорий, определяющих структуру мировосприятия и всего общества в целом, и каждого отдельного индивидуума. Закономерности хода времени, понятие прогресса, регресса, векторность или же спиралевидность временной конструкции являются не физическими, но, прежде всего, философскими понятиями, связанными как с вопросами смысла бытия, так и с повседневным поведением членов социума. И для журналистики, и для литературы категория времени относится к числу базовых, поскольку формирует принципы построения текста, его хронологическую организацию, а также осуществляет связь между формальным и содержательным уровнями текста. В частности, восприятие времени, темпоральность как форма рецепции, адаптации и упорядочивания разнообразного и постоянно обновляющегося содержания с этой точки зрения является одним из детерминирующих факторов создания контента в современных СМИ. Моделирование категории времени – т. е. создание такой модели временного движения, которая позволяла бы упорядоченно излагать нехудожественный или художественный материал,

которая отражала бы основные онтологические характеристики эпохи, ее умонастроение и восприятие своего места на оси исторического бытия – представляется одной из насущных задач и журналистики, и литературы на современном этапе.

В современной культуре актуализация категории времени вызвана необходимостью осознать те глобальные перемены в мировоззрении и восприятии времени, которые произошли в постсоветский период. В социокультурном отношении страна находится в ситуации смены ценностных и целевых ориентиров, что самым прямым образом сказывается на категории времени: время перестало восприниматься как процесс линейный и прогрессивный, связи с прошлым разорваны перестройкой и «лихими 90-ми», аттестуемыми как безвремяе, дискуссии о «едином» учебнике истории только подчеркивают остроту проблемы. Векторная концепция времени в массовом сознании подспудно вытесняется циклической, когда акцент делается на ритмически-идентичной повторяемости событий через определенные временные промежутки (смена времен года, циклы избирательных компаний, циклическое построение сеток радио и ТВ-вещания и проч.), что актуализирует процессы ожидания и уподобления, а не целеполагания и единовременного достижения цели.

Из всего многообразия существующих концепций времени (линейная, векторная, циклическая, спиральная, ризомная и др.) рассмотрим ключевые и наиболее характерные для современного социокультурного контекста модели. На примере современных СМИ мы проанализируем те две принципиальные, которые лежат в основе современной журналистики и соотносятся друг с другом по принципу конкурирующего дополнения.

Информационная модель, особенно распространившаяся в отечественных СМИ после перестройки, воспроизводит линейную концепцию времени, которая подразумевает постоянную обновляемость событий, их независимость от наблюдателя, их необратимый характер и при этом относительно быстрое забвение реципиентом. Время в подобной линейной модели наполняется сменяющимися друг друга с невероятной скоростью разнородными событиями, каждое из которых находится в более или менее очевидной причинно-следственной связи с предшествующими, но сами эти связи не всегда бывают отрефлектированы потребителями, поскольку зачастую

само событие важнее комментария – тех горизонтальных и вертикальных системных закономерностей, частью которых это событие является.

По информационной модели строится вещание зарубежных новостных каналов (типа BBC World News, Euronews, CNN и др.). В России этот опыт был востребован в 1990-е телекомпанией НТВ (тогдашний девиз компании: «новости – наша профессия»), взявшей за образец новостные стандарты западного информационного телевидения. На данный момент в России такая модель релевантна для информационных агентств (лента информагентств – наиболее точное воплощение информационной модели времени), в какой-то степени – для соцсетей типа Twitter, информация в которых подается по «обратной» временной модели, если сравнивать с обычным «книжно-газетным» принципом: эта модель читается не сверху вниз, но фактически снизу вверх, поскольку все обновления располагаются вверху (в некоторых соцсетях комментариев, актуализирующий «несвежую» запись, поднимает ее вверх по ленте). Такое расположение материала подчеркивает принципиальную открытость и непрерывность как информационного, так и временного потоков.

Вторая модель ориентирована на циклическую концепцию времени и, в силу особенностей самой циклической концепции, подчеркивает в событиях не их уникальность и необратимость, но их повторяемость, ритмическую похожесть, которая в итоге формирует у реципиента ощущение стабильности, когда линейное восприятие времени символически вытесняется идеей его подконтрольности, необязательности линейных временных изменений, неважности тех событий и деталей, которые могут свидетельствовать об уязвимости циклической временной модели. Немецкая журналистка Керстин Хольм в статье «Мои 22 года в России» характеризует это свойства российского менталитета следующим образом: «Всякий, кто пытается зафиксировать российскую историю в соответствии с гегельянским мышлением как некое линейно развивающееся, поступательное действие, не понимает ее сути. Ни одна эпоха здесь не завершается... Вопрос о том, стоили ли реформы Петра Великого, обеспечившие стране модернизацию и расцвет, жизней тьмы крепостных, которыми были оплачены царские мегапроекты, по сей день не утратил своей актуальности и продолжает обсуждаться» [1]. На те же закономерности указывает в своей статье

«Информационный консерватизм» публицист Андрей Архангельский, подчеркивая «информационную гомогенность», герметическую замкнутость реализуемого на данный момент варианта циклической временной модели [2].

В современных условиях такая модель времени на формальном уровне поддерживается существованием жестких сеток вещания, построенных на федеральных каналах по циклическому принципу. Новостное вещание в них сведено к минимуму, практически не используются прямоэфирные включения и т. д., поскольку внимание зрителя фокусируется на воспроизведении нормы, а не на нарушении ее, не на «новом», а на «нормативном».

Обратим внимание, что в современном социокультурном контексте данные модели сосуществуют и вынуждены взаимно учитывать различные принципы моделирования временного континуума. Ни одна из них в силу этого не может претендовать на объективность, на истинность, что создает возможность для многомерного, многополярного восприятия действительности и времени.

Третью принципиальную временную модель – спиралевидную с различными вариантами, мы рассмотрим на примере ряда литературных произведений, появившихся в последние несколько лет, что само по себе позволяет говорить о существовании определенной тенденции отказа от линейного восприятия времени, о поисках литературой альтернативных по сравнению с журналистскими, т. е. наиболее презентуемыми и тиражируемыми в социуме, моделей времени. В первую очередь обратимся к творчеству Михаила Шишкина («Взятие Измаила» (2000), «Венерин волос» (2005), «Письмовник» (2011)). Для всех романов писателя характерен принцип «Ноева ковчега» [3], как он сам его метафорически описывает: в его текстах нет единого сюжета, в них переплетены несколько совершенно не связанных друг с другом сюжетных (и бессюжетных) линий, несколько различных исторических эпох (античная, дореволюционная, революционная, советская, постсоветская), действие развивается в многочисленных настоящих и вымышленных точках (Москва, Ростов, Рим, Швейцария, Чечня, Китай, античные города), языковые, стилистические и жанровые пласты с легкостью контактируются, узнаваемые жанры (интервью, судебного допроса, письма, дневника, исторической прозы) наполняются несвойственным им лирическим содержанием, превращаясь в формы потока со-

знания. Проза Шишкина как будто втягивает в себя разрозненные куски различных художественных вселенных и хронотопов и объединяет их в новое художественное целое – операция, по сути обратная постмодернистской деконструкции.

В этом контексте отказ от линейного времени, от повествовательного нарратива оборачивается не разрушением времени, но исследованием его бытийного, философского смысла, когда время перестает быть символом угрозы, смерти, уничтожения, но, наоборот, представляет собой инструмент по сохранению любви, памяти и других гуманитарных ценностей (вернемся к образу «Ноева ковчега»).

Если векторная концепция времени основана на представлениях о причинно-следственной связи прошлого и будущего, то у Шишкина такая связь носит обратимый характер. Его герои (как и само повествование) могут существовать в разных временных слоях (например, в романе «Письмовник» персонажей разделяет несколько десятилетий и эпох), могут двигаться в любую сторону по временной оси, поскольку «в любую минуту может измениться даже то, что уже было. Каждый прожитый тобой человек меняет все предыдущее. Вопросительный или восклицательный знак имеют силу перевернуть и фразу, и судьбу. Прошлое – это то, что уже известно, но изменится, если дожить до последней страницы» [4, с. 388].

Потеряв свой векторный характер, время приобретает иное материальное свойство – полноты, сохраняющей информацию и распространяющей ее далее в пространство. Наиболее ярко это свойство времени реализуется в романе «Венерин волос» в образе «вечного города» Рима: «...если и есть что-то настоящее, то его ищут не там, где потеряли, а в Риме, в котором что-то не так со временем – оно не уходит, а набирается, наполняет этот город до краев, будто кто-то воткнул в слив Колизей как затычку. Потому что если любовь была, то ее ничто не может сделать небывшей. И умереть совершенно невозможно, если любишь» [4, с. 476]. Здесь в единое смысловое поле объединяются время и любовь. Любовь не просто оказывается сильнее времени и смерти, поскольку она – та самая вечная травка-муравка-«венерин волос» – костяк всего мироздания, но само время предстает как чаша, раковина, залитая любовью, чувствами, т. е. всего лишь форма для истинного содержания – любви. Такое понимание времени позволяет М. Шишкину представить мироздание

как единый вечно живой организм, противящийся любым попыткам его разъять, схематизировать или упростить.

В романе русскоязычной армянской непрофессиональной писательницы М. Петросян «Дом, в котором...» (2009) время также нелинейно. Хотя основной сюжет романа – это сюжет взросления, инициации, что, казалось бы, предполагает векторную необратимость времени, но внутренний макросюжет усложняется многоуровневой системой испытаний, с которыми сталкиваются герои странного мира интерната для больных детей. Символически образ времени характеризуется в романе как «доска для игры в дартс», иллюстрирующий мысль одного из главных героев, Сфинкса, о том, что «время не течет как река, в которую нельзя войти дважды... <...> Оно как расходящиеся по воде круги» [5, с. 946].

Хронотоп романа организует антитеза профанного и творческого, мир детей-«музыкантов», инвалидов с точки зрения обыденного сознания, противопоставлен в нем «наружности», т. е. миру внешнего здоровья и эгоизма, сосредоточенного только на самом себе. Время в романе отмеряется не часами и прожитыми годами, но пройденными искусствами и полученным духовным опытом. При этом время в романе имеет очевидную спиралевидную структуру, совмещающую в себе модель временного развития с моделью временного круговорота и повторяемости ситуации выбора на каждом новом сюжетном и возрастном витке.

Композиционно эти своеобразные витки спирали располагаются не последовательно, как это было бы свойственно традиционному циклическому повествованию, но – параллельно, действительно схематично напоминая доску для дартса. Так, в романе чередуются два основных временных пласта: условная современность, в которую читателя вводит рассказ персонажа по прозвищу Курильщик, и условное прошлое героев, посвящающее в историю становления Сфинкса и других старожилы дома. Но при всем различии событий, разворачивающихся в «современности» и в предыстории, суть у них одна и та же. Перед читателем разыгрывается сюжет испытания – испытания Домом, его обычаями, нравами, законами, ломающими или же закаляющими личность. Оба они, Курильщик и Сфинкс, как будто следуя за витками спирали, сталкиваются с неприязнью окружающих (их травят собственные группы-«стаи», стремясь от них избавиться), оба

получают возможность поменять свою участь в Доме, создать новую модель отношений с миром и окружающими.

Курильщик, ставший во взрослой жизни художником и, на первый взгляд, наделенный тягой к творчеству, на деле последовательно отказывается видеть за обыденностью инореальность, принять законы и дары Дома. А Сфинксу удается не только полностью измениться самому, но и изменить окружающую его реальность. Череда испытаний, через которые на каждом круге – в каждой главе, в каждом эпизоде взросления – проходит Сфинкс, безрукий калека, ведет его к победе и над собственной немощью, и над временем. Его характер, его харизма, его умение быть честным с собой и другими, его готовность к самопожертвованию и пониманию других иллюстрируют основную мысль романа: весь этот мир с его временем и пространством действительно подчиняется свободному и ответственному человеческому выбору, где этическое определяет физическое: «Каждый сам выбирает себе Дом. Мы делаем его интересным или скучным, а потом уже он меняет нас» [5, с. 332].

С этой точки зрения категория времени реализуется в романе в двух основных аспектах: на формальном уровне она организует специфическую «матрешечную» композицию романа, участвует в создании его двуполярного (реальность/ирреальность) хронотопа; на уровне же содержательном она служит для выражения его основного эпического постулата, что свидетельствует о стремлении писательницы увязать объективное время с духовным развитием личности, противопоставить аксиологическую составляющую категории времени той временной пустоте, которая зияет в массовой культуре.

Для романа Е. Водолазкина «Лавр» (2012), в подзаголовке охарактеризованного как «неисторический», также характерна спиралевидная модель времени. В электронных комментариях к публикации в журнале «Сноб» сам Водолазкин признался: «Я думаю, “Лавр” – это во многом роман о времени, точнее – о его отсутствии» [6]. В художественном мире «Лавра» «отсутствие времени» – это очередная в современной прозе попытка предложить обществу собственную концепцию времени.

Главный герой романа средневековый врач Арсений, считающий себя виновным в смерти любимой женщины, отказывается от привычного счета времени и от собственных жизненных интересов, измеряя все свои поступки только тем, приближают ли они ее

душу к вечному спасению. Категория смерти в романе размывается, уничтожая, как и в романах Шишкина, идею невозвратности времени: «Устиной владеет не смерть. Смерть лишь несет ее к Тому, кто будет вершить над ней суд. <...> ...там, где она сейчас, ...нет времени, а есть бесконечная милость Божия, на ню же уповаем» [7, с. 112]. Обычное человеческое существование автор предлагает рассмотреть под иным углом – с точки зрения Божественной вечности, где нет поступательного движения, но вся совокупность деяний, чувств, помыслов пребывает в своей свершенности в ожидании Суда. Эта полнота человеческому рассудку не представима, а за метафорическим объяснением Водолазкин обращается к своему учителю, Д. С. Лихачеву: «В одной из записных книжек незабвенный Дмитрий Сергеевич Лихачев сравнил время с иглой на пластинке: «Если продолжить наше сравнение с пластинкой или диском, на котором записана не только жизнь наша, но и всего существующего во времени, то надо признать, что жизнь вселенной не просто проигрывается иглой времени, но звучит и видится сразу, вневременно и всезнающе для Бога и для нас, «запертых» во времени» [6]. Обратим внимание, что, независимо друг от друга, М. Шишкин, М. Петросян и Е. Водолазкин выбирают типологически подобные образы-метафоры времени: во всех случаях нелинейность времени приобретает черты свернутой спирали. При этом описанные конструкции подразумевают наличие стержня, вокруг которого закручиваются спирали, точки отсчета как точки полноты бытия, завершения времен, исполнения всех сроков.

В романе Е. Водолазкина этой точкой отсчета, ценностной вертикалью мыслится Бог, показывающий иногда людям в видениях и откровениях другие витки спирали, но и требующий от них постоянного духовного развития. И если сам Арсений-Лавр – герой пути, самосовершенствования, то второй значимый персонаж романа, итальянец Амброджо Флеккиа, воплощает собой именно идею «отсутствия времени» – Богом ему дарованы пророческие видения, объединяющие линейную историю человечества в общую спираль.

В основе сюжета произведения также лежит представление о спиралевидности человеческой жизни: события первой части, приведшие к смерти роженицы и отчаянию Арсения, символически воспроизведутся в его старости – затем, чтобы новая роженица и новый младенец были Арсением-Лавром спасены как в обыден-

ном, так и в духовном планах. Попутно заметим, что в этом контексте знаменитые анахронизмы романа, соединение древнерусской и современной лексики, на самом деле представляют собой ахронизмы – зримые примеры преодоления времени, поскольку, каким бы образом люди ни выражали свои мысли и чувства, сами эти чувства и поступки схожи на разных витках временной спирали.

В целом можно сделать вывод, что современная проза избирает спиралевидную временную модель ради той ценностной вертикали, которая была бы способна подтолкнуть современного читателя к размышлениям о направленности и наполненности времени. Идея вертикальной взаимосвязи времен в виду ожидающей вечности требует соотносить личное бытие со всем контекстом истории, развивающейся и восходящей по спирали, утверждая, что подобное движение носит личностный характер и определяется свободным нравственным выбором конкретного индивидуума, чем преодолевается своеобразный тоталитарный диктат неумолимого линейного времени.

Подводя итоги, отметим, что использование современной журналистикой линейной и циклической концепций времени объясняется, во многом, спецификой журналистской рефлексии. Призванная отражать действительность наиболее оперативно и максимально востребованно, журналистика обращается к формально «простым» моделям, не усложняющим восприятие реципиентов. Но при этом, как было показано выше, указанные модели наделяются соответствующей дополнительной социокультурной и философской семантикой. Современная некоммерческая проза, наоборот, тяготеет к усложнению содержания и к формальным экспериментам, что сказывается и на особенностях временного моделирования, ориентированного на спиралевидную временную концепцию. Однако подчеркнем факт, что спиралевидная концепция времени по сути диалектически совмещает в себе и идею непрерывного движения, и идею повторения и внутреннего сходства разноликих явлений. Тем самым, литература символически преодолевает противоречие между линейной и циклической моделями, синтезирует разнонаправленные временные тенденции в поисках наиболее содержательного и универсального временного кода, отражающего современные трактовки ключевых онтологических проблем социума.

*Литература*

1. Хольм К. «Мои 22 года в России» [Электронный ресурс] // Кольга, 11.12.2013 [http://www.colta.ru/articles/society/1478?fb\\_action\\_ids=432317280223472&fb\\_action\\_types=og.recommends&fb\\_source=other\\_multiline&action\\_object\\_map=](http://www.colta.ru/articles/society/1478?fb_action_ids=432317280223472&fb_action_types=og.recommends&fb_source=other_multiline&action_object_map=) (дата обращения 23.03.2014).
2. Архангельский А. С чистого стоп-листа, или Информационный консерватизм [Электронный ресурс] // Кольга, 21.01.2014 <http://www.colta.ru/articles/media/1749> (дата обращения 23.03.2014).
3. Шишкин М. «Язык – это оборона» [Электронный ресурс] // Критическая масса. – 2005. – № 2. <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html> (дата обращения 23.03.2014).
4. Шишкин М. П. Венерин волос. – М.: Вагриус, 2006. – 480 с.
5. Петросян М. Дом, в котором... – М.: Livebook/Гаятри, 2011. – 930 с.
6. Водолазкин Е. Лавр. Отрывок из книги. Комментарии [Электронный ресурс] // Сноб. 26.10.2012. <http://www.snob.ru/selected/entry/54123> (дата обращения 23.03.2014).
7. Водолазкин Е. Г. Лавр. – М.: Астрель, 2013. – 440 с.

*Щелокова Лариса Ивановна,*

*кандидат филологических наук,*

*доцент Московского городского педагогического университета*

**МИФОЛОГИЯ ИСТОРИИ****В ПУБЛИЦИСТИКЕ Л. М. ЛЕОНОВА (1941–1945)**

К изучению прозы Л. М. Леонова обращалось не одно поколение исследователей. Однако его публицистика в последние десятилетия в серьезных исследованиях не изучалась. Прозаик владел уникальным способом уплотнения действительности – «логарифмированием» (слово Л. М. Леонова), достигая емкого философского взгляда на мир, передающего драму мировоззрений, характерную для всей литературы периода Великой Отечественной войны.

Публицистика писателя военной поры способствует формированию *оборонного сознания* нации благодаря воссозданию истории страны. В его статьях история Отечества образует священный духовный исток, из которого солдат сороковых годов может почерпнуть внутреннюю силу. Путешествие в глубь веков олицетворяет движение к *сакральному центру страны*. Через яркие страницы истории – этапы становления государства происходит своего рода *духовное воссоединение* с далекими предками. Их деяния во славу Отечества не только примеры для современников, но и *духовная опора* в настоящем испытании народа. Интимную доверительность беседе с читателем придает обращение «ты» в статье «Слава России» (10 июля 1943). Жизнь страны наполнена испытаниями: «Вот опять матерый враг России пробует силу и крепость твою, русский человек. Он пристально ищет твое сердце поверх мушки своей винтовки <...>. Неутолимую бессонную ненависть читаешь ты в его прищуренном глазу. Это и есть тот, убить которого повелела тебе родина. Не горячись, бей с холодком: холодная ярость метче. Закрой навеки тусклое, похабное око зверя!» [4, 123]. Подобный зачин направляет читателя на *неотвратимость духовного испытания*, выпавшего на его долю. Неслучайно заходит речь о сердце нынешнего воина, хранящего генетическую память о пройденных испытаниях предков. Демонстративная контрастность высокого/низкого (*око/похабное*) отсылает к древней эпике и обусловлена, вероятно, архетипическим сознанием: зверь (враг), оскверняющий родную землю, должен быть повержен. Эмоционально-сниженные оценки *поганый, похабное* оправданы. Эпитет *поганый* в характеристике неприятеля традиционен, негативная коннотация обусловлена древним обычаем воспринимать врага как *нечистого*, не только в физическом плане, но и в нравственном, визуальном и душевно, эмоционально *отвратительного*. Через древнюю лексику возникает проникновенное отношение к заявленной теме.

Л. М. Леонов в буквальном смысле *приобщает* соотечественника к исторической памяти Отечества. «Ты не один в этой огненной буре, русский человек. С вершин истории смотрят на тебя песенный наш Ермак, и мудрый Минин, и русский лев Александр Суворов, и славный, Пушкиным воспетый мастеровой Петр Первый, и Пересвет с Ослябей, что первыми пали в Куликовом бою. В трудную минутку спроси у них, этих строгих русских людей, что по крохам

собирали нашу державу, и они подскажут тебе, как поступать, даже оставшись в одиночку среди вражьего множества. С каким мужеством они служили ей!..» [4, 123]. Герои прошлого образовали аксиологическую высоту, подчеркивая священную роль воина, дающего отпор захватчикам, отстаивающего независимость государства. Предки становятся *совестью народа, критерием нравственности*. Рассказ об их заслугах превращается в составление *этического заветования* потомкам. Они «<...> кланялись в пояс родимой <земле>, и был им слаще меду горький, полынный прах ее дорог. И пригоршню родной землицы, зашитую в ладанку, уносили на чужбину, как благословенье матери, на груди. <...> И чистые рубахи надевали перед смертным подвигом, идя на воинскую страду, как на светлый праздник. Тем и была крепка, тем и стояла Русская земля» [4, 123].

Структура статьи воспроизводит движение от внутренней составляющей *сакрального стержня* – к внешнему облику страны – географическому. Священное прошлое просецируется и на окружающий мир, способствуя сакрализации родной природы: «Взгляни на карту мира, русский человек, и порадуйся всемирной славе России. Необозрима твоя страна. Самое солнце долго, как странник, бредет от ее края до края, и любую из рек ее можно опоясать иную кичливую европейскую державу» [4, 124]. Космическая точка обзора, приближаясь к земле, детализирует ее природное богатство: «Гляди: спелые нивы шумят и лоснятся под ветром, серебро драгоценной рыбы плещется в реках, несчитанное золото и уголь томятся в ее недрах <...>» [4, 124]. Славу России составляет не только ее природа, но и люди. «Не пустовала и людьми Русская земля. От века изобильна была героями и гениями Россия. Нет ни одной области в знании, или в искусстве <...>, куда бы не принес народ русский своих, литого золота, даров» [4, 124]. В торжественном воспевании Родины ощущается гимновое начало, состоящее не только в высоком лексическом строе (славянизмы, восклицания, эпическая интонация), но и в «памяти жанра» обнаруживается влияние древнего жанра *Слова*. Патетическое описание окружающей природы, птиц и животных напоминает черты монументального стиля (термин *стиль исторического монументализма* использует Д. С. Лихачев) [5].

Писатель листает страницы героической летописи страны, мотивируя поведение предка, отправлявшегося на бранный поединок,

прочно усвоенной нормой поведения. «Предок твой, русский человек, идя в подвиг ратный, крепко понимал, что одному из двух, ему или недругу, лежать мертвым в чистом поле» [4, 125]. Атмосфера давнего времени, психология и действия пращура формируют вневременное духовное пространство. Уникальность и самобытность русского языка писатель наделяет изысканным эпитетом: «самородный жемчуг русской речи» [4, 125].

Боевая слава предшественников утверждает персональную ответственность гражданина, чему способствует и прямое обращение к читателю. «А пока – оглянись, русский человек, на древние гордые кремли твоих городов, на детей наших, взирающих на тебя с надеждой, на молчаливые тени предков твоих, на каждый полевой цветок, еще не оскверненный мертвым дыханием вражеских машин. И пусть львиный гнев родится в твоём богатырском сердце» [4, 125]. Прием одушевления пространства подготавливает современника к исполнению напутствия-наказа предков. Финал статьи – призыв к русскому человеку подняться во весь рост – образуют семантическое кольцо с началом статьи. «Подымись во весь свой рост, гордый русский человек, и пусть содрогнутся в мире все, кому ненавистна русская речь и нетленная слава России!» [4, 125].

В минуты военной опасности облик столицы мифологизируется в одной из статей «Наша Москва» (25 ноября 1941). Она начинается с емкого *зачина*: «Русская зима вступает в свои права» [4, 83]. Упоминание времени года прочитывается на нескольких уровнях: первый – календарный, второй – метафорический, воспринимающий *приход зимы* как мифологическую гибель всего живого и связанный с ней длительный сон. «Ровный чистый снег ложится на поля... но чужим поганым следом затоптаны нынче дороги к милой столице» [4, 83]. Заданная оппозиция *мирного/милого* и *военного/враждебного* не просто исходная точка, категорично утверждающая недопустимость иного поворота событий, но и способ придания сокровенного смысла теме защиты Отечества. Она служит экспозицией дальнейшего рассказа о славе земли Русской, пронизывая все статьи писателя. Если в первой статье антитеза *свое/чужое* касается внешних границ, в непреодолимости которых для врага автор заверяет весь народ, то в последующих – она углубляется, наполняясь духовным смыслом. *Свое* пространство характеризуется как *милое, умное, живое* и др., *чужое* – *поганое, свирепое* и др.

Писатель обращается к общенародной этике, связанной с мифологическим образом врага: «Народ сравнивает гитлеровское чудовище с лесным зверем, которого рогатиной встречали русские богатыри» [4, 84]. Отсылка к былинному времени, к эпохе борьбы с *лесным зверем* вызывает в памяти народа представление о чудовище – пришельце с того света. Через лес пролегал путь в мир мертвых, поэтому сохранено природное стремление уничтожить *Зверя*, рвущегося к Москве – священному центру страны.

Сложный семантический аккорд предвосхищает разговор о смертельной опасности Москве, она: «– громадная летопись, в которой уместилась вся история народа русского. Здесь созревало наше *национальное самосознание*» (курсив мой. – Л. Щ.) [4, 83]. Столица – сокровенный центр родного пространства, все исторические нити ведут к ней, она – центр мироздания, начало начал. Акцент на *национальном самосознании* важен, он приобретает лейтмотивный характер.

В грандиозной битве двух государств Россия защищает не только себя, но и все человечество: «Один на один бьемся мы с бедой, грозящей всему свету» [4, 83]. Способность отстоять свободу в одиночном поединке страна получила благодаря своему прошлому, воссоздаваемому через образный строй: Москва – «древний мировой город», «родина полна решимости защищать» [4, 83] ее. Древность Москвы, т. е. ее *бытийная неизменность*, укреплена мотивом *летописи*, улицы города уподобляются страницам книги: «Здесь каждая улица хранит воспоминанья о замечательных людях, прославивших землю Русскую» [4, 83]. Прием условного *дробления*, переход от обобщенной картины к частной, образует масштаб внутреннего развития страны, наполняя его духовным смыслом. Город олицетворяет страну, потому что она «очами сердца видит утренние московские улицы» [4, 83]. Высокий лексический строй создает проникновенное отношение к заявленной теме.

Москва обретает сакральное значение, становясь частичкой сердца человека. «Есть в каждом человеческом сердце какая-то детская страничка, где пишется самое дорогое: даты, имена и воспоминания. Они, как душа, сопровождают нас до конца нашего пути на земле. Для русского человека это прежде всего Москва и Ленинград, город-мать и город-сын; сюда включены тысячи самых разнородных философских и политических понятий» [4, 86–87]. Сравнение

с *детской страничкой* превращает обе столицы страны в заповедно-сокровенные символы. Если Москва предстает *летописью*, то Ленинград назван *толстой каменной книгой* России [4, 87]. «И каждая песчинка из ленинградской мостовой дорога нам как родительское благословение на жизнь и подвиг» [4, 87]. Образованы два полюса (*дети и родители*), содействующие сакрализации двух городов.

Победа в войне основана на твердой вере народа в свою «историческую судьбу» [4, 84]. Иллюстрацией служит фрагмент о схватке русских богатырей с лесным зверем, прогнозируется исход настоящей битвы в риторическом вопросе: «В эту решительную минуту – выдержит ли, выдюжит ли русская рука?» [4, 84]. Сомнениям не остается места: «Выдержит, выдюжит, товарищи!» [4, 84]. Примечательна переключка с речью предков, глагол *дюжить* подразумевает не только *выдерживать*, но и *выносить*, *терпеть*, рассчитанный не на однократное действие, а на длительную в данном случае оборону. Звучание древнего слова помогает услышать голос предка.

В финале статьи возникает жизнеутверждающая панорамная картина будущего, где настоящее испытание народа выглядит лишь этапом Большой Истории: «Пройдут годы. Как мрачный сон планеты, схлынет в небытие гитлеровский эпизод. Новые весны обольют своим цветом пожженные, подавленные танками наши сады» [4, 84]. Русская земля поглотит и уравниет врагов прошлого и нынешнего, доказывая тщетность их посягательств на нее. Однако беспмятство русскому народу не угрожает, поэтому писатель уверяет: «Черным словом вспомнят люди этих дикарей, возомнивших себя владыками мира, и с благодарностью произнесут имена славных защитников Москвы, которая жила, боролась, трудилась – и не была сдана» [4, 84].

Материальное воплощение героизм получает в лице юноши из очерка «Твой брат Володя Куриленко» (октябрь 1942). Современная ситуация соотнесена с личной сферой читателя. Начало очерка знаменательно древнерусским зачином: «Набатный колокол бьет на Руси. Свирипое лихо ползет по родной стране. Безмолвная пустыня остается позади него. Там кружит ворон да скулит ветер, пропахший горечью пожарищ <...>» [4, 90]. Значимые символы: не только «набатный колокол», звучащий в момент опасности, собирающий и ободряющий на справедливую битву, но и «свирипое лихо», оставляющее позади безмолвную пустыню (бездуховное пространство).

Прошлое страны передано на образном и символично-лексическом уровнях, задавая высокий эмоциональный настрой. Летописное начало сообщает достоверность происходящему: «И вместе с тобою вся страна узнает о событиях дня, с грохотом отошедшего в историю. Еще один день, еще одна ночь беспримерной схватки с врагом миновала <...>» [4, 90]. Строй древнерусской речи воссоединяет с героическим прошлым страны, погружая в атмосферу предшественников: «С благоговейной нежностью ты читаешь про людей, которые вчера сложили свои жизни к *приножью* великой матери. Кажется, самые тени великих предков наших обнажают головы и склоняют свои *святые* знамена пред ними. Какой могучий призыв к подвигу, мужеству и *миценью* заключен в громовом шелесте газетного листа!» (курсив мой. – Л. Щ.) [4, 90].

Развивает мотив древней летописной отваги предков «слово героя», звучащее тихо и строго, «как молитва», древний жанр реализует идею жертвенности: «За свободу, честь и достояние твое ... в любое мгновение возьми меня, родина. Все мое – последний жар дыхания, и пламя мысли, и биение сердца – тебе одной!» [4, 90]. Проводится мысль о преемственности героического поступка: «Многие из них уже отошли навеки к немеркнущим вершинам славы – воины, девушки и дети, женщины и старцы, принявшие на себя благородное звание воина. Нет, не устыдятся своих внуков суровые и непреклонные пращурсы наши, оборонившие родную землю в годы былых лихолетий. Никогда не поредает это племя богатырей, потому что самый слух о герое родит героев <...>» [4, 90]. Пращурсы персонифицируют сакральное начало родного государства и проецируют героический тип поведения современника – читателя, потенциального героя.

Воссозданная атмосфера древности преумножена упоминанием сражения прошлой Отечественной войны, современная трагедия включена в череду испытаний народа: «Второй год от моря до моря, не смолкая ни на минуту, гремит стократно Бородино Отечественной войны» [4, 90].

История смыкается с документальной основой очерка. Перечислены широко известные подвиги, уже внесенные в героическую летопись страны. «Вот юноша-красноармеец заслоняет собой амбразуру пулеметного гнезда, чтоб преградить дорогу смерти и обезопасить идущих в бой товарищей. Вот сапер, когда разбило осколком

его миноискатель, голыми руками, на ощупь, и в сыпучих сугробах по пояс, расчищает перед штурмом минированное поле <...>. Грозен и прекрасен летчик Гастелло, который крылатым телом своим, как кинжалом, ударил в гущу вражеской колонны. Легендой прозвучал подвиг двадцати восьми братьев, которых сроднила смерть на подмосковном шоссе. Бессмертен образ комсомолки Зои, которую мы впервые увидели на белом снегу газетной страницы в траурной рамке» [4, 91].

