



ФЫВАПГОЛДЖЭА
ЙЦУНЮЩЗХЪЧСУ
ЛМИТЬБЮЙЯЧЦТ
УЕСЧЫЦУВЩМАК
МКУЛЬТУРНЫЕШ
ШЩКОДЫЮЭХНМ
СУВРУССКОЙУЬК
МЛИТЕРАТУРЫЩ
ЪХКЕНГЮПАМИТ
РЙАЫОРДЦМФЬН
ЮЧИАВАРВЫАПР
ВАЗПОЖФЮПЛАЕ
ШДЬШГБХЪЪЦЫУ
ИЬТКЫИРЛКГЩА
УЕЗПЩГКНЫМБХ
СИЗКЕХЭЗОПЛАВ

Культурные коды русской литературы

Материалы
Всероссийской (с международным участием)
очно-заочной научно-практической конференции

(15 декабря 2017 г.)

Уфа
РИЦ БашГУ
2017

УДК 80

ББК 80

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент **А. В. Курочкина** (отв. редактор);

канд. пед. наук, доцент **А. М. Ямалетдинова**;

д-р филол. наук, профессор **Г. Г. Ишимбаева**;

канд. филол. наук, доцент **Э. А. Евтушенко**;

Д. М. Никитина (отв. секретарь)

Культурные коды русской литературы: материалы Всероссийской (с международным участием) очно-заочной научно-практической конференции, посвященной 60-летию филологического факультета Башкирского государственного университета (г. Уфа, 15 декабря 2017 г.) / Отв. ред. А. В. Курочкина. — Уфа: БашГУ, 2017. — 345 с.

В сборник вошли материалы Всероссийской (с международным участием) очно-заочной научно-практической конференции. Представлены актуальные исследования ведущих специалистов и молодых ученых из Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда, Томска, Астрахани, Пензы, Чебоксар, Саранска, Волгограда, Ростова-на-Дону, Калуги, Перми, Орла, Горно-Алтайска, Луганска, Шэньяня, Уфы, Стерлитамака.

Издание предназначено для преподавателей, аспирантов, студентов и широкого круга специалистов в области филологии.

УДК 80

ББК 80

© БашГУ, 2017

Предисловие

Юбилейный сборник «Культурные коды русской литературы» посвящен современным исследованиям в области отечественного литературоведения. Многоаспектные научные материалы, представленные в нем, — результат огромной работы как ученых филологического факультета Башкирского государственного университета, так и их коллег (из Москвы, Санкт-Петербурга, Калининграда, Астрахани, Ростова-на-Дону, Пензы, Саранска, Волгограда, Вологды, Уфы, Sterлитамака, Томска, Орла, Калуги, Чебоксар, Горно-Алтайска, Луганска, Шэньяня), с которыми наш факультет в своем солидном возрасте продолжает тесное сотрудничество.

Публикации посвящены широкому спектру вопросов.

Первый раздел отражает проблемы русской литературы в ее историческом развитии: от А. П. Сумарокова, С. Т. Аксакова, В. Набокова, Б. Пастернака, Д. Балашова, В. Астафьева до Л. Улицкой, Д. Коваленко, В. Кунина, Е. Греминой К. Драгунской, Н. Садур, Е. Исаевой, О. Мухиной, О. Михайловой, Н. Птушкиной. В поле зрения современных исследователей попадает и Библия, и древнерусская литература.

Во втором разделе, посвященном сопоставительному литературоведению, авторы обращаются к творчеству русских (Л. Толстой, С. Есенин, Вяч. Иванов, А. Тарковский), зарубежных (Ш. Бодлер, Х. Борхес, П. Неруда, Ж. Кокто, Ф. Г. Лорка) и башкирских (Р. Гарипов) художников слова, литературе русского зарубежья (Б. Зайцев), а также вспоминают ведущих историков литературы, внесших значительный вклад в ее изучение (А. Г. Соколов, Р. Г. Назиров), предлагают новые аспекты осмысления известных историко-теоретических проблем (символ, поэтический образ, мотив, авторская рецепция).

Тесная связь литературы с другими видами искусства — театром, живописью — отражена в статьях третьего раздела сборника.

Четвертый раздел традиционно связан с теоретической поэтикой литературоведения: в работах исследователей затрагиваются проблемы жанра, структуры повествования; функционирование архетипов, фольклорно-мифологические образы, мотивы, сюжеты, реминисценции, приемы создания образ автора и др.

Предлагаемое издание — отражение накопленного опыта ведущих специалистов-филологов. Хочется надеяться, что книга будет интересна как профессионалам своего дела, так и широкому кругу читателей, интересующихся литературой и литературоведением.

**Культурные
коды
русской
литературы
в синхроническом
и диахроническом
аспектах**

ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАСМАНОВ

ст. преп. СФ БашГУ (г. Стерлитамак, Россия)

РУСЛАН РИМОВИЧ ИБАТУЛЛИН

студ. СФ БашГУ (г. Стерлитамак, Россия)

ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ЧЕЛОВЕКЕ И МИРЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ОМАРА ХАЙЯМА

Жизнелюбивые и вольнодумные рубаи Омара Хайяма, как почти тысячу лет назад, сохраняют в себе философскую парадигму размышлений о смыслах жизни человека и о законах бытия. Более того, круг любителей «Рубайята» в настоящее время стал неизмеримо шире, чем в прежние времена, благодаря переводам на многие европейские языки: авторство тысячи четверостиший приписано О. Хайяму. Многие стихи сохранились в различных вариантах, и это показывает, что четверостишия, во всяком случае, на первых порах, не записывались, а распространялись по фольклорным традициям — из уст в уста.

В различных изданиях и переводах поэтический облик автора меняется до неузнаваемости. Появилось целое направление в персидском литературоведении — хайямоведение. Русский поэт и востоковед Василий Андреевич Жуковский склонен был толковать рубаи Хайяма в мистическо суфийском духе, считал поэта «стремящимся к царству вечного, светлого и прекрасного, глашатаем созерцательной жизни и теплой любви к богу».

В таком же ключе, задолго до В. А. Жуковского, интерпретировал творчество Хайяма французский издатель Ф. Николя. Некоторые ученые XX века — Свами Говинда Тиртха, К. Смирнов — были согласны с выводом В. А. Жуковского. В трактовке иранского исследователя Мухаммада Али Фуруги Хайям был, прежде всего, правоверным мусульманином, а затем уже суфием, притом суфием, этические и философские взгляды которого не выходили за рамки ортодоксального ислама.

А. Арберри, А. Кристенсен, Ф. Розен — представляли иной подход к творчеству Хайяма. Они отказались от прежних оценок, доказывая, что произведения поэта, за небольшим исключением, чужды мистике. Но у них Хайям превратился в необузданного гедониста, певца вина. Кстати, по поводу вина высказывается немало противоречивых мнений. Есть много поводов считать, что семантика этого слова у поэта исполнена чисто символическим смыслом. Сторонники второй точки зрения находили такие четверостишия, где, по их мнению, ни о каком суфийском подтексте не может быть и речи, следовательно, и в остальных случаях вино у Хайяма выступает как материальная субстанция.

Советские ученые А. А. Болотников, С. Б. Морочник, М. И. Занд и другие указывали на ограниченность односторонней трактовки образа Хайяма. Однако некоторые из них, критикуя необъективное отношение к творчеству поэта, порой сами допускали досадные упрощения. Например, у С. Б. Морочника, Хайям — сознательный атеист, материалист и богоборец. Такой подход, разумеется, тоже неверен. Будет верно утверждать, что в четверостишиях поэта немало противоречий. Однако, прежде всего, эти противоречия объясняются «различным толкованием исследователей его четверостиший».

Во всех произведениях О. Хайяма доминируют философские искания. Но главным и центральным вопросом является вопрос о первооснове жизни, о законах движения времени, о месте человека во вселенной. Поэт пишет об ощущении одиночества, которое несет в себе человек: «Сущее есть единица».

В «Трактате о всеобщности существования» О. Хайям доказывает, что личность стремится преодолеть свою разьединенность с миром в труде, в художественном творчестве, в религии:

В тоске молило сердце: «Открой мне знания свет!»
«Вот это — знак алифа», — промолвил я в ответ.
И слышу вдруг: «Довольно! Ведь в этой букве — все.
Когда Единый в доме, другим уж места нет».

Но в других случаях он высказывает мысли гораздо более близкие к материализму, чем в своих философских сочинениях, адресованных официальным лицам или составленных по их поручению [2, с. 144].

Неоднократно мотивом четверостиший служит идея о вечном круговороте материи в сочетании с грустным ощущением бренности всего живого:

Трава, которую — гляди! — окаймлена
Рябь звонкого ручья, — душиста и нежна.
Ее с презрением ты не топчи: быть может,
Из праха ангельской красоты взошла она.

Древняя мифопоэтическая память народов Востока о единстве всего сущего во Вселенной была заложена в символический образ гончарного круга. О. Хайям пишет рубаи, в которых тонко и иронично высказывается мысль о всеобщем равенстве людей перед кругом Бытия. Философское размышление о простом гончаре содержит в подтексте еретическую мысль о его равенстве великому гончару — Всевышнему:

Я к гончару зашел: он за комком комок
Клал глину влажную на круглый свой станок:
Лепил он горлышки и ручки для сосудов
Из царских черепов и из пастушьих ног [1, с. 285].

О. Хайям отказывался от позиции ортодоксального философа, знающего все истины Бытия. Священнослужители-ортодоксы обвиняли О. Хайяма в вероотступничестве:

Меня философом враги мои зовут,
Однако, — видит бог, — ошибочен их суд.
Ничтожней много я: ведь мне ничто не ясно,
Не ясно даже то, зачем и кто я тут [3, с. 115].

В поэтическом наследии О. Хайяма отразилась сложная гамма чувств поэта, сильная, бесстрашная личность средневекового мыслителя. Для поколений людей XXI века будут интересны и актуальны противоречивые черты его поэтического портрета: его философские суждения, сатира, гуманистическое свободолюбие, изящность самоиронии и насмешка, а наряду с ним своеобразное эпикурейство, переходящее иногда в гедонизм и сочетающееся с вольномыслием.

Литература

1. Бороздина П. А. Очерки истории литератур народов СССР. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1991. 476 с.
2. Розенфельд Б. А., Юшкевич А. П. Омар Хайям. М.: Наука, 1965. 192 с.
3. Султанов К. З., Султанов Ш. З. Омар Хайям. М.: Молодая Гвардия, 2007. 320 с.

ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАСМАНОВ

ст. преп. СФ БашГУ (г. Стерлитамак, Россия)

ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА КРОМИНА

студ. СФ БашГУ (г. Стерлитамак, Россия)

ТЕМА ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ О ВОЙНЕ В ПОВЕСТЯХ В. П. АСТАФЬЕВА

Художественное освоение народной памяти — одна из глубинных тенденций, свойственной литературе 60–80-х годов XX века. Это проявилось в книгах самых разных и непохожих по почерку писателей, вбиравших в себя опыт прошлого, пытавшихся «хранить сознание о былом» (В. Даль). История, прошлое сохраняются не только коллективной памятью, но воздействуют на индивидуальную память личности: историческое время выражает себя в жизни каждого — вот исходные принципы писателей, ставящих проблему «судьбы человеческой и судьбы народной». Желание взглянуть на современника как на сына времени заставило писателей зафиксировать его в реальных связях с прошлым и будущим, выявить действительную силу его исторической памяти, увидеть в цепи поколений. Писатели настойчиво напоминали о моральной ответственности перед историческим временем, о сохранении всего лучшего в человеке: внутреннего долга, совести, исторической и духовной памяти.

Ярким примером этого процесса является творчество В. П. Астафьева (1924–2001) — одного из крупнейших писателей

XX века. Вечные нравственные ценности русского народа: преданность родной земле, соблюдение законов морали, духовную чистоту и правдивость, честный труд и исполнение своего жизненного поэтизирует В. П. Астафьев в повестях «Стародуб», «Перевал», «Звездопад», «Пастух и пастушка», «Ода русскому народу», «Кража», «Последний поклон», в цикле рассказов и маленьких философских миниатюр «Затеси», в драме «Прости меня». В 1975 году писатель был удостоен Государственной премии РСФСР им. А. М. Горького, за роман «Царь-рыба» ему была присуждена Государственная премия СССР.

Первый рассказ «Гражданский человек» В. Астафьев посвятил фронтовому другу Моте Савинцову, убитому на войне. В 1951 году он работает литературным сотрудником в газете «Чусовой рабочий», выпускает статьи, очерки, рассказы: «До будущей весны» (1953), «Огоньки» (1955), роман «Тают снега» (1958), сборники рассказов «Васюткино озеро» (1956).

В. П. Астафьев всю жизнь пытался понять движение человека в историческом времени. Он открыто исповедовался читателям о своем понимании добра и зла, подлинных и ложных оценок жизни, о конфликте поколений в понимании смысла бытия. Самопознание для автора становилось познанием времени, во всех аспектах личной и общей, коллективной памяти. (Недаром в 1980 году в издательстве «Современник» в серии «О времени и о себе» выйдет его сборник с метафорическим названием «Посох памяти»). Стихи народной памяти прозаик видел в многокрасочной палитре языка, в национальной картине мира. Народные характеры всегда связываются с истоками, глубинными пластами этнической памяти: персонажи В. П. Астафьева в своих поступках доказывают животворящую силу народной этики, определяют вечные координаты, первоосновы личного и коллективного способов творить бытие как созидание добра, веры и любви.

В. П. Астафьев прошел трудный военный путь, видел гибель своих фронтовых друзей, память о них он сохранит до конца

своих дней. В первых произведениях война представлена в ее правде, в бытовых реалиях военного времени («Гражданский человек», «В одной деревушке», «Домашнее животное»). Новые грани в военной тематике писатель увидел через особые способы художественной презентации времени и жизни поколения фронтовиков. Он пытается рассказать правду о чувствах, ощущениях, поведении молодых бойцов. Жестокий реализм — описание крови, ранений, натуралистических картин смерти и гибели солдат — соединяется с лирической, трогательной нотой поэтизации духовной жизни бойцов. Мотивы любви, веры в возвращении домой, надежды на счастливую жизнь восстанавливает в личной памяти писатель в произведениях «Сибиряк», «Солдат и мать», «Старая лошадь».

В повести «Звездопад» (1960–1972) писатель вспоминает о людях, по сердцам которых «проехало тяжелое железное колесо войны». Это произведение входит в ряд, названный критикой «лейтенантской прозой», в которой самыми заметными были книги, созданные в разные годы — В. Богомолов «Зося», «Альпийская баллада» В. Быкова, «Берег» Ю. Бондарева. Лейтенантская проза рассказывала о трагическом столкновении молодежи с кровавой правдой войны, о противопоставлении любви и смерти. Молодые писатели-фронтовики возрождали взгляды своего великого предшественника — Л. Н. Толстого, который войну оценил как всеобщее сумасшествие, как «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие».

Раненый связист Мишка Ерофеев в повести «Звездопад» о любви говорит так: «Любовь — старая штука, но каждое сердце обновляет ее по-своему» [1, с. 183]. Любовь молодого бойца Михаила Ерофеева к медсестре Лиде — зарождается вопреки ситуации: хрупкая медсестра пытается вырвать и цепких лап смерти искалеченного воина. «Не ко времени все это у вас» [1, с. 229] — скажет мать Лиды влюбленным. Война разлучит влюбленных, герой после выписки из госпиталя и скитаний по переселенным пунктам потеряет надежду найти свою любимую.

Но автор говорит о великой силе любви, она преображает мир, оказывается той духовной памятью, побеждающей смерть, ненависть в мире.

Сюжет повести «Пастух и пастушка» (1971) начинается повествованием о том, как поседевшая женщина отдает дань памяти своему возлюбленному, которого у нее безжалостно отняла прошедшая война: «И брела она по дикому полю, непаханому, нехоженому, косы не знавшему. В сандалии ее сыпались семена трав, и колючки цеплялись за пальто старомодного покроя <...> Ничто не тревожило пустынной тишины <...> У карликового столба она остановилась <...> Шевеля губами, она повторила цифру, значащуюся на столбике <...> отыскала могилу с пирамидкой. Была когда-то на пирамидке звездочка, но, видно, отопрела. Могилу затянуло полынью и травой-проволочником <...> Она развязала платок, прижалась лицом к могиле и ощутила еще вовсе не остывшую плоть земли» [2, с. 7–8].

Этим сценам предшествуют поэтические строки Т. Готье:

Любовь моя в том мире давнем,
Где бездны, кущи, купола, —
Я птицей был, цветком и камнем,
И перлом — всем, чем ты была [2, с. 7].