Протокольная запись свершенных подвигов обусловлена чрезвычайной важностью – народной памятью, названной «громадной книгой, где записано все», в том числе и сохранена память о *сакральном акте мщениа*: «Есть у нас кому мстить, завоеватели!» [4, 92]. Призыв запомнить погибших героев, считая их своими родными братьями и сестрами, возрождает единство народа и героическую преемственность. «Запомни навсегда эту гордую, по-орлиному склоненную к земле голову Гастелло, и хмурые, опаленные пламенем неравного боя лица двадцати восьми, и строгий профиль Зои, и честный, простой, как небо родины, взор партизана Володи Куриленко» [4, 92]. Биография юноши подана по-будничному, в отличие от героев прошлого, патетическое описание которых образует высоту *духовного достояния* народа (И. А. Ильин) [2]. Семнадцатилетний Володя жил, скромно выполняя свою работу. Наступает час испытаний, и он предстает подлинным народным мстителем, что видно из приведенной стенограммы «народной войны», где фиксировались все боевые действия партизан по уничтожению противника. Автор знакомит читателя с героем, сравнивая юношу с «великолепным Даниилом, о котором с предельной и сердечной ясностью сообщил летописец: “...был он молод, и не было на нем порока с головы до пят”» [4, 92]. Параллель участника битвы при Калке и воина Великой Отечественной образует аксиологическую переключку времен.

Деятельность Володи – это учебный процесс для начинающего бойца, где он играет роль организатора боевых действий и наставника. Описание жизни на оккупированных территориях дано через значимые для Л. М. Леонова символы *света* и *тьмы*. «Дню всегда предшествует ночь» [4, 96]. Неизбежность их смены проецируется и на ход военных событий. Биография героя – тема *мужания* юноши: «Зрелость входит в его трудную и чреватую опасностями юность»

[4, 97]. Идеализация персонажа придает ему черты фантастического существа: «Ему хватает времени на все, точно он сторукий» [4, 97].

Зачин статьи, задающий трагедийный тон всему повествованию, и финал-призыв к потомкам: «На великой и страшной тризне по нашим павшим братьям мы еще вспомним, вспомним, вспомним тебя, Володя Куриленко!» [4, 102] с троекратным сакральным повтором *помнить* героя, образуют эмоционально-смысловое кольцо.

Через портреты индивидуальных воинов писатель подходит к *величавой славе* Красной Армии, где («Величавая слава», 24 февраля 1944) раскрывается ее роль как защитницы народов мира, достойной вечной славы, воплощенной в жанре условной *хвалебной оды*. Мотивы *унижения, плача* и *отчаяния* из зачина статьи предопределяют семантическую оппозицию героического портрета Армии. «Европа, растоптанная и поруганная фашизмом, думает о своей судьбе <...>, в слезах отчаяния она обращает глаза к востоку, к Красной Армии», которая «<...> в полную силу бьется с мрачным и подлым злодейством» [4, 147]. Метафорический язык способствует выделению богатырских черт нашего бойца: «<...> все нынче в могучей руке твоей, советский воин: смех детей и мудрые дары наук, цветенье садов и блистательные свершения искусств» [4, 147]. Настоящая битва убедительно доказывает заслуги Армии, поэтому формулируется понятие *Величавой Славы*: «Слава твоя величавей славы знаменитейших людей прошлых веков. Ибо величие состоит не только в том, чтоб создать сокровище, но и в том, чтоб грудью отстоять его в беде, не выдать его на потеху дикарю» [4, 147]. Слава – священная реликвия, наследуемая от предков, она созидалась и творилась ими, поэтому духовный потенциал современника должен раскрыться в *оборонительной* роли. Воскрешение героев прошлого в определенном смысле – *собираение нации*, позволяющее укрепить силу народа, его национальную гордость: «Множество великих имен мы подарили миру» [4, 147], среди которых «<...> мечтатели и подвижники, люди глубочайшего социального прозренья, планировщики вселенной, разгадчики материи, строители и поэты» [4, 147].

Акцент на создании *духовных ценностей*, которые писатель называет *полновесным зерном*, способным дать всходы для будущего урожая, – это сакральная основа жизни, защитить которую может «Армия наша – воин с обнаженным мечом у источника жизни» [4, 148]. Таким образом, современный воин приравнен к *величию*

*прошлого*. Формирование духа защитника, по мысли писателя, происходит следующим образом: «У всякого народа есть дорогие имена прозорливых вождей и песенных героев. В них он вкладывает простое и мудрое содержание, не требующее толкований, наделяет их страстной и суровой нежностью и всеми совершенствованиями, накопленными в веках» [4, 148]. *Дорогие имена* составляют ценностный уровень, образующий высоту *духовных достижений* (И. А. Ильин) [2] народа, ориентируясь на нее, воспитывается новое достойное поколение. «Когда беда ломится в ворота нации, ее дети объединяются вокруг этих имен, орлята во множестве нарождаются в народной гуще, и стаи их обрушиваются на врага» [4, 148]. В данном случае, история страны, слава ее героев былых времен составляет неизменный и прочный уровень духовных достижений, определяющий поведение потомков.

### *Литература*

1. Вахитова Т. М. Художественная картина мира в прозе Леонида Леонова (структура, поэтика, эволюция) / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Наука, 2007.
2. Ильин И. А. Духовный смысл войны // *Ильин И. А. О сопротивлении злу силою* / И. А. Ильин; сост., предисловие и комментарий Ю. Т. Лисицы. – М.: Айрис-пресс, 2005. – (Белая Россия).
3. Ильин И. А. Путь духовного обновления. Работы разных лет. – СПб.: Библиополис, 2006.
4. Леонов Л. М. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 10. Публицистика; Фрагменты из романа / примеч. О. Михайлова. – М.: Худож. лит., 1984.
5. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. – Л.: Худож. лит., 1978.

*Назарова Наталья Юрьевна,  
аспирантка Института филологии Тамбовского государственного  
университета им. Г. Р. Державина*

**ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ  
ЛЕКСИЧЕСКОГО КОМПОНЕНТА ТЕКСТОВ  
СОВРЕМЕННОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ:  
ЛИНГВОПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Одним из наиболее ярких проявлений русского коммуникативного поведения в современном обществе можно считать использование публицистических текстов. Они обслуживают широкую область политических, экономических, социальных, культурных, спортивных, досуговых отношений, формируют языковую культуру.

В связи с этим публицистический текст становится своеобразным отражением многих лингвистических проблем современной коммуникации: речевая деятельность языковой личности; языковая картина мира и способы ее выражения; правила речевой коммуникации, норма и антинорма речевого поведения; семантический объем слова и текста в процессе порождения и восприятия речи и др.

Следует заметить, что появление психологического семантического признака лингвисты часто отмечают, когда изучают различные аспекты теории текста, например: структура текстовой деятельности [5]; интерпретация текста [2], [3]; диалогичность как функционально-семантическая категория текста [7]; интегративность текста [6], [4].

Использование общепринятых смысловых противопоставлений, а также подключение к ним авторских способов лексического выражения позволяет передать большой объем не только событийной информации, но и способствует порождению дополнительных актуальных смыслов эмоционального, оценочного, нравственного, этического, социально-оценочного, социально-психологического аспектов.

Развитие психологической семантики публицистического текста в современных условиях речевой коммуникации об-

условлено актуальностью данной проблематики для успешного овладения информацией. Обсуждаемые общественно-политические вопросы в социуме требуют адекватного к ним отношения и соответствующих решений. Такой важной и неоднозначной для многих стала программа пенсионной реформы, которую по сложности содержания и формы нельзя считать приемлемой. Это породило особое психологическое к ней отношение. Поэтому лингвистический анализ газетных публикаций, посвященных этой проблеме, позволяет определить основные закономерности выявления, порождения и развития одного из значительных семантических аспектов в информационной структуре слова и текста.

Данный тип семантики является одним из компонентов (событийная, философская, психологическая, эстетическая), к числу которых одновременно можно отнести психологическое содержание: событийная (исходная); потенциальная; приращенная; диагностическая – диагностический психологический признак; дополнительная – субъективно-объективный (ошибочный) психологический признак [10].

Наличие одного или нескольких психологических признаков в семантической структуре слова является объективным фактом, поскольку они обусловлены ситуацией речевого общения, в которой участвуют коммуниканты. Их отношения к информации, к тому содержанию, заключенному в слове и тексте, отражает собственно два основных аспекта в процессе коммуникации: момент порождения и момент восприятия семантики. Именно взаимодействие синтеза и анализа, когда они находятся в отношениях противопоставления, а затем взаимозаменяемости являются своеобразной моделью наличия и развития психологически актуального смысла. Это находит подтверждение в исследованиях Р. Якобсона, Ю. М. Лотмана, Н. С. Трубецкого, В. Г. Костомарова, С. В. Пискуновой [10], Г. Я. Солганика [11] и др.

Приведем пример функционирования лексического компонента в тексте редакционной статьи «Иллюзия будущей пенсии» газеты «Аргументы и факты» [8] (табл. 1), рассматривая лингвопсихологический аспект организации ключевых слов.

Таблица 1

<p><b>ПЕРВО-НАПЕРВО</b></p> <p><b>Иллюзия будущей пенсии</b>          «Существует иллюзия, что средства пенсионных накоплений – это средства самих граждан. Это средства, которые платит работодатель», – такое заявление сделал замминистра труда А. Пудов. Хочется спросить: а у работодателя они из воздуха появляются? Разве не мы эти деньги заработали?</p> <p>Но оказывается, даже наши пенсионные накопления в негосударственных пенсионных фондах – все равно «не собственность граждан»! А чья же тогда, простите?</p> <p>Пенсионный фонд годами слал миллионам россиян «письма счастья», показывая, сколько они «заработали» на свою старость. Будущим пенсионерам наглядно демонстрировали – вы не будете такими бедными, как нынешние. Вы сами можете заработать достойную пенсию. Кто воспользуется этими деньгами?</p>	<p>Например, банковская система: откуда брать деньги, чтобы потушить «пожар» в кредитных учреждениях (см. с. 29)? Или регионы, в которых местная власть не ломает голову, где заработать (см. с. 26). Зачем? И так деньги из центра дадут. А в центре скажут, что «пенсионные накопления гражданам не принадлежат», и спокойно отдадут их под нужды регионов или банков.</p> <p>Пенсионная реформа постоянно подвергается критике. Эксперты «Аргументов и фактов» на наших страницах раскладывали по полочкам мудреную формулу, по которой рассчитывается будущая пенсия. И получилось, что простой честный человек в любом случае в проигрыше. В редакцию потом звонили из Пенсионного фонда разъяренные чиновники и кричали: «Вы нас не так поняли!!!» Сейчас маски сброшены: чиновники четко нам сказали, что это не наши деньги. Мы правильно поняли?</p>
---	---

Следует отметить семантическое расширение следующих лексических компонентов: *иллюзия, будущей* – прямое значение и потенциальное дополнительное значение; *пенсии, накопленный* – прямое значение и дополнительное психологическое значение (ожидание, неудовлетворенность, страх за свое будущее, раздражение и т. п.); *работодатель, министр труда* – прямое значение, дополнительное психологическое значение (реальность действующих лиц, уверенность в объективности фактов) и отрицательное приращенное значение (отрицательное отношение к социальному статусу офици-

альных лиц, ненадежность, обман и т. п.); *деньги, накопления, негосударственных фондах, «письма счастья», старость, в кредитных учреждениях* – прямое и психологическое значение (раздражение, обида, неуверенность, недоверие, принадлежность и потеря, желание сохранить, поиски защиты, подозрительность, нестабильность, незащищенность и т. п.).

Тематическое объединение ключевой лексики с психологической семантикой выглядит следующим образом (табл. 2):

Таблица 2

Тематическая группа	Ключевое слово	Функция в тексте
Финансовое обеспечение	пенсия деньги работодатель министр труда накопления в негосударственных фондах «письма счастья» заработать банковская система в кредитных учреждениях	Информационно-психологическая
Социальная сфера	министр труда работодатель местная власть центр граждане	Информационно-психологическая
Пенсионная реформа (пенсионная реформа постоянно подвергается критике)	Согласованное определение в составе терминологического словосочетания	Функция в предложении – подлежащее в составе простого двусоставного предложения

Лексический повтор в различных грамматических вариантах (*пенсия, пенсии, пенсионерам, пенсионный, пенсионных, пенсионная*) и синтаксических позициях позволяет усилить воздействие, сохранить основную информацию и является одним из признаков публицистического текста.

Несмотря на ироничность стиля данной статьи, здесь используется интертекст в виде ссылки на другую публикацию «Почему

закачались банки» (*Сомнительные операции сворачивают. Наконец-то испугались?*), в которой дается комментарий специалистов по поводу понятий *средства накопления, сбережения населения* и т. п. В этом случае психологическая семантика, кроме названия, почти отсутствует.

В тексте преобладают в различных синтаксических позициях субстантивы, глаголы приобретают роль дополнительных оценочных компонентов текста: *платит, появляются (из воздуха), слал (письма «счастья»), заработали, демонстрировали, используются (деньги), потушить (пожар)* и т. д.

Психологический эффект функционального воздействия на читателя достигается также фоновыми компонентами текста в их грамматической сочетаемости, среди которых используются стандартные словосочетания. Например: *хочется спросить, простить, маски сброшены, из воздуха появились, власть не ломает голову, раскладывали по полочкам.*

Известные читателю обороты нейтрализуют авторское воздействие, создают более комфортное получение информации, актуализируют новые сведения или оценку новых фактов. Публицистический стиль, как известно, часто известен стремлением к употреблению клише. Кроме того, среди субстантивных форм следует отметить наличие достаточно большого количества отглагольных образований, что также придает динамизм тексту и своеобразную психологическую напряженность.

Дополнительный семантический психологический признак ключевой леммы обусловлен следующими синтаксическими позициями в предложении с учетом их структурно-семантических разновидностей, например, употребление слова «пенсия» (табл. 3):

Таблица 3

Ключевое слово	Синтаксическая позиция	Предложение в тексте
<i>Пенсии</i> (в предложении « <i>иллюзия будущей пенсии</i> »)	Несогласованное определение (в постпозиции к определяемому слову)	Заголовочное предложение (односоставное / неполное двусоставное)

Ключевое слово	Синтаксическая позиция	Предложение в тексте
<b>Пенсионных накоплений</b> ( <i>Существует иллюзия, что средства пенсионных накоплений – это средства самих граждан</i> )	Согласованное определение в составе терминологического словосочетания	Группа подлежащего в подчинительной части сложно-подчиненного предложения
<b>Пенсионный фонд</b> ( <i>Пенсионный фонд годами слал миллионам граждан «письма счастья»...</i> )	Согласованное определение в составе терминологического словосочетания	Подлежащее в двусоставном простом предложении
<b>Пенсионерам</b> ( <i>Будущим пенсионерам наглядно продемонстрировали...</i> )	Дополнение (объект действия)	Приглагольное дополнение в односоставном неопределенно-личном (неполном двусоставном)

Употребление слова *пенсия* в последнее время для многих стало своеобразным сигналом для формирования негативной психологической информации, что вызвано обсуждаемой в обществе программы пенсионной реформы. В связи с этим название одной из статей в газете «Аргументы и факты. Тамбов» [1] может обусловить развитие семантики данного типа, т. е. заголовок «*Отобрал пенсии*» достаточно стандартен для подобной ситуации. Сочетание слов в нем стало привычным для коммуникантов именно в плане обсуждаемых вопросов по поводу качества предложенных вариантов расчета пенсии, но в заметке под рубрикой «преступление» речь идет о реальном ограблении на территории Тамбовской области. Здесь слова употреблены в их прямом значении: *по данным областного УМВД России; напали и похитили сумку; на почту за пенсией; грабитель толкнул гражданку, выхватил сумочку из рук и убежал; полицейские установили; задержан и доставлен в ОВД*. Негативная психологическая семантика слова *пенсия* и его производных послужила основой ироничного текста в цикле «Букварь иронии – 2013» (Аркадий Инин: новый фильм о коррупции «Миссия невыполнима») в том же номере газеты. Следует отметить, что совпадает

прогнозируемая читателем информация, порождаемая этим словом. А. Инин и редакция «АиФ» пишут:

*«Пенсия у нас нищенская. Но не у всех. Исключения – чиновники. Мой друг был рядовым клерком в мэрии. Ему назначили пенсию 60 тысяч рублей. А обычные наши бабки получают 10–12... будь здоров и не кашляй! Гуляет горькая шутка в народе. Мол, не принесла результатов очередная пенсионная реформа: пенсионеров в стране остается все еще много»* [9].

Лексема пенсия функционально прошла следующее преобразование: финансовый термин – социально значимое слово (свидетельство честно заработанного социального положения, результат трудовой деятельности, статус заслуженного работника и заслуженного отдыха, материальное обеспечение) – психологический раздражитель (сомнение, неуверенность, беспокойство, недоверие и т. п.). Именно наличие психологической семантики стало причиной ироничного, саркастического оттенка значения данного слова в различных типах публицистических текстов, политических дебатах. Изменение семантики слова обусловлено экстралингвистическими факторами, что может быть временным, ситуативным, свидетельствующим о новом характере действий коммуникантов.

Оценить поведение и психологическое состояние человека позволяет его способ языковой репрезентации информации, которая обладает определенной силой воздействия за счет актуализированной лексики, тематически соответствующей речевой ситуации. Разнообразие газетно-публицистических тем отражается на лексике текстов, одним из характерных признаков которых является социальная оценочность с приращенным психологическим содержанием, что порождается самой ситуацией общения. Г. Я. Солганик считает, что публицистическая речь, с точки зрения структуры, однослойна в отличие от художественной, она представлена авторским монологом, ожидаемым диалогом, что является признаком ее специфики, силы, выразительности [11]. Автор добавляет, что это позволяет данному типу речи прямо, открыто, эмоционально выражать чувства и мысли. Следует добавить, что именно данные признаки присущи порождению и восприятию психологической семантики в процессе текстовой коммуникации.

Не следует забывать о влиянии экстралингвистических факторов на психологическое содержание текста, как на уровне отдельных

ключевых компонентов, так и всего текста. К числу таких факторов можно отнести знания из профессиональной или культурной областей, жизненного опыта и соблюдения традиций, обычаев, обрядов в обществе. Сфера социального существования находит свое отражение в оценке полученных сведений, т. е. может повлиять на качество адекватной или неадекватной исходной и приращенной психологической информации. Это проявляется в выборе разделов, рубрик, газетных публикаций, что связано с авторскими предпочтениями, и имеет психологический признак речевой деятельности языковой личности. Обращение к одним и тем же информационным блокам приводит к формированию устойчивых речевых навыков, отражается на состоянии индивидуальной подсистемы языка.

### *Литература*

1. Алешин О. Отобрал пенсии. – [Электронный ресурс] // Еженедельник «Аргументы и Факты». № 52. АиФ-Тамбов. 25 декабря 2013 г. – 8 января 2014 г. – Режим доступа: <http://www.chr.aif.ru/gazeta/number/15632> (дата обращения: 27.05.2014).
2. Арнольд И. В. Стилистика декодирования. Курс лекций. – Л., 1974. – 70 с.
3. Богин Г. И. Типология понимания текста. – Калинин: Изд-во КГУ, 1986. – 86 с.
4. Борисова И. Н. Русский разговорный диалог: структура и динамика. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 408 с.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 138 с.
6. Дридзе Т. М. Текстовая деятельность в структуре социальной коммуникации. – М.: Наука, 1984. – 268 с.

*Курилов Алексей Евгеньевич,  
аспирант Московского педагогического государственного университета*

## **СТРУКТУРА ТЕКСТА ИНФОРМАЦИОННОЙ ЗАМЕТКИ РОССИЙСКИХ ИНФОРМАГЕНТСТВ И МОДЕЛЬ НОВОСТНОГО ПОЛЯ**

Современная журналистика последние два десятилетия стремительно меняется, и в значительной степени это связано с увеличением скорости передачи информации. Информационная среда становится все более динамичной, и рынок требует от СМИ быстрой реакции на события в стране и в мире. Острее всего перемены ощущают на себе крупнейшие отечественные информационные агентства, которые традиционно рассматриваются как самая оперативная часть системы СМИ. Их ключевая задача состоит в том, чтобы поставлять информацию в режиме реального времени для эфиров радиостанций и телеканалов, интернет-изданий, газет, журналов и т. д. Учитывая рост популярности и влияния социальных сетей на распространение информации в обществе, агентства также прямо или косвенно становятся источниками практически всех новостных текстов, которые распространяются пользователями, в том числе, с помощью ссылок.

Лента крупного информационного агентства (как правило, закрытый продукт, доступный исключительно по подписке) ведется 24 часа в сутки 7 дней в неделю и представляет собой постоянно пополняющееся текстовое поле, имеющее свою жесткую структуру, регламентированную редакционными требованиями к конечному продукту.

Лента агентства на новостном терминале представляет собой список заголовков с указанием времени, который постоянно пополняется новыми заголовками по мере поступления новых сведений; при этом новое сообщение сдвигает список вниз, занимая верхнюю строчку. Каждый заголовок открывается в соседнем окне в новостную заметку, написанную и оформленную по строгим требованиям жанра.

Информационная заметка может быть рассмотрена в качестве базового элемента ленты. Ее можно представить в виде пирамиды:

ключевые слова, заголовок, данные, указывающие на место и время, короткий вводный абзац, содержащий в себе суть новости, прямая и косвенная речь, предыстория в одном-двух абзацах (так называемый «бэкграунд») и информация об ответственном за выпуск. Самое большое внимание уделяется новой информации (вершина пирамиды) – она повторяется трижды: в заголовке, вводном абзаце, в последующих абзацах, затем уточняется и дополняется.

Таким образом, текст заметки строится по заранее заданному шаблону: сверху вниз, от большего и значимого – к меньшему и менее значимому, но всегда опирается на бэкграунд, т. е. то, что уже было сказано. Без бэкграунда потенциальный реципиент не может воспринять информацию, которую несет в себе текст заметки, как значимую, важную и актуальную. Необходимо отметить, что бэкграунд не всегда прямо присутствует в тексте заметки, однако всегда подразумевается – т. е. находится вне или над текстом, и понятен как автору (авторам) новостной заметки, так и ее читателям. При этом бэкграунд включает в себя информацию, привнесенную новостными сообщениями ранее, которые с течением времени становятся опорой и пояснением для последующих сообщений.

Опираясь на это наблюдение, мы можем сделать следующий вывод: новости, новостное поле представляет собой достаточно жестко структурированный и постоянно прирастающий с течением времени текст. То, что уже стало частью этого текста ранее, в большинстве случаев поясняет и обуславливает появление новых микрочастей; находится вне отдельного журналистского материала и подразумевается как читателем, так и авторами.

Следует отметить, что этот новостной текст не замкнут и выходит за рамки как новостной ленты отдельно взятого агентства, так и за рамки отдельной подсистемы СМИ, за рамки журналистики. Информация поступает по разным каналам, и новостная журналистика выступает в качестве силы, которая ее аккумулирует, осмысливает и встраивает в большой, общезначимый и общедоступный динамический текст – новостное поле. Тем не менее, на наш взгляд, законы построения новостной ленты информационных агентств схожи с законами построения этого глобального текста, и потому о ленте агентства можно говорить как о действующей модели новостного поля.

Принимая во внимание, что речь идет о модели, определим, что массив информационных заметок на ленте агентства составляет новостное поле. Новостная лента, как и новостное поле, постоянно пополняется новыми сообщениями, причем за определенный промежуток времени выделяются самые важные и срочные сообщения – новости дня, новости часа и т. д. Чаще всего они выделяются в потоке новостей цветом и передаются особым образом – с пометками «молния», «срочно» («экспресс»). Остальные новостные сообщения оказываются на периферии. Срочных новостей всегда меньше, чем периферийных, но они всегда оказываются на острие, на вершине поля.

В связи с этим представить модель структуры новостного поля можно также с помощью пирамиды, которая ранее иллюстрировала структуру текста отдельной новостной заметки: в острие такой пирамиды окажутся срочные новости, затем по центру расположатся новости средней срочности, а внизу, в основании пирамиды – бэкграунд.

Новостное поле постоянно находится в движении, и новость теряет свою важность и актуальность с течением времени. В рамках работы информационных агентств это отражается в том, что сообщение, вышедшее «молнией», затем выйдет «срочной новостью», а еще позже – обычным сообщением. Следовательно, движение информации в новостном поле осуществляется сверху вниз – от острия к основанию, аналогично тому, как строится отдельно взятая новостная заметка, где движение также идет по направлению сверху вниз, от новости к бэкграунду. Вероятно, такая модель с некоторыми уточнениями справедлива для новостного поля в целом.

Подводя итоги, следует отметить, что, несмотря на развитие информационных технологий и перемены в способах передачи и представления информации, такая достаточно жесткая структура формирования новостного поля остается неизменной. Этот может быть свидетельством того, что модель работы СМИ с оперативной текстовой информацией давно отработана, оправдала себя в эпоху перемен и ее можно назвать универсальной.

На наш взгляд, дальнейшее изучение этой модели может дать новый ключ к исследованию сложных явлений в современной оперативной журналистике и сыграть свою роль в профессиональной подготовке новых кадров.

*Литература*

1. Варганова Е. Л. Теория СМИ: актуальные вопросы. – М.: МедиаМир, 2009. – С. 20–25.
2. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 131.
3. Маклюэн М. Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего / Перевод И. О. Тюриной. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005.
4. Свитич Л. Г. Журнализм в системе глобальных информационно-креативных процессов: Дисс. доктора филол. наук в формате научн. докл.: 10.01.10 Москва, 2002. – С. 14.
5. Технология новостей от Интерфакса / В. В. Герасимов, Р. Б. Ромов, А. А. Новиков и др.; под ред. Ю. А. Погорелого. – М.: Аспект-Пресс, 2011.
6. Van Dijk T. A. News as discourse. Hillsdale, New Jersey (USA): Lawrence Erlbaum associates, 1988.

*Сергеева Мария Владимировна,  
аспирантка Московского педагогического государственного  
университета*

**РЕЧЕВОЕ ПОВЕДЕНИЕ ВЕДУЩИХ В ПРОГРАММАХ  
РОССИЙСКИХ ТЕЛЕКАНАЛОВ ДЛЯ ЖЕНЩИН  
(НА ПРИМЕРЕ ТЕЛЕКАНАЛОВ «ДОМАШНИЙ» И «ТДК»)**

Соблюдение определенных форм речевого поведения в телевизионной журналистике играет очень важную роль, поскольку именно от коммуникативной стратегии ведущего зависит успех той или иной программы. В данной работе мы будем придерживаться определения «коммуникативной стратегии», предложенного О. С. Иссерс. Это понятие исследовательница трактует как «планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана» [1]. Термин же «речевая тактика» более узкий, под ним И. Н. Борисова подразумевает «динамическое использование

коммуникантами речевых умений для построения диалога в рамках той или иной стратегии» [2]. То есть в зависимости от общей направленности телеканала, специфики его аудитории, жанра программ ведущий выбирает ту или иную стратегию своего поведения, в первую очередь речевого. Для реализации этой стратегии ему необходим набор определенных речевых тактик, который в программах информационного или познавательного характера будет отличаться от тактик ведущих развлекательных программ.

В науке коммуникативные стратегии и тактики рассматриваются в разных дискурсах. Так, в газетном дискурсе эту проблему исследует Ю. А. Антонова [3]. В своей работе исследовательница систематизирует и характеризует коммуникативные стратегии и тактики влияния, используемые при трансляции печатных сообщений о трагедии. В радиодискурсе этот вопрос рассматривают Т. Е. Арсеньева [4] и Н. Г. Нестерова [5]. В телевизионном дискурсе проблему коммуникативных стратегий и тактик исследует А. В. Ланских, которая главный акцент делает на речевом поведении участников реалити-шоу [6]. Однако в данной работе коммуникативные стратегии и речевые тактики мы будем рассматривать в гендерном аспекте. По нашей гипотезе, лексическое наполнение и синтаксическое оформление речевых высказываний ведущих телевизионных программ формируется в зависимости от гендерной принадлежности аудитории того или иного телеканала, а также на основе функционального типа и целевого назначения телеканала. В настоящее время наблюдается дефицит эмпирических данных о специфике гендерного коммуникативного поведения телеведущих, что и обуславливает научную новизну исследования.

Материалом для исследования послужили программы двух женских телеканалов – «Телевизионного дамского клуба» и «Домашнего». Такой выбор обусловлен тем, что данные телеканалы являются главными представителями таких двух направлений российского телевидения для женщин, как культурно-просветительское («ТДК») и развлекательное («Домашний»). Программы этих двух телеканалов анализировались в период с 1 января по 31 декабря 2013 г. Данная научная работа строится на основе компаративистского метода исследования – сравнения коммуникативных стратегий и тактик ведущих двух выбранных телеканалов с целью выявления в них неких различий, свидетельствующих о зависимости речевого поведе-

ния ведущих от гендерного аспекта и от жанровой принадлежности программ.

Поскольку «Телевизионный дамский клуб» имеет культурно-просветительскую направленность, коммуникативная стратегия ведущих сводится к тому, чтобы в процессе коммуникации раскрыть заявленную в каждом конкретном выпуске тему наиболее полно, рассмотреть какую-либо проблему во всех аспектах. Этому способствует именно правильно подобранная стратегия речевого поведения, ведь в большинстве случаев зритель всю информацию по теме получает благодаря вербальным средствам коммуникации, т. е. на экране он видит только двух собеседников, какой-то дополнительный видеоряд (например, схемы, рисунки, отдельные сюжеты), как правило, отсутствует. Такая практическая направленность программ ТДК и определяет набор речевых тактик, которые используют ведущие. Программы строятся всегда по одному принципу – это диалог ведущего с гостем, экспертом той или иной области. Контент телеканала за 2013 г. включает в себя 11 программ, 7 из которых строятся именно по такому принципу («История успеха», «Наши дети», «Зеркало жизни», «Ваш доктор», «С добрым утром, любимая!», «Красотка» и «Сексуальная революция»).

Другую функциональную направленность имеет телеканал «Домашний». Он относится к развлекательному женскому телевидению, поскольку большинство передач данного телеканала построено как телешоу – кулинарные, юридические, шоу о моде и стиле «Давай оденемся» и «Красота на заказ». Главная их функция – рекреация, доставление телезрителю определенных положительных эмоций. Именно это и определяет коммуникативную стратегию ведущих «Домашнего».

Одна из речевых тактик телеведущих проявляется в речевом воздействии обращения. В программах «ТДК» обращение выполняет прежде всего призывную (апеллятивную) функцию – побуждает собеседника к слушанию, привлекает его внимание к теме и вопросу, который задает ему ведущий. Поэтому к гостям ведущие программ обращаются всегда на «вы» и по имени-отчеству или только по полному имени:

– *Дмитрий, продолжайте говорить, как очищать свой организм... Что еще Вы посоветуете? («Ваш доктор» от 26.07.2013);*

– Игорь Дмитриевич, у нас «Телевизионный дамский клуб», женский канал, и любая женщина всегда хочет выглядеть лучше... С точки зрения аюрведы, как женщина может эти знания использовать? («Красотка» от 4.08.2013).

Совершенно другую роль играет обращение в программах телеканала «Домашний». Поскольку главная цель ведущих развлекательных программ – расположить героев к себе, добиться их доверия, то обращение в процессе коммуникации уже выполняет экспрессивную функцию, во многом показывает отношение ведущего к собеседнику. Поскольку ведущие развлекательных шоу выполняют еще и роль психолога – помогают героям справиться с той или иной жизненной проблемой, то они выбирают неформальный, более дружеский стиль общения, поэтому обращаются к собеседнику только по имени, даже неполному, и зачастую на «ты». Такая речевая модель встречается, например, в программах «Красота на заказ», «Свадебное платье», «Давай оденемся», «Мужская работа» и некоторых других:

– Привет, дорогая. Посмотрите на эту талию. Слушай, у тебя и пресс появился («Красота на заказ», 1 выпуск, 1 сезон).

– Наташа, ты ли это? Я потеряла дар речи, ты безумно красивая, ты такая нежная («Красота на заказ», 1 выпуск, 1 сезон).

– Алена, папа уже постарался, неплохой выбор сделал, теперь твоя очередь («Свадебное платье», 52 выпуск, 3 сезон).

Такую же, экспрессивную функцию выполняет другая речевая тактика ведущих «Домашнего» – широкое употребление разговорной, просторечной лексики и уменьшительно-ласкательных суффиксов. Они могут подчеркивать как положительное отношение к собеседнику, одобрение его действий (например, «осаночка», «ты смотришься совсем иначе, когда у тебя спинка, шейка, все дела» – программа «Красота на заказ»), так и наоборот – негативное отношение к коммуниканту («желетон», «класс», «характер у нас завались», «напялили», «так вот он, готовенький муж» – программа «Давай оденемся»).

А. Д. Васильев [7], рассуждая о речевом поведении телеведущих, отмечает, что границы функциональных стилей русского языка в настоящее время размываются. Это проявляется прежде всего в распространении жаргонной лексики и фразеологии, а также в использовании большого количества разнообразных заимствований,

преимущественно из английского языка в его американском варианте. Причину такого явления автор видит как в необходимости обозначения реалий, неизвестных носителям языка-реципиента, так и в своего рода моде на употребление английских слов даже тогда, когда в русском языке есть достаточное количество аналогов этого слова.