В повести «Пастух и пастушка» жестокие и бесчеловечные события войны противопоставлены идиллическим пасторальным картинам любви пастуха и пастушки, которые главный герой видел в театре. Жизнь помещает главного героя Бориса Костяева в кровавый, беспощадный мир войны, смерти. Но судьба дарит ему радость любви к Людмиле. Красота, сила нежных чувств подобны цветам, пробивающимся на выжженных и кровавых полях войны. Они олицетворяют великую силу памяти Вселенной, памяти мира о добре. Абсурдность, враждебность войны показана в сценах ранения, смерти и захоронения Бориса Костяева. Свет памяти о силе любви будет дан в символической

картине — в описании убитых во время бомбежки старика и старухи, пытавшихся в последний момент сберечь друг друга от смерти. Любовь не смогла спасти молодого юношу от смерти, но спасена его душа. Война не способна выжечь душу человека в том случае, если сохраняются вера, любовь и надежда как духовная память.

В повести ужасная правда войны сломила старшину Мохнакова, «уставшего человека», потерявшего память о вере и любви. Конфликт веры и неверия в охранную силу памяти-любви составляет внутренний стержень повести. Контраст жизни и смерти высвечивает человеческую чистоту, гуманизм русских воинов. В «Пастухе и пастушке» война предстает как Апокалипсис, как некое вселенское зло, жертвами которого становятся все, русские, немцы, мужчины и женщины, юнцы и старцы. Образ войны представлен натуралистическими подробностями: изображением обгорелых людей, «запаха крови и взрывчатки», оставшимся от человека, подорвавшегося на mine, описанием искалеченных немцев. Апокалипсические парадигмы войны раскрываются в видении фигуры карающего Ангела. За превращение человека в звероподобное существо грозит кара Господня: «Огромный человек, шевеля громадной тенью и развевающимся за спиной факелом, двигался, нет, летел на огненных крыльях к окопу, круша все на своем пути железным ломом. Тень его металась, то, увеличиваясь, то, исчезая. Он сам, как выходец из преисподней, то разгорался, то темнел, проваливался в гиену огненную. Он дико выл, оскаливаясь зубами, и чудились на нем густые волосы, и мел он уже не ломом, а выдраным с корнем дубьем» [2, с. 13].

В. П. Астафьев показывает, как «высыхает в человеке душа», «проникает в воина усталость», профессиональное умение убивать приносит не только героическую стойкость, но и разрушение внутренней гармонии, стержня в человеке. Он превращается в манкурта войны.

Трагичен образ Мохнакова, двойствен его поступок: привязав мину к спине, солдат проберется под танк и погибнет.

Но автор раскрывает его тайное желание — убить себя. Соединяются самоубийство и самопожертвование, актуализируется тема подвига. Героическое начало, как и идиллическое, хранится в людях, а жизнь не только восстанавливает эту память, но пытается ее разрушить, уничтожить. Главный герой Борис Костяев, и на войне, будет хранить в своих воспоминаниях память о любви своих родителей — простых сибирских сельских учителей. Памятью сильна душа Бориса Костяева, в отличие от Мохнакова, не познавшего этой животворящей силы.

Законы памяти проявляются в перекличках реалистического и пасторально-идиллического компонентов сюжета. Герои повести Люся и Борис, находясь в кровавой бойне, не только любят друг друга, они отвергают войну, побеждают ее своими фантазиями и мечтами о будущем, о встрече в дни Победы. «Я сама примчусь на вокзал. Нарву большой букет роз. Белых. Снежных. Надену платье. Белое. Снежное. Будет музыка», — мечтает героиня [2, с. 101].

В реальном мире утопические надежды не сбудутся: товарный поезд с телом Бориса Костяева оставят на полустанке, разлагающийся труп случайно найдут и предадут земле — увезут на багажной тележке, сбросят в неглубоко вырытую яму.

Но в финале повести проявляется великая сила любви как мотив вечной памяти. Седая женщина, «с уже древними отцветшими глазами», найдет могилу своего возлюбленного посреди России и обратится к нему со словами о предстоящей встрече: «Совсем скоро мы будем вместе... Там уж никто не в силах нас разлучить» [2, с. 140]. «Смертью смерть поправ», — такой библейский подтекст в повести. Успение — (уход человека из жизни в православном мире — вечная память) — единение усопших и живых. Катастрофичность, хаос войны не разрушили космогоническую силу жизни-любви, жизни-памяти, жизни-веры и надежды на обретение бессмертия и единения «в вечности».

Финальный эпизод напоминает строки из произведения итальянского средневекового поэта Ф. Петрарки: «И жизни нет

конца, и мукам края!» Писатель подчеркивал трагизм двойственного бытия человека. Одухотворенное бытие — бытие памяти сердца.

Повесть «Последний поклон» (1960–1992) В. П. Астафьева называли центральной, наиболее полно выражающей пафос его творчества — «стихийное самовыражение народного сознания, опыта многих поколений» [3, с. 6]. Носительницей и хранительницей многовековой духовной и нравственной памяти в повести автором названа бабушка Екатерина Петровна. Совесть и доброта, духовное подвижничество и терпение, героическое труженичество — все эти качества сохранила героиня и как великий урок передала внуку. Метафорически названо произведение «Последний поклон» — поклон памяти уходящего поколения, выстоявшего в годы войны, сохранившего нравственные ориентиры и ценности для последующих поколений.

Литература

1. Астафьев В. П. Звездопад // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 2: Перевал; Стародуб; Звездопад; Кража: Повести. Красноярск: Офсет, 1997. 494 с. С. 181–258.
2. Астафьев В. П. Пастух и пастушка // Астафьев В. П. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 3: Пастух и пастушка: Совр. пастораль; Рассказы. Красноярск: Офсет, 1997. 459 с. С. 5–140.
3. Лошиц Ю. У жизненных начал: Штрихи к портрету [писателя] В. Астафьева // Литература в школе. 1979. № 1. С. 5–12.

ВАЛЕНТИНА ВАСИЛЬЕВНА БОРИСОВА

д-р филол. наук, проф. БГПУ им. М. Акмуллы (г. Уфа, Россия)

ВЕТХОЗАВЕТНЫЙ КОД «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ» С. Т. АКСАКОВА

«Семейную хронику» С. Т. Аксакова Ю. И. Минералов заслуженно отнес к «высокой классике», отметив в ее поэтике ряд таких принципиальных особенностей как укорененность в мифопоэтике, «мудрую эпичность», «патриархальность» тона, явление «поэзии в прозе» и др. [3, с. 164].

М. М. Пришвин оправданно назвал «Семейную хронику» «богоданной книгой» [6, с. 98]. Это емкое определение действительно является ключом к пониманию стиля аксаковского произведения, в котором весьма значимую роль играют образы земли обетованной и ее первожителй, мотив Исхода, ветхозаветный колорит в изображении Степана Михайловича Багрова, особый ритм прозы.

На наш взгляд, по своей эпической силе «Семейная хроника» вполне сопоставима с Ветхим Заветом. Библейское «первородство» воплотилось как в ее содержании, так и в форме. В жанровом отношении «Семейная хроника» — это эпос семьи Багровых от переселения до рождения наследника. Багровы изображены как «первожителй земли обетованной». Их «переселение в новые места» можно сравнить с книгой «Исход» Ветхого Завета, тем более что первый отрывок из аксаковской хроники называется «Переселение».

«Тесно стало моему дедушке жить в Симбирской губернии, в родовой отчине своей, жалованной предкам его от царей московских; тесно стало ему не потому, чтоб в самом деле было тесно, чтоб недоставало лесу, пашни, лугов и других угодьев, — всего находилось в излишестве, — а потому, что отчина, вполне еще прадеду его принадлежавшая, сделалась разнопоместною» [1, с. 57].	«А сыны Израилевы расплодились и размножились, и возросли и усилились чрезвычайно, и наполнилась ими земля та [2, Исход, гл.1, ст. 7].
«Совершив купчую крепость и приняв землю во владение, то есть справив и отказав ее за собою, весело воротился он в Симбирскую губернию к ожидавшему его семейству и живо, горячо принялся за все приготовления к немедленному переселению крестьян: дело очень хлопотливое и трудное по довольно большому расстоянию, ибо от села Троицкого до ново-купленной земли было около четырехсот верст...» [1, с. 64].	«И сказал Моисей: пойдем с малолетними нашими и стариками нашими, с сыновьями нашими и дочерьми нашими, и с овцами нашими и с волами нашими пойдем» [2, Исход, гл. 10, ст. 9].
«Наконец, в половине июня, чтобы поспеть к Петрову дню, началу сенокоса, нагрузив телеги женами, детьми, стариками и старухами, прикрыв их согнутыми лубьями от дождя и солнца, нагромоздив необходимую домашнюю посуду, насажав	«И взял Моисей жену свою и сыновей своих, посадил их на осла и отправился в землю Египетскую» [2, Исход, гл. 4, ст. 20]. «И отправились сыны Израилевы из Раамсеса в Сохоф до шестисот тысяч пеших мужчин, кроме детей;

дворовую птицу на верхи возов и привязав к ним коров, потянулись в путь бедные переселенцы, обливаясь горькими слезами, навсегда прощаясь с стариною, с церковью, в которой крестились и венчались, и с могилами дедов и отцов. Переселение, тяжкое везде, особенно противно русскому человеку; но переселяться тогда в неизвестную басурманскую сторону, про которую, между хороши-ми, ходило много и недобрых слухов, где, по отдаленности церковей, надо было и умирать без исповеди и новорожденным младенцам долго оставаться некрещеными, — казалось делом страшным!.. За крестьянами отправился и дедушка...» [1, с. 64–65].

и множество разноплеменных людей вышли с ними, и мелкий и крупный скот, стадо весьма большое» [2, Исход, гл. 12, ст. 37–38].

Здесь показательны практически зеркальные переключки аксаковского и библейского текстов, которые во многом определяют значимость образа земли обетованной. В «Семейной хронике» это совершенно очевидно: «С некоторого времени стал он <Степан Михайлович> часто слышать об Уфимском наместничестве, о неизмеримом пространстве земель, угодьях, привольях, неопisanном изобилии дичи и рыбы и всех плодов земных...» [1, с. 57].

«И в старости Степан Михайлович с восторгом вспоминал о первом впечатлении, произведенном на него изобильными,

плодоносными окрестностями этих рек...»; «...это был — да и теперь есть — уголок обетованный...» [1, с. 62].

Рисуя образ земли обетованной, Аксаков-прозаик поистине превращается в поэта. Ритмика в духе Ветхого Завета, изобилие чувств и торжествующая радость преломляются в поэтических образах первозданной природы: «...прекрасен ты, чудесный край! Светлы и прозрачны, как глубокие, огромные чаши, стоят озера твои <...>. Многоводны и многообильны разнообразными породами рыб твои реки, то быстро текущие по долинам и ущельям Уральских гор, то светло и тихо незаметно катящиеся по ковылистым степям твоим, подобно яхонтам, нанизанным на нитку <...> Свежи, зелены и могучи стоят твои разнородные черные леса, и рои диких пчел шумно населяют нерукотворные борты твои, заноса их душистым липовым медом» [1, с. 84].

Здесь звучит особый ритм, который создается за счет обильных синтаксических параллелизмов, повтора союза «и», характерного для библейского слога, симметричного повторения частицы «то» и притяжательного местоимения «твои». Этот ритм перекликается с построением и настроением «исхода» «в землю хорошую и просторную, где течет молоко и мед» [2, Исход, гл. 3, ст. 8, 17].

Ср. с аналогичным фрагментом из «Семейной хроники»: «переселились они на обширные плодоносные поля и луга, не тронутые ни косой, ни сохой человека, на быструю, свежую и здоровую воду...» [1, с. 70].

Библейский колорит книги Аксакова проявился и в изображении Степана Михайловича Багрова, представляющего собой тип ветхозаветного патриарха. Степан Михайлович Багров не только глава в своем доме, он — хозяин, которому подвластны все. Хотя Степан Михайлович не получил образования, но «природный ум его был здрав и светел» [1, с. 60], крестьяне его любили.

Не желая пользоваться простотою башкир, он честно купил у них пять тысяч десятин земли на Бугуруслане. С его легкой

руки переселение умножилось, он стал «истинным благодетелем дальних и близких, старых и новых своих соседей, особенно последних, по их незнанию местности, недостатку средств и по разным надобностям, всегда сопровождающим переселенцев... Полные амбары дедушки были открыты всем — бери, что угодно. «Сможешь — отдай при первом урожае; не сможешь — Бог с тобой!» [1, с. 73].

Однако этот добрый человек становился порой «диким зверем» во время вспышек гнева, вызванных, впрочем, серьезными причинами, например, обманом: его, почти безумного, нельзя было узнать, когда он жестоко избивал жену Арину Васильевну, дворовых и даже дочерей; «хотя он сам был горяч до бешенства, но недобрых, злых и жестоких людей — терпеть не мог» [3, с. 89]. Все это характеризует старика-Багрова как сурового, но справедливого патриарха, отца большого семейства.

Его образ «в гневе, в работе, в противостоянии злу, в любви к природе и в заботе о своей родословной — это образ ветхозаветного человека» [5, с. 52]. Старик Багров как бы воплощает в себе Ветхий закон.

Самый характерный пример — очерк «Добрый день дедушки Степана Михайловича», который начинается с описания утра: «На восходе солнца проснулся дедушка <...> вышел на крыльцо, где приятно обхватила его утренняя, влажная свежесть <...> и сел встречать солнышко по всегдашнему своему обычаю» [1, с. 75].

День старика-Багрова действительно «добрый», что подчеркивается синонимичным рядом эпитетов в его характеристике: «веселый», «ласковый», «довольный», «блаженный» («дедушке <...> весело было глядеть на свой господский двор», он «любовался, глядя на здоровый скот как на верный признак довольства и благосостояния своих крестьян» [1, с. 76]. «Все уже знали, что старый барин проснулся весел <...> Ласково поздоровался дедушка с своей супругой и назвал ее Аришей» [1, с. 78]. «В поле Степан Михайлович был всем доволен <...> Любо было

глядеть хозяину на такое поле!» [1, с. 79]. «...В этот блаженный день все шло как по маслу, все удавалось» [1, с. 80]. «Обед был превеселый. Все говорили громко, шутили, смеялись» [1, с. 81]. «...Всем был Степан Михайлович доволен», оставаясь весь день «в веселом духе» [1, с. 84]).

С дедушкой связана вся жизнь во вновь заселенной и обустроенной земле. Центр его «царства» — крылечко, на котором, как на престоле, он появляется утром, встречая солнце, и с которого уходит спать, помолясь на звезды.

Степан Михайлович Багров хранит и организует всю жизнь в своем имении: «...Дедушка дал хлеба крестьянину, который не заплатил еще старого долга, хотя и мог это сделать; другому позволил женить сына, не дожидаясь зимнего времени, и не на той девке, которую назначил сам; позволил виноватой солдатке, которую приказал было выгнать из деревни, жить по-прежнему у отца и проч. Этого мало: всем было поднесено по серебряной чарке, вмещавшей в себе более квасного стакана, домашнего крепкого вина. Коротко и ясно отдал дедушка хозяйственные приказания старосте...» [1, с. 85].

После ужина старик Багров сидит один на своем крылечке-престоле, с которого начал свой «добрый день». Стиль Аксакова, о котором А. В. Чичерин сказал, что он «особенный» [4, с. 123], окончательно приобретает эпическую окраску: «Встал мой дедушка со своего крылечка, перекрестился раз-другой на звездное небо и лег почивать...» [1, с. 85].

Здесь, на наш взгляд, несомненен всеобъемлющий патриархальный колорит, который обеспечивается за счет сказочных ассоциаций и интонационно-ритмических параллелей с текстами Ветхого Завета.

Литература

1. Аксаков С. Т. Семейная хроника // Аксаков С. Т. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1: Семейная хроника: Детские годы Багрова-внука. Аленький цветочек: Сказка ключницы Пелагеи. М.: Правда, 1966. 600 с.

2. Библия. Ветхий Завет. Синодальное издание.
3. Минералов Ю. И. История русской литературы XIX века (40–60-е годы). М.: Высш. шк., 2003. 301 с.
4. Чичерин А. В. Русское слово С. Т. Аксакова // Русская литература. 1976. № 2. С. 120–126.
5. Угрюмов В. Е. Смыслы и ценности мировоззрения русского человека в произведениях С. Т. Аксакова. Новокузнецк: Изд. центр СибГИУ, 2014.
6. Пришвин М. М. Желанная книга. М.: Сов. Россия, 1987. 413 с.

ЮЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА ГОВОРУХИНА

*д-р филол. наук, проф. филиала ВУНЦ ВМФ «Военно-морская академия» в г. Калининграде, проф. БФУ им. И. Канта
(г. Калининград, Россия)*

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ

Современные межкультурные отношения между Россией и Китаем предполагают разные типы диалога. Россия не только партнер и сосед Китая, в течение XX века она играла роль ориентира в развитии китайского общества. В этих условиях активно развивалась и развивается русистика. Китайское восприятие русского языка, литературы, истории исторически изменчиво и отражает эволюцию рецептивных установок и ценностных ориентаций. Следовательно, меняются коды, посредством которых воспринимается образ русской литературы в сознании китайского читателя. Исследование интерпретаций русских произведений в китайском литературоведении позволяет вычленить эти коды, определить те осознаваемые и неосознаваемые рецептивные установки китайского читателя, которые определяют «предструктуру понимания» (Г.-Г. Гадамер), задавая возможности и пределы понимания, позволяют предугадать/объяснить результат интерпретации. Материалом исследования послужили научные исследования китайских русистов, посвященные современной русской литературе: монографии, диссертации, научные статьи 2000-х годов.

Интерпретационные коды в значительной степени обусловлены социокультурными обстоятельствами рецепции. Стремительное развитие экономики Китая, вхождение в глобализационные процессы потребовали обновленных установок миро(само)понимания. Такие установки прозвучали еще на 3-м пленуме ЦК КПК и не потеряли своей актуальности в 2000-е годы:

— «выправить все ошибочное и восстановить все правильное». Эта установка распространилась на все области жизни Китая, в т. ч. на науку, искусство, определила рецептивный механизм: ориентир на заполнение лакун и полноту представления о тех или иных культурных фактах, прагматическую установку на извлечение опыта из своих и чужих ошибок. Как «ошибочные» оцениваются стереотипы, порожденные эпохой 1949–1978 годов;

— «раскрепощение сознания» — установка, которая стала особенно актуальной на рубеже XX–XXI веков в связи с реализацией «политики открытости». Раскрепощение предполагает рецептивную открытость (в т. ч. эстетическую, методологическую). Так, профессор Шаньдунского педагогического университета Ли Яньчжу фиксирует усиление интереса в Китае к модернизму и неомодернизму, постмодернизму, к феномену художественности литературного текста, мировой литературе [3, с. 2].

— «проверка практикой» как установка возникает в результате критического осмысления долгой практики идеологически *правильного* прочтения художественного текста. «Проверка практикой» предполагает соотнесение с объективной реальностью как единственный критерий истины. В литературоведении эта установка проявилась в принципе социокультурной детерминации изучаемого явления, важности рассмотрения явления в историко-литературном контексте.

Названные социокультурные тенденции современного Китая обуславливают, на наш взгляд, смыслообразование в процессе рецепции современной русской литературы китайским читателем.

Процесс модернизации китайского общества сопровождается не теряющим своей актуальности осмыслением проблемы традиции и современности. Анализ материала конференций, прошедших в Китае в 2000-е годы, позволил сделать вывод о том, данная проблема включает следующие главные аспекты: место традиции в ситуации модернизации китайского общества; поиск продуктивных форм вхождения традиции в современный культурный контекст. Рецептивные установки, в определенной степени определяющие интерпретацию и оценку современной русской литературы: понимание традиции как культурного кода нации и условия национальной идентичности, как подвижного, открытого феномена; поиск продуктивных форм вхождения традиции в современную плюральную культуру; понимание ценности деревни/родного края как способа сохранения традиции и необходимого выбора в процессе модернизации; осмысление чужого опыта диалога с традицией в перспективе возможного применения в Китае.

Наличие описанного кода, состоящего из ряда рецептивных установок, доказывают примеры интерпретаций современных русских произведений, в которых китайские русисты обнаруживают «след» классики, обращают особое внимание на обновление литературной традиции или сознательный отказ от нее.

Так, исследователи-русисты фиксируют тематическую преемственность с классикой в современной русской литературе. Чжао Ян в монографии «Деревенское сознание и национальность в современной русской литературе (на примере творчества В. Распутина)» объясняет актуальность вопросов морали для русской деревенской прозы влиянием на нее традиции русской классики, творчества Достоевского и Толстого [13, с. 43]. Такой опыт актуализации классических вечных вопросов исследователь считает достойным заимствования китайской литературой. Тематическое сходство с русской классикой китайские ученые замечают и в «литературе самоанализа». В статье «Феномены генерализации в русской прозе конца века: русская проза 90-х

годов XX века» Чжан Цзяньхуа отмечает, что романы «Прокляты и убиты» В. Астафьева, «Генерал и его армия» Г. Владимова, «Не умирай прежде смерти» Е. Евтушенко и др., продолжая путь традиционного реализма, обращены к теме трагедии человека в истории [8, с. 85]. Современную тенденцию ограничения самоанализа современным контекстом, актуальной здесь и сейчас (не)справедливостью ученый оценивает как непродуктивный уход от классики с ее опытом масштабного исторического мышления [8, с. 85]. Тематическую преемственность в исследовании «маленького человека» в современной прозе (в произведениях В. Распутина «В ту же землю», «Женский разговор», «Изба», «На родине») обнаруживает Чэнь Цзяньхуа: «Традиция заботы о судьбе маленького человека продолжается в современной русской литературе, но в конце XX века эта традиция окрасилась более острой тревогой, беспокойством, печалью» [15, с. 70]. В работе «Экзистенциальная тематика в прозе Улицкой» Линь Тин возводит экзистенциальную тематику в произведениях писательницы к русской литературной традиции, текстам Ломоносова и Державина [4, с. 13–20]. Линь Тин подробно анализирует некоторые произведения Улицкой («Веселые похороны», «Искусство жить», «Дочь Бухары») и приходит к выводу о том, что на фоне пессимистичного экзистенциализма произведения Улицкой отличаются горячей любовью к жизни, художественным опытом противостояния страданию, самоосуществления [4, с. 41].

Другой «след» русской классики в современной русской прозе — преемственность на уровне персонажей и способов их создания. Дуань Лицзюнь в статье «Чистый и святой „маленький человек“: особенности творчества Л. Улицкой» пишет об актуальности образа «маленького человека» в современной русской прозе. Автор считает, что «отношение к маленькому человеку в произведениях Улицкой и Толстой не ограничено сочувствием, как в классике, их произведения показывают богатый внутренний мир маленького человека» [1, с. 92]. Преемственность женских образов является отдельным объектом изучения

в китайской русистике. Дуань Лицзюнь в статье «Образ „сумасшедшей“ в современной русской феминистской прозе» видит преемственность во внешнем описании персонажей-женщин, сопряженности внешности и характера, особенно подчеркивает присутствие традиционных женских образов наряду с новым типом женщины-амазонки [2, с. 69]. В диссертации «Эволюция женских образов в русской литературе (на материале романа Л. Улицкой „Искренне ваш Шурик“»)» Цзо Цуньфан анализирует преемственность классических женских образов в произведениях Улицкой: «Образы Сонечки и Медеи наследуют многие положительные качества классических женских образов: бескорыстие, храбрость, гармоничность, жизнелюбие, духовная красота и нравственная чистота» [6].

Важнейшим фактом преемственности, по мнению Чжао Сюе, китайские русисты считают традицию реализма как эстетической парадигмы [12]. Исследовательница считает, что присутствие реалистической литературной ветви в современной русской прозе китайские ученые расценивают как знак продуктивной преемственности классике, жизнеспособности русской литературы. Чжан Цзяньхуа в статье «Сохранить классику: русская реалистическая литература в постсоветский период» отмечает, что современная «реалистическая литература стала памятью русской литературной классики для некоторых русских писателей и критиков. Такое сохранение является отстаиванием в русской литературе основных идей и художественных элементов, имеющих глубокую национальную культурную основу» [11, с. 11]. Чжан Цзяньхуа акцентирует спасительную роль реалистической традиции. Такая оценка обусловлена пониманием традиции как культурного кода нации, условия сохранения национальной идентичности в современной ситуации глобализации.

Преемственность традиции очевидно проявляется для китайских русистов в русской «деревенской» прозе. Русская постмодернистская литература воспринимается не как анти-традиционная, а как связанная с традицией. Под влиянием концепции «золотой

середины» (которую также можно воспринимать как культурный код) русисты изучают сущность русскопостмодернизма как единства противоположностей, т. е. преемственности и деконструкции традиции. В форме обнаруживается постмодернистское начало, а в содержании — реалистические смыслы.

Развитие китайской женской литературы, рецепция западной феминистской теории, процессы феминизации в Китае объясняют внимание китайских русистов к современной русской женской прозе. Интерпретация и оценка текстов русских писательниц осуществляются, на наш взгляд, с учетом таких рецептивных установок: представление о женских проблемах как актуальных в процессе модернизации китайского общества; преодоление оппозиции «мужское — женское», поиск форм диалога между полами; интерес к процессу оформления женского письма в литературе; понимание важности изображения жизни женщин «дна».

Феминистский интерпретационный код в Китае обладает своей спецификой. Китайский феминизм — «мягкий», акцентирует ценность межполовой гармонии, сохранение надежды на возможность счастливой любви, гармоничного межполового диалога, сочувствии к мужским персонажам и т. д.

Китайские русисты не рассматривают явление женской литературы как попытку освобождения от патриархальной традиции «мужской» литературы. Напротив, обнаруживаются моменты преемственности. Так, Чэнь Фан видит женскую литературу как опыт совмещения с мужской. По ее словам, «в женской поэзии XIX века на женские образы влиял образ пушкинской Татьяны. Женские образы обладали чертами, созданными поэтами-мужчинами: нежность, терпение, великодушие, изящество» [14, с. 18]. Исследовательница не видит в русской женской литературе конфликта с мужской. Сопоставляя русскую и западную женскую литературу, Чжан Цзяньхуа видит преимущество первой в том, что она «не имеет фона феминистского движения западной женской литературы, что привело к тому, что русские

женщины-писательницы в какой-то мере наследуют традицию „просветителя“ и „спасителя“. Мощная традиция русской социальной литературы позволяет русским писательницам брать на себя сознание социальной миссии и не ограничиваться „женским письмом“» [9, с. 38].

Китайские ученые акцентируют внимание на том, что современная женская литература продолжает реалистическую традицию изображения социального «дна», жизни «маленького человека». Юй Чжэнжун в статье «Тематика и стиль произведений современной женской литературы» отмечает, что «некоторые женщины-писательницы, такие как Л. Петрушевская, Т. Толстая, Л. Улицкая, В. Токарева, В. Нарбикова и др. представляют женский озабоченный взгляд на проблему маленьких людей и тех, кто живет на краю социума. Они особенно озабочены внутренними мирами этих людей» [16]. Сунь Чао считает, что «глубокое сочувствие маленькому человеку, святому человеку, а также чудаку, строго придерживающемуся моральных норм, у Улицкой неразрывно связано с творчеством Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова, Андреева и др.» [5, с. 37].

Идея строительства гармоничного общества — стратегическая задача Китая в XXI веке. Одной из ее составляющих является гендерная гармония. Поэтому опыт преодоления оппозиции «мужское — женское» и поиска форм диалога оценивается китайским ученым как полезный. По мнению Чао Иган, «если в женском творчестве будет только деконструкция и отрицание, оно не сможет взять на себя миссию освобождения женщин» [7, с. 90]. Любым проявлениям дисбаланса в паре «мужское — женское» китайский ученый предпочитает гармонизацию, совершенствование себя как личности. Эту же мысль развивает Чжан Цзяньхуа в статье «Современное русское феминистское движение и женское повествование в литературе»: «Современная русская женская литература обнаруживает не борьбу за права и межполовой конфликт, а <...> утверждение субъектного статуса женщин в современном обществе» [10, с. 122].

Итак, культурный код, во многом определяющий интерпретацию современной русской литературы в Китае, представлен рядом рецептивных установок:

— установками, определяемыми политикой современного Китая: «выправить все ошибочное и восстановить все правильное», «раскрепощение сознания», «открытость», «проверка практикой», сохранение традиционных китайских ценностей;

— установками, возникшими в результате критического анализа прошлого опыта рецепции русской литературы в Китае: установка на полноту взгляда и заполнение лакун, на неидеологическое прочтение текста, открытость новым художественным и литературоведческим практикам, установка на систематизацию представлений о современной русской литературе;

— представлением традиции как культурного кода нации, условия сохранения национальной идентичности в современной ситуации глобализации;

— феминистскими идеями в их «смягченном» китайском варианте.

Литература

1. Дуань Лицзюнь. Чистый и святой маленький человек, его специфика в творчестве Л. Улицкой // Современная зарубежная литература. 2001. № 4. С. 91–96.
2. Дуань Лицзюнь. Образ «сумашедших» в современной русской феминистской прозе // Нанкинские общественные науки. 2005. № 2. С. 66–71.
3. Ли Яньчжу. Раскрепощение сознания и реформы: сила и источник развития литературы // Литературная газета. 2009. 19 февраля.
4. Линь Тин. Экзистенциализм в прозе Улицкой: дис. ... магистра. Харбин, 2014. 55 с.
5. Сунь Чао. Тематика и поэтика творчества Л. Улицкой в контексте современной русской литературы. Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2012. 250 с.
6. Цзо Цуньфан. Эволюция женских образов в русской литературе (на материале романа Л. Улицкой «Искренне ваш Шурик»): дис. ... магистра. Цзинань, 2014. 56 с.

7. Чао Иган. Многоцветная мелодия — изучение тематики китайской женской литературы. Тяньцзин: Изд-во Нанькайского университета, 2003. 251 с.
8. Чжан Цзяньхуа. Феномены генерализации в русской прозе конца века: русская проза 90-х годов XX века // Современная зарубежная литература. 2001. № 4. С. 84–90.
9. Чжан Цзяньхуа. Интеграция русской и мировой литературы // Зарубежная литература. 2014. № 2. С. 30–39.
10. Чжан Цзяньхуа. Современное русское феминистское движение и женское повествование в литературе // Вестник института освободительной армии иностранных языков. 2014. № 3. С. 118–127.
11. Чжан Цзяньхуа. Сохранить классику: русская реалистическая литература в постсоветский период // Русская литература и искусство. 2011. № 1. С. 11–19.
12. Чжао Сюе. Китайский взгляд на современную русскую литературу в контексте проблемы традиции и современности // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2017. № 1. С. 54–61.
13. Чжао Ян. Деревенское сознание и национальная идентичность в современной русской литературе (на примере творчества В. Распутина). Нанкин: Изд-во Нанкинского университета, 2014. 221 с.
14. Чэнь Фан. Изучение современной русской женской прозы. Пекин: Изд-во Китайского народного университета, 2007. 214 с.
15. Чэнь Цзяньхуа. Русская литература в период перестройки // Вестник Хуадунского педагогического университета. 2003. № 3. С. 68–74.
16. Юй Чжэнжун. Тематика и стиль произведений современной женской литературы // Ялущан. 2006. № 7. С. 60–64.

ВИТАЛИЙ ЮРЬЕВИЧ ДАРЕНСКИЙ

канд. филос. наук, доц. ЛНАУ (г. Луганск, Украина (ЛНР))

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ «КОД» РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Попыток осмысления специфики русской литературы как целостного культурного явления к настоящему времени существует столько, что один их обзор сам по себе мог бы составить предмет обширнейшего исследования. Стоит ли к их числу добавлять еще одну — или же пришло время лишь ограничиваться интерпретацией уже существующих? Чтобы ответить на этот вопрос, следует рассмотреть основные исторические типы концептуализации особенностей русской культуры (в самом широком смысле понятия «культура», охватывающем все аспекты национального бытия) — и на основании этого определить тот культурный «код», который реализуется в ее отдельных сферах, в частности, в сфере литературного творчества.

Исторически первым самосознанием русской культуры была сакральная идея Святой Руси — хранительницы и защитницы истинной Веры от «бусурман» с Востока и еретиков с Запада. В период домонгольский эта идея, судя по всему, пребывала в периоде созревания, хотя уже самое первое произведение древнерусской литературы — «Слово о Законе и Благодати» митрополита Иллариона — фактически содержит все основные ее элементы. Но само имя Святой Руси явно позднейшего происхождения — в его семантике явно запечатлен опыт многовекового

бытия на грани жизни и смерти, когда просто выживание православного народа и государства уже само по себе становилось святым делом, поскольку они осознавали себя главными на земле носителями истинной Веры — того, ради чего вообще продолжается земная история. Период Московской Руси, тем самым, стал конкретно-историческим воплощением и образом самого глубокого онтологического «ядра» русской культуры в его наиболее непосредственном, «натурально» явленном виде. И все, что было в позднейшей русской культуре поистине великого, все, что приобретало всемирное значение, — все это, в конечном счете, было плодом сурового воспитания русского духа святой и героической историей Московского Царства; все это питалось энергией и «пассионарностью», накопленных многими поколениями «московских людей».