Особенно заметна такая речевая тактика в программе «Давай оденемся» на «Домашнем». Поскольку ее ведущие являются известными дизайнерами (Екатерина Добрякова и Максим Рапопорт), англоязычные слова они употребляют, как правило, по отношению к понятиям из сферы моды и дизайна. При этом зачастую семантику таких слов без знания английского языка зрителям понять сложно. Например: «Женщины разглядели в этом *must have*» (выпуск от 2.11.2013). Английское выражение *must have* обозначает какую-то вещь или аксессуар, который каждый обязательно должен иметь. Этот же смысл вкладывает в свою реплику ведущий Максим Рапопорт, употребляя английское выражение по отношению к комплекту одежды, который подобрала себе героиня программы. Такие английские слова и выражения, как *show must go on*, *импреши*, *тренд*, *лук*, *принт* и т. д., в настоящее время стали уже своего рода молодежным сленгом, который активно используется на телевидении.

Другая речевая тактика ведущих «Домашнего» – употребление различных метафор, фразеологических и сравнительных оборотов, которые зачастую используются с юмором или иронией. Такие обороты придают речи экспрессивность и эмоциональность, что является одним из обязательных требований для развлекательных программ. Рассмотрим примеры из программы «Давай оденемся» от 2.11.2013:

– *То есть мама вас оберегала как цветочек аленький?*

– *Мужчина понимал, что у него будет женщина с бонусом – Анна и мама.*

– *Пора из синего чулка сделать какую-то жизнерадостную краточку со светящимися, горящими глазами.*

По сравнению с программами телеканала «Домашний» речь ведущих «ТДК» эмоционально-окрашенной назвать нельзя. Здесь уже нет такого отчетливого смешения разнородных лексических пластов. Прежде всего это объясняется спецификой самих программ – главная их функция не рекреативная, как на «Домашнем», а образовательная. В связи с этим какими-то яркими, индивидуальными

чертами их речь не наделена. Разговорные слова, жаргонизмы, а также иноязычная лексика речи ведущих «ТДК» не свойственна. Поскольку большинство программ посвящено темам здоровья, психологии, образования, то соответственно одна из главных речевых тактик ведущих – использование профессиональной лексики и терминологии. Однако все научные понятия в процессе коммуникации ведущие или гости программ всегда разъясняют, например:

– *Алла, скажите нам всем, что же такое биогимнастика?* («Ваш доктор», выпуск от 4.08.2013);

– *Следующий анализ звучит так – коагулограмма. Что это такое?* («Наши дети», выпуск от 14.03.2013);

– *Что такое биоэнергоинформационная коррекция?* («Зеркало жизни», выпуск от 12.10.2013).

Однако функция ведущих «Домашнего» не сводится только к роли интервьюера. Главную информацию по той или иной теме они могут сообщать сами. Однако в таком случае в конце своего высказывания ведущие всегда спрашивают у гостя, согласен ли он с озвученной точкой зрения или нет. Такая речевая тактика помогает ведущим сконцентрировать внимание зрителей на каких-то общепринятых положениях, подтвердить правильность или наоборот ошибочность такого суждения. Особенно часто такая речевая тактика встречается у Натальи Бересневой и Анны Березиной. Например:

– *Мне кажется, что когда мама делает некие движения легкие, без нажима, наверное, они никогда не будут вредны, приятны все-таки ребенку, и, наверное, пользу ему принесут, согласитесь?* («Наши дети» от 31.08.2013);

– *Наверное, в год хорошо сходить к специалисту по массажу, посмотреть, насколько правильно ребенок формируется, ведь именно в этот период он начинает активно ходить, и, может быть, устранить какие-то нюансы. Да?* («Наши дети» от 31.08.2013).

Необходимость изложить поднятую тему в процессе коммуникации наиболее полно обуславливает и такую речевую тактику ведущих, как использование различных синтаксических конструкций в предложениях, среди которых много сложных с несколькими придаточными, а также причастных и деепричастных оборотов, которые для телевизионной журналистики не характерны. Например: *«Все родители сталкиваются с тем, что, когда ребенок пошел в школу, практически всегда дети сидят неправильно и, возмож-*

*но, у каждого ребенка есть какие-то нарушения, может быть, не столь сильно выраженные» («Наши дети» от 31.08.2013).*

Таким образом, каждая из рассмотренных коммуникативных стратегий ведущих обусловлена не только жанровой спецификой программ и функциональным типом самого телеканала, но и гендерной ориентацией на аудиторию. Так, по данным исследований TNS Gallup Media, главные зрители «ТДК» – обеспеченные женщины от 16 до 54 лет, имеющие высшее или неполное высшее образование. В большинстве случаев это молодые матери, женщины в декретном отпуске и домохозяйки. Соответственно речевая стратегия ведущих – стать для взрослых телезрительниц неким советчиком, которому бы доверяли. К тому же просветительская функция «ТДК» требует от них соблюдения законов делового стиля. Телеканал «Домашний», напротив, с 2013 г. ориентируется на молодежь, на девушек до 24 лет. Широкое употребление разговорной лексики, сленга и жаргонизмов ведущими «Домашнего» повышает популярность проектов среди молодежи, поэтому речевая стратегия ведущих – стать для каждой телезрительницы другом, общаться со всеми на равных. Развлекательная направленность транслируемых на телеканале программ предопределяет неформальный стиль общения ведущих и героев программ.

### *Литература*

1. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. – 5-е изд. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – С. 54.
2. Борисова И. Н. Дискурсивные стратегии в разговорном диалоге // Русская разговорная речь как явление городской культуры. – Екатеринбург: Арго, 1996. – С. 21–48.
3. Антонова Ю. А. Коммуникативные стратегии и тактики в современном газетном дискурсе: отклики на террористический акт: Дисс. ... кандидата филол. наук / Антонова Юлия Анатольевна; [Ур. гос. пед. ун-т]. – Екатеринбург, 2007.
4. Арсеньева Т. Е. Коммуникативная тактика сообщения новостей в просветительском радиодискурсе (на материале программы «Говорим по-русски»). Филология, 2.10.2012.
5. Нестерова Н. Г. Реализация коммуникативных стратегий и тактик в спонтанном радиодискурсе как отражение новых дискурсивных практик // Современная речевая коммуникация:

- новые дискурсивные практики / Под ред. О. С. Иссерс. – Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 2010.
6. Ланских А. В. Речевое поведение участников реалити-шоу: коммуникативные стратегии и тактики: Автореф. дисс. ... кандидата филол. наук / Ланских Анна Владимировна; [Уральский государственный университет им. А. М. Горького]. – Екатеринбург, 2008.
  7. Васильев А. Д. Слово в телеэфире: очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении / А. Д. Васильев. – Красноярск, 2000. – С. 92.
  8. Сайты телеканалов «Домашний», «ТДК». Электронный ресурс. Код доступа: <[tv.domashniy.ru](http://tv.domashniy.ru)>, <[www.tdktv.com](http://www.tdktv.com)> (дата обращения: 15.12.2013).

*Тимошкина Ксения Ивановна,  
аспирантка Института международного права и экономики  
им. А. С. Грибоедова*

**ЖАНР «ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА»**  
**В БАЛЕТНОЙ КРИТИКЕ**  
**(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. М. ГАЕВСКОГО)**

Каждому тематическому направлению журналистики, будь то спорт, политика или экономика, присущи свои уникальные, лишь ей характерные черты и жанры. Одним из самых крупных подобных направлений является музыкальная журналистика, в которой, в свою очередь, можно выделить подразделы, в частности, балетную критику.

Балетная критика – явление относительно молодое по сравнению с журналистикой как таковой. Будучи неразрывно связанной как с историей журналистики, так и с историей культуры, балетная критика нуждается, на наш взгляд, в научной рецепции как специфическая отрасль журналистского творчества, в которой привычные жанры публицистики, аналитической и художественной журналистики приобретают свои особенные черты.

Балетная критика представляет собой многожанровое явление. Если рассматривать *весь комплекс публикаций* о балетном искусстве, то можно заметить, что не все они будут являться критическими материалами (или не только критическими). Привычные жанры журналистики, в том числе, публицистики (репортаж, статья, заметка, очерк, зарисовка, эссе и даже рецензия) применительно к балетной тематике приобретают специфические черты. Балетная критика нацелена на анализ и оценку явлений повседневной жизни хореографического искусства, на фиксирование тенденций его развития и определение их значения в современности.

Не стоит забывать и о фигуре самого критика (автора). Различают два типа критиков: критик-рецензент и критик-исследователь, отчасти даже критик-историк [1]. Критик-рецензент является самым распространенным типом, работающим в системе СМИ, прежде всего в газетах, что определяет его стиль, «репортажная мобильность, сжатость и свежесть» [1], уровень и ориентированность на массовую аудиторию. Критика-исследователя интересует «конкретный смысл увиденного спектакля... общий смысл происшедшего события... и его широкий контекст, нередко – не только театральный» [1]. Такой тип материалов характеризует глубокое исследование содержания и истории постановки, ее жанр, проводится анализ и предыдущих работ автора спектакля. Стоит отметить, что подчас два типа критиков соединяются в одном авторе.

В нашей статье творчество театрального критика и балетоведа В. М. Гаевского, яркого представителя типа критика-исследователя, критика-историка, избирается для подробного изучения именно потому, что именно в его творчестве балетная критика раскрывает весь свой многожанровый, даже межжанровый потенциал. Его работы сочетают в себе элементы аналитики, т. е. критическую оценку, а также носят характер эссеистики, зарисовок, очерков, т. е. публицистики. Такое соединение различных жанров ярко иллюстрирует особенности публикаций, посвященных балетной тематике, осуществляемую Гаевским авторскую трансформацию привычных жанров. Мы остановимся на одном из таких примеров – жанре «хореографического портрета».

Точную дату появления жанра «хореографического портрета» назвать трудно. Название же ему дал в своей одноименной книге яркий представитель этого жанра Вадим Гаевский [2].

Отметим, что жанр хореографического портрета сформировался раньше, чем получил специальное название. Его создали, возможно, сами того не подозревая, еще в XIX в. поэты, а потом и критики-театроведы: Теофиль Готье – в Париже, Аким Волынский и Андрей Левинсон – в Петербурге. Центральное место в этом ряду занимает главный поэт-балетоман Александр Пушкин: «Блистательна, полувоздушна, / Смычку волшебному послушна / она одной ногой касаясь пола / другою медленно кружит / И вдруг прыжок, и вдруг летит, / Летит как пух от уст Эола...» [3]. Строки из первой главы «Евгения Онегина», посвященные, наверное, самой загадочной балерине XIX в., первой русской Терпсихоре [4], Авдотье Истоминой.

В современной практике хореографический портрет является жанровым вариантом творческого портрета. В нем также могут раскрываться судьбы высоких профессионалов, творческие схватки с обстоятельствами или «философия профессии», а главное – показывается то особое состояние души, которое присуще творческому человеку.

Отличительный признак этого жанра: в хореографическом портрете не дается характеристика личности героя, не рассказываются все те детали, по которым читатель мог бы составить представление о том, каков же он в жизни. Задача автора – дать портрет героя только как артиста балета. Безусловно, автор может опираться на какие-либо характерные особенности героя или же на опыт личного знакомства с ним, который дал автору большее понимание его взглядов и видений, но это не означает, что перед читателем будет портрет личности героя, биографический портрет.

Хореографический портрет практически всегда – литературно-критическое эссе, в котором искусство и творчество героев соотносится с явлениями мировой культуры, а сама его личность рассматривается в широком социокультурном контексте. Важно, что в качестве героя для материала всегда берется опытный и состоявшийся артист, который уже находится определенное количество лет в профессии, прошел так называемую проверку основными и показательными ролями. Его творчество, карьеру уже можно анализировать, ведь хореографический портрет всегда подразумевает анализ.

В хореографическом портрете сложился определенный набор выразительными средствами. Их условно можно разделить на два типа: первый – строго профессиональная терминология, второй – символично-метафорический. Иными словами, к первому типу от-

носится оценка технических данных артиста: автор «не стесняется писать о мышцах и плie, мягком и жестком» [2], используя профессиональные балетные термины. Второй же тип предполагает художественное, поэтическое описание артиста. Здесь уже приоритет отдается самовыражению автора, это то, что отличает художественную журналистику от аналитической или репортерской. Такой стиль наиболее близок к литературе, поэтому и обозначим этот жанр как литературно-критический.

Хореографический портрет всегда отличается большим объемом и публикуется на страницах специализированных изданий. Примечательно и то, что иллюстративный ряд не всегда сопутствует такому материалу. В нем может быть размещена всего одна яркая фотография героя, а если все-таки дается наглядная галерея его образов, то обычно она стоит в пре- или постпозиции к тексту. Такое распределение иллюстраций еще больше акцентирует внимание читателей именно на тексте, наглядно выделяя материал.

Рассмотрим материал Вадима Гаевского о балерине Майе Плисецкой, вышедший в журнале «Театр» в 1964 г.

*«Она начинала «повелительницей виллис» (в «Жизели») и «повелительницей дриад» (в «Дон-Кихоте»); пользуясь более обыденным языком, можно сказать, что и там, и в летучей мазурке «Шопенианы» Плисецкая была повелительницей воздуха. А воспроизведя в памяти ее коронный номер – большую прыжковую диагональ, скажем иначе: завоевательница воздуха» [5].*

На примере этого отрывка из материала видно то самое сочетание поэтичности слога и специальной терминологии: «большая прыжковая диагональ» и образ «завоевательницы воздуха». Помимо этого, автор дает и небольшую справку о том, с какой роли началась творческая жизнь балерины.

*«Ее танцу присуща «магия линии», или «лирика линии», – иначе сказать, та чистота линий, которую романтический балет опoэтизировал (в отличие от романтической живописи). Но она же вносит в романтическую стилистику танца иное, мятежное начало – экспрессию» [5]. «В мир хореографической поэзии Плисецкая вносит острое ощущение действительности и такое же острое ощущение простых житейских мотивов» [5].*

В этих выдержках из материала мы вновь видим лирическое описание образа балерины, автор с помощью метафор и символов

раскрывает особенность ее стиля. Но также он анализирует и ее технику, говоря о том, что именно выделяет Плисецкую среди других балерин, что нового она привнесла «в мир хореографической поэзии».

*«Плисецкая – балерина переходного времени: от войны к миру, от 40-х годов – к 50-м и к нынешним 60-м. Талант Плисецкой сформировался в трудную, трагическую пору нашей истории; полного расцвета он достиг в последнее десятилетие, ознаменовавшееся бурным развитием общественных сил нашей страны. Отсюда – все качества искусства Плисецкой, его характер, его масштаб, разнообразие возможностей, которыми оно обладает. Отсюда же и скрытая логика его собственного пути»* [5].

Здесь же мы можем видеть пример того, как подается образ артистки в отражении того времени, в котором происходило ее становление.

*«Жизненный опыт придавал некоторым героиням Плисецкой черты суровости. Но тот же жизненный опыт научил их замечательной самостоятельности... И точно так же отчаянно смелы ее героини. Такова Зарема – самое смелое создание Плисецкой. Поэзия этой роли – дерзкая поэзия неприкрытой и несдержанной страсти... Зарема Плисецкой – не жена, а любовница, – вот, что удивительно придумала и сыграла актриса»* [5].

Это – основная часть материала, главные характеристики образа балерины. Именно с помощью этих выводов читатель может себе представить полноценный образ балерины. Даже не видя ее ролей вживую, мы ясно сознаем, какой Плисецкая была на сцене, как она трактовала свои роли.

Следующий же приведенный нами отрывок интересен тем, что Гаевский дает образ Мирты-Плисецкой в балете «Жизель», при этом проводя параллель с образом Жизели-Улановой в этом же балете, когда обе танцовщицы выступали в одно время, на одной сцене. Интересно, что такое сравнение дает целых два портрета образов балерин, что как раз является характерной чертой письма Гаевского. Читатель из одного материала автора может представить не только двух разных балерин в одном спектакле, но, главное, получить большее понимание, проникновение конкретной ролью в широком культурном контексте советского балета: *«Нельзя забыть одной из лучших первых ролей Плисецкой – Мирты, повелительницы виллис, из второго, фантастического, акта «Жизели»... Виллисы – романтиче-*

ский образ кары, бесстрастной справедливости. Мирта, старшая виллиса, была у Плисецкой воплощением бесстрастности, почти жестокой, но и каких-то скрытых, неутомимых страстей. Тогда, сразу же после войны, роль Плисецкой рождала прямые и свежие ассоциации: теперь, на расстоянии, распознаешь ее байроническую природу (вспоминается другой романтический балет – «Корсар»). Главную роль в спектакле танцевала Г. Уланова; возникал захватывающий безмолвный диалог между Миртой, замкнутой, отчужденной, гордой, видимой, – и худенькой, невидимой Жизелью. Жизель Улановой, Жизель после второго акта, Жизель после предательства Альберта была бесконечно печальна и бесконечно трогательна. В ней умерло веселье, но не умерла душа. В Мирте Плисецкой умерло все, кроме красоты и жажды мщения... В немилосердный мир старинного фантастического балета Жизель-Уланова вносила тепло, нежность и участие. Мирта-Плисецкая поддерживала там лишь одно – холодное пламя возмездия» [5].

Дальше следует обращение Гаевского непосредственно к тем балетам, которые являлись знаковыми для Плисецкой. Примечательно, что теперь автор говорит о балетах как о самостоятельных произведениях, т. е. проводит некий исторический и даже культурологический анализ, а не ограничивается образами, создаваемыми Плисецкой: «...гарем «Бахчисарайского фонтана» – рабский и, более того, мещанский мирок (кстати сказать, великолепное прозрение создателей спектакля); жизнь здесь идет скрытно, исподтишка, втихомолку» [5].

«Дон-Кихот» – единственный в своем роде балет, в котором скрестились мотивы романтические и житейские, бытовые. Рыцарь Печального Образа и трактирщик-скряга, рыцарское копье и окорок. Романтическое и бытовое пересеклось и в самой хореографии спектакля, в стилистике танца. «Дон-Кихот» как бы на пересечении различных эпох в истории балета, он удивительно емко, этот неувядающий шедевр Петипа...» [5].

Также отличительной чертой письма Гаевского является постоянное обращение к литературе: к литературным аллюзиям и героиням. Автор проводит параллели между созданными балериной образами и всем известными литературными произведениями, что помогает читателю лучше проникнуть или трактовать ту или иную роль балерины (а также еще раз иллюстрирует тесную взаимосвязь

балета и литературы): *«Глядя на Плисецкую-Джюльетту, думаешь о Шекспире, но также и о «Грозе» Островского, и о статье Добролюбова «Луч света в темном царстве». (Конечно, если оставить в стороне существенный для Катерины Островского мотив греха – мотив совести – мотив бога)»* [5].

Таким образом, можно отметить, что подобная публикация представляет собой нечто большее, чем обыкновенный рассказ о балетном артисте. Читателю дается обзор и всего балетного искусства в целом, и исторический и литературный контекст балетов с участием М. Плисецкой. Мы видим, что материалы В. Гаевского сочетают в себе и критический, и культурологический, и специальный-балетоведческий, и человеческий анализ образа балерины и описываемого балета. Эти черты как раз и характеризуют балетную критику как сложное синтетическое журналистское явление.

Подводя общий итог, скажем, что балетная критика не только объединяет разного рода материалы, посвященные балетному искусству, но и требует наличия у их автора специфических профессиональных знаний и умения разбираться как в балетной технике, так и в эстетических и социокультурных балетных тенденциях, знании истории театра, владении мастерством и чуткостью слога и, наконец, эрудированности, что наглядно демонстрирует творчество В. М. Гаевского.

### *Литература*

1. Гаевский В. М. Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. – М.: РГГУ, 2007. – С. 11–13
2. Гаевский В. М. Хореографические портреты. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 6–9.
3. Пушкин А. С. Евгений Онегин // Собр. соч.: В 10 т. – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 14–15.
4. Пасютинская В. М. Волшебный мир танца: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1985. – С. 89.
5. Гаевский В. Майя Плисецкая // Театр. – 1964. – № 1.

*Байрамова Карина Артуровна,  
студентка Московского педагогического государственного университета*

**КИНОКРИТИКИ-ИНТЕРПРЕТАТОРЫ: ОСНОВНЫЕ  
ТЕНДЕНЦИИ КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ  
КИНОЭКРАНИЗАЦИИ**  
**Б. ЛУРМАНА «РОМЕО + ДЖУЛЬЕТТА»**

Среди аналитических жанров журналистики особое место занимает рецензия. А. А. Тертычный так характеризует этот жанр: «Предметом рецензии выступают не непосредственные факты действительности, на которых основаны очерки, корреспонденции, зарисовки, репортажи и т. п., а информационные явления – книги, брошюры, спектакли, кинофильмы, телепередачи» [1]. Иными словами, предметом рецензии является не объективная, а отраженная через призму воззрений автора художественного произведения действительность. Можно сказать, что в жанре рецензии функция журналиста-медиатора проявляется очень ярко. Так, Л. М. Землянова в книге «Коммуникативистика и средства информации» говорит о журналисте как о медиаторе, посреднике между информацией и аудиторией. Медиацию она описывает как «проявление преобразующей функции СМИ, которые в процессе сбора, обработки и передачи информации о фактах реальности могут их видоизменять или искажать». [2; 206] Следовательно, журналист как посредник не просто транслирует информацию аудитории, но и интерпретирует и перерабатывает ее. Каждая новая трактовка придает исходному тексту большую глубину, способствует приращению новых смыслов, вписывает произведение в культурный контекст.

В этом отношении рассматриваемые нами рецензии на киноинтерпретации творчества У. Шекспира по сути интерпретируют интерпретацию, расширяя границы коннотации исходного текста, поскольку экранизация сама по себе является интерпретацией

Пьесы Уильяма Шекспира, написанные еще в XVI в., по сей день не только активно ставятся в театре, но и, с появлением кинематографа, становятся предметами экранизаций. Самая знаменитая в мире история любви, принадлежащая перу Шекспира, – пьеса «Ромео и Джульетта» также не раз была экранизирована. В последнее

десятилетие кинематографисты с завидной частотой предпринимают попытки адаптировать пьесу для современного зрителя.

По мнению великого английского поэта XX в. Уистена Хью Одена «было бы неправильно отождествлять себя с Ромео и Джульеттой ... мы не похожи на них потому, что любим недостаточно сильно, а не потому, что любим, как они, но испытываем нравственное отвращение к самоубийству». [3; 88] Во многом поэтому, как нам кажется, шекспировский текст не перестает вызывать интерес, а современные кинематографисты не перестают придумывать способы актуализировать пьесу.

Одной из наиболее известных среди современных таких попыток является экранизация База Лурмана «Ромео + Джульетта» (1996 г.). На момент выхода «Ромео + Джульетта» Лурман выпустил один кинофильм – «Танцы без правил». Эта кинолента получила номинацию на «Золотой глобус» и неоднозначные оценки критиков. Это обуславливает тот факт, что большинство рецензентов рассматривает «Ромео + Джульетта» через призму «Танцев без правил» и, соответственно, мнения критиков вновь разделяются.

Баз Лурман переносит действие пьесы в современный Верона Бич, где два преступных клана противостоят друг другу (как сделал это Роберт Уайз в своей «Вестсайдской истории» в 1961 г.). Оуэн Глайбемен, рецензент *Entertainment Weekly* так комментирует интерпретацию режиссера: «Монтекки и Капулетти – теперь соперники из корпоративных династий, молодые члены которых щеголяют татуировками и розовыми волосами и разгуливают по улицам, как разбойники с большой дороги, выкрикивающие лакомые кусочки Шекспира между холостыми выстрелами пистолета». [4] Таким образом, автор показывает, что пьеса Шекспира в данном случае превратилась в антураж.

Критики сходятся во мнении, что такой подход является не просто неожиданным, но, более того, оторванным от исходного текста. «Веселая кинематографическая версия пьесы База Лурмана так безжалостно изобретательна и инновационна, что потребуется 20 минут, чтобы понять, как его подход соответствует материалу», – пишет *Time Out*. [5]

*Variety* рассматривает фильм как некий эксперимент, показывающий готовность зрителя принять нечто крайне экстравагантное взамен традиционного. Того же мнения и критик *Entertainment*

Weekly: «Если мы обернем Барда в это множество мишуры, вы все еще будете узнавать его?». [4] Именно поэтому Variety говорит о том, что фильм является очень однобоким, «существенно отстает от полного значения пьесы и не приближается к эмоциональному резонансу экранизации Франко Дзеффирелли». [6] По словам критика Entertainment Weekly, «Ромео + Джульетта» даже не может называться фильмом, а лишь выдает себя за него: «Когда двое влюбленных лежат в церковном освещении, что выглядит, как тысячи свечей, вы не размышляете о смертности их любви – вы упиваетесь этим восхитительным светом (и интересуетесь, может быть, когда собирается приехать Стинг)». [4] Стинг, вероятно, упоминается здесь как символ массовой культуры. Очевидно, что критики не считают интерпретацию Лурмана художественно допустимой: она не может конкурировать не только с культурными традициями прошлого, но и с массовым контентом современности.

Джанет Маслин из The New York Times также называет фильм экспериментом, но при этом и серьезной попыткой «заново воссоздать Ромео и Джульетту в гиперкинетической лексике постмодернистского китча», поскольку Дзеффирелли (автор классической киноэкранизации пьесы) снимал свой фильм «в другом мире и для другого мира». [7] Таким образом, рецензент оправдывает данный тип интерпретации: если она нравится современной аудитории, она имеет место быть.

Entertainment Weekly отмечает, что игра ДиКаприо и Клэр Дэйнс не похожа на игру классических актеров, но в данном случае это не имеет значения – намного важнее то, как они смотрятся в кадре. Таким образом, рецензент характеризует нравы современной эпохи, где визуальный образ превалирует над внутренним содержанием. Но критик также отмечает и то, что в классическом фильме Дзеффирелли визуальная составляющая имела не меньшее значение, – это условие диктует сама история любви, написанная Шекспиром. На эстетическом уровне главное отличие фильмов в том, что для Дзеффирелли красота актеров – лишь одна из составляющих общей концепции, в то время как для Лурмана она – основа всего фильма, его визуального ряда – и это тоже веяние эпохи (неслучайно и название фильма трансформировано в современную запись). Примат визуальной составляющей отмечает и Time Out, но уже на уровне костюмов, декораций и цветов.

Автор *Variety*, однако, не считает, что внешний вид актера, даже самый эпатажный, всегда впечатляет больше, чем игра. Образу Меркуцио, который привлек внимание всех критиков, рецензент дает следующую характеристику: «Меркуцио ... появляется в белом парике и мини-юбке с серебряными блестками и исполняет музыкальный номер на лестнице». [6] Но даже этот неожиданный ход не делает картину интересной, в отличие от образа Джульетты, который, по словам критика, приносит в фильм чистоту: «Ее сцены, и с Ромео, и без него, также являются долгожданным облегчением от безжалостной какофонии остальной части картины». [6] Таким образом, автор выражает свою позицию по отношению к интерпретации режиссера: только образ Джульетты с его непосредственностью и невинностью связывает эту киноверсию с первоисточником. Примечательно, что, говоря о Клэр Дэйнс в роли Джульетты, большинство рецензентов отмечает, что именно из ее уст шекспировский текст звучит естественно, а не странно.

*Entertainment Weekly* упоминает Родео-Драйв – улицу в Беверли-Хиллз, где расположены бутики самых дорогих брендов. Это место хорошо знакомо американской молодежной аудитории, и сравнение помогает автору наиболее доходчиво объяснить, как выглядят герои фильма. По этой же причине автор называет бал у Капулетти «пульсирующей пирушкой», а Меркуцио – «черным хулиганом с половыми отклонениями». [4]

Рецензенты называют фильм сплавом нашумевших кассовых рок-опер «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Томми» и энергии MTV как артефактов эпохи. Все это характеризует фильм как массовый продукт поп-культуры. От Шекспира здесь остаются лишь «проблески» в редких сильных сценах. Обозначив их, критик помог зрителю отыскать их среди прочего материала, указал, на что стоит еще раз обратить внимание.

*The New York Times* высказывается не менее иронично, упоминая Шекспира, переворачивающегося в гробу. Используя этот фразеологизм в самом первом предложении, автор сразу указывает на неклассический характер интерпретации. Ирония автора проскальзывает не только при оценке режиссерской работы. Он нелестно высказывается и о декорациях («Безвкусный, броский дизайн картины Кэтрин Мартин является большой драмой сам по себе»), и об актерах (успешно конкурировать с пейзажем удается

только татуированному отцу Лоуренсу и пикантной няне Джульетты). [7]

The New York Times, в отличие от предыдущих изданий, апеллирует не только к экранизации Дзеффирелли, но и к «Вестсайдской истории» (1961 г.). Этот фильм так же, как и «Ромео + Джульетта», рассказывает о борьбе членов двух уличных банд, дети которых полюбили друг друга. Фильм был удостоен 10 премий «Оскар» (в том числе в номинациях «Лучший фильм» и «Лучший режиссер»). Очевидно, что упоминая его, автор рецензии хотел показать, что Лурман, скорее, стремился не к успеху Дзеффирелли, а к успеху Роберта Уайза, и именно поэтому «балкон Джульетты превратился в Манхэттенскую пожарную лестницу для «Вестсайдской истории». [7] Однако, по мнению автора, режиссер выбрал неверное направление и едва не превратил «костюмированный бал Капулетти» в «Присцилла, королева Вероны». [7] В данном случае автор имел в виду другой небезызвестный кинофильм «Приключения Присциллы, королевы пустыни» о трех трансвеститах, выступающих с собственным шоу. Несмотря на то, что «Приключения Присциллы...» – фильм, оцененный зрителями достаточно высоко (IMDb 7.50) [8], это вряд ли то кино, с которым должно ассоциироваться имя Шекспира. Вероятно, на это и намекает читателям автор.

Рецензент Variety судит о фильме через призму его аудитории, которую, по мнению критика, составляют девочки-подростки. Это говорит о том, что взрослой аудитории, которая хорошо разбирается в кино и литературе и знакома с первоисточником, фильм будет неинтересен. Автор также пишет: «Фильм может обрести большую популярность за рубежом, где концептуальные преимущества кино могут преобладать над его языковыми и драматическими недостатками». [6] Критик сравнивает фильм с работами популярного режиссера экшн-фильмов Джона Ву, где превалирует эстетика насилия и жестокости.

Рецензент принимает нововведения режиссера (даже перенос сцены на балконе в бассейн) как попытку перевернуть привычные представления о Шекспире. Однако он отмечает, что Лурман предусмотрел не все: «Самым большим анахронизмом в современных условиях является последующее «изгнание» Ромео из Верона Бич, вместо того, чтобы столкнуть его с обвинением в убийстве». [6] Критик

показывает, что даже если допустить возможность такой смелой интерпретации, ее нельзя назвать адекватной оригиналу, а значит, художественно допустимой.

Анализируя «Ромео + Джульетта» База Лурмана, критики сходятся во мнении, что в силу своей экстравагантности фильм ориентирован исключительно на современного молодого зрителя, и сюжет пьесы максимально адаптирован для этой аудитории. Тем не менее, в оценках увиденного критики разнятся. Одни издания, как *The New York Times* и *Variety*, лояльны к режиссерскому замыслу, другие, как *Entertainment Weekly*, настроены радикально и решительно осуждают такую интерпретацию.

Рассматривая экранизацию «Ромео и Джульетты», критика старается судить интерпретацию исходя из тех задач, которые ставит перед собой режиссер. Так, «Ромео + Джульетта» Лурмана оценивают в контексте массовых музыкальных фильмов «Танцы без правил», «Вестсайдская история», «Приключения Присциллы, королевы пустыни», рок-опер «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Томми», экшн-фильмов Джона Ву. Из рассмотренных рецензий мы видим, как менялось восприятие «Ромео и Джульетты». Кинорецензии исследуют совокупность интерпретаций от канонических (Франко Дзеффирелли) до очень отдаленных по смыслу не только для того, чтобы облегчить зрителю восприятие фильма, определить целевую аудиторию продукта, но и для того, чтобы подчеркнуть основные современные культурные тенденции в адаптации классического материала, одновременно оценивая уместность и допустимость подобных трансформаций.

### *Литература*

1. Тертычный А. А. Жанры периодической печати // URL: <http://evartist.narod.ru/text2/05.htm> (дата обращения: 20.08.2013).
2. Землянова Л. М. Коммуникативистика и средства информации: Англо-русский толковый словарь концепций и терминов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – 416 с.
3. Оден У. Х. Лекции о Шекспире / Пер. с англ. М. Дадына; Предисл. М. Дадына. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2008. – 576 с.
4. Gleiberman Owen William Shakespeare's Romeo and Juliet // *Entertainment Weekly*, 26.06.2007 // URL: <http://www.ew.com/ew/article/0,,294880,00.html> (дата обращения: 15.01.2014).

5. GA William Shakespeare's Romeo + Juliet // Time Out, 10.11.1996 // URL: <http://www.timeout.com/london/film/william-shakespeares-romeo-juliet> (дата обращения: 15.01.2014).
6. Variety Staff William Shakespeare's Romeo & Juliet // Variety, 27.10.1996 // URL: <http://variety.com/1996/film/reviews/william-shakespeare-s-romeo-juliet-1200447070/> (дата обращения: 20.02.2014).
7. Maslin Janet Soft! What light? It's flash, Romeo // The New York Times, 01.11.1996 // URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE7D91139F932A35752C1A960958260> (дата обращения: 20.02.2014).
8. Internet Movie Database // URL: <http://www.imdb.com>
9. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 287-372.
10. Шекспир У. Ромео и Джульетта / Пер. Бориса Пастернака. – М: Эксмо, 2013. – 256 с., илл.
11. Howe Desson Romeo & Juliet // The Washington Post, 03.11.1996 // URL: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/romeoandjuliet.htm> (дата обращения: 20.02.2014).
12. Oxford Dictionaries Online // URL: <http://www.oxforddictionaries.com/>

*Поддубская Татьяна Александровна,  
аспирантка Московского педагогического государственного  
университета*

### **ПРОБЛЕМЫ ДОСТУПА К ИНФОРМАЦИИ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ ГРАЖДАН С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ПО СЛУХУ**

Проблема сопровождения субтитрами телевизионных программ на российском телевидении давно стоит перед российской общественностью. Несмотря на очевидный прогресс во внедрении новых технологий во всех сферах жизни, люди с проблемами слуха по-прежнему остаются в ограниченном информационном пространстве. Значительная часть телевизионных программ им недоступна как из-за отсутствия субтитрования этих программ, так и по чисто

техническим причинам, в том числе и из-за непоступления сигнала с субтитрами на телеприемники. А по данным Минздравсоцразвития РФ, в стране проживает более 13 млн людей с инвалидностью по слуху, ежегодно инвалидность получает порядка 14 тыс. человек.

Право инвалидов на беспрепятственный доступ к информации, в том числе с помощью системы субтитрования и сурдоперевода телевизионных программ, было закреплено в России в 1995 г. Федеральным законом № 181 «О социальной защите инвалидов в РФ». Но следует еще учитывать, что Россия так же подписала и международную Конвенцию о правах инвалидов, в статье 30 которой сказано, что все государства-участники признают право инвалидов участвовать наравне с другими в культурной жизни и принимают все надлежащие меры для обеспечения того, чтобы инвалиды имели доступ к телевизионным программам, фильмам, театру и другим культурным мероприятиям в доступных форматах.

История внедрения телевидения в жизнь инвалидов по слуху началась в 1947 г. Тогда в Нью-Йорке глухой Энрико Ромеро закупил несколько фильмов и начал делать субтитры к ним: он разрезал кадры и помещал субтитры на их стыке – между сценами. Фильмы предназначались школам, церквям, клубам глухих. В 1950 г. доктор Боутнер, директор Американской школы для глухих, вместе с д-ром О'Коннор из Лексингтонской школы получили грант от Юниорской лиги в Хартфорде и основали организацию "Captioned Films for the Deaf" («Субтитрованные фильмы для глухих»). В 1958 г. был принят закон Public Law 85-905, согласно которому Правительство США оплачивало расходы на субтитрование фильмов для глухих, которые распространялись в школах и организациях глухих.

В 1971 г. Малькольм Дж. Норвуд подписал контракт с ТВ-станцией в Бостоне WGBN-TV, которая согласилась делать программы с субтитрами. Вскоре первая программа вышла в свет. С декабря 1973 г. WGBN-TV начало трансляцию новостей для глухих с открытыми субтитрами. Был открыт Центр субтитрования. Субтитрованные новости показывались каждый вечер в 23.00 и транслировались станциями по всей стране.

Вскоре было изобретено устройство, которое позволяло записывать титры в особой части ТВ-картины, их можно было увидеть при помощи декодера. Это были «скрытые» субтитры. В 1976 г. Федеральная комиссия по коммуникациям выделила 21-ю строку ТВ-

развертки для скрытых субтитров. Первые передачи со скрытыми субтитрами стали транслироваться в 1980 г.

Национальный институт субтитрования США располагает штатом свыше 200 чел. Это акционерное общество: 25% акций – у государства, 75% – у коммерческих организаций и частных фирм. Каждая телетематика имеет своего спонсора.

В настоящее время в Америке почти по всем каналам идут передачи со скрытыми субтитрами, в том числе спортивные (американский футбол, профессиональный бокс, баскетбол и др.).

Не так давно в США было разработано дисплейное устройство для субтитрования, которое можно «носить» на носу. Это собственно очки со специальным устройством, закрепленным на них. Беспроволочный микроволновый передатчик «посылает» субтитры в маленький видеодисплей на стекле очков, который высвечивает их в призме так, что субтитры «плавают» в пространстве и накладываются на ТВ-картину, когда зритель смотрит телевизор.

В СССР с января 1987 г. информационная государственная программа «Время» на Центральном телевидении стала сопровождаться синхронным переводом.

До этого глухие в СССР имели лишь возможность смотреть лишь немногие фильмы с титрами, хотя в странах «социалистического сотрудничества» (не говоря уже о странах Запада) к тому времени фильмов для глухих было немало.

С января 1991 г. 20-минутные «Новости» с переводом на I программе Центрального телевидения стали идти в полдень по московскому времени, а 30-минутный выпуск – в 21.00. По пятницам по I программе демонстрировался блок телепередач с переводом («Здоровье», «Клуб путешественников», «В мире животных»).

После августовского путча 1991 г. дикторов-переводчиков на 20 дней убрали с экрана, затем перевели на II канал, где они переводили «Вести».

В 1992 г. Президент РФ Б. Н. Ельцин издал Указ «О научном и информационном обеспечении проблем инвалидности и инвалидов», в п. 2 которой ВГТРК было предложено организовать постоянные передачи, освещающие проблемы инвалидов, а также решить вопрос о расширении телевизионных передач с сурдопереводом и субтитрами.

Последние годы переводчики работали на канале ОРТ, переводя ежедневно два выпуска «Новостей» (в 12.00 и 15.00 часов по

15 мин.). С переводом шли также передачи «В мире животных», «Клуб путешественников».

В ноябре 2001 г. по решению руководства канала вместо переводчиков внизу голубого экрана пошла «бегущая» строка.

Ежедневно, кроме выходных, в 16.30 передавались «Новости» с синхронным переводом по каналу московского телевидения «Столица». В ряде регионов на местных телецентрах организуются специальные выпуски телепрограмм для глухих с синхронным переводом.

В Санкт-Петербурге в конце 2000 г. был издан городской закон «Поддержка телерадиовещания в Санкт-Петербурге на 2000–2005 годы». Из бюджета города выделяется 34,5 млн рублей на подготовку телепрограмм, доступных для инвалидов по слуху, в штат ТВ введены 2 переводчика. По городскому ТВ около 17 часов в неделю идут программы для глухих. В Нижнем Новгороде налажен перевод теленовостей для глухих по государственному областному каналу. Для этого администрация области выделила 21 млн руб.

В 1948 г. Совет Министров РСФСР издал распоряжение о выпуске фильмов с субтитрами для обслуживания глухих. Эти фильмы демонстрировались в Доме культуры Всероссийского общества глухих.

В 1970-е гг. Специальном конструкторском бюро ВОГ был разработан способ параллельного сопровождения демонстрируемого кинофильма поясняющими титрами, суть которого заключается в том, что титры располагаются не на фильмокопии, а на отдельной пленке, и в нужный момент демонстрируются специальным диапроектором на дополнительный экран или часть основного экрана. Этот простой и недорогой метод позволил обеспечить возможность централизованного производства титров для последующей рассылки в республиканские и областные центры глухих. Для производства титров в 1974–76 гг. был организован серийный выпуск (около 300 комплектов) аппаратуры АПТ-1 (аппаратура для проекции титров) на киевском заводе «Кинап».

Новые времена – новые песни: сейчас глухие смотрят фильмы с субтитрами дома. Несколько лет культурчреждения ВОГ на безвозмездной основе снабжаются видеофильмами с субтитрами, которые изготавливает АО «Фильмэкспорт» согласно договоренности

с ЦП ВОГ и Министерством культуры России. Но этих фильмов не хватает. Первые видеофильмы с субтитрами, выпускаемые кооперативами при Обществе глухих, появились еще в первой половине 1990-х гг. Ныне видеофильмы с субтитрами выпускаются несколькими группами глухих и слабослышащих (в этом деле без слуха не обойтись!).

Многие помнят неплохие в общем-то фильмы с открытыми субтитрами, которые демонстрировались по образовательному каналу телевидения.

Сейчас все чаще художественные фильмы по телевидению снабжаются скрытыми субтитрами. Эти субтитры готовятся заранее: операторы на специальных компьютерах «стенографируют» звуковую информацию. Во время демонстрации фильмов субтитры, т. е. телетекст, переданный на частоте, отличной от частоты сигнала изображения, выводятся на экран – в нижней части – благодаря специальным декодерам русского телетекста, которыми снабжены телевизоры.

С 1989 г. Центральным правлением ВОГ совместно с Телевизионным техническим центром ВГТРК велась работа по организации скрытого субтитрования. Для реализации этой программы было учреждено ООО «Субтитр», которое возглавил неслышащий И. Ф. Мельников (в 1970-е гг. – один из авторов метода параллельного сопровождения кинофильма поясняющими титрами).

16 октября 1992 г. была проведена экспериментальная передача скрытых субтитров в эфир, которая длилась целый час: ровно в 14.00 часов на экране телевизора, установленного в кабинете председателя ЦП ВОГ, по кадрам транслируемого в это время художественного фильма на фоне черных полос появились четкие белые субтитры. Они сообщали: «Уважаемые члены общества глухих! Межгосударственная телерадиокомпания «Останкино» и Всероссийское общество глухих начали работу по скрытому субтитрованию телепрограмм. Субтитрование телепередач будет осуществляться по I каналу «Останкино». Надеемся, что вы с интересом будете смотреть телепередачи, предназначенные специально для вас...».

С тех пор еженедельно по программе ОРТ демонстрируется несколько кинофильмов со скрытыми субтитрами. Телевизионные программы со скрытыми субтитрами транслируются на 888-й странице телетекстового журнала «Телеинф» по каналу ОРТ. На

402–405 страницах этого журнала даются объявления о демонстрации телефильмов со скрытыми субтитрами – они помечены буквами «с/с». Для вывода на экран скрытых субтитров следует выбрать программу ОРТ, нажать на пульте дистанционного управления кнопку «телетекст». На экране появится изображение титульной страницы (100) телетекст-журнала. Далее на ДУ необходимо три раза нажать кнопку «8», и после набора страницы «888» на экране появятся скрытые субтитры.

По результатам встреч руководства МГО ВОГ с мэром Москвы Ю. М. Лужковым вышло распоряжение Правительства Москвы «О дополнительных мерах по социальной поддержке инвалидов», согласно которому Комитету по телекоммуникациям и АО «ТВ-Центр» дано поручение с 1999 г. начать работы по субтитрованию телевизионных передач по каналу Московского телевидения. В настоящее время на канале «ТВ-Центр» идут передачи со скрытыми субтитрами. Телекомпания «ТВ-Центр» располагает новейшей аппаратурой для субтитрования фильмов, приобретенной на выделенные Московским Правительством средства.

На этом канале есть страничка в телетекст-журнале, содержащая новости Московской организации глухих, а также расписание мероприятий в Московском культурном центре при Театре мимики и жеста.

В Дании, например, субтитрами в общей сложности снабжено около 90% всех передач. Телепрограммы, выпущенные в самой Дании, имеют скрытые субтитры. Передачи из других стран снабжаются субтитрами для всей зрительской аудитории (т. е. субтитры не «скрытые»).

В России почему-то принято дублировать художественные фильмы или обеспечивать синхронный перевод на русский язык. Хотя очевидно, что звукоряд не будет нарушен, если фильм будет снабжен субтитрами. Кроме того, это была бы хорошая практика для желающих освоить иностранный язык.

На венгерском телевидении с 1981 г. два раза в месяц выпускалась специальная программа для глухих, включающая информационные материалы и школу жестового языка. Более 8 лет по I программе телевидения Польши два раза в месяц транслировалась получасовая передача «В мире тишины» – публицистическая программа о глухих и для глухих. Схожими по своему содержанию и направлению

были передачи «Экран» (ГДР), «Эхо» и «Телеклуб» (Чехословакия), информационно-познавательная и культурная программа телевидения Болгарии, которые передавались в эфир 1–2 раза в месяц по 30–45 минут. Они освещали актуальные политические события, рассказывали о жизни Союзов глухих, поднимали различные вопросы из жизни глухих. Во всех этих программах нашлось место для уроков жестового языка.

В Великобритании по ТВ компании «Би-би-си» каждый день по 5 минут шли новости для глухих. Программа была задумана как тележурнал. Кроме того, еженедельно шла передача о глухих «See Hear».

В США была ТВ-программа для глухих «Тихая сеть» – ежедневная программа, работающая в утренние часы. Шоу «Тихие перспективы», «Конец радуги» были популярны на протяжении ряда лет. «Мозаика глухих», демонстрировавшаяся в Вашингтоне, в 1987 и 1988 гг. награждалась премией Эмми как лучшая телепрограмма. В 1982 г. было основано кабельное телевидение для глухих SNSS, передававшее общеобразовательные программы для глухих, в том числе такие, как «Аэробика в жестах», «Музыка для твоих глаз», «Скажи это жестом».

В Галлодетском университете имеется кафедра телевидения, фотографии и цифровых технических средств информации (digital media). Ею заведует профессор Джейн Норман, глухая из семьи глухих. В 1970-е гг. она была в числе инициаторов создания телевизионных программ для глухих. По убеждению Дж. Норман, скрытые субтитры всех ТВ-программ являются одним из доказательств равенства прав глухих и слышащих, однако помимо этого необходимы специальные программы на центральных каналах ТВ, сделанные самими глухими и с глухими ведущими. В США (как, впрочем, и в Великобритании, и в Финляндии, и в других скандинавских государствах) большинство сценаристов, режиссеров, операторов специальных программ – сами глухие.

Государственное датское телевидение каждый день передавало 10-минутные новости для глухих, которые вел глухой ведущий на жестовом языке. Существовала программа для глухих о глухих, выпускаемая глухими, – Dovefilm.

В начале 1950-х гг. глухой Арне Кнудсен начал снимать короткие фильмы: новости, сюжеты о жизни общества глухих, отдельных людей. С этими фильмами он ездил по стране, показывал их

в клубах. Председатель Датского общества глухих Оле Мунк Плум поддержал это начинание и добился финансирования приобретения профессионального оборудования и кинопроекторов. После настойчивых требований общества глухих Правительство Дании издало закон о бесплатном предоставлении глухим видеомagneтофонов и о финансировании работы видеостудии. На Dovefilm записывались программы на видеопленку и кассеты рассылались по стране. Такая система просуществовала до 1980-х гг. Затем она преобразовалась в студию Датского телевидения, финансируемую государством в размере 1 млн долларов в год. За год выпускается 36 получасовых программ для взрослых, десять 20-минутных передач для подростков и столько же – для детей. Каждая программа передается 2 раза – в пятницу во второй половине дня и в субботу днем. Содержание программы определяется Советом студии из 5 человек, трое из которых назначаются обществом глухих. Двое из четырех продюсеров в студии – глухие.

В 2000 г. в Нижнем Новгороде состоялась конференция «Телевидение для глухих России XXI века». Организовал ее Алексей Спасский, глухой из Нижнего Новгорода. Руководимая им команда из восьми ребят вместе с Нижегородской школой телевизионного мастерства «Практика» получила грант Фонда Сороса на прохождение краткого курса обучения азам телеискусства. В настоящее время в Нижнем Новгороде «Телекомпания глухих» (руководитель – А. Спасский) регулярно готовит передачи о глухих, которые демонстрируются по местному ТВ-каналу. Первая полуторачасовая передача, снятая выпускниками школы «Практика», была показана 8 октября 2000 г.

С августа по декабрь 2001 г. на телеканале М-1 по понедельникам в 7.30 транслировалась почти получасовая передача о глухих «Жест», которую готовила телекомпания VTV в сотрудничестве с глухими. Передача была тепло встречена неслышащими жителями Москвы и Московской области. К сожалению, отсутствие стабильного финансирования не позволило продолжить работу над передачей.

Как заявил в интервью телекомпании «МИР 24» вице-президент Всероссийского общества глухих (ВОГ) Станислав Иванов, если на сегодняшний день на общероссийских каналах телевидения широко внедряется система скрытого субтитрования телепередач, то на

региональном уровне практикуется и сурдоперевод (перевод на жестовый язык) новостных информационных программ. Субтитрование, так сложилось, получило наибольшее распространение в России. Отдельная передача для глухих требует огромных финансовых вложений.

По словам Иванова, сегодня за границей почти не осталось передач для глухих и о глухих. Это связано с развитием Интернета. Открываются сайты и туда загружаются видеоролики. Есть популярные сайты, где освещаются спортивные мероприятия – там масса видео с популярными среди глухих ведущими. И ВОГ идет по тому же пути. На официальном сайте Всероссийского общества глухих присутствует не только текст и фотографии, растет и число роликов. Так делают и другие независимые сайты глухих.

На сегодняшний день для решения задачи по повышению уровня доступности информации, объектов и услуг в приоритетных сферах жизнедеятельности инвалидов по слуху государственной программой «доступная среда» предусмотрена, в частности, реализация таких мероприятий, как:

- организация скрытого субтитрования телевизионных программ общероссийских обязательных общедоступных телеканалов: Первый канал, Россия-1, Россия-Культура, Карусель, НТВ, ТВ-Центр;
- разработка аппаратно-программного комплекса автоматической подготовки скрытых субтитров в реальном масштабе времени для внедрения на общероссийских обязательных общедоступных телеканалах.

Говоря о доступности к информации инвалидов по слуху надо учитывать то, что в настоящее время одним из важных средств информации для глухих является телевидение. Обеспечение доступности телевизионных программ с помощью системы скрытого субтитрования по-прежнему актуальны для лиц с нарушениями слуха.

Учитывая то, что объем телепередач со скрытыми субтитрами на российских каналах до 2010 г. был очень небольшим по сравнению с международными стандартами, ВОГ добилось включения мероприятий по развитию скрытого субтитрования в государственную программу «доступная среда». В этой связи также нельзя не отметить активное взаимодействие между Всероссийским обществом глухих, Министерством труда и социальной защиты РФ,

Министерством связи и массовых коммуникаций РФ и общероссийскими телевизионными каналами в сфере организации скрытого субтитрования программ, благодаря которому в последнее время существенно увеличилось количество телепередач со скрытыми субтитрами. К 2015 г. планируется довести объем субтитрованных передач на шести крупнейших российских телеканалах до 12 500 часов ежегодно.

### *Литература*

1. Базоев В. З., Паленный В. А. Человек из мира тишины. – М.: ИКЦ «Академкнига», 2002.
2. Новостной портал для глухих и слабослышащих Глухих.net

## РАЗДЕЛ V. НОВЕЙШАЯ ЛИТЕРАТУРА: ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ

*Колядич Татьяна Михайловна,  
доктор филологических наук, профессор Московского педагогического  
государственного университета*

### **ВРЕМЕННОЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ** **«КАЗУС КУКОЦКОГО»**

Текстовое пространство романа организуется особым образом, выстраиваясь вокруг истории представителей семьи Кукоцкого. Начав повествование 1904 г. (дата устанавливается опосредованно, через биографию главного героя), автор упоминает и о более ранних событиях, связанных с историей рода, добываясь расширения временного пространства через вставные истории. С одной из них читатель знакомится в самом начале, где указывается происхождение фамилии героя. «С конца семнадцатого века все предки Павла Алексеевича Кукоцкого по мужской линии были медиками. Первый из них, Авдей Федорович, упоминается в письме Петра Великого»... (с. 9)<sup>9</sup>.

Введенные реалии «офицерский чин отца в царские времена», гибель в начале 1917 г. от артиллерийского снаряда старшего в роду, попытки получения образования сыном, несмотря на клеймо, связанное с деятельностью отца, позволяют обозначить социальное положение героя в обществе и представить

<sup>9</sup> Роман Л. Улицкой цитируется по изданию: Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М., 2002. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы. Последующие ссылки приводятся в тексте с указанием страницы.

общественную ситуацию именно через деятельность главного героя, потомственного медика, профессора-гинеколога Павла Алексеевича Кукоцкого, ставшего академиком и директором института.

События жизни героя являются временными вешками, вводимыми через эпический дискурс, личное и общественное сосуществуют в одном пространстве. Поэтому охваченными оказываются множественные события: революционные перипетии двадцатых годов, голод и разгон монастырей в тридцатые годы, космолитизм, эвакуация, разгром генетиков, события оттепели и шестидесятых годов, жизнь столичной (московской и питерской) богемы.

Явления постоянно воспроизводятся через конкретные истории главного героя и его окружения. Так с миром Василисы, бывшей монахиней, связываются гонения на священнослужителей и ссылка. В дневнике Елены, жены Кукоцкого, воспроизводятся сведения о ее отце, который «организовывал в разных землях толстовские сельскохозяйственные общины», при этом героиня замечает, что «земледельческий труд стал его религией» (с. 98). Таким образом, как и в других романах Улицкой, семья становится моделью общества, обозначая происходившие с героями события как ключевые моменты в жизни общества. «Тридцать четвертый год. Вскоре и родителей арестовали. Дали десять лет без права переписки. Бабушка пыталась их разыскать, еще до войны все ходила стоять по разным очередям», – рассказывает героиня (с. 101).

Многогранность события создается изображением его в разных дискурсах. В авторской речи сообщается:

«По всей стране шли собрания возмущенных граждан, а уж в системе здравоохранения все эти мероприятия проводились с особым вдохновением. Все сколько-нибудь заметные люди обязаны были высказаться и заклеить преступников. Павла Алексеевича впервые озарило простой мыслью, что всех, поголовно всех врачей вовлекают в соучастие в позорном обвинении. У него самого не было ни малейших сомнений в полной невинности врачей. Павел Алексеевич переживал сильнейшую депрессию и впервые в жизни задумался о самоубийстве» (с. 127).

Следующие одновременно с авторским повествованием дневниковые записи героини дополняют сказанное: «Вечером ПА вы-

шел к столу, положил газету передо мной. Статья отчеркнута – о врачах-убийцах. Я посмотрела в список – половина его друзей. В большинстве евреи» (с. 126).

Наивно-созерцательный взгляд Елены развивается параллельно с авторским повествованием, ее картина мира элементарно проста, только в конце романа она вспоминает о жизни в эвакуации, но трудности и сложности происходящего ее не затрагивают, она констатирует происходящее, поэтому сообщаемые ею временные подробности более глубоко передают ситуацию, чем пространные обобщения, свойственные эпическому повествованию.

Изображая самые разные общественные, социальные, личные явления глазами разных героев, автор добивается коннотации и смыкания нескольких событий на сходной основе, как будто в темпоральном модусе следуют воспоминания.

Биографический ракурс обуславливает подробную передачу психологической реакции на события: «страсти накалялись и от него требовали уверений, или подписи, или публичных выступлений» (с. 61–62). Единственным спасительным средством становятся запой, диагнозы «шизофрения» и хулиганские выходки: «В Академии между тем от него отвязались: репутация пьяницы была своеобразной индульгенцией. Ни к одному пороку в нашей стране не относятся так снисходительно, как к пьянству. Все пьют – цари, архиереи, академики, даже ученые попугаи...» (с. 63). Авторская внутренняя ирония, основанная на несовпадении цели и результата, также становится средством оценки.

Основная деятельность Кукоцкого, связанная с легализацией абортов, вызывает протесты как со стороны близких (неистово верующей Василисы), так и партийного начальства (ему он пытается объяснить значение методики предохранения). Следует пояснение: «Официально медицинские аборты были запрещены еще в тридцать шестом году, почти одновременно с принятием Сталинской Конституции» (с. 31).

Другим приемом датировки становится выражение отношения к тем или иным явлениям. Его выражают в форме диалога Илья Иосифович Гольдберг и Павел Алексеевича Гольдберг, спорящих о космополитизме, упомянутом выше деле врачей, генетике.

Называя первого «еврейским Дон-Кихотом», всегда успевавшим «сесть прежде полагавшегося ему процесса и совершенно

не за то, за что следовало бы, к этому времени» (с. 52), автор последовательно передает перипетии его жизни, таким образом показывая судьбу людей, занимающихся наукой, официально не признаваемой: «с тридцать второго года пребывал то в лагерях, то в ссылках, то в каких-то провинциальных дырах» (с. 39).

В заключительных главах рассказывается, что востребованными оказались его идеи о гениальности, правда, не в России, а Америке, куда он уезжает. Гольдберг и констатирует происходящее: «мы переживаем теперь времена инквизиции» (с. 57). Таким образом автор оценивает «текущий момент». Диссидентство как явление времени более подробно Улицкая пропишет в следующем романе, «Зеленый шатер» (2011), о жизни еврейской диаспоры начнет разговор в повести «Веселые похороны» (1997).

Описания разных судеб способствуют объективизации повествования: «Гольдберг сидел еще с сорок девятого года, а теперь Валу, работавшую в лаборатории еврейского врача, только что арестованного, сократили в один день» (с. 127). Одновременно последовательно проводится оценка: «еврей с тремя посадками», «спаситель мира», «безумец, святой безумец». Авторское мнение вновь смыкается с речью героя (используется прием несобственно-прямой речи): «Великий идеалист от материализма – посмеивался над ним Павел Алексеевич в редкие часы их мирных бесед».

Поскольку личные события доминируют, датировка проводится также через упоминаемых исторических лиц: «Сам он, по своей дикой воле, не вылез на заседание ВАСХНИЛа с невнятным ревом в адрес сталинского любимца Трофима Денисовича (с. 56) (речь идет о Лысенко. – Т. К.)». «Сталинская эпоха окончилась пятого марта, но об этом еще долго не догадывались» (с. 130).

Уход от социального моделирования, свойственного произведениям социалистического реализма, приводит к акцентированию особого авторского взгляда. Как отмечает сама Улицкая: «Некоторые простодушные читатели считают, что я написала роман об абортах. Я писала роман о свободе. Но о свободе невозможно говорить как об абстрактном понятии. Для живущего человека свобода всегда личное действие в данных обстоятельствах. И для меня «Казус Кукоцкого» – это исследование возможности реализовывать свободы в очень жестких тоталитарных условиях» (с. 131).

Поэтому каждый из персонажей по-своему проживает свое время. Кроме биографического и социального выделим биологическое и музыкальное. Биологическое смыкается с музыкальным, становясь другим обозначением свободы как смысла существования бит-поколения.

Следующим приемом создания хронотопа назовем топосно – докусные отношения. Атрибуция проводится последовательно: «В начале двадцатого года Кукоцких «уплотнили» – в их квартиру вселили еще три семьи, а вдове с сыном оставили бывший кабинет» (с. 13).

Все части дома обозначаются конкретно: келейкой называет свой чулан Василиса. Главным приметой времени становится «жилищный вопрос»: упоминаются «дом барачного типа», «фатера» или «бывший гараж». Автором даются минимальные пояснения в форме реплики – «так Томкина мать называла их служебное жилье».

Иногда следует описание более просторного типа: «В конце сорок седьмого года Павлу Алексеевичу дали звание члена-корреспондента Академии медицинских наук и в те же дни – новую квартиру в только что отстроенном доме для медицинской знати. Это был как будто аванс под будущие государственные свершения. Аванс был прекрасным – трехкомнатная квартира и семиметровый чулан при кухне» (с. 38).

Подобная конкретизация связана с вниманием Улицкой к вещественной детали. Она позволяет обозначить типажи времени: «военная вдова или мать-одиночка», «домоуправ». Портретные детали становятся атрибутивными портретами, о прошлом Кукоцкого напоминают «офицерская фляга», «офицерское белье» (повтор усиливает первоначальную характеристику). Интересно смыкание вещественной и портретной деталей, В метафорическом плане Кукоцкий описан как Бритоголовый, характеристика дается ритмизованного свойства на основе песенного ряда: «В солдатскую, в военную рубашу был он одет... Армейское нижнее белье...» (с. 230).

В реальном плане характеристика почти повторяется: «Крупный, обритый наголо старик в старом солдатском белье, сгорбившись, прошел по коридору и зажег свет в прихожей: все было донельзя обшарпано» (с. 374). Доминантный для идиостиля

Улицкой мотив дома обозначает перемены в герое, таков затеянный Таней ремонт.

Другими временными деталями становятся: «официальный белый конверт со штампом» (так называемая похоронка), «официальное письмо в ЦК партии» (письма вождю – реальный атрибут, здесь идет речь о проекте Кукоцкого, письмо не осталось незамеченным благодаря его статусу академика). Функцию деталей могут выполнять и лексические формы:

«Германская война началась раньше, чем ее предвидел Алексей Гаврилович. Он уехал, как тогда говорили, «на театр военных действий» (с. 12). Авторская оценка резкая и конкретная – «особенно гнусные времена» (с. 62).

Обобщим сказанное: через историю одной семьи Л. Улицкая показала весь XX в. с его глобальными катаклизмами. Выбор событий для авторской рефлексии определяется ее предпочтениями: вниманием к делу генетиков, диссидентству, эмиграции. Сюжетообразующим является мотив жизни, традиционный сюжет ее творчества.

*Матвеева Елена Олеговна,  
кандидат педагогических наук, профессор Московского  
государственного университета культуры и искусств*

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ МИФОЛОГЕМ ПОТРЕБИТЕЛЬСКОГО ОБЩЕСТВА В ПРОЗЕ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА

Среди философских проблем, актуализированных в русской прозе двух последних десятилетий, эволюция создания наших современников, активно **интериоризировавших** ценности мира потребления, занимает особое место. В течение достаточно короткого временного отрезка в России не только произошли глобальные экономические преобразования, но и появился новый социальный тип, обозначаемый в психологии как «человек потребляющий», для которого вторичны высокие моральные цели

и ценности человеческого бытия, однако при этом чрезвычайно значимы внешние атрибуты сладкой жизни: деньги, успех, или, по крайней мере, иллюзия такового, стремление к славе любой ценой, имитация вечной молодости, возможность стать медийной персоной, объектом сплетен и пересудов в прессе. Сознание такого человека насквозь мифологично: можно даже сказать, что он отказывается воспринимать реальность, подчиняя свою жизнь мифологемам, активно насаждаемым глянцево-культурой.

Со времен К. Юнга термин «мифологема» используется для обозначения устойчивых и повторяющихся конструктов фантазии, обобщенно отражающих действительность.

В обществе постмодернизма, переживающем информационный бум, влиянии мифологем многократно усиливается с помощью СМИ, особенно интернета. Сегодня все больше людей оказывается в плену ложных установок и смысловых, навязанных извне, приводящих в итоге к постоянному самообману и как следствие – к тяжелым разочарованиям. Именно такой герой-человек внешне успешный, но душевно неприкаянный стал в отечественной литературе художественным синонимом нового времени, новой исторической реальности, где призыв «Обогащайтесь», некогда с восторгом поддержанный многими; обернулся в итоге попранием вечных смыслов бытия в угоду сиюминутному хищническому, низменному. Вот такой душевно неприкаянный человек, с середины 90-х гг. минувшего века, становится центральным персонажем прозы Ю. М. Полякова, одного из наиболее любимых и читаемых сегодня авторов, чей метод художественного отражения действительности – иронический реализм, позволяет в стиле трагического гротеска рассказать о наших мятущихся и несчастных современниках, научившихся покупать и продавать, но при этом утративших способность разбираться в тонкостях человеческих отношения, разучившихся любить и сострадать.

Герои Ю. М. Полякова – представители новой социальной формации – предприниматели, они богаты и даже знамениты, однако перипетии их жизни способны вызывать, скорее, недоумение и сострадание, нежели чем зависть ибо следование, на верное, главной мифологеме потребительского общества о том, что счастье человека напрямую соотносится с размерами его

банковского счета, сделало их в итоге несчастными людьми. Таков, например, главный герой романа «Грибной царь» Михаил Дмитриевич Свирельников, директор преуспевающей компании «Сантехуют». Попав в трагикомическую ситуацию, когда собственная дочь – студентка из-за обиды и ревности организовала слежку за отцом, Свирельников, совершенно утратив чувство реальности, начинает подозревать оставленную некогда жену в подготовке убийства из корыстных побуждений и особенно не задумываясь соглашается на ее физическую ликвидацию. Как же может быть иначе, если она посмела покуситься на его бизнес, на его деньги, наконец, на его способ самореализации? К счастью, правда вовремя раскрылась и до трагедии дело не дошло. Однако сам главный герой романа, осознав, что жертвой этой интриги могла оказаться непутевая, но все же любимая дочь, испытывает страшный стресс: «Ему стало трудно дышать, он рванул ворот рубашки так, что осыпались пуговицы. Свет в глазах померк, и показалось, вот сейчас сознание просто навсегда погаснет, не выдержав страшного понимания. Но вместо этого мозг, словно перегорающая лампочка, вдруг озарился мертвой ослепительной вспышкой, в которой до мельчайших подробностей выяснилось то, что произошло. И Михаил Дмитриевич понял все сразу и до конца – и все оказалось настолько просто и чудовищно, что впору было кататься по земле и хохотать, кататься и хохотать. Хохотать до кровавых слез...» (2; с. 474).

Превращая жизнь в бесконечную гонку за деньгами, человек сам не замечает, как формирует у своих близких потребительские настроения, ведь недостаток общения, отсутствие душевной близости, супружескую измену он способен компенсировать только одним испытанным способом – материальными подачками. Отсюда семейные проблемы главного героя романа, отсюда разлад с дочерью, здесь истоки трагедии, свершившейся, по счастью, только в воображении Свирельникова.