Как известно, высшее проявление духовной зрелости и силы — способность к смирению. Русские только потому стали хозяевами Евразии и создали великое государство, что всегда приходили к соседям не как гордые завоеватели, а смиренно, по-братски предлагая свою помощь. И даже в тех случаях, когда им приходилось воевать — то всегда и везде это была война не с народами, а с их правителями-паразитами; и поэтому всегда и везде присоединенные народы с самого начала были на стороне русских. (К сожалению, в XX веке многие из них забыли об этом). Ни один из народов, когда-либо вошедших в состав Российского государства, не исчез — но, как правило, наоборот, все они развились и размножились. Для сравнения нельзя не вспомнить, что в это же самое время народы Запада в ходе колонизации почти полностью истребили население трех континентов (двух Америк и Австралии).

Пришла иная эпоха, и смиренность как особое духовное качество русской культуры приобрела уже иную направленность и форму выражения — ученичество у Европы. Следует заметить, что для человека Святой Руси сама идея учиться чему-либо у еретиков (кроме, разве что каких-нибудь технических новшеств

и военных хитростей) изначально была бы кощунственной. Отсюда и народный миф о Петре I как «антихристе» (впрочем, степень его реальной распространенности неизвестна). Но для нашей темы важнее всего другое — то, что это ученичество стало новой формой того же самого смирения как глубинной особенности русской культуры, веками формировавшейся в человеке Московской Руси. Но если тогда это было смирение служения Истине, смирение коллективной ответственности перед Богом за сохранение истинной Веры — то теперь это смирение перед красотой и утонченностью европейской, «иноземной» культуры. Но последнего не было бы без первого — без татарского ига и Куликовской битвы не было бы ни Петра Великого, ни Пушкина!

Однако, эта вторая концептуализация специфики русской культуры как культуры «ученической» — изначально амбивалентна. Она может быть понята и как признак «варварства», «азиатчины», вечно «играющей в догонялки» с «цивилизованной» Европой, но всегда в конце концов обнаруживающей свою «отсталость» и несостоятельность; и как признак культуры «молодой», перспективной и, более того, даже призванной прийти на смену «старой», а то и «загнивающей» культуре Запада. (Последнюю мысль, как известно, высказывал и сам Петр Великий, определяя период ученичества в пятьдесят лет — и в принципе, не ошибся, если иметь в виду феномен Ломоносова, типологически близкий европейским «титанам Возрождения»). Такая изначальная амбивалентность задала фундаментальную парадигму рефлексий о самом феномене русской культуры, в рамках которой мы пребываем и до сих пор.

Обоим названным вариантам понимания смысла и перспектив «ученичества» свойственен изначальный телеологизм — направленность к некоторой предельной и к конечной цели, после чего «ученическая» парадигма оказывается исчерпанной. В первом случае — это стать «нормальными европейцами», быть «как все», и всякую русскую самобытность оставить на уровне декоративных матрешек. Во втором случае возможны два варианта:

либо вернуться к идее Святой Руси; либо построить светское государство, основанное на принципе коллективизма и общинной справедливости. Последний вариант уже был опробован в форме «советской цивилизации» и его перспективы на настоящий момент исчерпаны. Какое-либо дистанцирование от западной индивидуалистической цивилизации «общества потребления» сейчас и в перспективе возможно только на основе возвращения к христианским ценностям. Современный кризис «русского мира» вообще и русской культуры в частности, в очередной раз ставящий их на грань физического выживания, обусловлен вхождением в переходный период — и его результатом может быть либо исчезновение русской культурной идентичности в глобализованном мире, либо возрождение самобытной русской цивилизации как естественной формы сохранения нашей культурной традиции. Законы развития современного мира таковы, что какой-либо третий, промежуточный вариант, по-видимому, совершенно исключен. Второй вариант несравненно труднее, ибо требует духовного прорыва и непрерывного экзистенциального усилия. Есть ли в русской светской культуре нечто такое, что отвращало бы человека от первого пути и влекло ко второму? Известно, что ей свойственно неустанное искание Истины, придающей жизни смысл, и крайнее отвращение к бездумному, хотя бы и очень комфортному существованию. Человек, «раненый» русской культурой, независимо от национальности, наверняка не сможет уже стать «машиной желания», в которую его превращает современная цивилизация. Однако где искать эту Истину, если мир, в котором мы живем, давно заполнен «симулякрами» — тенями теней, — за которыми уже почти невозможно рассмотреть даже простую и грубую, вполне осязательную реальность?

Вот здесь и выступает еще одно особое качество русской культуры, гениально осознанное Ф. М. Достоевским — ее «все-человечность». При всей своей известности, это понятие, точнее, та реальность, которая за ним стоит, — почти не становилась до сих пор предметом аналитического рассмотрения, которое бы

сознательно воздерживалось от далеко идущих выводов метафизического порядка, но сосредоточилось бы на понимании конкретных «механизмов» специфического воздействия русской культуры на сознание человека, в особенности, современного.

Итак, что это, собственно, такое — «всечеловечность» — с точки зрения сознания человека, соприкасающегося с этой культурой (в том числе и выросшего в ней)? Как известно, сам Ф. М. Достоевский вводил и рассматривал это понятие в совсем другом ракурсе — для истолкования самой глубокой специфики, «тайны» художественного мира нашего главного Поэта; но, вместе с тем, и связывая его с принципиально важным жизненным фактом — особой способности русского человека понимать и даже по-настоящему «перевоплощаться» в чужие культуры. Исходя из фактов поэтического и жизненного, Ф. М. Достоевский утверждает их общность как проявление одной и той же сущностной черты русской культуры — черты, имеющей «пророческий» характер, указывающей на ее конечное предназначение: «только русскому духу дана всемирность, дано назначение в будущем постигнуть и объединить все многообразие национальностей и снять все противоречия их» [4, с. 400]. Тем самым в прозрении Ф. М. Достоевского русская культура приобретает поистине эсхатологический характер, несет в себе задачу, изначально превосходящую цели и возможности национальной культуры как таковой. Как это возможно?

Обратим внимание на то, во-первых, что Ф. М. Достоевский отнюдь не первым высказывает мысль подобного рода — среди его предшественников, как минимум, следует назвать П. Я. Чаадаева с его идеей о России, призванной «быть настоящим совестным судом по многим тяжбам, которые ведутся перед великими трибуналами человеческого духа» [7, с. 157]; и И. В. Киреевского, видевшего в России возможность «господствуя над просвещением европейским и не вытесняя его, но, напротив, обнимая его своею полнотою, придать ему высший смысл и последнее развитие» [5, с. 293]. Тем самым прозрение Ф. М. Достоевского

не является чем-то исключительным, но органически принадлежит к традиции самосознания русской культуры. Однако, его особенностью является то, что оно имеет уже не только императивный, но и перформативный характер — ибо прямо указывает на действительные факты именно такого характера и призвания русской культуры, явленные в поэтическом мире А. С. Пушкина, в русском национальном характере и, добавим, не в меньшей степени — в художественном мире самого Ф. М. Достоевского.

Этот второй момент имеет принципиальнейшее значение, поскольку позволяет сформулировать некоторый предельный и вместе с тем универсальный критерий «русскости» того или иного культурного явления, отражающий сущностную особенность русской культуры как таковой — то, что делает ее ценной и незаменимой для всего мира. То, что Ф. М. Достоевский назвал «всечеловечностью», а П. Я. Чаадаев — «совестным судом», — на языке современной теории культуры называется диалогической открытостью. Последнее понятие, заметим, очень часто, к сожалению, употребляется ныне в его слишком поверхностном значении, предполагающем ценностный релятивизм и постмодерную «всеядность». Такое значение в нашем случае абсолютно неприменимо. Наоборот, диалогическая открытость как способность к всечеловечности и совестному суду необходимо предполагает существование нравственного и онтологического Абсолюта, на познание которого эта открытость в первую очередь и направлена. В связи с этим необходимо вспомнить, что само слово *dia-logos* этимологически вовсе не означает «разговор двоих», как обычно думают, но буквально переводится как «через слово», «посредством слова». И действительно, подлинный диалог возможен только в том случае, если собеседники становятся причастными единому общему для них Слову в символическом смысле — как единому высшему источнику осмысленности мира, обеспечивающему и взаимопонимание различных личностных «миров». Если такого высшего Слова нет, то даже говоря на одном языке и будучи близки по жизненному

опыту, люди фактически ведут встречный монолог, не видя и не слыша в друг друга подлинного Другого — другой уникальный личностный мир.

Именно эта беспрецедентная способность видеть в человеке Другого — насущный и бесконечно ценный для меня уникальный мир личности, — более всего поразила иностранцев в русской литературе и этим предопределила ее непреходящее мировое значение. Напомним лишь несколько особенно ярких свидетельств. Так, Вирджиния Вульф в эссе «Русская точка зрения» формулирует ее так: «„Учись быть близким людям... сделай себя необходимым для них. Но пусть это сочувствие идет не от ума, потому что это легко — от ума, — а от сердца, от любви к ним“. „Кто-то из русских“, — немедленно скажет каждый, где бы ему ни встретилась эта цитата... Представление, что в мире, исполненном несчастий, главная обязанность человека — понять наших ближних, „и не умом — потому что это легко — умом, — а сердцем“, — вот то облако, которое окутывает всю русскую литературу» [1, с. 283]. Генри Джеймс писал о И. С. Тургеневе: «чувство сострадания в нем столь глубоко и всеобъемлюще... У него есть редкий дар... наделать вызванные им к жизни характеры абсолютной автономностью... Плодотворная свобода, с которой он — при всей своей исключительной деликатности — обращался со святой святых нашего внутреннего мира, мира тончайших побуждений, несет в себе то, что можно кратко назвать благородной незаинтересованностью» [3, с. 195–196]. Джон Голсуорси в эссе «Русский и англичанин» говорит, что в русской литературе иностранцев более всего «пленяет правдивость, глубокая и всеобъемлющая терпимость»; и что эти качества не только литературы, но и самого национального характера русских; в свою очередь, благодаря этой «всеобъемлющей терпимости» к другим русские сами оказываются самыми понятными и открытыми для них: «русские, которых я встречал в жизни, кажутся мне более понятными, чем другие иностранцы» [2, с. 373, 370], — признавался Дж. Голсуорси.

Таким образом, «всечеловечность» и способность к «совестному суду» как особенности русской литературы и национального характера неизменно признаются и иностранцами, представляя собой объективный факт. Этим фактом определяется и сущностная особенность русской культуры, определившая ее мировое значение. Многие мыслители задавались вопросом о том, откуда появилась такая особенность, чем она обусловлена? Ими справедливо указывалось, во-первых, на особенность Православия с его культурой покаяния, немного более глубокой, чем в западных конфессиях; во-вторых, на особенность крестьянской общины, основанной на глубокой взаимной ответственности и коллективизме; в-третьих, на особенность исторической судьбы и государственной традиции. Действительно, культура покаяния, воспитываемая Православной Церковью, — по-видимому, самый мощный фактор формирования диалогичности сознания: в покаянии человек, с одной стороны, абсолютно открыт перед Богом, ставя под вопрос всю свою жизнь, самого себя как личность, а с другой — всеми силами души чаёт ответного милующего Слова. Предельный диалогизм исповеди формирует такое же отношение и к людям. Затем оно усиливается общинным образом жизни. В свою очередь, и Русское государство традиционно воспринималось как большая община, построенная на принципах Справедливости и Ответственности, а не на принципе «компромисса интересов», как это имеет место в западной цивилизации. Наконец, еще один важнейший фактор особой диалогичности русской культуры справедливо акцентировался в работах В. В. Кожина — это также изначальная и неизменная многонациональность Русского государства и полиэтничность самого русского народа, неизбежно формировавшая особую терпимость и взаимную восприимчивость людей [см.: 6]. Поэтому русская история практически не знает религиозных и межнациональных войн, которыми переполнена история Европы, — хотя поводов к ним в России было ничуть не меньше.

Обобщая названные факторы, нельзя не заметить, что в самой основе особого диалогизма русской культуры как ее сущностной особенности лежит именно смирение как особая духовно-нравственная черта русского народа. Об этом в утонченно-поэтической форме говорится в гениальном стихотворении Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья...» В нем особый характер и особое призвание русского народа осмыслены и пережиты не в историко-софских абстракциях, но путем подлинного наития, мгновенного прозрения в то, что являет нам «грубая плоть» его конкретно-исторического бытия. Смысл стихотворения чрезвычайно прост и именно поэтому вызывает недоумение у читателей, отчужденных от традиционного народного сознания. «Бедность» селений, «скудость» природы и соответствующее им «долготерпение» тягот земного бытия как основная нравственная черта народа поняты здесь не как «естественно-исторические» и природные факторы, но как духовные категории, явственно свидетельствующие об особой направленности исторического бытия народа, конкретно выраженной в выборе именно таких условий и такого подвига. Естественно, что этот путь и сущность национального бытия не могут быть обоснованы отчужденно-рассудочным способом (хотя рациональные аргументы выбора при этом несколько не отрицаются), но по существу они суть результаты и дары подвига — поэтому к ним можно лишь свободно и героически приобщиться, но отнюдь не взять и усвоить их как нечто данное и готовое. А это приобщение есть всегда результат нравственного выбора и особого духовного прозрения человека, не способного ограничивать свою жизнь исключительно прагматическими целями, но чающего своего высшего призвания. В сюжете стихотворения этот закон духовного бытия человека и нации выражен одним немыслимо емким словосочетанием о способе того прозрения, о котором было сказано выше — «тайно светит». Тайное свечение — это тот способ явленности самых глубоких законов бытия, которые определяют подлинное бытие человека, в отличие от низменной навязчивости повседневных «фактов».

«Гордый взор» человека, желающего, чтобы ему все было обеспечено и дано — не соответствует подлинному человеческому бытию, а потому он «не поймет и не заметит» самого главного, для чего стоит жить. Тем самым, Россия здесь показана именно как страна, в максимально неприкрытой и потому особо беззащитной форме являющая извечные законы общечеловеческого бытия.

Выбор смиренного долготерпения как сущности национального бытия, естественно, не может произойти на каких-либо иных нравственных основаниях, кроме православно-христианских. А поскольку сама способность к смиренному несению своего креста всегда есть дар благодати, то образ Царя Небесного, ходящего по Русской земле и благословляющего ее на этот подвиг, имеет в стихотворении отнюдь не условно-метафорический, а подлинный духовно-реалистический смысл. И Царь Небесный ходит по Руси именно «Удрученный ношей крестной» — тем самым путь Руси и русского народа прозревается как подобие пути Христа на Голгофу. (Весьма важно и то, что само слово «долготерпение», характеризующее у Ф. И. Тютчева основную нравственную черту русского народа — взято из языка Св. Церкви, имеющей Христа «долготерпеливым»). Соответственно, особый характер и особое призвание русского народа, по поэтическому прозрению Ф. И. Тютчева, основано не на силовом самоутверждении и корысти, но наоборот, — на том, что русский народ способен к большему смирению, чем другие. И не просто смирению, а смиренному несению света Истины в мир, которое не может по своей сути не быть подобным крестному пути на Голгофу. Тем самым, трагичность и катастрофизм русской истории свидетельствуют как раз о том, что русский народ не изменяет своему подлинному призванию.

Логика духовных явлений, к числу которых относится Россия и русская культура как всемирно-исторический феномен, не может быть логикой приземленного ума и корыстного рассудка, но открывается только в целостном познании всего духовного

разума человека, формирующегося на основе смиренного служения Истине. Именно об этом — знаменитое стихотворение «Умом Россию не понять...» Действительно, «умом» в нем назван тот приземленный, гордый и корыстный рассудок, которым привыкли смотреть на Россию иностранцы, в первую очередь, европейцы. Но это не тот «орган», которым можно понять духовно-историческое предназначение России. Здесь требуется именно та действенная вера, в которой рассудок соединен с нравственным чувством и целостным духовным познанием исторических явлений. «В Россию можно только верить» — в первую очередь, в том смысле, что цель и сущность культурно-исторического бытия России не дана нам как нечто уже готовое и неизменное, но задана как предмет и цель постоянных усилий, как особый подвиг несения креста Правды в мир. Как известно, «вера без дел мертва есть», вера есть деятельный подвиг, постоянное свободное усилие, а отнюдь не состояние пассивной созерцательности. И только на основе такой веры, говорит нам Ф. И. Тютчев, и возможно бытие России, достойное ее подлинного призвания.