Общество, живущее в плену мифологемы всеислия денег, античеловечно по своей сути, ведь в нем невольно ставятся под сомнения и профанируются понятия, во все эпохи составлявшие фундамент человеческого бытия и, в первую очередь, предоставления о любви. В романе «Грибной царь» психологически точно явлен образ юной хищницы Светланы, которая в свои неполные

двадцать лет вполне четко усвоила: если на пути встретился состоятельный мужчина, его нужно удерживать любым способом. Юная подружка главного героя, нанятая Свирельниковым, чтобы контролировать поведение дочери в институте, попав в его богатую квартиру, откровенно предложила интимные услуги состоятельному мужчине, годящемуся ей в отцы.

Схожих моральных принципов придерживается и мать Светланы, которая в кабинете Свирельникова практически торгует дочерью, добиваясь при этом определенных выгод и для себя: «В общем договорились, что он будет платить за институт: оказывается, Светка не добрала полбалла и училась на коммерческой основе. Кроме того, со смерти мужа прошло много лет, и за это время в квартире ни разу не делали ремонт. Наконец, сама Татьяна Витальевна – еще вполне молодая женщина – планирует завести новую семью и в этом смысле не стала бы возражать, если бы Михаил Дмитриевич, человек явно не бедный, снял для Светки отдельное жилье». (2; с. 217)

Еще одна мифологема, во многом определяющая сознание и поведение наших современников, может быть обозначена как **фетишизация** возможностей СМИ, приписывание им явно преувеличенного влияния на жизнь общества. Отсюда столь страстное стремление даже абсолютно пустотелых, ничего не значащих в социальном плане, а иногда и глубоко аморальных личностей стать героями газетного очерка либо телевизионной передачи. Зачастую даже негативная, позорящая подобных антигероев нашего времени информация воспринимается ими как реклама, ведь один из законов глобального рынка гласит: «Любое упоминание в прессе, кроме некролога, – это всегда хорошо».

Однако неизбежно возникает вопрос о качестве подобных средств массовой информации, о достоверности фактов и сведений, транслируемых представителями четвертой власти, подвергающихся в прозе Ю. Полякова едкому осмеянию. Герой «Грибного царя» Свирельников, мысленно сравнивая советские газеты и современную прессу, приходит к выводу, что от чтения нынешних газет он чувствует себя так, «будто переночевал в мусорном контейнере». (2; с. 27).

Примечательна фигура главного редактора газеты «Столичный колокол» Порховко, старинного знакомого Свирельникова.

Автор не жалеет сатирических красок для создания портрета этой остаточной типичной для отечественных СМИ фигуры: «Как и большинство главных редакторов, он вел жизнь фушетного скитальца. Когда-то его по ротации из газеты «Запорожский комсомолец» взяли на работу в аппарат ЦК ВЛКСМ... Потомок **переметчивых** сечевиков быстро освоил столичную групповщину, сибаритство, а также тайное **фрондерство**, облагородив его исконной неприязнью к **москалям**, – и поэтому прижился в газете» (2; с. 276).

Порховко без зазрения совести обирает Свирельникова, сначала по сути шантажируя его разгромной статьей о деятельности «Сантехюта», а затем после взятки и обещания ремонта в редакции, милостливо заменяя ее другим материалом.

Погоня за материальными благами, стремление компенсировать престижными покупками пустоту и никчемность собственного существования стали печальной приметой времени, одним из психологических признаков «человека потребляющего», для которого возможность тратить деньги даже на совершенно ненужные вещи становится определяющей внутренней потребностью, неким философским фундаментом для создания новых мифологем: «Я трачу, следовательно, я существую», «Не важно, кто ты по сути, важно, кем ты кажешься», «Зависть друзей – верная примета успеха».

Приблизительно так и рассуждает героиня повести «Небеса падших» жена крупного бизнесмена Павла Шарманова Татьяна. Практически брошенная мужем женщина очень скоро превратилась в настоящего монстра потребления и профессора красивой жизни. Как только в доме появились первые крупные деньги Татьяна быстро научилась превращать их в груды ненужных вещей. Фактически крах собственной семьи молодая женщина компенсирует евроремонтом в новой пятикомнатной квартире, оформлением комнат в разных стилях: «Модерн, ампир и так далее. Татьяна моталась по мебельным и антикварным магазинам, рылась в каталогах и ей было не до меня. Когда же все закончилось, и мы устроили дома первый прием, то лучшей наградой для нее были вытянувшиеся лица подружек и жен моих партнеров», – так рассказывает о причудах своей законной супруги Шарманов (3; с. 122).

Пожалуй, важнейшая идея прозы Ю. Полякова, опубликованной с середины 90-х гг. прошлого века, может быть обозначена как предупреждение о пагубности следования мифологемам потребительского общества, мифологемам, антигуманным и противным человеческой сути. Известный литературовед Наталья Иванова, размышляя о современной отечественной прозе, пишет: «Для литературы важно – что и о чем. Если книги далеки от тех нагрузок, что испытывает сегодня общество и человек, то и читатель будет далек от книги» (1; с. 176).

Следуя этой логике, можно утверждать, что книги Юрия Полякова, на страницах которых воссозданы яркие и социально достоверные портреты наших современников, заслуженно любимы большим количеством читателей.

### *Литература*

1. Иванова Н. Тоска по задаче: Об ответственности писателя перед литературой // Знания. – 2012. – № 9. – С. 174–181.
2. Поляков Ю. М. Грибной царь: Роман. – М.: Астрель, 2012. – 479 с.
3. Поляков Ю. М. Небо падших. – М.: АСТ, 2009. – 288 с.

*Осьмухина Ольга Юрьевна,  
доктор филологических наук, профессор Мордовского  
государственного университета им. Н. П. Огарева*

### **Н. Н. ФЕТИСОВ, РУДЫЙ ПАНЬКО, ПОПРИЩИН: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ГОГОЛЕВСКОГО НАСЛЕДИЯ В ПРОЗЕ ЕВГ. ПОПОВА**

Особое место в творчестве Евг. Попова, синтезирующего и обыгрывающего в русле эстетики постмодернизма достижения предшественников, занимают рассказы, объединенные образом фиктивного автора-нарратора Н. Н. Фетисова, представляющего некий синтез Рудого Панько и Поприщина. Фетисов не просто повествователь, которому автор передает нарративное право,

но, во-первых, персонаж, обретающий собственный «голос», облик, судьбу, черты характера, а во-вторых, «сквозной» герой всего творчества прозаика – от 1960-х гг. до настоящего времени. По поводу последнего заметим, что Н. Н. Фетисов в качестве полноправного повествователя появляется не только в рассказах «Торжественные встречи» и «Концентрация», оказываясь сквозным персонажем (так, в романе-коллаже «Мастер Хаос» (2001), используя прием «нового журнализма», нанизывая друг на друга цитаты из официальной советской печати и превращая их в материал для художественного повествования, Попов вкрапляет в подобный ряд и реплики Н. Н. Фетисова), но и становится маской, обретающей «кровь и плоть» (отчасти схожей с Козьмой Прутковым или Черубиной де Габриак), частью мистификации Е. Попова, который не просто публикует «стихи» якобы существовавшего поэта Н. Н. Фетисова, но и сопровождает их пародийными комментариями и предисловиями. Так, «поэма по жизни» «Ресторан «Березка» (1998), предваряется размышлениями о ней и о творчестве «самого известного русского писателя XX века» Фетисова, в целом, публикатора Евг. Попова: «Продолжая публиковать бесценные фрагменты литературных шедевров самого известного неизвестного русского писателя конца XX в. Н. Н. Фетисова, не устаю вновь и вновь удивляться мощной силе его провиденциального прозрения, столь, казалось бы, нехарактерной для него, простого сторожа психоневрологического диспансера, расположенного в городе К. на улице, носившей до «перестройки» гордое имя вооруженного землепроходца Ерофея Хабарова, покорителя Сибири. Новое произведение Фетисова как бы подводит итог явно затянувшимся спорам о том, кто на самом деле поставил нашу страну на широкие рельсы демократии и прогресса и привел «наш паровоз» туда, где мы сейчас все до одного и находимся. Уверенная лепка образов поэмы, особенно проститутки Нины, где явно слышны мотивы поэзии А. Блока и нелегкие думы двух этих обоих авторов об истерзанной России, недюжинный подход к психологии героев, столь характерные для произведений Н. Н. Фетисова, здесь звучат с особенной гармонией и силой, как какая-нибудь симфония или балет «Лебединое озеро». Жалко, что мастер не дожил до новых счастливых дней, когда его родной Сибирью стали править генерал Лебедь и его

брат, тоже Лебедь. Он бы мог найти в них достойных покровителей, как Гете у веймарского герцога Карла Августа, а мог бы и не найти» [1].

Фетисов у Попова, с одной стороны, подобен гоголевскому Рудому Паньку, перенесенному в иную историческую эпоху: сам являясь частью советской реальности, Фетисов рисует предполагаемым слушателям, собеседникам, читателям ее мифологизированный образ, известный из литературы соц-арта. Маски и Н. Н. Фетисова, и Рудого Панька как фиктивных авторов-нарраторов служат своеобразным связующим звеном между не связанными элементами творческого акта (воспроизведением их автором и читательским восприятием) и устанавливают в сознании читателей те критерии, по которым можно судить о повествовании как об эстетически целостном единстве. Обладая самосознанием, демонстрируя авторское «своеволие», нередко меняя интонацию, Н. Н. Фетисов и Рудый Панько выступают средством создания формальной дистанции между читателями и авторами «реальными», с одной стороны, скрывая авторов подлинных, а с другой – погружая читателей в художественный мир, неотъемлемой частью которого сами фиктивные авторы являются.

Однако, в отличие от гоголевского фиктивного автора, образ Фетисова пародичен. Фетисов предстает в двойном освещении: сам характеризующий себя в своих и своими сочинениями (философ, дидактик, моралист, поучающий «молодое поколение»), одновременно он изображен глазами «других», «реального» автора, в том числе, который низводит собственную роль до роли «лучшего друга», «соседа» и «публикатора» фетисовских текстов.

Так, «Ящик Фетисова» (1969) содержит подзаголовок «Публикация с предисловием Евг. Попова» [2, с. 196], где Попов рисует образ своего фиктивного автора, подчеркивая его пародийность: «<...> у нас в полуподвальном помещении долгое время жил и лишь недавно умер Н. Н. Фетисов, который называл себя писателем, а ему никто не верил. Это был прекрасный и оригинальный человек золотой души. <...> Имелись у него, конечно, и недостатки, что уж тут скрывать. <...> А также, к сожалению, пил Н. Н. Фетисов довольно много водки. <...> А также лежало во всей его судьбе несомненно что-то явно роковое

<...>» [2, с. 196–197] (выделено нами. – *О. О.*). Очевидно, что пародийность образа Фетисова возникает из столкновения явно сниженных биографических подробностей (алкоголик, живущий в подвале и считающий себя писателем, держащий свое «литературное наследие» в виде «грязных бумажек» в деревянном ящике) с возвышенно-патетической характеристикой «публикатора»: «<...> мне стало понятно, что я открыл никому доселе неизвестного **ГЕНИАЛЬНОГО МАСТЕРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СЛОВА** <...>. Я прочел <...> и замер, и ахнул от мастерства и философской глубины Фетисова, как ахнете и замрете вы, прочитав» [2, с. 197–198]. Если «книжки» Рудого Панька у Гоголя непосредственно предназначены к опубликованию, то сочинения Фетисова непригодны к литературному потреблению – они написаны «химическим карандашом по обмусоленным бумажкам» [2, с. 197], причем сам «публикатор» подчеркивает, что «очень грязные у Фетисова бумажки в ящике и поэтому противно их разбирать» [2, с. 197].

Заметим, что если Н. В. Гоголь выводит в качестве публикатора и «первичной говорящей инстанции» лишь Рудого Панько, то Попов распределяет нарративные роли между собой как «издателем» и самим Фетисовым как автором-рассказчиком, но при этом для обоих прозаиков первостепенны именно их авторские маски как образы подчеркнута колоритные, не просто передающие посредством специфической речевой манеры те или иные сюжеты, но охватывающий собственным кругозором все истории, включенные в циклы. Равно как у Гоголя в «Вечерах...» Рудый Панько служит орудием погружения автора и читателя в сказочно-эпическое прошлое народа, а сами «истории», составляющие цикл, разножанровы (от былички до легендарного предания), у Попова фетисовские сочинения состоят из авантюрного романа («Похождения Псеукова»), поэмы, правда, написанной прозой («Торжественное обещание»), сатирического рассказа («Космические безобразия»), отрывков из дневника («Племянник Гамбургского дяди») и книги рассказов «Мифы и сказки бывшей Древней Греции»). Однако разножанровость здесь имеет принципиально иную задачу – пародийного осмеяния литературных штампов соцреализма его же средствами (выстраивание сюжетов по тем же схемам, но на принципиально иную, нежелательную, а подчас

и табуированную для литературы 1960–70-х гг. тематику, с использованием обценной лексики, низовых подробностей и т. д.).

И гоголевский и поповский фиктивные авторы постоянно обращаются к читателю. Рудый Панько в авторемарках переадресует повествование другим рассказчикам, комментирует мало-понятные непосвященному читателю малороссийские обычаи и традиции, сокращая дистанцию между читателем (слушателем), не просто «отдаленным» в смысле временном от происходящего, но и относящимся к иному культурному слою, нежели он сам: «Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед – все немец» [3, с. 102]; «<...> тот самый панич в гороховом кафтане, про которого говорил я и которого одну повесть вы, думаю, уже прочли <...>» [3, с. 38]. Н. Н. Фетисов же выступает в качестве «учителя», «наставника», «авторитетного» голоса, чем пародируется также и авторитарная позиция автора реалистических произведений со свойственной ему монолитностью эпического всезнания автора-повествователя.

Оговоримся, что во включенных в состав «Яшика Фетисова» отрывках из его дневника авторская маска Н. Н. Фетисова строится как пародийный синтез гоголевских образов Рудого Панько и Поприщина. Это подтверждается не только более поздним собственно авторским высказыванием Евг. Попова («В начале конца перестройки этот текст где-то был напечатан, и ему дали без моего ведома подзаголовок «Дневник шестидесятника». Я был недоволен. <...> Здесь – ясное влияние <...> **позднего Гоголя**» [2, с. 234] (выделено нами. – *О. О.*), репликой «публикатора» о невменяемости сочинителя («не то в это время, не то чуть позже **Н. Н. Фетисов лежал в психоневрологической лечебнице и, следовательно, весь дневник есть не что иное, как бред сумасшедшего**» [2, с. 215] (выделено нами. – *О. О.*)), но и абсолютно тождественным композиционным построением отрывков гоголевским «Запискам сумасшедшего» с практически ежедневной фиксацией событий по дням недели, мотивами «завистливого начальника» и «неравной любви».

Так, при ближайшем сопоставлении взаимоотношения Фетисова и Поприщина с начальником выстраиваются практически идентично: «Начальник на меня сегодня очень хмуро посмотрел»

[2, с. 218]; «Наш начальник очень меня ревновал. Все крутился-крутился вокруг. Поражаюсь его нахальству!»; «С начальником наши отношения становятся все хуже и хуже» [2, с. 220]; «Ну и сволочь же наш начальник. Хам!» [2, с. 225] При сопоставлении «Ящика Фетисова» и гоголевских «Записок сумасшедшего» становится очевидно, что Фетисов практически повторяет мнение о начальнике Поприщина: «Признаюсь, я бы совсем не пошел в департамент, зная заранее, какую кислую мину сделает наш начальник отделения. <...> Проклятая цапля! он, верно, завидует, что я сижу в директорском кабинете <...>» [4, с. 174]; «Разбесил начальник отделения. <...> Понимаю, понимаю, отчего он злится на меня. Ему завидно; он увидел, может быть, предпочтительно мне оказываемые знаки благорасположенности. Да я плюю на него!» [4, с. 178–179].

Гоголевская история любви бедного чиновника Поприщина к богатой барышне в дневнике Фетисова не просто пародируется, но очевидно снижается. У Поприщина любовь к дочери директора департамента сентиментально-возвышенная: «Лакей отворил дверцы, и она выпорхнула из кареты, как птичка. <...> Господи, боже мой! пропал я, пропал совсем!» [4, с. 175]; «<...> солнце, ей-богу, солнце! <...>. Она поглядела на меня, на книги и уронила платок. Я кинулся со всех ног <...>. Святые, какой платок!» [4, с. 177–178].

Поприщинские же отношения у Фетисова, описанные в тех же деталях, распределяются между несколькими женщинами, каждая из которых лишена романтического ореола, и переносятся в иную плоскость «телесного низа»: «Познакомился с **чудесной женщиной**. Застал ее у нас во дворе **около мусорного ящика за отпращиванием естественных потребностей**. Договорились сходить завтра в Музей Западного искусства <...>» [2, с. 227] (выделено нами. – *О. О.*); «Встретил даму **неописуемой красоты, очень нарядную**: пальто «джерси», глаза **подбитые**. Уронила свой милый газовый шарфик под мои ноги. **Могла бы завязаться любовью, но не было денег**» [2, с. 228] (выделено нами. – *О. О.*). Отметим также, что и финал фетисовской истории пародийно развенчивает гоголевский финал: помешательство Поприщина, соотносимое с прозрением человеческого духа, пародируется «прозрением» Фетисова, узнавшего в своем начальнике собст-

венного дядю: «Начальник! Как странно посмотрел он на меня? И вместе с тем так ласково! <...> Дело в том, что мой начальник оказался не кем иным, как моим ДЯДЕЙ! <...> в дяде совмещены и начальник мой, и гамбургский дядя, и любовь моя» [2, с. 233].

Таким образом, обыгрывание и пародирование гоголевских мотивов и образов (провинциального графомана, сумасшедшего) в прозе Евг. Попова происходит в очевидном диалоге с великим предшественником. Стилистический строй «Ящика Фетисова» как целостного произведения, выстраиваемого одним повествователем, явственно подчинен «авторской» воле, слову и «взгляду» Н. Н. Фетисова, и одновременно – участвует в создании его образа как «фиктивного автора», авторской маски. Предисловие публикатора, равно как и в гоголевских «Вечерах...», призвано уверить читателей в аутентичности предлагаемых его вниманию текстов и «реальности» существования фиктивного автора.

#### *Литература*

1. Фетисов Н. Н. Ресторан «Березка» [Электронный ресурс] // Режим доступа: [www.guelman.ru/slava/writers/popov8.htm](http://www.guelman.ru/slava/writers/popov8.htm) (дата обращения: 28.12.2013).
2. Попов Е. Ящик Фетисова // Попов Е. А. Плешивый мальчик. *Проза P.S.* – М., 2004.
3. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н. В. Собрание соч.: В 6 т. – М., 1952. – Т. 1.
4. Гоголь Н. В. Записки сумасшедшего // Гоголь Н. В. Собрание соч. В 6 т. – М., 1952. – Т. 3.

*Лазарева Елена Юрьевна,  
кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического  
государственного университета*

## **РУССКАЯ ДРАМА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ**

Вопрос об этапах формирования новой русскоязычной драмы до сих пор остается открытым. Существуют несколько хронологических версий генезиса современной драматургии. Так, А. А. Степанова считает периодом ее становления 1980–1990-е гг. [5, с. 675]. Е. Е. Шлейникова выделяет в рамках «новой драмы» первую волну (1990 г.), таким образом обозначая ее «начало» [6]. Этот подход обусловлен тем, что во многом «новая драма» непосредственно «выросла» из тех или иных фестивалей драматургии («Любимовка», «Майские чтения» и др.) в 1990-е гг. М. Давыдова началом российского бума New Writing [2; 37] (имеется в виду также одно из «начал» формирования движения «Новая драма») называет приезд представителей лондонского Royal Court в 1999 г. (семинары Грэма Уайброу во время фестиваля «Золотая Маска»).

М. И. Громова предлагает следующую периодизацию драматургии конца XX в.:

I. Русская драма 60–80-х гг.

II. «Молодая» драматургия, становление которой определяется перестроечными и постперестроечными процессами.

III. Драматургия начала XXI в. («Новые имена. Новые тенденции») [4].

Мы придерживаемся хронологии, согласно которой временной отрезок с середины 1980-х по настоящее время выделен как период «русской драмы на современном этапе». В него логично включить как творчество драматургов «новой волны» («поствампилловцы»), так и «новодраматургов». «Новая волна» и «новая драма» – явления, безусловно, неоднородные. Их представляют драматурги разных идейно-художественных ориентаций, но новизна их эстетических поисков в области драматургии налицо. Все это обусловлено тем, что реформы 1980–1990-х гг. резко сменили ценностные ориентиры общества, обусловили пересмотр прежних идеалов. Человек оказался в состоянии психологического слома, нравственного кризиса.

В этой ситуации драматурги предложили свои версии жизни, свою картину мира, своих героев.

Применительно к русской драме «на современном этапе» можно говорить о двух условных этапах ее развития.

Первый – *середина 1980-х гг. – 1998 г.* – связан с воздействием на литературно-художественное сознание социально-политических процессов перестроечного и постперестроечного времени. В него входят представители «новой волны», драматургии «промежутка» [3; 202–215], «новой драмы», зародившейся в начале 1990-х и определявшейся как «постсоветская» или «новороссийская».

Изменения, произошедшие в драматургии, обусловлены социокультурной обстановкой: произошел распад социально-политических и нравственных ценностей общества, потеря культурно-эстетической ориентации, распад цельности мировосприятия (*“dissociation of sensibility”*). Драма этого периода не отказывалась от уже освоенных семейно-бытовых коллизий, однако внимание переключилось на инерцию существования и инертность сознания людей, оказавшихся в новых жизненных условиях. Соотнося частные вопросы с серьезными общественными проблемами, драматурги шли от конкретных наблюдений, обнажая противоречивый характер времени, акцентируя внимание на растерянности простых людей и новых «симптомах болезни» общества. В содержании пьес появились «новые русские», бомжи, проститутки, в то же время остались типы бюрократов, приспособленцев, хапуг и лицемеров, но переодетые в новые одежды, отражающие реалии современности. Обостряется внимание к образу «маленького человека-маргинала». Молодые драматурги попытались показать и тех, кто оказался «невостребованным» в новых условиях жизни. Такой подход обусловил новизну художественных приемов и модификацию драматургической структуры.

Этот этап в развитии драматургии был закономерным. Он объединил «новую волну» и «новую драму», старое поколение драматургов с молодым, реалистический способ отражения действительности с модернистским и постмодернистским. О себе заявили не только новые авторы (Н. Коляда, А. Слаповский, С. Лобозеров, Н. Садур, Р. Белецкий, Г. Соловский, И. Шприц, В. Гуркин, А. Яхонтов, А. Коровкин, Х. Дрозд, П. Гладилин, Ю. Ломовцев, В. Жеребцов, А. Винокуров и др.), но плодотворно продолжали писать

старшие мастера жанра (Л. Петрушевская, Э. Радзинский, Л. Зорин, А. Галин, С. Алешин, М. Рощин и др.).

Второй период условно определяется с *1999 г. по настоящее время* – так называемая «*актуальная*» *драматургия* (реже – «*новая драма*», «*новая драма-2*», «*новейшая драма*») – определяется кардинальными для России изменениями в сфере политики, социальных институтов, культуры. Устанавливаются новые формы государственного устройства, принципиально изменяется историко-культурная ситуация, общество заново дифференцируется, происходит перестройка общественного сознания, формулируется новая этика, так или иначе отразившаяся на театральном-драматургических процессах указанного периода. Главной особенностью данного периода становится актуализация термина «*новая драма*» и приобретение им нового значения – движение и деятельность этого движения. И. М. Болотян уточняет: «*Театрально-драматургическое движение* – это культурно ориентированная и провокативная деятельность неформального и неофициального объединения драматургов, режиссеров, актеров, критиков и др. на основе художественных принципов, сформулированных в «открытой» *практике* театральной жизни (в манифестах фестивалей, программах театров, частных выступлениях и т. п.)» [1; 55].

Движение «*Новая драма*» характеризуется «*инфраструктурностью* и включает в себя несколько объединений» [1, с. 67]: *Фестиваль современной пьесы «Новая драма» (с 2002 г.)*, *Лаборатория «МестоИмениЯ» в Ясной Поляне (с 2005 г.)*, *Драматургический конкурс «Евразия» (с 2006 г.)*, *Международный конкурс молодых драматургов «Премьера» (с 2001 г.)*, *Фестиваль действительного кино «Кинотеатр.doc» (с 2005 г.)*. В структуру движения логично также включить основанные ранее драматургические конкурсы «*Реальный театр*» (Екатеринбург), «*Любимовка*» (Москва), «*Свободный театр*» (Минск), «*Майские чтения*» (Тольятти), «*Сибальтера*» (Новосибирск).

Именно в указанный период у «*Новой драмы*» появляются постоянные сценические площадки: Центр драматургии им. А. Казанцева (с 1998 г.), «*Театр.doc*» (с 2002 г.), «*Практика*» (с 2006 г.), Центр им. Мейерхольда (с 1999 г.).

«*Новая драма*» как движение имеет широкий резонанс в современном гуманитарном поле. Речь идет не только о тех или иных

постановках, но и о репрезентативности современных драматургических текстов на специализированных научных конференциях, в научных сборниках, в программах по новейшей русской литературе (см. программу Д. П. Бака по новейшей русской литературе РГГУ, программу М. А. Черняк «Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI века» РГПУ им. А. И. Герцена, программу С. П. Лавлинского для гуманитарных классов «Поэтика и эстетика русской драмы конца 20 – начала 21 вв.», курс «Анализ художественного текста. Драма» РГГУ, программы элективных курсов).

Однако подобная репрезентативность присуща в основном драматургии последнего десятилетия. Предыдущий этап (1980–1990-е) остается практически не исследованным.

Драматургия конца 1980 – начала 1990-х гг. разнородна и обширна. Большая ее часть не подвергалась подробному научному анализу. Отсутствие обстоятельного текстуального анализа пьес этого периода свидетельствует о необходимости их специального целостного изучения, детального рассмотрения и литературоведческого осмысления.

### Литература

1. Болотян И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века: Дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 55.
2. Давыдова М. Конец театральной эпохи. – М.: ОГИ, 2005. – С. 37.
3. Любимов Б. Духовная реформа // Современная драматургия. – 1986. – № 11. – С. 202–215.
4. См. об этом: Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. – М., 2005.
5. Степанова А. А. Драматургия второй половины 1950-х – 1990-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века: Учебник. – М., 2004. – С. 675.
6. Шлейникова Е. Е. Драматургия О. А. Богаева в контексте русской драмы рубежа XX–XXI веков: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – СПб., 2008.

*Щеголькова Ольга Владимировна,  
кандидат филологических наук, старший научный сотрудник  
Поволжской государственной социально-гуманитарной академии*

## **ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Б. АКУНИНА** **«АЛМАЗНАЯ КОЛЕСНИЦА»**

Одной из ведущих тенденций современного литературного процесса является активное включение в сферу авторского слова «чужих» моделей и кодов. Возникает ситуация, которую Ю. М. Лотман обозначил следующим образом: «Текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой, он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности» [3, 161].

Вовлечен в этот процесс и писатель Б. Акунин, в прозе которого заметную роль играют интертекстуальные связи с творчеством основоположника жанра детектива А. К. Дойла. Чаще всего писатель обращается к сюжетам его произведений (например, в романе «Коронация», рассказе «Скарпея Баскаковых» и др.), в этом случае он не реконструирует «чужой текст», а выстраивает сложные игровые отношения с читателем, который одновременно с дешифровкой культурных кодов должен улавливать и элементы акунинской поэтики. Интертекст может маркироваться и введением «прецедентного» персонажа, который сохраняет не только имя, но и основные характеристики образа (например, в рассказе «Узница башни, или краткий, но прекрасный путь трех мудрых» таковыми являются Холмс и Уотсон). Либо отсылка к «чужому» тексту может осуществляться на уровне наименования. Например, один из промежуточных заголовков рассказа «Из жизни щепок» содержит неточную цитату («Этюд в багрово-фиолетовых тонах») из произведения английского писателя. Но наиболее интересны случаи, когда структура художественного мира полностью обусловлена авторским кодом Дойла.

Рассказ «Скарпея Баскаковых» обращен к известной повести А. К. Дойла «Собака Баскервилей». Уже его наименование выстраивает в сознании читателя интертекстуальные связи. В обоих случаях перед нами именные заглавия, намечающие сюжетную перспективу и организованные идентичным способом: существительное в име-

нительном падеже (скарпея, собака) указывает на животное, считающееся проклятием некоего знатного рода, в косвенном (Баскаковых, Баскервилей) – обозначает семейный клан, на который падает проклятие. Не случайно и звуковое совпадение фамилий: *Баскаковы*, *Баскервилей*, и начало повествования (оба произведения открываются застольной беседой сыщика со своим помощником).

Характерным элементом авторского кода Дойла является наличие особой пары героев – остроумного сыщика, обладающего мощной рационалистической логикой и друга-рассказчика, менее догадливого, выдвигающего ложные версии и нуждающегося в постоянных объяснениях.

В детективах об Эрасте Фандорине чиновника сопровождает друг и слуга – Маса, роль которого отличается от функций доктора. Это, скорее, помощник, твердое плечо, он редко требует пояснений и уж тем более не ведет записей. Поэтому в рассказе «Скарпея Баскаковых» его место занимает подчиненный Фандорина Анисий Тюльпанов. Именно этот наивный, простодушный и одновременно приобщенный к профессии герой становится помощником сыщика в сложном расследовании, причем так же как в повести Дойла именно он выдвинут на первый план изображения.

Ориентация на указанный текст заметна и в организации системы образов и способах создания персонажей. Участников событий отличает принадлежность к старинной фамилии, причем родовые традиции затрагивают и наследников Баскервиль-холла, и потомственных слуг. В рассказе Б. Акунина много раз упоминается, что жертвы загадочных обстоятельств относятся к «древней баскаковской породе» [1, 71], а о приказчике сказано, что «Крашенинниковы при Баскаковых чуть не сто лет состоят» [1, 77]. Акунин сохраняет также обстоятельства гибели Софьи Константиновны от сердечного приступа, при этом тело Баскаковой с искаженным лицом и рядом с ним след огромной змеи обнаруживает приказчик. Как и в первоисточнике, слуга находится под подозрением и даже уличен в предосудительном деянии (Тюльпанов видит, как приказчик раскладывает около воды мертвых мышей), т. е. и группировка персонажей в рассказе, и принцип их вовлеченности в событие явно обусловлены авторским кодом Дойла.

Эта особенность прослеживается и на уровне второстепенных образов. Например, в повести английского писателя известие

о загадочной смерти Чарльза Баскервиля и содержание легенды Шерлоку Холмсу сообщает доктор Мортимер, человек практического склада ума, интересы которого сосредоточены в узкой сфере научной деятельности. Подобный персонаж есть и в рассказе Б. Акунина. Именно Владимир Иванович Петров, этнограф, отыскивает легенду о змее – Скарпее и рассказывает Тюльпанову о гибели Софьи Константиновны Баскаковой. Неизменными и легкоузнаваемыми для читателя остаются детали портрета и такое свойство натуры, как страсть к биологии, отличающее виновника преступлений (Стэплтона и Антона Максимилиановича Блинова).

Помимо этого интертекст функционирует на уровне сюжета, в котором сохраняется интрига первоисточника. В повествование вводится мистический мотив, допускающий, что некая сверхъестественная сила истребляет древний род. Данный мотив возникает уже на этапе постановки задачи, когда приверженец научного взгляда на мир доктор Мортимер, констатируя нечто необъяснимое в гибели Чарльза Баскервиля, замечает: «Есть некая область, где бессилён самый проникательный и самый опытный сыщик» [2, 20]. В дальнейшем мотив активно поддерживается по ходу развития действия целым рядом средств – нелепыми, необъяснимыми случайностями в жизни героев (пропажа двух правых башмаков сэра Генри, получение анонимного письма с предупреждением об опасности и т. д.), косвенными свидетельствами существования мистического животного (например, еще до смерти старшего Баскервиля трое местных жителей видели на болотах страшный светящийся призрак, сходный описанием с псом из легенды) и, разумеется, обстановкой действия, нацеленной на создание мрачной, таинственной атмосферы, причем этой цели служит как описание поместья, так и природных ландшафтов.

Тот же мотив является основой сюжета в рассказе. Согласно преданию, основатель рода Баскаковых нашел клад, благодаря волшебной змее Скарпее, но получил от нее предупреждение, что некогда она уведет с собой последнего из его представителей. Поэтому смерть Софьи Константиновны трактуется крестьянами как исполнение предания. Предсмертные же слова Баскаковой («успела только повторить два раза «Скарпея, Скарпея» [1, 74–75]) оказывают на общественность пугающее действие, тем более что рядом с телом обнаружен след огромной змеи.

Таинственность событий тесно связана со спецификой пространства. Как известно, действие в «Собаке Баскервильей» происходит вблизи Гимпенской трясины. В «Скарпее Баскаковых» Гниловское болото является убежищем гигантского змея, там происходит покушение на Тюльпанова и устанавливается личность убийцы. Выбор подобного пространства для ключевых событий не случаен. Трясина – это место, которое само по себе отталкивает людей, поэтому она обрастает легендами и фантастическими историями. И появление там мистического существа не кажется обывателю невероятным. На сюжетном уровне выбор такого места действия позволяет преступнику осуществить свой замысел, а также создает ту специфическую атмосферу страха, характерную для обоих произведений.

Затрагивает интертекст и структуру повествования. В тексте К. Дойла основное повествование ведется от первого лица (это воспоминание доктора Уотсона об одном деле Шерлока Холмса, свидетелем и участником которого был он сам). Вместе с тем в произведении имеется вставная история – легенда о проклятии рода Баскервильей, записанная потомком и прочитанная доктором Мортимером. Кроме того в текст включены письма доктора Уотсона об услышанном и увиденном в Баскервиль-холле. Рассказ Акунина в целом соответствует этой схеме. И хотя повествование в нем ведется от третьего лица, все события мы видим именно с позиции Тюльпанова. Такой эффект достигается за счет частого использования приема несобственно-прямой речи героя, которая может быть выделена как кавычками, так и сменой интонации. Например, указанный прием очевиден в таком фрагменте: «С тех пор, уже второй год, (Анисий) состоит в учениках у *шефова* камердинера Масы и терпит от *зловредного* японца *несказанные* притеснения: бегаёт в *одном исподнем* по снегу, разбивает руки о *занозистые* доски и по получасу стоит вверх ногами, *словно австралийский антипод*» [1, 69]. Помимо этого в рассказе присутствуют письма Тюльпанова к Фандорину с характеристикой событий.

В письмах и Уотсон, и Тюльпанов подробно описывают обстановку, отношения между участниками событий, а главное – свои соображения по поводу произошедшего. Уотсону приходится разбираться в деле самому, и он даже находит объяснения многим фактам, однако не так важны его дедуктивные способности, как талант рассказчика, позволяющий держать читателя в постоянном

напряжении. Тюльпанов же не только подробно описывает события, он еще прилагает «копии осмотра места преступления и патологоанатомического заключения» [1, 82], о которых, впрочем, только упоминается. Восприятие событий и их анализ, таким образом, разграничиваются: дедуктивные упражнения Тюльпанова обстоятельно даны в письмах, когда он уже имеет возможность оценить ситуацию в комплексе, непосредственное же восприятие дано в основном тексте рассказа, что в совокупности формирует остраненное изображение событий и способствует обману читательского ожидания на этапе развязки.

В обоих произведениях сыщики вступают в действие ближе к финалу, их прибытие на место связано с переодеванием и оказывается неожиданным для окружающих. Уотсон замечает на болота еще одного человека, в котором позднее опознает Холмса. Внезапно появляется в Баскаковке и Фандорин. Во время охоты на гигантскую змею местный дед-крестьянин вдруг заговорил голосом Эраста Петровича. Обоих сыщиков направляет в расследовании информация из писем помощников. Холмс по одному из фактов биографии Стэйлтона устанавливает его темное прошлое, и в деле появляется подозреваемый, для которого Холмс устраивает ловушку. Фандорин так же делает вывод на основании донесений Тюльпанова: «Вы написали, что на столе стояла замшевая фляга со стаканчиком, а исправник никакой фляги не приметил. Это означает, что за время, пока вы пребывали в б-бесчувствии, сей сосуд со стола загадочно исчез» [1, 199]. В описании змеи, увиденной Анисием, Фандорин узнает амурского полоза и начинает подозревать в убийстве председателя уездной земской управы Блинова, не так давно побывавшего на Дальнем Востоке.

В обоих произведениях развязка осложняется тем, что поимка преступника осуществляется по принципу «ловля на живца». Холмс предлагает Баскервиллю вернуться поздно вечером через болота совершенно одному и таким образом провоцирует нападение. Операция едва не заканчивается трагедией из-за тумана, мешающего сыщикам следить за Баскервилем. Сходный эпизод содержится в рассказе Акунина. Единственный, кто сможет свидетельствовать против Блинова, – Анисий Тюльпанов. Председатель при поимке полоза подстраивает так, чтобы змей укусил Тюльпанова. Анисий, уверенный в ядовитости змеи, обнаруживает у себя смертельные

симптомы паралича легких, и если бы Фандорин не появился вовремя, губернский секретарь непременно бы скончался. Последовательное узнавание фактов, балансирование на грани неудачи, эффективное появление сыщика в конце рассказа служит постоянному подогреванию интереса у читателя.

Заметим, что Акунин сохраняет те же мотивы преступления, что и Конан Дойл, – корысть. Стэплтон охотится за наследством, а председатель заинтересован в имени Баскаковых, которое должно отойти земской управе. Однако интрига у Акунина сложнее, чем у английского писателя, поскольку совершается не два (причем одно из них было совершено по ошибке), а три убийства: два из них (Баскаковой и ее воспитанницы) ради выгоды, а третье, приказчика Крашенинникова, с целью отвести подозрение. Кроме того тайна преступника выдерживается гораздо дольше. В «Собаке Баскервилей» Холмс вступает в действие значительно раньше, в тот момент, как читатель ознакомился с действующими лицами, потенциальными подозреваемыми и получил все возможные факты. С появлением Холмса открывается имя преступника. Читателю остается наблюдать за подготовкой поимки преступника. Еще до того, как Стэплтон пойман и арестован, читатель владеет таким количеством информации, что финальное объяснение является скорее факультативным: мотив, способ убийства уже известны. У Акунина тайна выдерживается до самого финала. Появление сыщика, указание на подозреваемого и объяснение преступления происходят едва ли не одновременно. Более сложным оказывается и наказание убийцы. Стэплтон гибнет в болотах, спасаясь от преследования, Фандорин же вынужден выбирать: отдать Блинова в руки правосудия либо позволить ему совершить самоубийство. Он предпочитает второе: «Дадим ему пять минут, избавим земскую идею от лишней компрометации» [1, 203]. Фандорину приходится не просто разгадать преступление, но и учесть то влияние, которое оно может оказать на общественную жизнь страны (или хотя бы уезда). Отличия характера и функции героя в данном случае обусловлены присутствием в произведениях Акунина национально-исторического колорита и ориентацией писателя также на традиции классической русской литературы.

Итак, все рассмотренные уровни рассказа Б. Акунина демонстрируют ориентацию на авторский код Дойла, что, с одной стороны,

связано с тенденциями современной литературы (в том числе в области сюжетостроения), а другой стороны, это обусловлено стремлением писателя встроить при помощи элементов «чужой» поэтики свой собственный художественный мир, обладающий помимо авантурного и игровой планов содержания, идейным, философским.

### *Литература*

1. Акунин Б. Нефритовые четки. – М., 2007. – 704 с.
2. Дойл А. К. Записки о Шерлоке Холмсе: В 2 т. – Т. 2. – М., 1991. – 336 с.
3. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. – СПб., 2002.

*Разумовская Оксана Васильевна,*

*кандидат филологических наук, старший преподаватель Российского университета дружбы народов*

### **ПЕРЕПИСЫВАНИЕ КЛАССИКИ: РАЗНОВИДНОСТИ ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕМЕЙКОВ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ**

Литература, являясь живым и развивающимся организмом, на определенных этапах склонна к саморефлексии, повторению или более глубокому осмыслению уже сказанного. Отдельные произведения мировой литературы приобретают статус знаковых, прецедентных по отношению к последующим творениям текстов, порождая (зачастую невольню) свои собственные художественные вселенные. Так, многие романы Джейн Остин, сыгравшие важную, но не основополагающую роль в литературном процессе георгианской Англии, в последней трети XX в. пережили волну необыкновенной популярности, и по настоящий момент продолжают активно переиздаваться, переводиться на другие языки и экранизироваться. Создаются клубы поклонников творчества Остин, специализированные сайты, посвященные ее книгам, ролевые игры, в рамках которой участники могут не только примерить наряды георгиан-

ского периода, но и побыть персонажем любимого произведения. Коммерчески успешны и востребованы у читателей книги и фильмы о самой писательнице и ее эпохе. Так, недавно в России была опубликована серия книг, реконструирующих детали повседневного быта Англии XIX в.: «Кулинарная книга Джейн Остин», авторы Мэгги Блэк и Дейдра Ле Фей, «Сад Джейн Остин» и «Чай с Джейн Остин», автор Ким Уилсон.

Для обозначения подобного всестороннего и последовательно интереса к какому-то художественному тексту (словесному или кинематографическому) используется неологизм «фандом», от английского *fandom* – «фанатское» движение, сообщество людей, объединенных общим увлечением.

Производительная энергия фандомного движения необычайно велика, материальным ее воплощением становится активно развивающаяся продукция медиафраншизы, но неотъемлемым компонентом любого фандома является творческая деятельность его участников, чаще всего, коллективная. Читатели (в случае с Джейн Остин – преимущественно читательницы) не готовы отложить любимую книгу, добравшись до последней страницы, и, чтобы не расставаться с героями, сами берутся за перо. В результате на свет появляются продолжения, предыстории, альтернативные версии оригинальных произведений. Изучение такого рода текстов происходит, как правило, на стыке социологии, культурологии и литературоведения, поэтому вопрос об эстетической ценности и художественном уровне «фанфиков» представляется второстепенным. При этом само явление получило в современном обществе столь широкое распространение, что поставило перед филологами и критиками задачу выработать адекватный терминологический инвентарь для описания жанров «любительской» литературы.

В широком смысле все разновидности «фанфиков» являются формами интертекстуальности, и в этом отношении как вид творчества не могут претендовать на абсолютную новизну. Неоднократное обращение к уже сложившимся сюжетам было характерной чертой риторической эпохи. Несколько трагедий о Гамлете, практически одновременно идущих на сцене елизаветинских театров, или череда средневековых романов о короле Артуре, принадлежащих разным авторам, но восходящих к общему источнику, не рассматривались как плагиат или подражание, напротив, формировали своего рода

текстуальный канон вокруг исходного произведения, придавая ему большую значимость и авторитетность. Некоторые варианты переработок пародийно переосмыслили или коммерчески эксплуатировали оригинальный текст, как в случае с неавторизованным продолжением романа «Дон-Кихот», написанным неким Авельянедой.

Новый этап в использовании и восприятии межтекстовых связей начинается с развитием в западной литературе модернизма и постмодернизма, для которых характерно так называемое «цитатное мышление» [1, с. 220]. В этот период интертекст мыслится уже не как осознанная стратегия создания художественного текста, но форма существования литературы – и, шире, культуры в целом. Одной из важных задач литературоведения на фоне этого процесса становится систематизация видов интертекстуального взаимодействия и совершенствование методики его анализа при интерпретации текста.

Попытки классификации форм интертекстуальности сопровождали развитие самой теории практически с момента ее появления [2]. Однако современные формы массовой (и не только) литературы требуют иной терминологии, позволяющей отразить суть сюжетного и образного взаимодействия текста-источника и возникших вокруг него ремейков. Понятийный аппарат, стихийно возникший как реакция на лавинообразный поток любительской прозы, пока еще неустойчив, лишен единообразия и ориентирован преимущественно на англоязычные термины, калькированные отечественной сетевой словесностью.

Так, термин *спин-офф* обозначает одну из форм литературных ремейков, содержащих пересказ фабулы исходного произведения с альтернативной точки зрения (например, от лица другого повествователя или с учетом новых обстоятельств). Примером подобной переработки может служить пьеса Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», представляющая читателю события шекспировской пьесы глазами второстепенных персонажей.

Еще один вид вариаций на тему претекста – помещение событий и персонажей в новый контекст (вся «альтернативная» литература – стимпанк, неовикторианство, криптоисторическая литература). Существует также практика совмещать персонажей нескольких произведений в одном вымышленном пространстве. Результат подобного соединения называется *кроссовером*, и этот вид ремейка можно

проиллюстрировать романом Рождера Желязны «Ночь в тоскливом октябре». Однако самым распространенным видом фанфиков является дописывание сюжетных линий (названия разновидностей жанра отражают отношение к событиям оригинального текста: предыстория – *приквелы*, продолжение – *сиквелы* и т. д.).

Один и тот же текст классического канона может одновременно породить интеллектуальную переработку в духе постмодернизма и «массовую» версию. Так, роман Мэри Шелли «Франкенштейн? или современный Прометей» вдохновил одного из крупнейших представителей современной английской прозы Питера Акройда на причудливую фантазию «Журнал Виктора Франкенштейна» (2008), а писательницу бульварного стиля Хилари Бейли – на мрачную вариацию сюжета с монстром женского пола «Невеста Франкенштейна» (1995). Оба ремейка сочетают элементы приквела и мидквела с пафосом сенсационного разоблачения «истинной» природы описанных в оригинальном тексте событий.

Примечательно, что оба романиста в своем творчестве неоднократно обращаются к текстам предшествующих эпох с намерением представить на суд читателя собственную версию описанных у классиков событий. Металитературная установка произведений Экройда очевидна; самые известные его произведения – беллетризованные и документальные биографии великих писателей (Чосера, Шекспира, Ньютона, Уайльда, По), историко-литературные детективы («Чаттертон», «Падение Трои», «Лондонские сочинители»), переработки произведений Диккенса («Великий пожар Лондона»), Чосера («Кларкенвельские рассказы»). Хилари Бейли не отстает от своего знаменитого соотечественника – ее перу принадлежит альтернативная версия греческого мифа («Кассандра, принцесса Трои»), сиквелы к романам «Джейн Эйр» Ш. Бронте, «Прощай, Берлин» Кристофера Ишервуда, повести «Поворот винта» Генри Джеймса, а также «женская» версия приключений Шерлока Холмса – история его сестры Кристины, сопровождаемой подружкой Мэри Уотсон.

Подобные точки схождения классики, постмодернизма и беллетристики весьма многочисленны, и зачастую выстраиваются в сложные иерархические системы, в которых ремейк вместе с оригинальным текстом становится объектом переписывания в новом стилистическом или смысловом регистре. Именно такое

интертекстуальное соотношение характерно для творческой истории «фанфиков» романа «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте, в большом количестве существующих в современной англоязычной беллетристике.

Основным стимулом к появлению бронтеанских «апокрифов» стала не столько полуторавековая слава первоисточника, сколько неожиданная популярность его современного «приквела», написанного в 1966 г. Джин Рис. Ее роман «Широкое Саргассово море» получил особый статус в литературном мире. Выступая в качестве предыстории событий, описанных Шарлоттой Бронте в ее знаменитом шедевре, «Широкое Саргассово море» при этом обладает и собственной художественной значимостью, так как подвергает пересмотру не только сюжетные линии текста-источника или характеры главных героев, но и полемизирует с той системой ценностей, которая породила «Джейн Эйр».

Родившаяся в Вест-Индии Джин Рис выступает против расовых и социальных стереотипов, касающихся обитателей британских колоний, и ставит под сомнение нравственное превосходство самих колонизаторов. Кроме того, писательница стремится преодолеть бинарный антагонизм викторианских взглядов на женскую сущность. Ее героиня, креолка Берта Антуанетта Мейсон, впоследствии миссис Рочестер, далека от идеала, так как обладает сложным, противоречивым и неуравновешенным характером, однако она не является тем чудовищем, которым предстает в глазах читателя «Джейн Эйр».

В романе Рис есть реплика, которая, взятая вне сюжетного контекста, позволяет объяснить сам факт появления ревизионистских переработок классики: «Другая сторона существует всегда». В «Джейн Эйр», как и во многих других произведениях мировой литературы, приоритет сюжетных линий и система персонажей выстроены в соответствии с идеей и замыслом автора, однако романский материал почти всегда содержит некий неизрасходованный остаток, обладающий потенциалом развития. Это дает возможность самым творчески одаренным читателям додумывать, а самым дерзким сочинителям дописывать или переделывать уже существующее чужое творение.

Тексты, основанные на сюжете «Джейн Эйр», обращаются к тем персонажам или ситуациям, которые не были достаточно освещены в самом романе. При этом основная идея ревизионистского прочтения – показать истинный характер произошедших событий, т. е. уличить автора оригинального текста в замалчивании, искажении

сюжетных «фактов» или простительном для его эпохи, но нуждающемся в корректировке «заблуждении». Эмма Теннант, автор одной из самых известных переделок «*Thornfield Hall: Jane Eyre's Hidden Story*», 2002, в предисловии приводит цитату из оригинального романа, где описываются отношения Джейн и Адель после свадьбы бывшей гувернантки с Рочестером. Автор современного «ремейка» выражает сомнения в том, подобное уважительное и дружелюбное общение между Джейн и ее воспитанницей, а затем падчерицей, возможно, поэтому ставит задачу разобраться в «истинной» природе чувств двух женщин друг к другу и к Рочестеру. Результатом подобного прочтения становится сенсационно-разоблачительный ремейк, в котором Адель поначалу ненавидит свою гувернантку, видя в ней препятствие к воссоединению своих родителей, зато дружелюбно общается с Бертой, которая (видимо, в соответствии с «легендой» романа Джин Рис) вовсе не безумна. В соответствии с сюжетными штампами бульварного чтива, в романе Теннант присутствует жестокое убийство, разлученные близнецы и роковая тайна (касающаяся Селин Варранс и ее жизни в Париже).

Французская линия сюжета привлекла также Клэр Мойз, чей роман “*Adele, Grace and Celine: the Other Women of Jane Eyre*”, 2009, пронизан мелодраматическим пафосом. Роман построен как переписка Селин и Грейс Пул. Мать Адель отправила девочку в Англию в надежде, что Рочестер даст ей образование и положение в высшем свете, однако материнские чувства берут верх, и Селин находит возможность следить за жизнью дочери, получая письма от Грейс Пул. Роман также можно считать условным сиквелом оригинального текста, так как его события простираются до Первой мировой войны, во время которой Адель работает медсестрой.

Другие сиквелы сосредоточены на судьбе детей Рочестера и Джейн. Писателей привлекает идея заглянуть за сюжетную границу, обозначенную самой Шарлоттой Бронте при помощи знаменитой фразы “*Reader, I married him*” (глава 38). Элизабет Ньюарк в романе с исчерпывающим названием “*Jane Eyre's Daughter*” повествует не столько о жизни четы Рочестер, которая вместе с сыном уезжает в Вест-Индию, сколько о злоключениях их дочери Дженет, вынужденной делать выбор между двумя поклонниками.

Современные авторы скептически относятся к возможности семейного счастья Джейн и Рочестера, о чем спешат заявить

в собственных версиях этой истории. Хилари Бейли заинтересована в том, как изменилась жизнь Джейн после свадьбы. В ее романе *“Mrs. Rochester: The Sequel to Jane Eyre”*, 1997, Торнфилд-Холл восстановлен из пепла, и это возвращает к жизни давние кошмары и призраки прошлого. В книге снова появляется «колониальная» линия, так как Рочестера шантажирует сестра покойной Берты. Очевидно, «Миссис Рочестер» Бейли служила одним из источников вдохновения для Эммы Теннант, так как в этой версии Адель тоже ненавидит свою мачеху и надеется на воссоединение Рочестера с Селин. Реабилитация образа Берты и перенос демонических черт на других персонажей – Адель, Селин, Грейс Пул, Бланш Ингрэм и даже миссис Фэрфэкс – составляют одну из отчетливых тенденций англоязычных ремейков.

Переписывание романа Бронте превращается для представителей беллетристики и бульварной литературы в изощренную и зачастую азартную игру, правила которой лишь условно соотносятся с постмодернистской практикой литературной деконструкции. Авторы современных вариаций романа не стремятся иронически или пародийно дистанцироваться от текста-источника, не пытаются травестировать жанр или сюжет (за исключением эротических версий). Напротив, они пытаются создать иллюзию, или, скорее, имитацию диалога с создателем исходного текста, искусственно и не всегда успешно воссоздавая стиль оригинала и псевдовикторианскую атмосферу в своих произведениях.

Количество и разнообразие текстов, написанных по мотивам романа Шарлотты Бронте, столь велико, что переросло границы обычного «фандомного» движения и превратилось в своеобразный гипертекст. Подобная участь постигла многие другие классические тексты, ставшие отправной точкой в конвейерных любительских переработках. Это свидетельствует одновременно и о кризисе беллетристики, оказавшейся в кольце самовоспроизведения, и о выходе из тупика за счет пересмотра статуса и задач художественного творчества, появления новых жанров и литературных технологий.

### *Литература*

1. Ильин И. П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. – М., 1996.

2. Genette G. Palimpsestes: La littérature au second degré. – P., 1982.
3. Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien // hrsg von Broich U., Pfister M. – Tuebingen, 1985.

*Серафимова Вера Дмитриевна,*  
кандидат филологических наук, доцент Московского педагогического  
государственного университета

**ОСМЫСЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЫ А. П. ПЛАТОНОВА**  
**В ВОСПОМИНАНИЯХ ЖУРНАЛИСТОВ, ВОЕННЫХ**  
**КОРРЕСПОНДЕНТОВ «КРАСНОЙ ЗВЕЗДЫ», ПИСАТЕЛЕЙ**  
**(С 30-Х ГГ. XX В. ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ)**

В исследовании предпринята попытка целостного осмысления на материале отдельных воспоминаний творческого облика гениального писателя, классика русской литературы XX в. Андрея Платоновича Платонова (1899–1951). Рассматриваются разные уровни осмысления творчества писателя: его человеческого облика, писательской судьбы, творческой индивидуальности, портрета, речевого поведения, бескомпромиссности в суждениях, отношения к искусству, к окружающим его людям, его поведения в годы пребывания на фронте на полях Великой Отечественной войны, отношения к близким, родным, к природе, учитывается социология восприятия. В статье рассматриваются: 1) Воспоминания журналистов, писателей, близко знавших Платонова в 20-е, 30-е гг. (Ф. Каманин, Л. Гумилевский и др.); 2) Воспоминания о Платонове, военном корреспонденте «Красной звезды» (Л. Кудреватых); 3) Воспоминания об А. Платонове в послевоенные 40-е гг. (В. Некрасов); 4) Воспоминания об А. Платонове в 60-е гг. и по настоящее время (Ю. Нагибин, Е. Одинцов).

*Воспоминания Виктора Некрасова.* Виктор Платонович Некрасов (1911–1987) свои воспоминания об Андрее Платоновиче Платонове (1899–1951) предваряет заданием для себя – выявить, каковы взаимоотношения между писателем и его творчеством, совпадают они или нет – человек и его книги? Имеет ли это какое-нибудь значение?

Внешность, характер, книги? По его признанию, Зощенко поразил его своими печальными глазами и тихим, грустным, совсем не «зощенковским» голосом, Вересаев абсолютно совпал с представлением тех лет о «настоящем» писателе – пожилой, интеллигентный, в пенсне, с бородкой. Маяковский оказался совсем таким, как и его стихи, во всяком случае с эстрады. Андрей Платонов, признается Некрасов, «у меня не совпал». Познакомился В. Некрасов с А. Платоновым, как он отмечает, в конце сорок седьмого или в начале сорок восьмого. Познакомили друзья, от них же узнал о том, что после появления в 1931 г. повести «Впрок», подвергшейся сокрушительной критике, Платонова практически перестали печатать, и «только в 1937 году вышла в свет небольшая книжечка “Река Потудань”». Признается Некрасов, что в день знакомства он «специально прочитал два рассказа, напечатанных в «Литкритике» («...другое в руки не попало...») – ни «Фро», ни «Бессмертие» мне скорее не понравились. Я не мог даже точно определить, что именно, но что-то в них казалось мне искусственным. И я не знал, как себя держать» [8; 199, 200]. Не пишет Некрасов ни о рецензии Платонова на его книгу «В окопах Сталинграда», напечатанной в 7-м номере журнала «Огонек» в 1947 г., т. е. уже появившейся к моменту знакомства с писателем, ни о том, чем именно прочитанные рассказы «не понравились», и что он в них нашел «искусственного». Портрет Платонова, данный Некрасовым, совпадает в основном с описанием портрета, данного в большинстве других мемуарах: «Внешность не очень запоминающаяся – широкий нос, умные, иногда улыбающиеся, иногда грустные глаза, высокий лоб, короткие, немного редящие волосы».

Воспоминания В. Некрасова впечатляют тем, что он подробно, в деталях описывает прогулку с Платоновым по Тверскому бульвару с общим другом (не называя его фамилии), сопоставляет платоновское восприятие памятника Пушкину с цветаевским. «...Пушкин еще стоял на своем месте. И начали мы свою прогулку с того, что подошли к нему и посидели на скамейке среди детишек, нянек и стариков с газетами». Некрасов не уверен, мог ли Платонов к тому времени знать очерк Цветаевой «Мой Пушкин» (1937), но он, («прочитав сейчас эту великолепную прозу (...) к стыду своему должен признаться, что имя Цветаевой мне тогда ничего не говорило»), вспоминает, что Платонов тогда, когда они вместе сидели на скамеечке, высказывал

приблизительно те же мысли, что и она, «может даже и цитировал ее». Слова Платонова – «Из соседей это мой самый любимый писатель, (...) – а из писателей – самый любимый сосед» – характеризуют его как остроумного и ироничного человека. Воспоминания В. Некрасова повествуют о последних месяцах жизни А. Платонова. Болью отзываются в сердце слова В. Некрасова о пребывании Платонова в больнице. Некрасов описывает посещения им Платонова в санатории «Высокие горы», недалеко от Таганки. «Мы даже прогуливались по небольшому, но довольно уютному парку и радовались, что Андрей Платонович хотя бледный и худой, но опять на ногах». Много пришлось Некрасову, по его описаниям, побегать по всяким министерствам и главкам. Нужен был стрептомицин – единственное средство от горловой чахотки, а был он в те годы на вес золота и без специального разрешения, «...а может быть, и разрешений, не выдавался. Беготня в конце концов увенчалась успехом, но было уже поздно – стрептомицин не помог».

Описание последней встречи Некрасова с Платоновым совпадает с известной фотографией Платонова в «Высоких горах» – «...он на скамейке, в больничном халате, шлепанцах, грустный, но очень спокойный, хотя все знал, все понимал». Много размышлений о жизненной, писательской судьбе Платонова вызывает его фраза, сказанная Некрасову в связи с подаренной книгой «Река Потудань» с опечаткой года издания – 1987, которую Некрасов, по его словам, берег как раритет. «...Маленькая, серенькая, очень потрепанная книжечка («увы, другой сейчас нет...») с серебряной надписью (...) Будем надеяться, – улыбнулся, вручая мне книгу, Андрей Платонович, – что эта опечатка в некотором роде пророческая. Авось в восемьдесят седьмом году меня еще будут помнить». Горьким упреком времени звучат заключительные строки некрасовских воспоминаний о «пророческих словах» Платонова: «Сказано было с улыбкой, но и с горечью. Писателю горько, когда его не печатают, а значит, и не читают, даже если он и здоров. Сейчас Андрея Платоновича и печатают, и читают, и даже фильмы по его рассказам ставят. Он опять знаменит. Не заросла к нему народная тропа». По Некрасову, «Платонов «в жизни» не был писателем, но в писательском своем труде всегда оставался человеком». [8; 202]

*Воспоминания Льва Гумилевского.* Писатель Лев Иванович Гумилевский (1890–1987) дает в своих воспоминаниях обстоятельный

портрет А. Платонова, описывает его одежду, манеру говорить, писать, слушать собеседника, двигаться. «Он был тих и приветлив, говорил негромко, двигался осторожно и ни в чем не торопился. Когда я вошел, он сидел за высоким шведским бюро и писал на стандартных листах бумаги, карандашом, без поправок и так, что строчки к концу листа постепенно отступали от левого поля и ложились, скашиваясь вправо книзу. Он был хорошо одет, как будто для выхода из дома, но видно было, что заботу о его одежде взял на себя кто-то другой». [3; 109]

В описании Гумилевского Платонов предстает спокойным, приветливым, «старомодным», скромным человеком с большим чувством достоинства, любимым в кругу семьи и ухоженным, в целом, «обобщенным портретом революционных демократов шестидесятых годов прошлого века». Знакомство состоялось в связи с написанием Платоновым «Книги о великих инженерах», появившейся в февральском номере «Литературного критика» за 1937 г. Это была литература, посвященная людям науки, техники, отличная от научно-популярной и биографической литературы прежнего времени, и, как свидетельствует Гумилевский, Платонов раскрылся в книге «...в хорошо знакомом нам всем ощущении, охватывающем каждого при встрече с гением: да ведь это все то самое, что я сам знал, да только не сказал». Определение «гениальный» применительно к А. Платонову встречается на страницах воспоминаний не один раз. Гумилевский подчеркнет, что Платонов единственный советский писатель, еще при жизни названный гениальным, названный так писателями же, и не шепотом, наедине, а вслух на широком собрании Федерации советских писателей. Напоминает Гумилевский ответ Виктора Борисовича Шкловского генеральному секретарю РАППа, Леопольду Леонидовичу Авербаху (1903–1937), главному редактору журнала «На литературном посту», проводившем политику вытеснения из литературы писателей-«попутчиков», на его истерические вопли о «буржуазной опасности в литературе» – «Вы хотите переделать Платонова? Вы его не переделаете, его нельзя переделать, потому что Платонов – гениальный писатель!». На такой «г а м б у р г с к и й с ч е т» не мог оказать влияние и резкий отзыв Сталина о рассказе Платонова «Впрок», напечатанный в «Красной нови», – так комментирует Гумилевский свое и писателей понимание гениальности Платонова.

В воспоминаниях друга Платонова Льва Ивановича отчетливо вырисовывается творческий портрет Платонова, глубина платоновского мышления, точность, ясность и лаконизм его формулировок. Это приводит Гумилевского к замечательной и логичной рекомендации: «Я понял, что для того, чтобы ощутить покоряющее своеобразие Платонова, надо не слушать его в чтении и даже не только читать самому, а переписывать всего от начала до конца, как списывают дети с школьных прописей на уроках чистописания». Покоряющее своеобразие Платонова видится автору воспоминаний в том, что он «...не отражал жизнь, как другие писатели: он творил ее из реального житейского материала по своему образу и подобию, как легендарный бог Саваоф. Он создавал свою собственную действительность, и она часто казалась загадочной, странной и даже уродливой для тех, кто знал только натуральную, общедоступную действительность и не искал другой». [5] Анализируя в своей статье язык Платонова на ряде примеров из его прозы – замену логической истинности фактической, Гумилевский определяет писателя как новатора, создателя «нового литературного приема», которого он не встречал ни у кого раньше – «в замене логической истинности, допускающей разночтения, фактической истинностью данного случая, единственного, неповторимого».

Вывод Гумилевского также еще один из аргументов рассмотрения литературы «после Платонова» (слова О. Павлова) как «постплатоновского пространства». «Признанием и своим огромным влиянием на писателей Платонов обязан своему писательскому своеобразию, тому своеобразию выражения, которое еще Гете считал «началом и концом всякого искусства». Если найдется хоть один современник Платонова, который, положив руку на сердце, скажет, что он не учился у Платонова, то можно с уверенностью предположить, что ему вообще бесполезно учиться». Неоспоримы заключительные строки статьи Гумилевского о Платонове: «Трудно найти (...) писателя, не испытавшего на себе влияния Платонова. Литературное значение Платонова не соответствовало его малой известности среди широких кругов читателей. Вмешательство Сталина в писательскую судьбу Платонова поставило его до конца жизни в тень, почти под запрет, и в сущности после смерти началась заново его писательская жизнь». [3; 111]

*Воспоминания Юрия Нагибина.* «Он принял меня в братство боли». [7]

В своих воспоминаниях прозаик, режиссер, сценарист Юрий Маркович Нагибин (1920–1994) прослеживает жизненный, творческий путь Платонова, отмечает его любовь к технике, богатство жизненных впечатлений, которые он приобрел, когда работал инженером по электрификации и мелиоратором, отмечает предельную искренность писателя («он не умел ни лгать, ни приспособливаться, ни делать что-либо в угоду власти»), отмечает органичность его языка («магический, ни с чем не сравнимый язык»), «сатирический дар («...проницательный, хорошо знавший жизнь Платонов видел то, что мы деликатно называем сейчас «культом личности»). Нагибин пишет о влиянии Платонова на Хемингуэя: «Как только был напечатан небольшой кусок повести «Джан», его сразу перевели на английский язык – мир всегда был жаден до всего настоящего. И вот что интересно, когда читаешь повесть Хемингуэя «Старик и море», за которую тот получил Нобелевскую премию, то видишь, что бой Сантьяго с гигантской рыбой – это, в сущности, не что иное, как бой главного героя «Джана», Чагатаева, с орлами. Хемингуэй и сам прекрасно знал это. С присущей ему прямоотой он признавался, что очень часто его привязывают совсем не к тем писателям, у которых он учился, к Стендалю, например, хотя Стендаля он быстро преодолел и одолел, – так, во всяком случае, казалось Хемингуэю. А вот то, что он многое взял у советского писателя Андрея Платонова, это почему-то никому неизвестно. Хемингуэй сказал об этом в своей Нобелевской речи. А Платонова уже давно не было в живых». [8; 73] Это заявление Нагибина можно рассматривать как миф, так как подтверждения оно в тексте Нобелевской лекции не находит.

Интересные наблюдения в воспоминаниях Нагибина о духовном облике Платонова, о его необыкновенной, широчайшей образованности. «Он знал все на свете. И все это, как у большинства настоящих людей, было золотыми плодами самообразования. Единственное, о чем он всегда сожалел, так это о том, что не знал иностранных языков и не мог читать любимые книги в подлиннике».