Названные факторы сформировали особую диалогическую открытость, вошедшую в сам «генотип» русской культуры. Первоначально эта черта имела адаптивный характер, обеспечивая выживание народа в тяжелых исторических условиях. Но затем, выразившись в формах «высокой» культуры — в первую очередь, в художественной литературы, — эта особенность русской культуры определила и продолжает определять ее ценность для всего человечества. В современном мире, построенном на принципе всеобщей унификации по стандартам «общества потребления», уничтожающем самые глубокие запросы человеческого духа и души, сводящем всякое общение к обмену информацией и взаимному обману, — не обречена ли эта сущностная черта русской культуры на исчезновение? Действительно, все три фактора, в свое время сформировавшие особую дипломатическую открытость русской культуры в настоящее время чрезвычайно ослаблены, а некоторые давно уже полностью уничтожены

(общинность всех уровней, вплоть до государства). Высшее Слово, «посредством» (dia-) которого русский человек всегда умел понять и принять Другого — Слово Евангелия — ныне авторитетно далеко не для всех людей, творящих современную русскую культуру.

Но «где опасность — там и спасение» (Ф. Гельдерлин). Именно то, что оказывается в опасности быть уничтоженным бездушной цивилизацией — это и ценнее всего теперь. Диалогичность в своем первичном и буквальном смысле — как соотнесение всего с высшим Словом, придающим этому миру смысл — эта заветная, глубинная, родовая черта русской культуры становится для современного мира еще более ценной и насущной. Высшая ценность Слова, удерживающего мир от хаоса бессмыслицы — вот императив, по наличию или отсутствию которого определяется реальное бытие (или небытие) русской культуры. После катастрофических «экспериментов» XX века она уже не может существовать каким-то «естественным» образом, просто в силу названных факторов. Отныне она может быть лишь плодом сознательных и самоотверженных усилий. Императив высшей ценности Слова — это и императив предельной внимлемости по отношению к нему и по отношению ко всякому Другому, ибо только в этой обращенности нас друг к другу Слово раскрывается нам. Именно сознательное культивирование этой открытости, внимлемости высшему, вечному и объединяющему нас Слову и есть призвание и продолжение русской культуры в современном мире — независимо от того, в какой особой сфере творчества и труда оно происходит.

Высшая форма диалогичности — полифонический роман как особый художественный метод, открывающий самоценные и автономные личностные миры героев, был создан Ф. М. Достоевским на основе многовекового опыта национального бытия. Отныне же перед русской культурой стоит задача возрождения национального бытия на основе тех сокровищ, которые она сумела в себе сохранить. Становясь житнетворческим усилием,

наша культура не позволит наступить царству монологичной, — глухой ко всякому Другому — глобальной цивилизации.

Литература

1. Вульф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв.: Сборник статей. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. 416 с. С. 282–289.
2. Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Голсуорси Дж. Собрание сочинений: в 16 т. Т. 16: [Сатира; статьи, речи, письма]. М.: Правда, 1962. 511 с. С. 370–381.
3. Джеймс Г. Иван Тургенев // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв.: Сборник статей. Пер. с англ. М.: Прогресс, 1981. 416 с. С. 193–199.
4. Достоевский Ф. М. Искания и размышления. М.: Сов. Россия, 1983. 464 с.
5. Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России // Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: Искусство, 1979. 439 с. С. 283–312.
6. Кожинов В. В. «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» Заметки о духовном своеобразии России // Кожинов В. В. Размышления о русской литературе. М.: Современник, 1991. 524 с. С. 17–61.
7. Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего // Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М.: Современник, 1989. 621 с. С. 147–161.

АНИСА РАВИЛЕВНА ЗАЙЦЕВА

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

СТИХИЙНАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ Б. ПАСТЕРНАКА

Модус стихийности в творчестве Б. Пастернака рассматривается в науке преимущественно как одна из образных доминант, воплощенная в водных и огненных архетипах: метели, ливня, свечи и т. д. Такой подход несколько сужает пастернаковское понимание стихийности, эксплицированный в его поэтической системе как универсальный эстетический феномен, синтезирующий мировоззренческий и формально-стилевой уровни. На мой взгляд, можно говорить об авторской стихийной феноменологии. В художественном мире Б. Пастернака парадигма стихийности обретает онтологический и аксиологический статус, является системообразующим актуализатором поэтического универсума, в котором сливаются:

Стихия свободной стихии

С свободной стихией стиха.

Б. Пастернак, писавший, «не боясь никакого беспорядка» [1, с. 537], постулировал стихийность, «активность, изменчивость и динамичность вторгающейся в поэзию действительности» [2, с. 128] как имманентное свойство жизни природы, человеческой души и творчества: «Образная стихия общая для

всякой поэзии» [3, с. 174]. Универсализация стихии в художественной концепции мира поэта воплощена в интенции «я» — «мир», где мир — это *«буйство вселенской стихии»*, «вся переместившаяся действительность», «действительность в брожение», «бурелом и хаос», в котором «все смешалось и перемешалось» [3, с. 163]:

*Природа ж — ненадежный элемент,
Ее вовек оседло не поселишь.
Она всем телом алчет перемен
И вся цветет из дружной жажды зрелищ.*

В структуре мирообраза Б. Пастернака статический принцип бытия выражен редко: *«Тишина — ты лучшее, что я слышал»*. Тишина, покой важны как состояние, необходимое для того, чтобы услышать *«шум, шорохи, гром кутерьмы»*. В основе поэтической картины мира поэта — не столько конкретные реалии, «не фонари и телеграфные провода, а вихрь эгоистической стихии <...>». Этот вихрь <...> и был центром картины» [3, с. 163]. Поток жизни *«захвачен» «врасплох», в «самый ошеломительный, панический миг»* [3, с. 145]: в *«вихре»*, в *«мельтешении»*, в *«сумасшествии»*, в *«свисте, шуме, гаме»*, *«в толчее, в суматохе»*, *«в лихорадке»*, *«в бреду»*. Природа как аналог жизни (*«природа, мир, тайник вселенной»*) расхристана, не прибрана, хаотична. Она — *«степной нечесаный растреп»*, *«озорница»*, *«проказница»*, *«сумасбродка»*, *«шалунья»*, *«болтунья»*, живущая *«суматошно»*, *«порывисто»*, *«очумело»*, *«одурев»*, *«обалдев»*, *«ошалев»*, *«вскачь»*, *«бегом»*, *«залпом»*, *«с разбегу»*, *«взахлеб»*, *«в лихорадке»: «вырывается весна нахрапом», «за окнами давка, толпится листва», «сад тормозится», «рушится степь»*.

Излюбленный Б. Пастернаком звуковой модус, экспрессивная эвфония, вербализованные звуковыми рефренами, фонетической анафорой, ритмической градацией, аксюмороном

(«грохочущая слякоть», «громкая тишина») передают синтезм образа мирового целого, наполняют зрительный ряд гулом, грохотом, раскатами грома:

*Все стало гулом: сосны, мгла.
Все громкой тишиной дымилось,
Как звон во все колокола.*

Об уникальной шумной образности поэта О. Мандельштам писал: «Посвист, щелканье, шелестенье, сверканье, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслышанной полнотой воспрянули в поэзии Пастернака» [4, с. 49–50].

Стихийный миробраз Б. Пастернака строится по принципу эмфатической куммулятивности, избыточности, «захватывания» без разбора потока предметных и отвлеченных явлений и сущностей,

*Афиши, ниши, крыши, трубы,
Гостиницы, театры, клубы,
Бульвары, скверы, купы лип;*

*Дворы, ворота, номера,
Подъезды, лестницы, квартиры,
Где всех страстей идет игра
Во имя переделки мира;*

*Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.*

Хронотоп как основа картины мира у Б. Пастернака отличается неупорядоченностью, стихийной дробностью и одновременно целостностью, синкретизмом. В пространственно-временном

континууме поэта хаотично сливаются космическое и «обиходно-бытовое: «небо», «высь», «дворы и бабы, галки и дрова», «миг» и «вечность»:

Сомкнутые веки.

Выси. Облака.

Воды. Броды. Реки.

Годы и века.

Контаминация коррелятивных пар гармония/хаос, тишина/грохот, сближение реально-эмпирического и абстрактно-мифологического хроноса и топика воплощает авторское мировидение, идею «сращенности всего со всем», «единства всего существующего, совокупности всего, что живет, движется <...> бытия и всей жизни в целом» [3, с. 220]. Так возникает образ мира в его онтологической первозданности, картина природного хаоса, где нет центра и периферии. В этой первородности образа Б. Пастернака А. Ахматова увидела «нечто доисторическое», «до шестого дня, когда Бог создал человека», когда есть «грозы, леса, хаос, но не люди» [5, с. 416].

В художественном универсуме Б. Пастернака стихия как «форма согласия с натурой» [3, с. 163] несет полярную семантику. С одной стороны, это «общая стихия сказочности» [3, с. 275], сила созидательная, исцеляющая, равная самой жизни:

Сестра моя жизнь и сегодня в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех;

На свете нет тоски такой,

Которой снег бы не вылечивал.

Но в стихах, передающих вихрь социальных потрясений и революции, стихийная образность становится эквивалентом смерти, трагическим знаком «больной эпохи», мертвого пространства, остановившегося времени:

*Из чащи к дому нет прохода,
Кругом сугробы, смерть и сон,
И кажется, не время года,
А гибель и конец времен;*

*Три месяца тому назад,
Лишь только первые метели
На наш незащищенный сад
С остервененьем налетели;*

*Я, наверно, не прав, я ошибся,
Я слеп, я лишился ума.
Белой женщиной мертвой из гипса
Наземь падает навзничь зима.*

Б. Пастернак, писавший о «природном начале революции, о стихийном ее проявлении», в поздних стихах и романе «Доктор Живаго» воспринимает революцию как явление мирового беспорядка, свирепую разрушительную стихию, «кровавую колошматину и человекоубину», «сумасшествие». Если в дореволюционной, живой России Живаго «чувствовал себя стоящим на одной ноге со вселенной», то «стихийном мире», в котором «революция вырвалась из оков», «сдвинулась Русь матушка», он «чувствовал себя пигмеем». В аспекте нашей проблемы весьма примечательно, что в стихах и романе Б. Пастернака маркировка событий обозначена стихиями. Время исчисляется дождями, вьюгами: «Прошли года. Прошли дожди событий <...> остаток дней, остаток вьюг», «зимы делаются метелями» и т. д. Сюжет «Доктора Живаго» обрамлен образами «ливня», «вьюги», «черно-лиловой тучей». Самые судьбоносные или трагические события связаны с разгулом ветра, бури, ливня. В день, когда Живаго читает первые декреты революции, «вдруг снег повалил густо-густо, и стала разыгрываться метель <...> метель хлестала в глаза доктору и покрывала печатные строчки

газеты серой шуршащей снежной крупой» [6, с. 184]. Накануне убийства партизаном Палых детей и жены «погода была самая ужасная, какую только можно придумать. Резкий порывистый ветер нес низко над землей рваные клочья туч, черные, как хлопья летящей копоты» [6, с. 347]. «Белая стихия» становится знаком «белого помешательства» героя.

В стихийном дискурсе Б. Пастернака типологически можно выделить экзистенциальные стихии, связанные с мотивами любви, вдохновения и творчества. «Любовь <...> как нечто краеугольное и первичное», «первооснову мира» Б. Пастернак назвал «космической стихией»: «Она проста и безусловна, как сознание и смерть, азот и уран» [3, с. 180]:

*Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.*

В программной «Зимней ночи», составляющей центр поэтического цикла Живаго, сливаются воедино стихия природы – вселенская «метель», огонь — «свеча» как христианские символы жизни и бессмертия и стихия любви – «жар соблазна». Этот симбиоз слова, образа и природной стихии отмечал еще Ю. Тынянов: у Пастернака «слово смешалось с ливнем <...>, стих переплелся с окружающим ландшафтом <...> — в результате этой алхимической операции ливень начинает быть стихом» [7, с. 475–476].

Б. Пастернак называл поэта «заклинателем стихий» [3, с. 162] и писал В. Шаламову: «Моей настоящей стихией были такие характеристики действительности или природы, гармонически развитые из какой-нибудь счастливо наблюденной и точно названной частности» [1, с. 528]. Стихийная модальность определяет пастернаковское понимание сути искусства и обретает в его творческом сознании статус меры поэтического совершенства.

Так в поэзии Шекспира, которого Б. Пастернак считал «вершиной реализма», он более всего ценил «стихийность <...>, быстроту, импульсивность, неотделанность, непроверенность» [3, с. 280–281]. В поэзии А. Блока Б. Пастернака восхищали «натурально-стихийная, неопределившаяся и ненаправленная духовность», «быстрота перечислений», оказывающих «гигантское беспорядочно-одухотворенное воздействие [3, с. 282, 286, 288]. В собственной поэзии Б. Пастернак постулировал стихийную природу творческого вдохновения как интуитивно-бессознательного наития: *«Нет времени у вдохновенья»*; *«я смок до нитки от наитий»*. Живаго в своем дневнике дает определение вдохновения как стихийной интуиции: *«Мчались звезды. В море мылись мысы. Это и есть интуиция <...> цельное, разом охватывающее картину познание»* [6, с. 277]. В стихотворении *«Вдохновенье»* под этим словом поэт понимает состояние души поэта, охваченного откликом на стремительный бег вещей, когда *«по заборам бегут амбразуры»*, *«ночь оглашается фурией повестей»*, *«гулом свершенных прогонов»*, *«рвались из ворот мостовые, вылетая по жарким следам»* и т. д.

Внезапно нахлынувшее вдохновение завершается стихийным творческим актом, когда поэт творит слово, не *«задумываясь»*, в состоянии эмоционального перевозбуждения, почти аффекта: *«По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься, и второпях он говорил свое новое слово»* [3, с. 203]. Принцип стихийного, *«нечаянного»*, *«случайного»* творения стихов воплощен в частотных мотивах *«слез»*, *«плача навзрыд»*, композиционно обрамляющих уже первое стихотворение поэта: *«Февраль. Достать чернил и плакать. Писать о феврале навзрыд»*, *«и чем случайней, тем вернее слагаются стихи навзрыд»*. В своей работе переводчика, которой поэт посвятил десять лет, он также настаивал на стихийном, случайном принципе: *«Еще более беспорядочны и несистематичны наши случайные переводы»* [3, с. 175].

Идиостилю Б. Пастернака, названному им «скорописью духа», «мгновенной, рисующей движение живописью» [3, с. 176], свойственна повышенная темпоральность, спешка, торопливость, нагромождение глаголов движения:

*Огромный сад тормозится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет и не бьет стекла.*

Приоритет динамичности, стремительности проявился в уникальной особенности образа и стиля поэта: художественное время движения образа нередко равно реальному времени движения природной стихии:

*Гроза в воротах, во дворе,
Преображаясь и дуря,
Во тьме, в раскатах, в серебре
Она бежит по галерее.*

*По лестнице и на крыльцо.
Ступень, ступень, ступень!
Повязку! У всех пяти зеркал лицо
Грозы, с себя сорвавшей маску!*

Эту бездумно-стихийную стилевую манеру поэта Л. Гинзбург определила как «лирический цейтнот» [8, с. 328], М. Цветаева — как «захлебывание», «задохновение» и назвала его поэтом «самозабвенным, себя не помнящим»: «Пастернак — это сплошное настежь <...>, неиссякаемое истечение светом» [9, с. 167].

Таким образом, в поэтической системе Б. Пастернака, видевшего силу искусства «в ее динамической мощи и стихийности» [3, с. 280], стихийная модальность является доминантой его

эстетики и поэтики, основным принципом организации поэтического универсума, где аксиологически равны все сущности:

*Где люди в родстве со стихиями,
Стихии — в соседстве с людьми.*

Литература

1. Переписка Бориса Пастернака. М.: Худож. лит., 1990. 575 с.
2. Русские поэты и Б. Пастернак. М.: ЦБС «Кунцево», 1998.
3. Пастернак Б. Об искусстве. М.: Искусство, 1990. 396 с.
4. Мандельштам О. О поэзии: Сборник статей. Л.: Academia, 1928. 97 с.
5. Лямкина Е. И. Вдохновение, мастерство, труд: Записные книжки А. А. Ахматовой // Встречи с прошлым. Вып. 3. М.: Сов. Россия, 1978. 475 с. С. 380–420.
6. Пастернак Б. Доктор Живаго: Роман. СПб.: Лимбус Пресс, 1999. 531 с.
7. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
8. Гинзбург Л. О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
9. Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Проза. Письма. М.: Худож. лит., 1988. 638 с.