Верно мнение Нагибина о «глубинном воздействии платоновской прозы»: «...воздействие платоновской прозы испытывают в той или иной мере все наши лучшие прозаики. Я имею в виду людей моего поколения и моложе». Об уникальности Платонова говорит

и ответ Нагибина на вопрос – возможно ли такое, что у Платонова не было никаких учителей? «В мире литературы взаимовлияния просто неизбежны. Но к Платонову не приложимы обычные мерки. Как не приложимы они к Толстому и Чехову, Джайсу и Кафке, Прусту и Достоевскому. (...) Если же самым тщательным образом сопоставить прозу Платонова с произведениями наиболее крупных отечественных или зарубежных прозаиков, другими словами, с теми, у кого только и можно учиться, то окажется, что Платонов вообще ниоткуда, что он – сам по себе, он своя, неповторимая и ни на какую другую не похожая Вселенная». [7; 74]

*Воспоминания Федота Федотовича Сучкова, записанные Л. Очеретом.* [2]

Федот Федотович Сучков (1915–1991), писатель и скульптор, автор Мемориальной доски А. П. Платонову на Тверском бульваре, 25, где многие годы жил Платонов, друживший с А. Платоновым, арестованный в 1942 г. в годы учебы в Литературном институте и проведенный в заключении почти десять лет, в 60-е гг. ответственный секретарь знаменитого журнала «Сельская молодежь» и автор предисловия к сборнику Платонова «На красный свет», где впервые опубликована повесть «Город Градов», предваряет свои воспоминания словами: «Интерес к личности А. Платова возрастает все больше, а мемуаров о писателе нет». [2; 16]

Рассказ Ф. Ф. Сучкова начинается с описания истории его знакомства с Платоновым, состоявшегося в пору работы Платонова в редакции журнала «Литературный критик». Рассказ выявляет и отношение сотрудников журнала к Платонову, уважение, которым пользовался он среди них, и такие качества характера Платонова как открытость, свойственный ему юмор.

Воспоминания Ф. Сучкова отличаются особой искренностью и трепетным отношением к личности А. П. Платонова. В его рассказах предстает творческий и человеческий портрет А. Платонова. Сучков отмечает необычайную стилистику платоновских произведений «Необычайная стилистика платоновских произведений создает образ человека неординарного, непредсказуемого, неожиданного».

Интерес представляют и воспоминания Сучкова о Платонове начала войны, когда он, будучи студентом Литературного института, вместе с ним дежурил по ночам во время немецких налетов на

Москву, и развенчание им мифа о Платонове как о ночном стороже, и описание встречи во время эвакуации института на станции Кочетовка, подчеркивание таких характерных качеств Платонова как доброжелательность и юмор, открытость.

Ф. Сучков в своих воспоминаниях отмечает и естественность поведения Платонова в те суровые дни, выражение им неподдельной радости от встречи, отсутствие в писателе чванства и зазнайства, передает тревожную атмосферу суровых дней начала войны, вспомнит и об украденной рукописи романа «Путешествие в человечество», в котором герой повторяет знаменитый путь Радищева в обратном направлении. («Много лет спустя я узнал, что в дороге у него украли рукопись».) Воспоминания Сучкова дают многогранную характеристику Платонова. Ссылаясь на конкретные случаи, художник передает бескомпромиссность Платонова, его неспособность и нежелание скрывать подлинные чувства по отношению к бездарям и хапугам, его гостеприимство по отношению к друзьям, отношение к алкоголю («трезвенником, но и пьяницей он не был»), его радушие к желанным гостям (обмен хлебного талона на поллитровку, чтобы их угостить); и выстраданное собственным опытом горькое убеждение в том, что «чем хуже написано, тем легче напечатать». Подытоживая свои воспоминания, Сучков заключает: «Он редкий художник слова. Россия потеряла писателя, который любил ее больше, чем она его. Быть может, поэтому он и был одним из лучших ее выразителей».

Воспоминания журналиста Евгения Одинцова «Его Мария» (1983) [9; 174–179] представляют исключительную ценность тем, что не только раскрывают духовную мощь платоновского слова, но повествуют о верном его товарище, жене и спутнице Марии Александровне, которую автор знал лично и которая, по воспоминаниям Одинцова, «сумела, несмотря на преследовавшие ее душевные невзгоды», в своей беспредельной преданности находить силы вновь и вновь подыматься, «прокладывая слову Платонова дорогу к самым простым людям, которых он очень любил». Заметки Одинцова, написанные к десятилетию кончины Марии Александровны (Мария Александровна скончалась в Москве 9 января 1983 г.) передают внутреннюю и внешнюю красоту жены А. Платонова, духовность и нежность их отношений, величие их любви, характеризуют Андрея Платонова как любящего

и любимого мужчину: «Но пусть все знают, что была она красавица из красавиц; что не удерживала Платонова в его подвиге; что не попрекнула его трагической судьбой их замечательного и единственного сына; что горе и страдания не иссушили их жизни и любви; что Платонов обожал ее и гордился своей «Марией»; что, как и авторы «Смерти Ивана Ильича» и «Братьев Карамазовых» – своим любимым, он свои «Епифанские шлюзы» (тоже самое непревзойденное в мировой литературе!) – посвятил юной любимой Марии Александровне...».

В оценке Одинцова, Платонов – продолжатель духовных традиций русской литературы: «...он продолжил (и это после Толстого, Чехова, Достоевского, Гоголя) не только литературную культуру слова, но и заветную любимую мысль этих духовных руководителей русского общества: что людям нечего больше делать на свете, как только жаться друг к другу, жалеть и прощать». Автор заметок о Марии Александровне и гениальном А. Платонове находит очень емкое и точное определение слову писателя, характеризуя его как «световоздушное»: «Сумев внести после них (после Толстого, Чехова, Достоевского, Гоголя. – В. С.) свое особое в русскую прозу, Платонов перекинул легкую живую дорогу от русской к советской литературе – и весь мир опять в смятении от световоздушного слова нашего огромного, смелого и смиренного народа, давшего всем столько радостей в литературе!». [9; 174]

Одинцов вспоминает Марию Александровну «уютной, неизменной, чудесной, с прелестным юмором». С ее слов автор воспоминаний передает, как Платонов ревновал свою Марию, как мучительно прощался с ней, не отпускал ее руку перед смертью. «Когда он умирал – то все держал мою руку и все рассказывал, рассказывал... Я ночи не спала, меня всю клонило, я умоляю: «Андрей, я посплю», а он все просит: «Мария, не уходи» – все хотелось ему еще и еще рассказать...». Со слов Марии Александровны, переданных Одинцовым, узнаем мы и о связях Платонова с Булгаковым, с Шолоховым: «Распустили сейчас слухи, что Маргарита – это я, а Мастер – это Платонов. Да, Булгаков называл Платонова мастером, бывал у нас на «средах», всегда сидел вот на этом диване, в уголке, слушал Платонова молча, зыркал глазами, говорил нервно: «Андрей, ты мастер, ты мастер!», но при чем тут что «я – Маргарита??». Кто-то придумал».

*Воспоминания Ф. Г. Каманина.*

Воспоминания Федора Георгиевича Каманина (1897–1979) об Андрее Платонове в книге «Литературные встречи» привлекают искренностью и житейской достоверностью. Каманин принадлежал к поколению советских литераторов, чьи писательские судьбы складывались в бурные 20-е гг. В книге описаны встречи Каманина с такими писателями, как М. Пришвин, Д. Фурманов, А. Твардовский, А. Платонов. Четвертая глава книги посвящена Андрею Платонову. С Платоновым автора воспоминаний познакомил друг, писатель Алексей Кожевников. Встреча состоялась в доме Кожевникова, во время которой Каманин обратил внимание на внешность Платонова – «сухощавый человек» – и на манеру вести себя, расслабившись в кругу близких для него людей – «Усаживают меня рядом с ним, и тут он, окинув меня спокойным, я бы даже сказал ленивым, взглядом, берет стоящую у него на подлокотнике кресла рюмку с водочкой, подвигает кресло чуть в сторону, снова садится, рюмку ставит на подлокотник. И хоть бы капелька пролилась». [4; 107] В платоновской манере вести беседу Каманин подчеркнет естественность, скромность: «В беседах был прост, не умничал, говорил совсем не так, как писал. Некоторые только помню забавные его словечки: «издиет», «исупчик», «ах, адамочки».

Воспоминания Каманина интересны и тем, что в ней он выступает как литературовед, высказывает свои впечатления от повести «Епифанские шлюзы», которую, как он выразится, прочел «одним духом, в один присест», сопоставляет повесть с «Кашеевой цепью» Пришвина. Восторгается языком писателя. «Был просто потрясен драматизмом сюжета и манерой письма. Что-то подобное вышло со мною, когда прочитал в «Красной нови» первую часть «Кашеевой цепи» Пришвина, а тут, кроме всего, поразил меня язык, какого я и не встречал нигде. Сочетание слов было особенное, платоновское». [4; 109] Не пришлось по душе в «Епифанских шлюзах» Каманину, и даже покорило – сцена казни героя повести, и не казнь сама, как он отметит, «она была в обычаях давнего времени, а то, что Платонов придал палачу отвратительные черты гомосексуалиста и садиста». На вопрос – «Андрей, зачем ты это сделал? Ведь тут явный перебор. Палач и есть палач. Если бы ты просто написал, что дьяк впустил палача в камеру смертника и закрыл за ним дверь, ужас был бы не меньший, и даже, мне кажется, больший» – следует

ответ – «я и сам думал об этом, спохватился, да поздно (...) что написано пером, не вырубишь топором. Раз оно написалось так и увидело свет, то пусть оно так и остается».

Ответ Каманину созвучен строкам из письма Платонова из Тамбова 1927 г. Марии Александровне: «Петр казнит строителя шлюзов Пери в пыточной башне в странных условиях. Палач – гомосексуалист. Тебе это не понравится. Но так нужно». [4; 197] «И концовка такая в его повести осталась, почему – об этом знает только автор, а его теперь не спросишь», – так комментирует беседу с А. Платоновым Федор Георгиевич Каманин.

*Воспоминания Л. А. Кудреватых об Андрее Платонове.*

Леонид Александрович Кудреватых (1906–1981) – писатель, журналист, военный корреспондент центральной прессы в статье 1968 г. «На фронтовых перекрестках: воспоминания о встречах с писателями И. П. Уткиным, В. С. Гроссманом и А. П. Платоновым» отмечает талант Платонова – «Талантище, жил скромно, не лез в первые ряды, некоторые критики его поругивали, издавали его редко». [6; 96–106] Отмечает прочный след, оставленный знакомством с Платоновым, с которым его «ненадолго свела фронтовая жизнь». В воспоминаниях Кудреватого отмечается внимание военных корреспондентов к тому, что писал Платонов о войне, о том, как платоновский стиль «брал в клещи» читателя. «Андрей Платонович Платонов печатался в «Красной звезде» не часто. Но все, что им было напечатано, нами, военными корреспондентами, читалось непременно и всегда с увлечением. Он писал с войны и о войне не так, как все. В его корреспонденциях не было репортерской заливчатости, хотя в первые годы революции Платонов был крепко связан с воронежскими газетами, навыки репортера не миновали и его. Не было у Платонова и проникновения в глубины военной тактики и стратегии, хотя в корреспонденциях речь шла о войне. Обо всем он писал по-своему, как теперь говорят, по-платоновски». Описывает автор воспоминаний конкретный случай и впечатления от встречи с писателем в деревне Кубань около Слободы под Курском летом сорок третьего года перед знаменитым Курским сражением. В описании портрета Платонова, манеры его поведения Кудреватых, как и В. Некрасов, отмечает «высокий лоб, глубоко сидящие глаза, неторопливую походку», умение слушать: «сядет в сторонке и слушает».

Как и все авторы воспоминаний, Кудреватых выражает свое отношение к писателю – «...всегда у меня было нежное, восторженное отношение к этому простому человеку и большому писателю-философу. Он для меня всегда был связан со всем земным. А земля, она благодарна и чудодейственна, она без остатка дарит то, чем богата и сторицей платит за доброе отношение к ней».

**Заключение:** Воспоминания об А. Платонове стали ярким художественным явлением начала XXI в.: «В этом большом писателе и необыкновенном человеке нынче все интересно – жест, взгляд, интонация голоса. Любая подробность, пусть даже на первый взгляд не стоящая внимания, в будущем может оказаться полезной и нужной для создания подробной биографии, которой, к сожалению, пока еще нет». Каждый из авторов мемуаров вносит запоминающиеся подробности в творческую и жизненную биографию А. Платонова. Отметим, что такая Биография А. П. Платонова составлена А. Н. Варламовым. [1; 546 с.] Воспоминания о Платонове дают многогранную характеристику, отличаются искренностью и трепетным отношением к личности писателя, вносят дополнительные характеристики в творческий и человеческий облик А. П. Платонова. В воспоминаниях об А. Платонове – военном корреспонденте «Красной звезды» – отмечается авторитет Платонова у военных корреспондентов, их внимание к тому, что писал Платонов о войне, о том, как платоновский стиль «брал в клещи» читателя, его бесстрашие и мужество. В ряду человеческих качеств Платонова отмечается его неподдельный интерес к людям, скромность, любовь к жене – Марии Александровне, к детям, к России, знание им московских дворишек, несуетливость, присущее чувство достоинства, юмор, доброжелательное отношение к человеку, неспособность и нежелание скрывать подлинные чувства по отношению к бездарям и хапугам, гостеприимство по отношению к друзьям, отношение к алкоголю. В описании портрета, одежды, разговорной манеры А. Платонова подчеркивается обаяние, сдержанность, скромность и свойственный писателю юмор. В воспоминаниях развенчивается миф о Платонове-дворнике. В воспоминаниях, характеризующих творческий облик Платонова, отмечается страсть к мистификации, сатирический дар, преимственность духовных традиций русской литературы. В воспоминаниях Платонов предстает писателем, знающим истинную цену своих книг и с болью осознающим те «заторы», какие

ждут их на пути к читателю, предвидение творческой судьбы, необычайная, сугубо собственная мудрая речь, которую не часто приходится встречать. Приведенные воспоминания, осмысление жизненной, творческой судьбы Платонова позволяют более глубокому сопоставлению классика русской литературы, преемственности его традиций писателями второй половины XX – начала XXI в., творчески реагировавших на его художественные открытия и представляющих различные эстетические направления, разные векторы отечественной словесности в их философско-эстетических исканиях. Это дает возможность обоснованных выводов о различных формах взаимосвязи литературы второй половины XX в. и начала XXI в. с художественным миром А. Платонова, развитии писателями гуманистических традиций А. П. Платонова.

### *Литература*

1. Варламов А. Н. Андрей Платонов. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 546 [14] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: сер. Биогр.; вып. 1294).
2. Воспоминания Федота Федотовича Сучкова, записанные Л. Очеретом // В мире книг. – 1998. – № 8.
3. Гумилевский Лев. Судьба и жизнь. Воспоминания. Продолжение / Публикация В. Носовой-Гумилевской // Волга. – 1988. – № 9.
4. Каманин Ф. Литературные встречи // Новый мир. – 1981. – № 6.
5. Кораблинов В. Встречи с писателем. К семидесятилетию со дня рождения // Подъем. – Воронеж. – 1974. – № 6.
6. Кудреватых Л. На фронтовых перекрестках: воспоминания о встречах с писателями И. П. Уткиным, В. С. Гроссманом и А. П. Платоновым // Наш современник. – 1968. – № 2. – С. 96–100.
7. Нагибин Ю. «Он принял меня в братство боли» / Беседу вел Евгений Гильманов // Родина. – 1989. – № 11.
8. Некрасов В. Платонов // Некрасов В. П. В жизни и в письмах: Рассказы с постскриптумами; Маленькие портреты; Чертова семерка. – М., 1971.
9. Одинцов Е. Его Мария // Русская мысль. – 1993. – № 1/2. – С. 174–179.
10. Платонов Андрей. «...Я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / Андрей Платонов; сост., вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. – Москва: Астрель, 2013. – (Наследие Андрея Платонова).

*Пономарева Татьяна Михайловна,  
аспирантка Института гуманитарных наук Московского городского  
педагогического университета*

**ИСКУССТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ,  
СВЯЗАННЫХ С МИРОМ ВОСТОКА:  
РАССКАЗ Д. РУБИНОЙ «КОШКИ В ИЕРУСАЛИМЕ»**

В рассказе «Кошки в Иерусалиме» Рубина искусно создает мир своего Востока, своего Иерусалима. Она, обращаясь практически ко всем уровням восприятия, выстраивает свой обобщенный образ. Как уже не раз отмечалось различными исследователями, индивидуальный взгляд на действительность, личный опыт, а не обобщенные зарисовки, – вот что прежде всего интересует современного читателя.

Учитель литературы, взяв за основу это произведение, может показать, что такие неуловимые вещи, как запахи, могут обрести форму; можно, правильно подобрав слова и выражения, вызвать определенный набор ассоциаций и дать почувствовать эти запахи. Причем при помощи этих же запахов формируется и определенный образ той или иной части Иерусалима: «Христианский квартал пахнет ладаном» [3: 196]. И сразу же работает целый ряд дополнительных эпитетов: «тревожный, тонкий, всепроникающий».

«У мусульман все перешибает стойкий запах рыбы» [3: 196]. Вслед за этим запахом автор как бы в помощь читателю произносит слово «рынок», и перед глазами сразу встает живая картинка: рыбный рынок (шумный, «средоточие и суть Мусульманского квартала» [3: 196]).

«А вот в Армянском квартале... всегда витает торжествующий хлебный дух» [3: 199].

Во всех вышеперечисленных примерах автор использует для глаголов обобщающую форму третьего л., ед. ч., наст. вр., другими словами, обращается к стереотипному восприятию христианства, мусульманства и армян, знакомому практически каждому человеку. И только однажды, при описании запахов-образов еврейского квартала, появляется личное местоимение «меня»: «меня тревожит запах свежестираного белья» [3: 198] –

тем самым происходит ввод новой информации, нового, нетипичного образа.

Есть еще несколько образных пластов, позволяющих увидеть, услышать, прочувствовать этот удивительный город. Это животный мир, представленный кошками, ходовые вещи (монеты), а также мир человеческих судеб: «Об Иерусалиме надо писать километры человеческих историй, без всяких комментариев, без рассуждений... Сухой перечень историй» [3: 215]. Не только в этом рассказе, но вообще практически во всех произведениях Рубиной история человека и его семьи наделяется композиционно-образующей функцией. Складывается определенная концептосфера, ядром которой является «живая жизнь» [2: 48], а от нее по всему творчеству расходятся человеческие истории. И есть важный урок, которому, на мой взгляд, пытается научить писатель: взаимопониманию и взаимоуважению, которые закладываются в семье. Выстраивая культ личности – вместо культа семьи и общины, западное общество обрекает себя на погружение в одиночество и борьбу все с новыми проявлениями эгоизма, главным же примером толерантности можно считать умение соблюсти равновесие, уживаться со своими родственниками, соседями, воспринимая последних как часть «живой жизни»: «Вообще-то он, мусульманин, не должен допускать и мысли о том, что в древности на этой земле было царство Иудея со столицей Ерушалаим... Но Аси – антиквар <...> главное же, он – торговец, и этим все сказано» [3: 202].

Рассказчицей вплетены в повествование – в помощь читателю – отдельным визуальным текстом картины ее мужа. Вот их названия: Улица Иерусалима, Спор о природе света, Комментатор святых текстов, Окно в районе Нахлаот, Кафе «Бернард Шоу», Три грации, Телефонный разговор, За столиком кафе.

Их можно отнести к образам-паттернам, призванным закрепить через визуальный ряд написанное словами, ведь, как отмечают исследователи, «знание, основанное на паттернах и ритмах, – незабываемо; знание, основанное на записи символов, незапоминаемо» [1: 48].

Таким образом, получается не просто рассказ о Иерусалиме (Старом Городе) – в сознании читателя возникает трехмерный образ, наполненный жизнью – определенной, переживаемой изо дня в день жизнью восточного города.

*Литература*

1. Моллисон Б. Введение в пермакультуру. – [Электронный ресурс.] – URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-281945.html?>
2. Рубина Д. Бабка // Д. И. Рубина. Окна. – М., 2012.
3. Рубина Д. Кошки в Иерусалиме // Д. И. Рубина. Окна. – М., 2012.

*Авдошина Елизавета Владимировна,  
студентка Московского педагогического государственного  
университета*

**ФЕНОМЕН РЕМЕЙКА В ДРАМАТУРГИИ ВАСИЛИЯ  
СИГАРЕВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «МЕТЕЛЬ»  
В ДВУХ АВТОРСКИХ РЕДАКЦИЯХ)**

Русская драматургия конца XX – начала XXI в. уделяет значительное внимание формам взаимодействия с «чужим» (цитатным) словом. «Чужое слово» в тексте – это «линза», через которую можно увидеть «оптическое поле» произведения (Арнольд И.). Освоение «чужого текста» в творчестве современных драматургов разнообразно и происходит на нескольких уровнях. Одним из них является ремейк. «Феномен ремейка широко распространен в современной литературе. Так, только в последние десятилетия (1980–2000-е гг.) к нему обратились многие драматурги, принадлежащие к разным писательским поколениям, реализующие в своих произведениях различные стилевые установки (реалистическую, постмодернистскую, неосентименталистскую)» [3: 111]. Можно вспомнить такие пьесы, как «Тройкасемеркатуз» Николая Коляды (по повести А. С. Пушкина «Пиковая дама»), «Смерть Ильи Ильича» Михаила Угарова (по роману И. А. Гончарова «Обломов»), «Башмачкин» Олега Богаева (по «Шинели» Н. В. Гоголя), «Парадоксы преступления» Клима (по «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского), «Вишневый садик»

А. Слаповского и др. «Фигуры русских писателей, их произведения становятся своеобразной точкой отсчета, ориентиром, организующим тексты многих пьес» [5: 42]. Освоение «чужого слова» осуществляется различными художественными средствами: интертекстом, аллюзиями, реминисценциями и др.

В толковом словаре ремейк, или ремейк (англ. *remake* – букв. *переделка*) определяется как «более новая версия или интерпретация ранее изданного произведения (фильма, музыкальной композиции или драматургической работы). Ремейк не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым и актуальным содержанием, однако, «с оглядкой» на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но изображает их в новых исторических, социально-политических условиях» [2]. Исследователи современной литературы выделяют такие разновидности ремейков, как ремейк-мотив; ремейк-сиквел; ремейк-контаминация; ремейк-стеб и др. [4: 168].

Активно использует форму ремейка современный драматург, представитель уральской школы Василий Сигарев. К пьесам-ремейкам Сигарева можно отнести «Киднепинг по-новорусски, или вождь малиновопиджаковых» – комедия по мотивам рассказа О. Генри «Вождь краснокожих»; «Пышка» – трагифарс по Ги де Мопассану; «Парфюмер» по мотивам одноименного романа Патрика Зюскинда; «Каренин» по мотивам романа «Анна Каренина» Л. Н. Толстого. Наиболее репрезентативными представляются пьесы, написанные по мотивам произведения А. С. Пушкина. Классический сюжет повести А. С. Пушкина «Метель» (1830 г.) В. Сигарев перелагал на язык драматургии дважды – за прошедшие пятнадцать лет он написал два варианта, первый – еще в 1998 г. Выбор драматургом повести «Метель» для драматургического ремейка обосновывается идейно-художественными мотивациями автора, в основе которых виденье художественных особенностей классического текста. Идейная близость драматурга к пушкинскому прозаическому циклу, на наш взгляд, немаловажна и заключается в том, что «Повести Белкина» Пушкина обращены «к среднему массовому жизненному слою, в них впервые мир глубинной России стал миром большой литературы» [8: 127]. Такую же цель преследует и драматург уже в XXI в. Кроме того, в повести Пушкина Сигарев находит близкую для себя тему Судьбы, которую

развивает в большинстве своих пьес («Пластилин», «Фантомные боли», «Пышка», «Гупешка» и др.). Однако, «заимствование» происходит не только на идейно-сюжетном уровне. В основу драматургического ремейка ложится и композиционная структура повести Пушкина – сопряжение жанровых элементов анекдота и притчи. При том, что анекдот принадлежит национально-историческому быту, а притча – общечеловеческому бытию. Подобный сюжетно-композиционный прием характерен для драматургии Сигарева. Если трактовать анекдот как «уникальную ситуацию частной жизни, в которой отражена игровая картина мира, где герой – субъект в непредсказуемой игре случайностей», то в драматургической «Метели» анекдотом остается «случайная» женитьба Марьи Гавриловны и Бурмина. Притча же «осваивает универсальные, архетипические ситуации человеческой жизни и творит императивную картину мира, где герой – субъект этического выбора перед лицом нравственного закона» [1: 167]. Непредсказуемой и иррациональной волей судьбы герои призваны найти свою истинную любовь, пройдя через испытание временем. К жанровым особенностям также стоит отнести и новеллистичность, театральность сюжета повести Пушкина, т. е. наличие приемов неузнавания, подмены персонажей, что также способствовало переложению Сигаревым прозы в драму.

Таким образом, выбор материала для драматургического ремейка основывается на идейной и жанрово-композиционной близости повести А. Пушкина авторским стратегиям В. Сигарева.

Первый вариант пьесы «Метель» (в подзаголовке – «пьеса в двух действиях по мотивам одноименной повести...» [6], 1998 г.) сохраняет цельность первоисточника и неизменный, но обогащенный, событийный ряд. Афишка представляет подробный список действующих лиц. Помимо пушкинских героев **Марьи Гавриловны, или Маши (домашнее имя)** – «бледной девицы семнадцати лет», ее матери **Прасковьи Петровны**, ее отца **Гаврилы Гавриловича**, возлюбленного **Владимира Николаевича** и **Дравина** («корнета в отставке»), который был свидетелем на «случайной» свадьбе, **Священника**, **Бурмина**, – драматург добавляет иных героев, расширяя систему персонажей. Действующим лицом пьесы, одной из героинь становится девица **К.И.Т.** В повести Пушкина она упомянута лишь в предисловии как рас-

сказчица случая. Сигарев же вводит ее в пьесу как подругу корнета, «пожелавшую остаться инкогнито». К.И.Т. в пьесе теперь и Машина наперсница, она помогает ей бежать с возлюбленным из родительского дома и сопровождает во время венчания.

Фабула пьесы такова: 1-я картина – бал в усадьбе Гаврилы Гавриловича Р., объяснение Маши и Владимира; 2-я картина – сцена в комнате Марьи Гавриловны – ее сомнения и муки совести в связи с тайным побегом; 3-я картина – сцена в церкви – «несостоявшееся» венчание. Второе действие состоит из картин, где раскрываются события, произошедшие по прошествии трех лет. Появление в усадьбе подполковника Бурмина и объяснение с Марьей Гавриловной, счастливое воссоединение «случайно» повенчанных.

Таким образом, драматург идет по пути прямого наследования классического текста. Пьеса Василия Сигарева вполне соответствует пушкинской повести, сохраняя основные значимые элементы фабулы. Драматург не изменяет, а расширяет «повествование» за счет углубления мотивов и вербализации подтекста. Форму преобразования классического текста в данном случае можно охарактеризовать как ремейк-мотив, представляющий такую «структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника» [4: 168].

В отличие от первого, второй вариант пьесы «Метель» (редакция последних лет, в авторском определении – «альтернативный вариант» [6]) представляет собой вариацию на тему («Пьеса в двух **случайных мимолетных соприкосновениях** (выделено мной. – Е. А.) по мотивам одноименной повести...»). Подзаголовок дает установку, определяющую роль случая, который движет судьбами молодых героев пьесы. Вторая редакция не имеет списка действующих лиц и включает только два ключевых эпизода, метафорически обозначенных как «*соприкосновения*»: венчание в церкви (дублирует сцену из первой редакции) и раскрытие роковой «ошибки». Однако драматург предлагает новый – трагический – финал, венчающий образ Судьбы. Бурмин на смертном одре признается Марье Гавриловне в тайне «случайного» венчания, но судьбой он обречен на скорую смерть, а потому не слышит ее взаимного признания и умирает, так и не узнав своего

счастья и не получив прощения. Именно последний вариант написан в духе новодрамовской безысходности. Во второй редакции драматург абсолютизирует власть Судьбы, помешавшей конечному воссоединению героев. Сигарев нарочито оспаривает счастливый финал первоисточника, настаивая на том, что трагическая нелепость и слепой случай (Бурмин умирает от случайного ранения слуги в усадьбе М. Г. метельным днем во время войны 1812 г.) правит миром безраздельно. Второй вариант пьесы – это альтернативный взгляд, ремейк-сиквел, своеобразное продолжение, домысливание альтернативного финала в духе трагического мировоззрения драматурга, для которого счастливый финал – это сказка.

В то же время драматург в обоих вариантах пьесы использует единые приемы и образы, раскрывающие характеры персонажей, основных идеи и авторскую точку зрения. Например, яркая сцена венчания в церкви во время метели, присутствующая в обоих вариантах пьесы, у Пушкина дана в рассказе Бурмистра в финале, у Сигарева же сцена становится кульминацией пьесы. Драматург не помещает героев в новые исторические и социально-политические условия, а расставляет современные акценты. Василий Сигарев по-своему осваивает использование ремарок, стиль которых позволяет ему сохранить пушкинский тон всезнающего, сочувствующего, ироничного повествователя. Единая тема, объединяющая варианты пьесы – непредсказуемая Фортуна. Отношение автора раскрывается в развернутой экспозиционной ремарке. Судьба предстает цинично заигрывающей с человеком и жестокой: *«Ох, судьба, судьба, судьба! Вне всяких сомнений, ты самая загадочная дама на свете. Самая загадочная (выделено мной. – Е. А.) и самая **непредсказуемая**. Ты влетаешь в наши скромные стези такие свои иронии, что они оборачиваются питательной пищей для пылких умов художников слова. Иной раз и не понять: шутишь ли ты или осыпаешь нас своими странными капризами с каким-то особым, **непонятым** умыслом. А может быть, тебя и вовсе нет? Нет, есть! Знаю, есть. Иначе твоей жестокости не было бы иного объяснения. Эх, судьба, судьба, судьба...»* [6: 9].

Ключевой образ (судьбоносной) метели выражает авторскую идею Предопределения. Метель в пьесах Сигарева – страшное роковое дыхание преисподней. *«А метель все кричит и кричит,*

словно роженица, явившая в руки повитухи мертвеца» [6: 25]. Метель сопровождает эпизод венчания, в котором атмосфера выстраивается при помощи нагнетания тревоги и усиления трагизма. Этому способствуют авторские ремарки, в которых особую роль играют эпитеты: «По углам горят несколько **жалких** (выделено мной. – Е. А.) свечей. Их пламя, временами изгибающееся под **мертвым** дыханием сквозняков, озаряет блаженные лики святых, которые сделались какими-то странными от этого **убого** света. Кажется, что они то улыбаются, то вообще смеются, обнажив **желтые масляные** зубы, похожие на кусочки тушеных кабачков» [Там же].

Наравне с суеверным и страшным описанием метели, рисуется отвратительный, адский образ церкви. Отношение к Богу – одна из значимых характеристик персонажей Сигарева. Маша сомневается в правильности своего поступка тайного венчания (драматург усиливает мотивы сомнений и отступничества, заданных в повести): «Но поймет ли Бог?! Не проклянет ли за то, что без воли родителей нас повенчает за вознаграждение какой-то священник? Не обречет ли на вечные муки за этот грех?» [6: 22]. Примечателен дальнейший диалог Маши и девицы К.И.Т. о природе греха и любви – здесь сталкиваются традиционный и современный типы сознания:

*МАША. (Неуверенно.) Но Господь велит страдать...*

*К.И.Т. (почти раздраженно.) Кто вам такое сказал, дурочка? Он велит любить! Любить страстно и самозабвенно»* [Там же].

Философия современного человека прослеживается в высказывании корнета Дравина в церкви: «(Одаряет небрежным взглядом иконы.) Деньги плочены – пускай терпят». Также о священнике: «(Зло.) Божья свинья с бородой» [Там же: 26].

«Осовременивает» драматург и отношения влюбленных героев. Сигарев укрупняет намек о «вьющихся женихах» до сцены бала в доме Маши, где происходит разговор о В. Н., встреча с ним и принятие решения о тайном венчании. Владимир в этой сцене предстает инфантильным и неблагородным. Он выставляет Маше ультиматум – либо он, либо родители. Все хлопоты о предстоящем событии ложатся теперь на Машу, которая под давлением дает согласие и благодарно, «страстно целует ему руки» [6].

В мелодраматическом ключе показаны отношения героев и в «альтернативном варианте». Бурмин произносит страстный предсмертный монолог, стиль которого очень характерен для пьес Сигарева. Здесь герой мечтает о совместном счастливом будущем с Марьей Гавриловной: *«У нас бы с вами была долгая счастливая жизнь. (Молчит.) Дети были бы... А как же без них. Мы бы купили им маленького пони. Они бы за ним ухаживали и спорили чья очередь скакать. А мы бы наблюдали за ними и радовались. <...> Я бы любил вас, Марья Гавриловна. Больше, чем кто-либо когда-либо любил вас. Я бы называл вас своей случайной женой – в шутку, чтобы воспоминания стали казаться сказкой. А по утрам меня будил бы ваш голос... Такой родной, близкий. Но мы бы не вставали сразу, потому что холодно вылезать из-под одеяла утром. Мы бы еще немного дурачились, целовались, пугали друг друга ледяными ногами. (Слеза наливается у него в глаза и медленно как букашка ползет по щеке.) Это бред!»* [7]. Герой умирает. В конце Маша (М. Г.) пытается докричаться до «отлетающей души» возлюбленного... Но «воцаряется тишина» и даже метель «робко смолкает».

Таким образом, мы видим, как драматург создает тип любовного конфликта, близкий современному читателю или зрителю по массовой литературе и кинематографу. Любовные отношения героев, в первом варианте – Маши и Владимира, во втором – Маши и Бурмистра, – насыщены яркой эмоциональностью, однако, их чувства контрастны финалу отношений. В этом еще одно сходство двух вариантов пьесы-ремейка, которые становятся причудливым диптихом, – при единстве героев и проблематики, два драматургических текста дают различные взгляды на единую ситуацию.

Переосмысление Василием Сигаревым хрестоматийного текста позволяет раскрыть своеобразие художественного мира драматурга. Каждая из пьес Сигарева по пушкинской «Метели» представляет классическую историю, пропущенную сквозь призму представлений автора о нюансах событий, насыщенную обилием деталей, специфической любовной линией, определенным выбором эпизодов пушкинской фабулы. Главной же становится идея хрупкости и незащищенности человека перед лицом жизненных обстоятельств, идея самодовлеющей Судьбы, которая сродни античному Року.

*Литература*

1. Дарвин М. Н., Тюпа В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: опыт изучения поэтики конвергентного сознания. – Новосибирск: Наука, 2001. – 292 с.
2. Крысин Л. П. Толковый словарь иностранных слов. – М.: Эксмо, 2007. – 939 с.
3. Лазарева Е. Ю. Особенности художественного мира Н. Коляды в контексте исканий драматургии 1980–1990-х гг.: Дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2010.
4. Петрова М. В. Ремейк как социокультурный феномен // Ярославский педагогический вестник. – 2009. – № 3. – С. 165–169 // Режим доступа: [http://vestnik.yspu.org/releases/2009\\_3g/39.pdf](http://vestnik.yspu.org/releases/2009_3g/39.pdf) (Дата последнего обращения: 02.06.2014).
5. Сергеева Е., Масленкова Н. Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта: Материалы Научно-практического семинара 2008 года в рамках фестиваля «Новая драма. Тольятти» [сост. и отв. ред. Т. В. Журчева]. – Самара, 2009. – С. 42–58.
6. Сигарев В. Метель // Метель: Пьесы ур. авт. по мотивам произведений Александра Сергеевича Пушкина / Ред.-сост. Н. Коляда. – Екатеринбург: Банк культ. информ., 1999. – С. 7–50 // Режим доступа: <http://vsigarev.ru/doc/metel.html> (Дата последнего обращения: 02.06.2014).
7. Сигарев В. Метель: альтернативный вариант // Режим доступа: <http://vsigarev.ru/doc/metel2.html> (Дата последнего обращения: 02.06.2014).
8. Сурат И., Бочаров С. Пушкин: краткий очерк жизни и творчества. – М., 2002.

*Губин Илья Андреевич,  
студент Пермского государственного  
гуманитарно-педагогического университета*

### **«БАШМАЧКИН» О. БОГАЕВА КАК РЕМЕЙК «ШИНЕЛИ» Н. В. ГОГОЛЯ**

Современная литература прочно укоренена в классическую литературу и опирается на вечные сюжеты классических текстов и героев. Вспомним Б. Акунина и его «Чайку», Н. Садур – «Панночка» и «Памяти Печорина», Н. Коляду – «Старосветские помещики», «Тройкасемеркатуз».

Все эти произведения современной литературы принято обозначать как ремейки.

Термин ремейк пришел в русский язык из английского языка. На наш взгляд более точно ремейк определяет Ален Роб-Грийе: он характеризует ремейк как *«своеобразную форму диалога с классикой, как способ описания современности при помощи образов признанных классических произведений литературы»*.

Интертекстуальность становится важной особенностью современной литературы пограничной эпохи, когда обостряется ощущение тупика, конца, предела. В кризисные, переходные моменты предметом рефлексии художников становится, прежде всего, наследие классической культуры. Потому именно с классикой современные авторы ведут напряженный диалог. М. Богатов отмечает, что *«современная литература очень жестко ограничена в своих рамках достижениями прошлых эпох»* [1]. Преодолеть авторитетное давление классического текста современная литература пытается разными способами, одним из которых становится ремейк.

В чем же особенность ремейка в современном литературном процессе?

Известный итальянский литературовед и семиотик Умберто Эко в своей работе «Инновация и повторение» высказывает идею, что *«цель ремейка – рассказать историю, которая имела успех, подпитать интерес к своему творчеству, через успех предшественников, создать свой литературный мир, основанный на базе другого автора. Однако, постижение этого литературного мира без знания базы невозможно»* [2].

Под «базой» Эко понимает текст-первоисточник. Литературовед Галина Львовна Нефагина делит ремейк на первичный и вторичный уровень. Под первичным уровнем подразумевается самостоятельное восприятие сюжета: *«не сразу можно уловить отсылку к классическому образу»* [3]. Второй уровень основан на *«установлении внутренних и внешних связей с предшествующей литературой. Здесь раскрывается и глубина замысла писателя, и суть ремейка в целом»* [3].

Цель нашей работы заключается в выявлении специфики работы с классическим текстом в творчестве современного драматурга Олега Богаева путем анализа пьесы «Башмачкин».

Олег Анатольевич Богаев – российский драматург, выпускник Екатеринбургского государственного театрального института, курса Николая Коляды.

Олег Богаев стал одним из первых авторов, чьи пьесы заставили говорить о рождении «уральской драматургической школы». Его первой пьесой, которая сделала его поистине знаменитым, стала дипломная работа – «Русская народная почта», написанная им в 1996 г. Эта пьеса была представлена на драматургическом фестивале «Любимовка», позднее была опубликована в журнале «Драматург» и удостоена премии «Антибукер–1997». Затем эту пьесу поставил один из лучших российских режиссеров Кама Гинкас, а Ивана Сидоровича Жукова, главного героя пьесы, сыграл один из лучших русских актеров Олег Табаков.

Сегодня пьесы Олега Богаева – порядка 30 произведений – ставятся не только в России, но и за рубежом. Драматургия автора привлекает внимание критиков и литературоведов, театралов и читателей, интересующихся новой русской драмой. Ни один из обзоров современной драматургии не обходится без обращения к пьесам Богаева.

Пьеса «Башмачкин», написанная в 2003 г., является ярким примером ремейка в современной русской драме.

Олег Анатольевич Богаев никогда не скрывал свою любовь к Гоголю, и возможно именно Гоголь своей фразой *«В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые»* подтолкнул его к созданию пьес-ремейков, когда он, как и многие его коллеги по писательскому цеху, ощутил ограниченность литературы достижениями прошлых эпох.

В пьесе «Башмачкин» Олег Анатольевич прибегает к переосмыслению не только сюжета повести Николая Васильевича Гоголя «Шинель», что уже видно из названия, но и всего цикла «Петербургские повести».

Драматургический текст Богаева – это некая вариация на гоголевские темы, своеобразный взгляд на то, что Гоголь словно опустил, оставил за рамкой своего повествования.

В пьесе О. Богаева действие начинается с того, как двое «*слихих людей*» [4] грабят на улице мелкого чиновника, сдирают с него шинель, после чего он заболевает и, как говорит доктор, через три дня должен умереть. Пока Башмачкин, лишившийся шинели, лежит в предсмертном бреду, Шинель, лишившаяся Башмачкина, мечется по Петербургу в поисках хозяина. Шинель обращается с запросами в полицию, пытается дать объявление в газету и добирается до императора. При этом почти все, сталкивающиеся с Шинелью, погибают. В финале перед нами предстает Башмачкин, лежащий в гробу, его глаза накрывают пуговицами от Шинели, а на его лице сияет детская улыбка.

Важно отметить, что в тексте, написанном Олегом Богаевым, совершенно иной список действующих лиц, нежели в повести Н. В. Гоголя. Их спектр значительно увеличен, и самое главное, что Шинель в этом тексте никуда не исчезает, а после кражи превращается в самостоятельное действующее лицо и ходит по улицам гоголевского Петербурга – «*Шинель идет темными дворами. Она то и дело останавливается, стирает сажу с рукава, поправляет порванный воротник, громко зовет: “Башмачкин! Башмачкин!”*. Лают собаки. Вокруг ни души. Шинель бредет через бескрайнее снежное поле, кричит на все четыре стороны: “*Башмачкин! Башмачкин!*”. Слов не слышно. Вьюга бьется в ее пустых рукавах, дергает за полы, хватает за воротник. Шинель идет, а поле все не кончается, она устала кричать и идти, села в сугроб и подняла воротник» [4].

Текст Богаева – это одна большая игра: игра с Гоголем, игра с читателем, игра со зрителем, в которую играет «*талантливейший автор, бесконечно влюбленный в текст Гоголя*» [5], как пишет **Екатерина Тверская**.

Хронотоп всех пьес Богаева строится на совмещении разноплановых временных пластов – прошлое, настоящее и будущее

и причудливом сочетании узнаваемой маргинальной реальности с реальностью фантазмагорической. Не становится исключением и «Башмачкин». Подзаголовок пьесы – «Чудо шинели в одном действии» и эпиграф, взятый из текста повести Н. В. Гоголя «Шинель» – «Явление одно другого страннее, представлялось ему беспрестанно: то видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из-под одеяла; то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель...» является своеобразным ключом к тексту, уже здесь мы можем увидеть совершенно четкую установку автора на переплетение реальности и фантастики. В итоге всю пьесу можно разделить на два сюжетных плана – реальный и фантазмагорический. Реальным планом в пьесе становится линия Башмачкина, которая полностью заимствована из художественного пространства повести Гоголя, о чем нам сигнализирует уже первая ремарка, являющаяся дословной цитатой из текста-первоисточника: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: точно море вокруг него. “Нет, лучше не глядеть”, подумал и шел закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами...» [4]. С течением сюжета мы лишь убеждаемся в той мысли, что все события связанные непосредственно с Башмачкиным заимствованы Богатым из Гоголя, на это нам указывает следующая сцена:

*«Башмачкин (жар, накрыт с головой одеялом). Шинель... Шинель...*

*Молчание.*

*Доктор. Делать примочки раз в день. Хотя... Уже ни к чему.*

*Башмачкин очнулся, смотрит на доктора и хозяйку.*

*Башмачкин. Доктор?..*

*Доктор. Да?*

*Башмачкин. Окажите милость...*

*Доктор. Что?*

*Башмачкин. Моя... шинель... Она... Там!*

*Доктор. Где?.. В чернильнице?..*

*Башмачкин. Да! Помогите! Она ищет меня... Помогите...  
Распорядитесь, чтоб ее ко мне привели...*

*Доктор. Да, разумеется.*

*Башмачкин. Я очень прошу...*

*Доктор. Конечно-конечно, голубчик.*

*Доктор и Хозяйка молча выходят, закрывают за собой дверь.*

*Доктор. Закажите сосновый гроб» [4].*

Эта сцена является явной реминисценцией к гоголевскому тексту – «*Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать, и когда явился доктор, то он, пощупавши пульс, ничего не нашелся сделать, как только прописать припарку, единственно уже для того, чтобы больной не остался без благодетельной помощи медицины; а впрочем, тут же объявил ему чрез полтора суток непременно капут. После чего обратился к хозяйке и сказал: «А вы, матушка, и времени даром не теряйте, закажите ему теперь же сосновый гроб...» [6].*

Второй план повествования, фантастический, связан с линией Шинели. Автор вписывает историю хождения Шинели в хронотоп гоголевского текста, развивая при этом тему человеческой души и ее испытания.

Еще Владимир Набоков в «Лекциях по русской литературе» писал – «*Не трогайте Гоголя. Каторжная работа по изучению русского языка, необходимая для того, чтобы его прочесть, не оплатится привычной монетой. <...> Этож надо – вечная душа оказалась мертвой, а блистательный Петербург – пристанищем нищих и несчастных. Что изменилось ныне? Пожалуй, ничего. Возможно, только фасон Шинели...» [7]*

Давайте внимательно посмотрим на текст-первоисточник. Николай Васильевич выбирает для своей повести название «Шинель», которую крадут у главного персонажа Акакия Акакиевича, в середине текста и более мы с ней не сталкиваемся. Богаев же, пренебрегает советами Владимира Владимировича Набокова и делает абсолютный перифраз гоголевского текста. Он, называя свою пьесу «Башмачкин», отодвигает на второй план Башмачкина, делая главным действующим лицом Шинель.

Согласно типологической классификации, которую дает белорусский искусствовед Ротобильская, текст, написанный Олегом Богаевым, мы можем отнести к ремейку-мотиву, т. е. к такому тексту, где используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника. В пьесе «Башмачкин» перед нами предстает мотив человеческой души, а образы Шинели и Башмачкина выступают как две части одного целого. Не случайно в конце пьесы мы видим следующую сцену: *«Возле гроба два мужика в тулупах, складывают руки покойнику.*

*Первый. Надо ж закрыть чем-то глаза...*

*Второй. Да вот, хоть пуговики от шинели. (Кладет на глаза Башмачкина пуговицы)»* [4]. Воссоединение Башмачкина и Шинели, которое происходит в финале пьесы, – *«Разбивается оконное стекло, комната наполняется холодным, промерзшим воздухом. В комнату влетает Шинель. Все расступаются. Шинель останавливается перед неподвижно лежащим Башмачкиным»* [4], – ведет к смерти, однако эта смерть становится для Башмачкина не наказанием, не абсолютным крахом, а избавлением от тех страданий, которые ему пришлось пережить на земле: *«Первый (смотрит на покойника). Мертвец, а улыбка какая!»* [4] Кажется, что со смертью Башмачкина на земле умирает все святое и живое. В конце пьесы мы видим абсолютную пустоту. Именно эта пустота современной жизни и волнует Олега Анатольевича Богаева, именно на это он и пытается указать нам своим ремейком, однако решения из сложившейся ситуации, когда на земле не осталось ничего святого, он не видит, поэтому пьеса заканчивается ремаркой – *«Темнота. Ничего. Только ветер. Занавес»* [4].

Итогом данного ремейка О. Богаева становится демонстрация ситуации «нехватки» таких «маленьких людей», как Башмачкин, в современной жизни и обществе.

### *Литература*

1. Богатов М. Ситуация современной литературы? [Электронный ресурс] Web: [http://www.rodichenkov.ru/critic/modern\\_literature/](http://www.rodichenkov.ru/critic/modern_literature/) (Дата обращения: 18.01.2014).
2. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодернизма. Сб. обзоров и рефератов. – Минск: «Красико»-принт, 1996.

3. Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. – М.: Флинта, 2003.
4. Богаев О. А. Русская народная почта: 13 комедий / Сост. В. Э. Исхаков. – Екатеринбург: Журнал «Урал», 2012. – С. 365–424.
5. Тверская Е. Легкий аромат «Шинели» [Электронный ресурс] Web: [http://www.smotr.ru/2007/2007\\_mirzoev\\_ak.htm](http://www.smotr.ru/2007/2007_mirzoev_ak.htm) (Дата обращения: 18.01.2014).
6. Гоголь Н. В. Мертвые души. Петербургские повести. – 2-е изд. – Кыргызстан, 1979. – С. 511–541.
7. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М., 1996.

## РАЗДЕЛ VI. КНИЖНАЯ ПОЛКА

*ТАТЬЯНА ИСАЕВА*

### MON GENERAL<sup>10</sup>

Генерал стоял у окна. Надо было принимать решение. Постоянные требования Москвы, беспокойное положение на границе. Следовало ожидать самого худшего. Генерал снял затемненные очки, устало потер глаза. После алтайских снегов окулисты велели ему носить очки постоянно.

В комнату неслышно вошла жена, положила ему руку на плечо.

– Ты бы поспал, любимый. Он поцеловал жену.

– Конечно, конечно. Только позже.

– Любимый, мне страшно.

Генерал погладил ее по голове и нежно сказал:

– Иди спать, любимая.

Он сел в кресло, закрыл глаза и незаметно задремал.

Снились ему улицы Варшавы, перегороженные баррикадами. Защищали их и семидесятилетние старцы, и пятнадцатилетние дети. Со страшным лязгом шли танки со звездами. Один из них приближался к баррикаде, и было ясно, что вскоре от нее не останется ничего, только раздавленные трупы. И вдруг из-за угла выскочила худенькая девушка в джинсах и голубой футболке. Отбросив с лица легкие светлые волосы, она встала на пути лязгающего чудовища и швырнула в него бутылку с «коктейлем Молотова». Танк загорелся, но продолжал двигаться вперед. Девушка с тонкой шейкой исчезла под его гусеницами.

<sup>10</sup> Мой генерал, 2011.

И вдруг зазвучал голос русского поэта:

– Там отчаянно билась Варшава,

Пред судьбою не павшая ниц,

Горемычная злая горячка,

Непокорнейшая из столиц.<sup>11</sup>

А по соседнему кварталу шли танки ГДР.

– Там в одном осажденном квартале

Автоматы весь день стрекотали,

И отрезанный немцем отряд

Был разбит и у Вислы прижат,

И был блокирован в полуподвале.

Генерал увидел свою жену, перевязывающую раненого.

А в квартале звучала гортанная немецкая речь, и немецкие сапоги опять топтали польскую землю.

«Дейчланд! Дейчланд!..

(Огонь!) ...любер аллес!»

«Дейчланд...

(Снова огонь!)

...любер аллес!»

«Дейчланд, Дейчланд!

(Огонь и огонь!)

Каждый нерв напряжен до предела. Тишина прорвалась как нарыв. «Еще Польша...

(Разрыв)

....Не сгинела!»

«Еще...

(Снова разрыв)

...не сгинела!»

«Не сгинела!»

(Разрыв и разрыв!)

Потом генерал увидел свой город с птичьего полета. Дымящиеся руины, груды трупов, залитые кровью улицы. Искаженное лицо семилетнего мальчика с пистолетом в руке, раздавленного танком. Беременная женщина, отстреливающаяся до предпоследнего патрона. Последнюю пулю она приберегла для себя.

<sup>11</sup> Д. Самойлов.

Но агонизирующая, испоганенная чужими танками Польша продолжала сопротивляться, в бой шли новые и новые люди. Восемилетний мальчик, плача от бессилия, стрелял по танкам из рогатки.

I poszli jak zawsze uparci, Jak zawsze – za honor się bić<sup>12</sup>.

Генерал увидел огромное кладбище с крестами, вдов, вдовцов, сирот, родителей, потерявших детей. Они смотрели на него бездонными глазами. Слез уже не было.

Wo wolność krzyżami się mierzy – Historia ten jeden ma błąd<sup>13</sup>.

Генерал проснулся. Встал на колени и стал молиться.

– О Боже, дай мне силы. Ты посылаешь мне слишком тяжелое испытание. Жертвовать своей жизнью за Отчизну – для солдата это в порядке вещей. Я готов умереть хоть сейчас. Но Ты, Иисусе, требуешь принести в жертву не жизнь мою, но честь. Мне, сыну расстрелянного, придется стать душителем свободы. Что я скажу тем, кто знал моего отца? Как я посмотрю в глаза товарищам по ссылке? Но я не вижу другого пути. Я не могу допустить гибели моей многострадальной родины. Я не молю тебя простить мои будущие грехи и преступления, а они неизбежны. Я – солдат и мужчина, и я, только я буду нести ответственность за все, что произойдет. Конница с шашками наголо против танков – это красивая легенда, она служит для назидания потомству. Но я – генерал, и если я допущу такое – это будет величайшим преступлением. Помоги мне, Боже, принять это решение, и да будет воля Твоя.

Генерал встал, твердыми шагами подошел к столу, взял телефонную трубку и жестко отдал приказ о введении в стране военного положения.

Утром жена тихо сказала:

– Ты совсем стал седой, Войцех.

<sup>12</sup> Привычно отвага вела их / Сражаться за славу и честь (Czerwone Maki na Monte Cassino // Feliks Koparski – польская песня, посвященная штурму монастыря Монте-Кассино силами Второго польского корпуса, пер. И. Поляковской).

<sup>13</sup> Свобода – она такова: Ее измеряют крестами, История тут не права (Там же).

**Татьяна Ивановна Исаева**  
*внучка Александра Константиновича Воронского, писатель, издатель, друг нашей кафедры – уже много лет участвует в Шешуковских чтениях, статьи о ее писательской и издательской деятельности печатались в сборниках материалов конференций. В данном сборнике мы публикуем – в сокращении – эссе Францишека Апановича, откликнувшегося на рассказ Татьяны Ивановны «Mon General» (Franciszek Apanowicz – Autograf №2 (114) Marze c – Kwiecień 2011. – Перевод с польского языка Т. И. Исаевой).*

**Францишек Апанович**  
*(Польша)*

### MON GENERAL – МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРОЙ И ИСТОРИЕЙ

Не знаю, в Польше ли возникло литературное произведение с Войцехом Ярузельским в роли главного героя, хотя его биография могла бы стать основой многих сенсационных романов. Конечно, все появляются у нас многочисленные публицистические тексты о генерале, как печатные, так и аудиовизуальные, представляющие различные, часто противоположные позиции в его оценке. Появилось также написанное Вальдемаром Фридрихом “Majorem”, известным лидером «оранжевой альтернативы» и композитором Мартином Кшижановским музыкальное произведение Don General. Сомнамбулическая радиоопера Дада, поставленная Театром польского радио в феврале текущего года с Марианом Котиняцким в главной роли. Но это гротеск, лишь символически относящийся к биографии Генерала и некоторой исторической ситуации. Однако я ничего не знаю о повести или хотя бы рассказе о жизни генерала Ярузельского. И это незнание свидетельствует по крайней мере о том, что до сих пор не появилось ни одного такого произведения, которое обратило на себя более широкое внимание.

В этом контексте отдельного высказывания требует публикация в России рассказа российской писательницы Татьяны Исаевой, описывающей переломный момент в жизни Ярузельского и, одновременно, в истории Польши. Автор рассказа – сама личность недюжинного масштаба и происходит из заслуженной для культуры

России семьи, причем судьбы ее семьи были тесно связаны с судьбами России. Наиболее известной личностью в семье был ведущий литературный критик двадцатых годов Александр Воронский, дедушка Исаевой, и почти вся информация (информационные нотки) о ней начинается с упоминания о дедушке. Это тем более обоснованно, что с него начались все несчастья, которые выпали на долю семьи, и в том числе автора рассказа.

Александр Воронский родился в семье православного, учился в духовной семинарии, из которой был исключен на политической основе. С 1904 г. он был связан с большевиками, участвовал в революции 1905 г., позже в 1917 г. активно участвовал в установлении большевистской власти в Одессе, в течение какого-то времени был членом центрального органа государственной власти, затем в 1921 г. был направлен по распоряжению Ленина на «литературный фронт», организовал и стал главным редактором так называемого «толстого» журнала «Красная новь» (*Czerwona powina*), который сразу занял ведущее положение в те годы. Направление журнала было либеральным, открытое для различных художественных решений, при этом поддерживающим оригинальные литературные таланты, печатались также выдающиеся авторы, а также подающие надежды молодые таланты. На страницах журнала публиковали свои произведения такие знаменитые писатели, как Максим Горький, Сергей Есенин, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Исаак Бабель, Андрей Платонов, Эдуард Багрицкий – авторы, названные попутчиками – в отличие от так называемого пролетарского направления, – резко критикуемые и даже изгнанные и побежденные, чаще при помощи наговоров и политических доносов, ортодоксальной большевистской критикой. Кроме того, он был духовным покровителем и духовным руководителем литературной группировки «Перевал», пропагандирующей литературу, свободную от идеологии и политической пропаганды. Уже этого было достаточно для того, чтобы снять самого редактора, а Воронский давал дополнительные поводы. В пропагандируемой им философии литературы и искусства (в известных теоретических эссе, таких как «Искусство видеть мир» или «Фрейдизм и искусство», а также в этюдах о творчестве Исаака Бабеля, Бориса Пильняка, Кнута Гамсуна, Марселя Пруста или Николая Гоголя) не держался четко марксистской доктрины, но пробовал ее модернизировать, обогащал ее элементами фрейдизма

и бергсонизма. К тому же он был включен в список «46» 1923 года – первого свидетельства создающейся внутрипартийной оппозиции, которая сосредотачивалась вокруг Льва Троцкого и выступала против попыток захвата диктаторской власти Сталиным в ситуации, когда Ленин уже перестал – из-за прогрессирующей болезни – контролировать политику партии. Это определило судьбу Воронского, который со смертью Ленина потерял могущественного покровителя, а также судьбу его ближайших родственников. В 1927 г. его исключили из партии, сняли с поста главного редактора, а несколько позже арестовали и посадили в тюрьму, которую вследствие вмешательства, между прочим, сестры Ленина Марии Ульяновой заменили ссылкой.

Воронский объявил, что разрывает с оппозицией, начал писать рассказы и автобиографическую прозу о годах молодости и начале оппозиционной деятельности (главные его произведения – это «Бурса», а также «Путешествие за живой и мертвой водой»). В 1930 г. его освободили из ссылки, и в 1935-м снова арестовали, и в 1937-м осудили на смерть – расстрелять. Приговор был выполнен незамедлительно. В том же году арестовали его жену и осудили на 8 лет лагерей (в 1943 г. ее освободили по болезни, и вскоре после освобождения она умерла), а также арестовали ее дочь Галину, мать Татьяны Исаевой. Она (Галина) родилась в 1914 г. в Архангельской губернии, с 1921 г. она жила вместе с родителями в Москве, познавая сначала счастливое детство в семье высокого партийного деятеля, а затем горькую судьбу члена семьи репрессированного. Еще в 1933 г. она начала учиться в первом наборе вновь созданного Литературного института, обучающего писателей и поэтов, но уже в 1936 г. была исключена из комсомола за сокрытие принадлежности отца в прошлом к оппозиции, а в 1937 г. арестована за создание молодежной контрреволюционной троцкистской организации и осуждена специальной комиссией («тройкой», выносящей приговор без суда в административном порядке) на 5 лет лагерей, которые отбывала на Колыме. По прошествии времени в 1942 г. ее проинформировали о продлении срока на 2 года. Она была освобождена из лагеря в 1944 г. и оставлена в бессрочной ссылке, а в 1949 г. снова арестована и осуждена на бессрочное поселение на Колыме. На поселении она познакомилась, а потом вышла замуж за Ивана Исаева, также бывшего студента Литературного института, осужденно-

го в лагеря на Колыму. Там же в 1951 г. родилась у них Татьяна Исаева, будущий автор упомянутого рассказа, и ее сестра. Только после смерти Сталина стало возможно освобождение с поселения, а в 1957 г. после многих мучений Галина Воронская получила полную реабилитацию как невинно репрессированная.

Еще на Колыме в 1949 г. Галина Воронская познакомилась с Варламом Шаламовым, автором известных «Колымских рассказов», который очень ценил ее отца, хотя называл его шутливо романтичным догматиком. Шаламов тогда уже окончил фельдшерские курсы и работал в лагерном госпитале на левом берегу реки Колымы. Позже они поддерживали контакт почти до конца жизни, пока имели силы встречаться (оба были очень больны). Например, после того, как провели обыск у Солженицына, Шаламов часть своего архива отнес на хранение в их дом. Сохранилась также большая часть корреспонденции между ними с 50–70-х гг. В Москву Воронская с мужем и двумя дочерьми приехала только в 1959 г. и жила там до конца жизни (1991 г.). Она начала хлопотать о возвращении доброго имени своему отцу, о публикации его творчества последних лет, как эссеистики, так и литературных произведений, занималась также сама литературным творчеством. Первый рассказ она написала еще на Колыме во время ссылки. Потом она писала воспоминания о своем отце, а также о Шаламове, Есенине, Бабеле, Пильняке и других, а также рассказы и повести. Однако публикация их была возможна только в восьмидесятые годы, в период перестройки. Итак, в конце XX и начале XXI в. появились сборники ее рассказов «В далекой шахте» (под псевдонимом Г. Нурмина, Магадан, 1992), «Стоянка на морозе» (2002), повесть «Жительница Севера» (2004) и обширное избранное мемуаров «В стране воспоминаний» (2007). Некоторые из рассказов высоко оценил сам Варлам Шаламов.

Татьяна Исаева (главная героиня настоящего эскиза, хотя пока она отодвинута несколько на дальний план) родилась в 1951 г. в местечке Дебин на левом берегу Колымы, приехала в Москву в возрасте восьми лет. Как она сама вспоминала позже, здесь она должна была научиться многим вещам: что существуют высокие деревья, лягушки, воробьи, которых она до сих пор не видела, и т. д. По окончании средней школы она училась на отделении иностранных языков в МОПИ им. Надежды Крупской по специальности английский язык. Кроме того, она знает французский, испанский и польский

языки. В течение ряда лет она работала техническим переводчиком и в конце концов занялась издательской деятельностью, публикуя прежде всего книги своего дедушки Александра Воронского, а также матери, начала писать и собственные литературные произведения, рассказы и повести о жизни на Колыме и современной тематике. Так, например, в сборнике рассказов «Возвращение с Итаки» (1999) она пишет о людях, которые вернулись с Колымы и пробуют акклиматизироваться в новых условиях; в гротескной повести «Полет голубого слона над цветком ромашки» (2010), используя преступный жаргон и рисуя волшебное наркотическое видение, она создает необычную сказку о дружбе и взаимной помощи и одновременно сатиру на советскую и постсоветскую действительность.

Художественной чертой прозы Татьяны Исаевой является соединение сюжетной повести с эссе, серьезы и шутки, реалистичного рассказа и гротеска, прозы и поэзии, причем в текст часто включаются подлинные стихи русских и зарубежных поэтов. Например, в упомянутой повести «Полет голубого слона над цветком ромашки» среди прочих мы найдем стихи Осипа Мандельштама, Анны Ахматовой, Булата Окуджавы и даже Людвика Варыньского, причем всегда так или иначе они связываются с темой и прямо с фабулой произведения. Аналогично в рассказах и сказках сборника «Разговор с матерью Колымой» (2010), в котором рядом со стихами Константина Бальмонта, Николая Гумилева, Яниса Райниса появляется произведение К. И. Галчинского «Serwus, Масюппа». Существенную художественную функцию выполняют также стихи в рассказе, а точнее – в новелле “Mon General” из тома “Godzina myszy” (2011 – «Час мыши»). Фабула произведения ограничена одним случаем – принятия генералом (имя не указывается, однако контекст отчетливо показывает, о ком идет речь) решения о введении в Польше военного положения, которое было упреждено «муками души» и даже молитвой, связывающейся прямо с молитвой в Огройце, что для многих польских читателей может быть шокирующим, но в произведении это неслучайно. Кульминационным пунктом является сон генерала, в котором он видит безнадежную борьбу беззащитных стариков и детей с советскими танками, давящими на пути все, что движется. С этими страшными картинками созвучны стихи Давида Самойлова о Варшавском восстании и слова из песни *Czerwone maiki na Monte Casino*, усиливающие силу образов и одновременно

вносящие существенные элементы в психологическую характеристику генерала: впечатлительность и при этом твердый характер солдата и высокого военачальника, а также способность жертвовать на благо отчизны. Одновременно они означают, что генерал любит и знает поэзию, что особенно облагораживающе в семиотике произведений Исаевой. Подобную функцию выполняет также французская форма названия рассказа, которая, как призналась сама автор, является знаком ее особенного уважения к генералу. В этом контексте обращают внимание также помещенные рядом стихи русского поэта, прославляющие героизм участников Варшавского восстания, и *Czerwonych makow*, благодаря чему создается некий российско-польский дуэт, противопоставленный грубой агрессии двух сил – советской и немецкой. Приведение русского стиха, однако, обоснованно с другой точки зрения: прототип главного героя прекрасно знал русскую поэзию.

Тема и пафос (я использую это слово в значении, даваемом еще в античности) рассказа не случайны в произведении Исаевой, потому что она относится к тем россиянам, которые питают большую симпатию к Польше и полякам, ценят ее культуру <...> Татьяна Исаева <...> прекрасно знает польскую поэзию и течения в ней: от Збигнева Герберта и Чеслава Милоша до Людвика Варыньского. Стихи польских поэтов звучат во многих ее произведениях не как орнамент, но являются важным составным элементом их семантики.

ТЕКСТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ,  
ПУБЛИЦИСТИКЕ И ЖУРНАЛИСТИКЕ

МАТЕРИАЛЫ XIX ШЕШУКОВСКИХ ЧТЕНИЙ

*Под ред. Л. А. Трубиной*

Редактор *Дубовец В. В.*

Оформление обложки *Удовенко В. Г.*

Компьютерная верстка *Дорожкина О. Н., Потрахов И. А.*

Управление издательской деятельности  
и инновационного проектирования МПГУ  
119571, Москва, Вернадского пр-т, д. 88, оф. 446.  
Тел.: (499) 730-38-61  
E-mail: [izdat@mpgu.edu](mailto:izdat@mpgu.edu)

Подписано в печать 25.11.2014. Формат 60х90/16.  
Бум. офсетная. Печать цифровая. Объем 23,25 п.л.  
Тираж 500 экз. Заказ № 349.

ISBN 978-5-4263-0181-8



9 785426 301818