ИРИНА НИКОЛАЕВНА КРУТОВА

канд. филол. наук, доц. АГТУ (г. Астрахань, Россия)

ДМИТРИЙ МИХАЙЛОВИЧ БЫЧКОВ

канд. филол. наук, доц. АГУ (г. Астрахань, Россия)

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ КОД В ДИАЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПЕРСОНАЖЕЙ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЫ

Культура имеет существенное значение для каждого человека, формируя его эмоциональный мир. Многие исследования психологов, культурологов и филологов доказывают, что культурный фон оказывает влияние на все аспекты эмоций. Но универсальность эмоций предполагает, что основные эмоции обеспечивают культуру тем фундаментом, с которого может начинаться создание и формирование других эмоций [5, с. 227]. Какого типа эмоции наиболее характерны для современного россиянина? Каким образом новейшая проза репрезентует эмоции в отдельных словах и высказываниях персонажей? Каково значение лингвистики для формализованного описания различных эмоциональных состояний и отношений? Настоящая статья ставит целью попытку выявления синтаксических средств выражения эмоций в современном русском языке на материале отечественной беллетристики.

Диалог — интереснейший феномен не только человеческого общения, но также бытия и сознания. Аксиоматичным

представляется утверждение М. М. Бахтина, что диалогические отношения «глубоко своеобразны и не могут быть сведены ни к логическим, ни к лингвистическим, ни к психологическим, ни к механическим, ни к каким-либо другим природным отношениям» [1, с. 303].

Диалог предназначается свойствам мышления, теоретическое мышление трактуется как внутренний диалог, акт мышления — как социальный акт общения. Диалогичность в широком смысле рассматривается как условие жизни человека, как предпосылка существования человеческого общества. По мнению М. М. Бахтина, «жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, отвечать, соглашаться и т. п.» [1, с. 89].

На рубеже XX–XXI вв. в современной реалистической прозе обновляется концепция личности, возникает новый тип психологизма, связанный с закрытостью современного человека, попытками переоценить традиционные духовные категории. Диалог прозаических произведений последнего десятилетия (в произведениях Т. Толстой, Д. Рубиной, Л. Петрушевской, М. Веллера, В. Пелевина, В. Токаревой, П. Санаева и др. авторов) наиболее адекватно отражает реальную диалогическую ситуацию.

В связи с проблематикой нашего исследования большее внимание будет уделяться анализу реплик-реакций. Позиция второй, реагирующей реплики в диалоге — это именно та позиция, в рамках которой сформировался особый тип коммуникативных единиц — эмотивные синтаксические идиомы (ЭСИ).

Выделение особого коммуникативного типа высказываний, называемых эмотивными, основано на разграничении языка описания и языка выражения эмоций, а также на определении языка характера соотношения эмоциональной и рациональной оценок в сложной семантической структуре эмотивных высказываний [3].

Изучение ЭСИ представляется весьма важным для лингвистической прагматики, поскольку данные высказывания обладают значительным прагматическим потенциалом, способностью

передавать широкий круг коммуникативных значений и намерений собеседников осуществлять оперативное реагирование на речевые действия коммуникантов.

Например:

— Ну зачем же так мрачно, Петя? — усмехнулся Куприн. — Вон ты даже Ваню испугал, — он показал на присмирившего Заикина.

— Нет, — сказал серьезно Заикин, — я не испугался. Я подумал, что к тому времени, вот про которое Сашенька говорил, может, и люди переменятся? Может, в них чего-нибудь такое выработается новое, в голове или душе, что они смогут спокойно общаться со всеми этими будущими штуками, и тогда жизнь для всех станет удобной, красивой, легкой! А, Ляксантра Иванович? Или я чего напутал?

— **Ай да Ванечка!** — воскликнул Саша Диабели. — **От это да!** От это я понимаю! **От это человек!** — восхищенно сказал франтик.

— **Ну вас к черту!** — обозлился Пильский. — В вас бурлит какой-то отвратительный животный оптимизм! Это после всего! (В. Кунин «Воздухоплаватель»).

Эмоции рассматриваются в тесной связи с когнитивными процессами, а связь их обосновывается следующим образом: когниция вызывает эмоции, так как она эмоциогенна, а эмоции влияют на когницию, так как они вмешиваются во все уровни когнитивных процессов. Отсюда следует суть лингвистической концепции эмоций, заключающаяся в следующем: человек (субъект) отражает существующий мир, но не все разом, а только необходимое или ценное в данный момент. Процесс отражения эмоций регулирует эмоции, так как именно они являются посредниками отражения мира в языке за счет того, что они выражают важность объектов мира для говорящего и слушающего.

Эмоции представляют собой субъективные психологические состояния говорящего, его реакции на события, участников коммуникации, их поведение, объекты, возникающие в результате

воздействия внутренних и внешних обстоятельств объективной действительности, лингвистических и экстралингвистических факторов. Отношение адресанта к ним выражается в виде ощущений приятного / неприятного, удовольствия / неудовольствия и др. в форме непосредственных переживаний удовлетворения / неудовлетворения его актуальных потребностей посредством:

1) положительных (мажорных) эмоций, вызванных полезными действиями, побуждающих индивида к их достижению и сохранению;

2) отрицательных (минорных) эмоций, стимулирующих активность, направленную на избежание вредных воздействий;

3) смешанного класса эмоций (в случае невозможности выявления и определения доминирующей эмоции), сочетающего в себе положительные и отрицательные эмоциональные оттенки.

Культура эмоционального поведения со временем меняется. В новейшей литературе изредка можно найти примеры сдержанного по этическим соображениям выражения эмоций. В большей мере это характерно для агиографического дискурса [2, с. 33]. В повести Вас. Орловой «Здесьние» акцентируется главный закон «церковного языка», который заключается в том, что язык служит не только межличностной коммуникации, а сохраняет сакральную природу Слова. Надежда и молчальник Константин не просто не хотят ни с кем разговаривать, а сохраняют молчание по религиозным убеждениям. Такое речевое поведение позволяет служителям монастыря постоянно пребывать наедине с самими собой и Богом, не растрчивать эмоциональные силы, приобрести духовное богатство, как советует русская пословица, ведь «молчание — золото». Кроме того, название повести «Здесьние» применительно к цитируемому фрагменту приобретает дополнительный, святоотеческий по своему источнику вариант интерпретации. Молчание — суть мира иного. Некоторые из персонажей повести уже осознали это, а монастырь, в котором они живут, становится моделью «мира иного».

Поскольку любая эмоция представляет собой психологический процесс и единство трех составляющих: физиологической, субъективной и экспрессивной, то средством отражения психических процессов человека является речь. Именно речь обозначает, дифференцирует и обобщает эмоциональные переживания, способствуя осознанности эмоций и их интеллектуализации. Современная тенденция в лингвистике к укрупнению единиц исследования и расширению предмета изучения за счет привлечения все большего количества экстралингвистических факторов делает необходимым исследование эмотивных явлений в контексте единиц более высокого уровня. К таким единицам, бесспорно, можно отнести и эмотивные синтаксические идиомы. Например:

— *Там, в дальних и скрытых просторах Господа Бога, — говорит он, устремив глаза поверх столов на трепещущую под сквозняком штору на большом окне напротив, — в тех чертогах, где находится небесная канцелярия, заседает совет, как всегда по понедельникам, отданный земным делам...*

— *Господи!* — вдруг закатывается кто-то мельконьким донельзя удивленным неудержимым смехом. — *Господи-и! Это ж надо!*

— *О-хо-хо!* — уныло, без всякой бравады, отзывается бас. Но Алешу уже не сбить. Он продолжает... (В. Пьецух «Мужчины вышли покурить...»)

...Он пришел к ней просить три дня за свой счет.

— *Да вы с ума сошли!* Я вас на сессию должна отпускать в самое горячее время, и вам еще за свой счет! *И речи быть не может!* И так работать некому! (Л. Улицкая «Искренне Ваш Шурик»).

Эмоции — специфическая, своеобразная форма когниции, отражения и оценки окружающей человека действительности. Человеческие переживания, как в зеркале, отражаются в языке и культуре социума, в каждой языковой личности. Без эмоций невозможно языковое существование homo sapiens, они пронизывают все стороны нашей жизни.

Эмотивная синтаксическая идиома — предикативная единица, служащая для выражения человеческих чувств [4, с. 16]. ЭСИ выражают в реальной речи не только языковые значения, но и окказиональные. Данные единицы рассматриваются в зависимости от ситуации, от коммуникативного намерения говорящего. По знакам могут представлять один и тот же набор, а стилистические оттенки нести противоположные:

1. а) — *Какой они бал закатили! **С ума сойти!** — здесь, синтаксические идиомы выражают эмоции восхищения, изумления.*

б) — *Какой беспорядок! **С ума сойти!** — ‘выражение недовольства, возмущения’.*

2. а) — ***Черт побери!** Где тебя носило?! — обеспокоено спросила она. — Откуда еще такой холод... Я уже не знала, что и подумать!*

— *Пока искал подходящее место, пока то-се, пятое-десятое... — уклончиво ответил я. (В. Кунин «ИнтерКыся»).*

б) — *ЧП?*

— *Чрезвычайное происшествие, — подсказал я ему.*

— ***Черт побери, Мартын!** Откуда ты это знаешь?*

— *Не помню. Кто-то объяснял. (В. Кунин «ИнтерКыся»).*

Дискурс в широком смысле слова представляет собой сложное единство языковой практики и экстралингвистических факторов, необходимых для понимания текста, т. е. дающих представление об участниках коммуникации, их установках и целях, условиях производства и восприятия сообщения. Дискурс — это многоплановое явление, которое может рассматриваться в коммуникативном аспекте как вербальное общение, в структурно-семантическом — как фрагмент текста выше уровня предложения, в структурно-стилистическом — как нетекстовая организация разговорной речи, в социально-прагматическом — как текст, погруженный в ситуацию общения.

Важными характеристиками дискурса являются связанность текста, обусловленность экстралингвистическими факторами, событийность, целенаправленность социального действия.

Дискурс всегда диалогичен, всегда обращен к адресату. Коммуникация без дискурса невозможна, так как именно в коммуникации дискурс проявляется и функционирует.

Неотъемлемой составляющей любого речевого общения являются речевые жанры, от правильного выбора которых зависит успех взаимодействия и дальнейших отношений коммуникантов. Таким образом, и эмотивные синтаксические идиомы необходимо рассматривать в зависимости от ситуации, от коммуникативного намерения говорящего. По знакам это может быть один и тот же набор, а прагматические функции противоположные. Ср., например:

1) — **Ну ты даешь!** Ты чего в Нюрнберге на ночевку не встал? Я тебе что, двужильный?! — начал он тут же орать на моего Водилу. — Куда тебя понесло? (В. Кунин «ИнтерКыся»). Значение синтаксической идиомы *ну ты даешь* — ‘выражение недовольства, возмущения’;

2) — Я слышал, они с тобой вроде не по-нашему разговаривали? — уважительно спросил он.

— По-немецки, — ответил я.

— **Ну ты даешь!** <...> А еще по-какому можешь? (В. Кунин «ИнтерКыся»). В данной коммуникативной ситуации значение синтаксической идиомы *ну ты даешь* — ‘выражение эмоции восхищения, изумления’.

Во многих случаях персонажи современной беллетристики выражают эмоции редуцированно. Эллипсисы выполняют функцию речевой экономии, т. е. устранения немотивированно избыточной информации (помогают избежать повторов, лишних перечислений, емких характеристик).

Употребление эллиптических ЭСИ определенным образом характеризует говорящего в социальном и психологическом планах. Эллиптические построения придают ситуации общения окраску разговорной непринужденности, неофициальности, а в некоторых случаях и фамильярности. Например:

1) «Лошади с крыльями» — так они звали комаров, которые

летали у них на даче в Ильинском. Они летали, тяжелые от человеческой крови, и кусались — может, не как лошади, но и не как комары. И действительно было что-то сходное в позе между пасущимся конем и пасущимся на руке комаром.

— А что это за лошадь с крыльями? — спросил Гусев. — Пегас?

— **Сам ты Пегас**, — сказала Алка. (В. Токарева «Лошади с крыльями»).

2) ...Оказывается, мужики кричали о философской категории — о времени.

«Время — сволочь», — кричал тот, что приходил ко мне голый по пояс, а пьяный до пят.

«Оно, — кричал он, — только с виду день, ночь и стрелки, а на самом деле оно...» — мужик замер, ища слово поточнее, и вдруг заорал: «Время — оно прокурор!»

— **Это кому как...** А кому адвокат, — ответил ему кто-то из сидящих.

— Нет, прокурор. Посмотри на Ленина, Сталина.

— Нет, адвокат, посмотри на царя.

— Через сто лет каждый умный, а ты возьми сегодня...

— **Сегодня — это сегодня.** Оно еще тут. На него суда нет. (Г. Щербакова «Кровать Молотова»).

Способность характеризовать эмоциональное соотношение участников речевого акта присуща целому ряду частиц, что также делает их мало отличительными от междометий. При широком понимании междометий в данную группу слов также включаются такие выражения, как вот тебе раз, вот еще, черт побери и др.

1) Водила рассмеялся, сказал мне хриплым от усталости голосом:

— Точно, Кыся... Давай помассируй мне шею, а то затекла, **черт бы ее побрал!** Старею, Кыся.

Мать ее за ногу — судьбу шоферскую... (В. Кунин «Интер-Кыся»).

2) **Боже мой!..** — в ужасе я бросаюсь к Водиле. — Водила, родненький... Что происходит? Объясни мне — я ничего не понимаю...

— А... Это ты, Кыся?.. А я уж думал, что и не свидимся... Хорошо, что ты вернулся, — тихо шепчет Водила. (В. Кунин «ИнтерКыся»).

3) Манфреди в испуге отпрянул.

Старик же странно обрадовался и завопил на весь сад:

— **Вот! Вот именно так!..** Ах, если бы можно было это повторить еще разок... И в мою сторону! (В. Кунин «ИнтерКыся»).

4) Вы на меня-то посмотрите! Я вообще не понимаю, как в меня влезли уже две кружки?! А вы еще по третьей предлагаете...

— Но вы же баварец! — воскликнул Клаус.

— **Черт с вами!..** Давайте по третьей. Только теперь плачу я!

— У вас нет денег. Вам нечем платить, — рассмеялся Клаус. (В. Кунин «ИнтерКыся»).

5) — У тебя с ним такой серьезный Внутренний Контакт? — с уважением спросил я и принялся лакать воду.

— **Боже упаси!** Когда-то он пытался установить Контакт между нами, но я это сразу же пресек. На кой мне хрен, чтобы он все про меня понимал? Пошел он... (В. Кунин «ИнтерКыся»).

Шрифтом выделены так называемые ситуативные междометия, которые осуществляют взаимодействие адресата и адресанта во время речевого контакта.

Встречаются диалогические единства состоящие исключительно из эмоционально-экспрессивных реплик, что еще раз подтверждает тезис о том, что особенность прагматической структуры текста современной прозы заключается в доминировании эмотивной функции. Анализ прагматических функций эмотивных синтаксических идиом показывает, что в речевой ситуации данные единицы довольно ярко и активно выявляют позицию говорящего в коммуникативном акте, а именно:

эмоциональный настрой и характер оценивания им речевой ситуации. Например:

1) — **Черт побери!** Где тебя носило?! — обеспокоенно спросила она. — Я уже не знала, что и подумать!

— Пока искал подходящее место, пока то-се, пятое-десятое... — уклончиво ответил я... (В. Кунин «ИнтерКыся»). Значение эмотивной синтаксической идиомы — ‘выражение негодования, возмущения, негативного эмоционального состояния’.

2) Ей и в голову не приходило, что сотрудница не обрадуется ее приходу. Нагнувшись, она пошарила рукой в большой сумке и крикнула:

— **Черт подери!** Кажется, туфли забыла! Новые туфли, для наряду, для параду... (Л. Улицкая «Искренне Ваш Шурик»). Значение идиомы ‘черт подери’ — ‘выражение негодования, досады’.

Фразеомодель Это + (не) + глаг. в инф, Это + им. сущ. — выражение разочарования, возмущения

Ваня, бледный, взял в руки свои три карты и, не веря, вглядывался в них. Вдруг ошибка, вдруг не разглядел. Девятка пик, девятка бубей, восьмерка червей — девять очков.

— **Этого не может быть.** — Поднявшись, Ваня застыл, не отрывая взгляда от карт, лишь губы шептали: — Девять... девять... восемь... Этого не может быть. И все разномасть — этого не может быть...

— Игра, — произнес Муся и сладко потянулся.

— **Это... конец,** — тихо ответил ему Ваня и сел на место. Теперь ему было все равно, что будет дальше. Он проиграл. — Выражение разочарования, испуга. (Д. Коваленко «Гамовёр»).

На рубеже XX–XXI вв. в современной реалистической прозе обновляется концепция личности, возникает новый тип психологизма, связанный с закрытостью современного человека. Происходит трансформация литературного процесса в 90-е годы XX века, изменения в литературной жизни этого периода, освобождение литературы от цензуры, а также изменение

социокультурного статуса литературы. Отсюда и увеличение числа эмотивно-экспрессивных конструкций, реализующих эмоции неудовольствия.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5: Работы 1940–1960 гг. М.: Русские словари, 1997. С. 159–206.
2. Бычков Д. М. Агиографический дискурс в современной русской прозе: Монография. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2015. 200 с.
3. Кайгородова И. Н. Проблема синтаксической идиоматики (на материале русского языка): Монография. Астрахань: Изд. Астраханского гос. пед. ун-та, 1999. 249 с.
4. Крутова И. Н. Реализация эмотивных синтаксических идиом в художественном дискурсе: Монография. Астрахань: Изд-во ГБПОУ АО «Астраханское художественное училище (техникум) им. П. А. Власова», 2017. 108 с.
5. Мацумото Д. Психология и культура. СПб.: Прайм-Еврознак, 2002. 416 с.

АНЖЕЛИКА ВАЛЕРЬЕВНА КУРОЧКИНА

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ТИПЫ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ И ГЕНДЕРНАЯ КАРТИНА МИРА КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОД СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Современная «женская» драма как культурная парадигма прошла путь от «новой волны» — к «новой драме». Традиционно считается, что драматургия остается на периферии творческих интересов писательниц, но при этом важным остается то, что отличает «женскую» драматургию от пьес других авторов — это выбор тематики: осмысление феномена самостоятельной женщины, освободившейся от пресловутых законов общества, в котором из поколения в поколение доминируют мужчины; или женщины, борющейся с патриархатным давлением социума.

К современной «женской» «новой драме» относится творчество Елены Греминой, Ксении Драгунской, Нины Садур, Ольги Мухиной, Елены Исаевой, Ольги Михайловой, Надежды Птушкиной.

Сегодня женщины-драматурги, создавая оппозицию мужское — женское внутри системы персонажей в пьесах, стремятся к толерантности — терпимость к «иному» мировоззрению — как основной парадигме гендерных отношений.

На рубеже XX–XXI веков в России появляются радикальная драматургия и протестный театр, а «новая драма» осваивает шокирующую эстетику «театра жестокости», становится доминантным

искусством эпохи сдвигов. Насилие в пьесах представителей «новой драмы», зачастую являясь нормой, воспринимается как некая «форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями».

Так, Е. Гремина, обращаясь, казалось бы, к традиционным проблемам: история и современность, историческая правда и вымысел, роль личности в истории, человек и время — освещает их с точки зрения женщины, переосмыслившей свою роль в истории и не желающей мириться со стереотипами, формировавшимися столетиями в обществе («Этюды для левой руки», «Дознание через окольных лиц», «Дело корнета О-ва», «За зеркалом»).

Героини Е. Греминой молоды, энергичны, умны, их основная цель — заставить мужчин считаться с ними, в этом заключается основная идея, демонстрирующая «иную» женскую жизненную концепцию. Эксцентричные поступки героинь становятся особой формой протеста против несовершенства окружающего мира.

Пьеса «Глаза дня» (1996) Е. Греминой знаменует появление образа женщины-воина в русской «новой драме» на рубеже нового столетия, готовой на эксцентричные поступки и способной изменить мир (то есть берущей на себя роль мужчины), — в этом заключается новаторство Е. Греминой как драматурга. Главная героиня творческая, самодостаточная личность. Отвечая на жестокость, доминирующую в мужском мире, она выбирает насилие и натиск, поскольку не видит иного способа доказать свою состоятельность в маскулинно ориентированном социуме. Гертруда Целле, в отличие от своего прототипа Мата Хари — знаменитой дамы «полусвета», танцовщицы и куртизанки (Гертруды Зелле), вошедшей в историю как знаменитая шпионка и агент двух разведок, с блеском выполняет свои обязанности агента Н-21: взрывает субмарины, топит эскадры и губит целые армии. Е. Гремина явно мифологизирует образ Мата Хари: ее Гертруда Целле обладает невероятными талантами, не боится смерти, потому что уверена, что ее не существует, ее человеческие

возможности безграничны. Мата Хари — идеал женщины в пьесе Е. Греминой. Все достижения героини — результат унижений, которым подвергал ее муж капитан Мак-Леод, а вся дальнейшая жизнь Гертруды — попытка доказать свою личностную состоятельность. Героиня Е. Греминой борется за собственную свободу, за возможность самостоятельного выбора. Драматург создает образ любви-ненависти, образ сильной женщины, способной на все, чтобы самоутвердиться — стать равной мужчине. В сознании главной героини любовь к мужчине ассоциируется с низменными ощущениями, которые можно победить, выбрав для себя новую, независимую жизнь: «Моя дорогая, ты просишь, чтоб я научила тебя любить мужчину. Это просто. Это самый прямой путь к ничтожеству и унижению» [2].

Попытки мужчин противостоять женщинам в пьесе Е. Греминой «Глаза дня» заканчиваются абсолютной победой женщин, поскольку именно за ними остается право «выбора оружия».

В связи с вышесказанным уместным кажется утверждение М. Липовецкого, отразившее особенности современных новейших драм: «в сегодняшней моде — жестокие, депрессивные, преувеличенно тяжкие пьесы, уходящие корнями в отрицание мира; пьесы скорее о мучителях, чем о мучениках» [5, с. 282].

В ряде современных пьес создается особое женское видение мира: так, героини К. Драгунской тоже протестуют против несовершенств современной им действительности, но в отличие от борющейся героини Е. Греминой бегут от нее и конструируют собственную реальность, для этого К. Драгунская прибегает к мотивной организации сюжета: мотив «возвращения в детство» звучит в пьесах «Яблочный вор», «Русскими буквами»; мотив погружения в безумие становится поэтикоопределяющим в драмах «Навсегда-навсегда», «Рыжая пьеса»; мотив испепеляющей страсти — в пьесе «Земля Октября». Персонажи К. Драгунской зачастую дублируют поступки героев русской классики, что заставляет автора прибегать к принципу интертекстуальности («Мужчина, брат женщины»); погружаются в глубокие внутренние

переживания и отгораживаются от окружающих, сбегая в загородные дома и на заброшенные дачи («Пить, петь, плакать», «Русскими буквами», «Яблочный вор»).

Оставаясь в рамках дискурса «новой драмы», К. Драгунская воплощает в своих пьесах двухуровневую реальность. С одной стороны, «пустота, туман и ничего и никого: и лишь из этого тумана сквозь сон проявляются образы прошлого, странно переплетаясь с настоящим <...> Любое бегство из этого безвременья оборачивается неминуемым возвращением в реальный мир. И единственным выходом из создавшегося положения является смерть. Герои мечтают о гармоничной счастливой жизни в мифическом «Обожалово» («Рыжая пьеса»), которое ассоциируется с раем в сознании каждого из них: «В это время простая хорошая музыка заиграла совсем близко, зажглись огни и в вечернем небе парка начался фейерверк» [3]. В «Рыжей пьесе» К. Драгунская отразила свое ощущение неизбежно надвигающейся катастрофы. Метафоричность картины мира подчеркивает глубину душевной неустроенности ее героев, переживающих острые приступы неуспокоенности, неукорененности «вечных детей» в реальной действительности.

Мир драматургии К. Драгунской традиционно определяют как своеобразное «зазеркалье», населенное безумцами, юродивыми, «беженцами», сказочными существами и призраками прошлого. Ее пьесы, обладая характерной для «новой драмы» дискурсивностью, перформативностью, фантаσμαгоричностью, эсхатологичностью, безусловно, вписываются в контекст «женской» драматургии.

С точки зрения постмодернистской эстетики и поэтики формируется мир повседневной жизни и в пьесах Нины Садур, а точнее отвергается как неподлинный и несвободный. Выход за пределы реальности симулякров означает вступление в область метафизического мрака (хаоса, смерти, безумия), вступление на путь неизбежного самоуничтожения. Грань между «фантастикой» и «отражением реальности» несущественна, а реальность

неотличима от галлюцинаций. Развязка, сопряженная с разгадкой, восстанавливает ситуацию первоначальной неопределенности положения героинь, в связи с этим доминирующим в драматургии Н. Садур становится мотив катастрофы («Чудная баба», «Уличенная ласточка», «Замерзли», «Панночка», «Ехай»).

Как жанр фантасмагорической драмы определяют и творческие поиски О. Мухиной, использующей все тот же композиционный прием антитезы, правда, в ее основе лежит уже противопоставление фантазии и реальности. Иллюзии и мечты ее героинь — это своеобразное бегство от жестокой и равнодушной реальности, с которой они не могут смириться. Прием контраста определяет и поэтику женских образов автора («Таня-Таня», «Ю»).

Часто драматурги используют одни и те же композиционные приемы, создавая свое гендерное пространство. Так, «текст в тексте» определяет не только поэтику драматургии К. Драгунской, но и Е. Исаевой, они смело объединяют игровое пространство сцены и открытое пространство жизни, отражая идею все время нарушаемых женщинами законов жизни и правил игры, созданных мужчинами. Оппозиция «игра — жизнь» (вообще в основе сюжетов заложена целая система оппозиций: жизнь — смерть, молодость — старость, прошлое — настоящее) определяет поэтику сюжетов в ряде их пьес (Е. Исаева «Китайская любовь, или Хелло, Полли!», «Шестикрылая Серафима», «Абрикосовый рай, или Сказка о женской дружбе»; К. Драгунская «Рыжая пьеса», «Мужчина, брат женщины», «Яблочный вор», «Навсегда-навсегда», «Русскими буквами»).

Пристальный анализ пьес современных женщин-драматургов открывает разнообразие женских характеров, созданных ими и объединенных общей феминистской идеей. Так, в пьесах Е. Исаевой интертекстуальный подход позволяет выделить в текстах произведений уровень событийного сюжета и уровень авторской рефлексии над ним. Е. Исаева тяготеет к монодраме. Событийный сюжет часто оказывается клишированным, выполняющим роль цитаты, которая деконструируется в тексте и органично

встраивается в новую художественную реальность («Первый мужчина», «Про мою маму и про меня», «Вальсы Штрауса»). Ее героини существуют в орбите событий, имеющих отношение к интеллекту, профессии, морали, красоте, способности чувствовать, однако неизменно существует другой, скрытый аспект, усложняющий образы. Женская красота, ее вожденность, отношение героини к гендерным маскам, неустанно навязываемым социумом, — основные вопросы, которые продолжают волновать драматурга и получают различное толкование в ее произведениях в зависимости от функций, выполняемых в них женскими персонажами.

В драмах Е. Исaeвой прослеживаются и черты автобиографии: сюжет строится на документальном диалоге главных героинь («Про мою маму и про меня», «Вальсы Штрауса»). Так, в пьесе «Про мою маму и про меня» автор рассказывает о бытовых семейных ситуациях, жизненно знакомых каждому: взаимоотношения между дочерью, мамой и бабушкой. Главная героиня Лена отказывается от музыки, спорта, театра как способов обрести себя в этом мире и стать знаменитой и останавливает свой выбор на литературном кружке. Если спорт и театр требуют *«подражаний»* (часто механических, то есть не осмысленных, лично не пережитых: например, в кружке художественной гимнастики Лена «неуклюже» «двигается по залу в такт музыке, повторяя за тренером одно гимнастическое упражнение за другим» [4]) и актерских *«перевоплощений»* (на занятиях в драмкружке ей предлагают *«перевоплощаться»* в месяц Январь — персонажа «Двенадцати месяцев»), то в своих сочинениях она остается сама собой, вне определенной, навязанной кем-то извне, жизненной роли. По словам мамы: «...зато когда тебе уже будет что сказать — своего опытного, — ты уж скажешь, так скажешь!» [4]. Вот почему важными оказываются постоянные соотнесения создаваемых Леной сочинений с известными, теоретически осмысленными (готовыми) моделями письма (предлагаемыми руководительницей кружка) и литературными образцами («У писателей

в таких рассказах всегда бывает неожиданный финал. Не знаю уж, как у меня получилось» [4]). Момент жизненной динамики отражен в самих заголовках написанных Леной сочинений («Как я дарила куклу», «Как я стала Сирано де Бержераком»). Авторское слово вбирает индивидуальный опыт взрослеющей девушки (события взросления отражены в пьесе как обретение героиней своего «слова», а значит, и места в мире). Вот почему созданное Леной «слово» не проходит проверку «сделанностью» — критерием, выдвинутым учительницей в качестве оценки творческой реализованности героини, позицию которой можно определить как попытку гендерной самоидентификации.

Современные женщины-драматурги постепенно пересматривают закосневшие представления, регулирующие отношения между полами: «женская сущность может реализоваться только в замужестве», «каждый имеет право на личное счастье», то есть брак непременно связан с одомашниванием, «семейный очаг свят», для женщины красота и неприступная добродетель — пропуск в мир счастливого супружества и т. д.

Так, поиски драматурга Л. Петрушевской в новом столетии определяет пьеса «Бифем» (2001), которая имеет пограничную стиливую природу и по характеру использования в ней фантастической условности близка к модернизму. Имя Бифем принадлежит женщине с двумя головами. Действие перенесено в будущее, когда пересадка органов, в том числе мозга, оказалась возможной — но очень недешевой. Би стала одной из первых, кто согласился присоединить к своему телу вторую голову, голову ее только что погибшей дочери, спелеолога Фем. Головы на протяжении спектакля беседуют, и выясняется, что Би очень горда своей жертвенностью, выполнением нравственного долга перед дочерью, а Фем, напротив, страшно мучается, сознавая, что женщина о двух головах никогда не узнает ни любви, ни брака, и умоляет мать покончить с собой. Две головы одного тела символизируют у Л. Петрушевской родственные узы. Драматург проповедует равноправие в семье: если его нет, то откуда оно

возьмется в обществе? Черты антиутопии, наблюдаемые в драме, служат предупреждением о том, что без нравственной основы новейшие научные находки ни к чему не приведут и будут порождать только уродов.

Традиционные элементы поэтики: хронотоп, принцип антитезы (например, «сон — явь», «реальность — вымысел») как композиционный прием, мотивная организация текста — позволяют и драматургу О. Михайловой, преодолевая гендерные стереотипы, по-новому осмыслить роль женщины и ее место в истории. Автор отражает женскую философскую концепцию, связанную с определенными этапами развития отечественной истории и литературы. Стирая грань между правдой и художественным вымыслом, она заставляет поверить читателя в силу женского разума и характера, способного противостоять мужской логике и уверенности в своей правоте («Жизель», «Стрелец», «Русский сон»).

Драматурги 1990-х гг. вывели на сцену героев, мир которых предельно сужен до сугубо «личного». Это «асоциальные герои»: их не волнует общественное бытие, они переживают, радуются, скандалят, решают только свои проблемы. Многих персонажей вполне устраивает пространство, в котором они живут своей частной жизнью. По утверждению российских социологов, «в стране явно преобладает не «государственный», а «частный человек», главным для которого является благополучие семьи и его собственное» [6, с. 91]. Вот почему важное место, в пьесах в частности, стала занимать женщина как хранительница домашнего очага.

Счастье лишь в семье видят героини пьесы Н. Птушкиной «Пока она умирала» («Куда девать мне свою нежность и любовь?», «Господи, как я хочу внучку!»). И если для женщины советской эпохи были важны общественная деятельность и трудовой энтузиазм, то для женщины постсоветского периода движущей силой стала «своя» любовь, которую она выносит на всеобщий суд («При чужих свечах», «Жемчужина черная, жемчужина белая»,

«Овечка», «Пока она умирала», «Пизанская башня», «Монумент жертвам»), свое понимание добродетели и порока. Вечная тема звучит уже по-новому: «Женщина потребовала любви, женщина приказала любить себя, женщина опередила мужчину и в словах, и в поступках, и в решении; женщина видит и слышит только любовь, женщина готова на все — на суд, на преступление, даже на смерть ради любви» [1, с. 181]. Новой героине не присуща женская покорность, она любит и ждет такой же ответной любви. Повествуя о любви в пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая», Н. Птушкина наполняет драму современным подтекстом неприятия национальной вражды, идеологической нетерпимости, поэтизирует возвышенные отношения мужчины и женщины, помогающие преодолеть власть табу и предрассудков.

Тема судьбы становится одной из главных в «новой драме» Н. Птушкиной («При чужих свечах», «Пока она умирала», «Монумент жертвам», «Плачу вперед!», «Жемчужина черная, жемчужина белая»). Амбивалентная оппозиция «победа — поражение» в сознании ее героинь определяет поэтику финала пьес — торжество идеи «другой жизни», в которой женщина сможет быть счастливой. Пьеса «Ненормальная» — это длинный рассказ женщины о себе-подростке, себе — молодой и уверенной, себе — сорокалетней, строгой и много пережившей, уставшей от жизни и напуганной грядущим одиночеством. Это женщина, которой чтобы жить дальше — необходимо отпустить себя прошлую, не цепляться за себя — «неслучившуюся», жить — собой сегодняшней, настоящей. Трагедия юности превратила наивную, распахнутую миру девочку в неуверенную в себе молодую женщину (хотя ее реплики свидетельствуют об обратном). Сегодня — это усталая женщина без настоящего, с неотпускающим прошлым и практически не осуществимым будущим. У нее только один шанс — и она его использует: бросается как в омут с головой в предлагаемые обстоятельства. Перед нами героиня, которая придумывает саму себя, пытается жить по чужим законам, пытается не быть собой, чтобы быть счастливой, и к финалу обретает себя.

Герой-мужчина в пьесе — лишь своеобразный катализатор, позволяющий женщине оценить себя настоящую. Да, героиня обрела себя, и это, наверное, прекрасно, если бы ни одно «но»: она, в поисках себя нынешней, походя, буквально уничтожает мужчину, лишая его будущего, убив в нем веру в подлинное чувство.

Мужчина Н. Птушкиной — это замотанный бизнесом, еще вполне молодой человек, который всегда находит время и для работы и для любви — все по плану: ни к чему не обязывающие короткие адюльтеры (благо вздорный характер жены служит его самооправданием). Работа, короткие вспышки эмоций и тлеющий брак. Нет места глубоким чувствам и переживаниям — все это лишнее и наносное. Во втором действии герой меняется под влиянием очередной женщины: она опустошает его душу, образует вокруг него вакуум. В финальном монологе героя звучит нескрываемое отчаяние: он — нашедший свое подлинное отражение, обретший силу в «обломках» другой души, осознает миражность произошедшего; и очередная человеческая судьба разлетается на миллионы новых осколков. Драматург определяет жанр своего произведения как трагифарс, в природе которого отражена ЕГО и ЕЕ жизнь (совершенно очевидно, что Н. Птушкина сознательно не дает имена своим героям: какая разница как их звали, судьбы многих мужчин и женщин похожи на «поиски» ее героев).

Стремясь обрести свободу, героини М. Арбатовой развенчивают наивный феминизм русских женщин («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии», «Пробное интервью на тему свободы»). Драматург анализирует положение женщины в постсоветском обществе и раскрывает стратегии ее социального поведения. Героини М. Арбатовой превосходят мужчин своим интеллектом, энергией, предприимчивостью, самоутверждаются благодаря рациональному мышлению и деловитости. Они самодостаточны. Сила их характера не позволяет подчиняться и унижаться, перейти на положение существ второго сорта, хотя их не покидает желание

любить и быть любимыми. Ситуация сложного нравственного выбора заставляет их принимать волевые решения. Однако полная свобода для большинства оборачивается одиночеством, инаковость и независимость оказываются препятствием для достижения счастья. Героиням М. Арбатовой свойствен индивидуализм: они страдают от одиночества, хотя находятся в кругу близких, но не отступают от своих принципов.

Статус женщины в современной драматургии является значимым, зачастую определяющим развитие сюжета пьес и их организацию (поэтика). Бинарная оппозиция «мужчина — женщина» как концептуальная доминанта прослеживается в пьесах Е. Греминой, К. Драгунской, Е. Исаевой; проблемы быта и бытия, преломленные в женском сознании, осмысляются в творчестве Н. Садур, О. Мухиной. Драматурги создают и свою гендерную модель мира: в пьесах Н. Птушкиной, О. Михайловой границы замкнутого пространства семьи, в котором существуют герои, расширяются, а локальный жизненный опыт одного человека становится достоянием всего общества, позволяя примеривать ситуацию личной «катастрофы» на человечество в целом. Миф о счастливой семье начинает разрушаться еще в женской драме «новой волны» (в пьесах Л. Петрушевской), а затем и в «новой драме» Н. Птушкиной, Е. Исаевой, К. Драгунской. Драматурги создают модель «виртуальной» семьи в женской драме «новой волны» и в «новой драме». В них доминантой звучит мотив «любви — ненависти». Героини разбивают традиционный стереотип «женского счастья» и создают его новую модель: счастье заключается в способности и готовности женщины все время на протяжении всей жизни самоутверждаться и доказывать свое право на равные позиции с мужчиной.

В отечественной драматургии последних десятилетий практически впервые предпринимается попытка продемонстрировать женский характер оппозиционного склада. В современных пьесах драматурги женщины формируют особый тип героя, созвучный новому времени, — тип женщины, вступающей

в противостояние с вечными мифами общества. Гендерный конфликт в драматургии носит, по существу, мировоззренческий характер и не сводится только к системе традиционных противоречий в отношениях мужчины и женщины. В пьесах не демонстрируется распространенная упрощенная модель взаимоотношений, основу которой составляет лишь вечное противостояние мужского и женского начал, а рассматривается иной, более высокий уровень их взаимодействия.

Литература

1. Вишневская И. Ненормальная?.. // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 181–182.
2. Гремина Е. Глаза дня. URL: http://www.theatre-library.ru/files/q/qremina/qremina___1.html (дата обращения: 01.12.2015).
3. Драгунская К. Рыжая пьеса. URL: <http://iknigi.net/avtor-kseniya-dragunskaya/34981-ryzhaya-pesa-kseniya-dragunskaya/read/page-1.html> (дата обращения: 18.12.2017).
4. Исаева Е. Про мою маму и про меня. URL: <http://iknigi.net/avtor-elena-isaeva/115273-pro-moyu-mamu-i-pro-menya-elena-isaeva/read/page-1.html> (дата обращения 18.12.2017).
5. Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008. 840 с.
6. Силласте Г. Эволюция духовных ценностей россиянок в новой социокультурной ситуации // Социологические исследования. 1995. № 10. С. 88–95.

ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА ЛЕГОТИНА

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ У АВВАКУМА

Величайший писатель «бунташного» XVII века Аввакум стал известен широкой публике со второй половины XIX в. Его перу принадлежат около 80 сочинений (богословских книг, посланий, писем), среди которых шедевр его творчества — «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». По словам А. Я. Робинсона, «для России Аввакум был во многом последним писателем Средневековья и первым писателем Нового времени» [3, с. 5].

«Житие протопопа Аввакума» написано в период между 1672–1675 годами. Аввакум создал несколько редакций «Жития», которые, как и другие его сочинения, переписывались и тайно распространялись в течение почти двух веков.

Впервые оно было напечатано академиком Н. С. Тихонравовым в 1861 г. «Житие» было опубликовано по копии переписчика старообрядческих рукописей. Два собственноручных автографа Аввакума были найдены и изданы только в XX в. Публикация «Жития» стала литературным событием. Многие писатели и деятели культуры восхищались этим неординарным произведением.

Исследователи отмечали характерную черту творчества Аввакума — отсутствие грани между прошлым и настоящим. Жизнь для него — вечно и непрерывно движущийся поток, в котором все взаимосвязано и неизменно. Как заметил В. Л. Комарович, «за бытовыми мелочами он видит вечный, непреходящий смысл бытия» [6, с. 318].

Так, библейская легенда о грехопадении Адама и Евы превращается у него в бытовую сценку. Бог спрашивает Адама, зачем он нарушил заповедь, кто заставил его сделать это. Адам отвечает: «Жена, южи ми даде». Возмущенный ответом Адама, пытающегося переложить свою вину на жену, Аввакум иронически поясняет: «Просто реши: на што мне такую дуру сделал? Сам неправ, да на Бога же пеняет. И ныне похмельные, тоже шпыняя, говорят: «Бог де его судит, упоил до пьяна»; правится бедной, бытто от неволи так сделалось» [3, с. 299].

Змея, соблазнившего Еву, Аввакум описывает следующим образом: «Ноги у нее были и крылье было. Хороший зверь была, красной, докаместь не своровала» [3, с. 298–299]. Об Адаме и Еве после грехопадения говорится так: «О миленькие! Одеть стало некому; ввел дьявол в беду, а сам и в сторону. Лукавый хозяин накормил и напоил, да и с двора спехнул. Пьяной валяется на улице, ограблен, а никто не помилует. Увы безумия и тогдашневая, и нынешневая!» [3, с. 299]. Библейские события происходят словно в современной Аввакуму действительности или в недалеком прошлом, над которым протопоп искренне сокрушается.

Перенесение прошлого в настоящее, слияние их в единое целое осуществляется Аввакумом разными способами. Во-первых, он переносит события далекого прошлого в современную ему действительность, представляя ее в виде конкретных бытовых зарисовок (сцена грехопадения Адама и Евы, свидетелем которой словно был и сам протопоп), либо наделяя персонажей чертами современных людей и погружая их в быт, знакомый читателям.

Так, о библейском Мельхиседеке после изложения легенды пишется: «Сей Мельхиседек <...> прямой был священник, не искал ренских, и романей, и водок, и вин процеженных, и пива с кордомоном, и медов малиновых, и вишневых, и белых разных крепких. Друг мой Иларион, архиепископ Рязанской. Видишь ли, как Мельхиседек жил? На вороных не тешился ездя! Да еще был царские породы. А ты хто? Вспомяни-тко, Яковлевич, попенок!»

[3, с. 258]. Мельхиседек погружен в русскую действительность и воспринимается как некий общий знакомый, образ жизни которого может послужить для «Яковлевича» образцом.

О римском императоре Максимиане, преследовавшем первых христиан, в послании Аввакума говорится: «А мучитель ревет в жупеле огня. На-вось тебе столовые, долгие и безконечные пироги, и меды сладкие, и водка процеженная, с зеленым вином! А есть ли под тобою, Максимиян, перина пуховая и возглавие? И евнухи опахивают твое здоровье, чтобы мухи не кусали великого государя? <...> Ну, где ныне светлоблищающиеся ризы и уряжение коней? Где златоверхие палаты? Где строение сел любимых?..» [3, с. 150].

Описывая житие Иоанна Златоуста, Аввакум комментирует его низложение с престола Константинопольского патриарха императрицей Евдоксией: «Надоело житье святое: понуждает на великое благочестие, а в царских надобно прокладно пить-есть, поиграть в дутки, сиповщики с трупками, детей потешить, самим повеселиться! — Иван мешает» [3, с. 153]. Константинопольский придворный быт кажется перенесенным в русские реалии. Подобное впечатление оставляет евангельская сцена распятия Христа в описании Аввакума: «...на кресте Христа мертва в ребра мужик стрелец рогатиною пырнул. Выслужился б-н сын, пять рублей ему государева жалованья, да сукно, да погреб!» [3, с. 150].

Библейские и исторические персонажи представлены Аввакумом как конкретные личности повседневной действительности, словно их не разделяет огромное временное пространство. Впечатление достоверности, документальности происходящего производит не только русский колорит, присущий многим сценам, но и характеристики персонажей, данные Аввакумом. Эти психологические зарисовки создают впечатление, будто протоп был лично знаком со многими историческими и библейскими деятелями. Он словно пересекает время, темпераментно оценивая героев истории. К примеру, Макар Антиохийский «забежал в Грузи, якоже от волка в подворотню нырнул, да под

лестницу спрятался» [3, с. 150], Илья-пророк «сердит же был», о святом Николе сказано, что он «Ария, собаку, по зубам брызнул» и к этому добавлено замечание: «Ревнив был, миленькой покойник» [3, с. 289]. Сарра, которая для святой троицы «пирогов напекла», в ответ на слова Бога о том, что у нее родится сын, говорит: «Я-де баба лет 90, како будет се?». В истории Каина и Авеля жертва Каина не принята была Богом потому, что Каин принес «хлебенко худой, который не годен себе», тогда как Абель дал «барана лучшего» [3, с. 301].

В письмах и посланиях Аввакум вводит в текст исторические и библейские фигуры в качестве сравнений с адресатами, также разрушая временные границы, разделяющие их. Так, при описании душевных мук боярыни Морозовой Аввакуму на ум приходят страдания мученика Мефодия, в письме с наставлением своей духовной дочери «боярошне Анисьюшке» он вспоминает Евпраксию Великую.

Впрочем, не только в эпистолярном жанре встречается эта характерная черта Аввакума-писателя. В «Житии», к примеру, он сравнивает себя с Авраамом («и кое-как перебились волок, да под сосною и жить стали, что Авраам у дуба Мамъврийска») [3, с. 44]. Рассказывая о крещении своего сына Прокопия, вспоминает рассказ о крещении в пути апостолом Филиппом евнуха-эфиопа. Дочь Аввакума Аграфена с полной серьезностью сопоставляется со знаменитыми героинями глубокой древности. «Гораздо не велика была, промышляет около меня, бытто большая, яко древняя Июдифь о Израили, или яко Есвирь о Мардохее, своим дяде, или Девора мужеумная о Вараце» [3, с. 78].

Сам Аввакум признается в своем знакомстве с библейскими персонажами и отцами церкви в форме шутливой аллегии: «Подобен я нищему человеку, ходящему по улицам града и по окошкам милостыню просящу <...> У богатога человека, царя Христа, из евангелия молоть хлеба выпрошу, у Павла апостола, у богатога гостя, из полатей его хлеба крому выпрошу; у Зла-тоуста, у торговаго человека словес его получю; у Давыда царя

и у Исаи пророков, у посадских людей, по четвертине хлеба вы-просил» [3, с. 285].

В «Житии», в челобитных, письмах посланиях ощутима эта внутренняя связь истории человечества. Проповедь о старолюбцах и новолюбцах Аввакум начинает со слов: «Помните, ли вы, как Мельхиседек жил в чаще леса того?» [3, с. 258]. Обличая никонианина, он пишет: «Помнишь ли Иван Предотека подпоясывался по чреслам, а не по титкам поясом усменным» [3, с. 252]. В письме попу Исидору звучит: «Помнишь, Григорий о Трояне умолил?» [3, с. 192].

Н. В. Понырко полагает, что в представлении Аввакума-писателя «история человечества <...> зиждется на особенной связи между живыми и мертвыми». Это явилось признаком древнерусской литературы, которая не знала вымысла. «Предметом ее были действительно бывшие события: если в ней встречаются поучения — то реальных исторических лиц, таких как Феодосий Печерский, Владимир Мономах, Кирилл Туровский, если жития — то реальных исторических подвижников, таких как Александр Невский, Сергей Радонежский и Кирилл Белозерский; если описание битвы — то Мамаево побоище, если путешествие, то хождение Афанасия Никитина. И те события, эпизоды и лица, которые мы не можем расценить как реально существовавшие, тоже воспринимались как действительно бывшие» [4, с. 5].

Мельхиседек, Иоанн Предтеча, Иоанн Златоуст, Мария Египетская, Евпраксия Великая, рязанская княгиня с младенцем, бросившаяся с высоты, Максим Грек, митрополит Филипп возникают в текстах Аввакума как живые, словно не было этого потока времени, разделившего их. В речи Аввакума мы находим отсутствие дистанции между его современниками и героями прошедших эпох. И даже обращаясь с молитвой к Богу, Аввакум вспоминает пророков и святых: «Аще меня задушат, причти мя с митрополитом Филиппом Московским; аще ли зарежут, и ты, Господи, причти мя с Захариєю-пророком; аще ли посадят в воду, и ты, Владыко, яко и Стефана Пермьскаго, паки свободишь мя!» [3, с. 34].

Описание собственной жизни у Аввакума густо насыщено событиями. Аввакум создавал впечатление о непрерывности своих мучений в течение недель, месяцев, лет. Эти мучения подробно описываются в «Житии». В своих посланиях протопоп настойчиво повторяет: «Безпрестани лет с полтретьятцать делают на хребте моем <...> вяжут да куют меня». У него нет рассуждений о том, как много событий происходит в течение короткого отрезка времени, но косвенно это отражается в его сочинениях. Даже когда Аввакум в «Книге толкований и нравоучений» рассуждает о библейских событиях, то библейское прошлое у писателя также насыщено большими и малыми происшествиями.

О распространенности таких представлений в литературе второй половины XVII в., в частности у придворных драматургов, писал А. С. Демин, «несмотря на то, что сами подобные представления еще были нередко расплывчатыми, разнородными, разномасштабными. Но они существовали как своего рода следствие развития представлений об энергичности человека» [1, с. 125].

Аввакум в своих посланиях как бы стремится не замечать, что он удален от своих адресатов. Он создавал впечатление, что его читатели рядом, он словно видит, как они реагируют на его слова. Также в своих посланиях Аввакум обращался к окружению адресата, с которым он беседует, будто они собраны перед ним.

«Приближение» адресатов в его посланиях, — писал А. С. Демин, — не только фраза, не только явственное жанровое нововведение, даже не только результат стихийного, горячего желания протопоба увидеть своих адресатов, потрогать их рукой. За этим многообразно повторяемым эпистолярным приемом приоткрывается элемент мироощущения Аввакума. Для него словно нет пустоты в мире, нет человека, изолированного от мира. Люди, активно действующие, всегда вместе: это «стадо правоверных», это «антихристово войско», «никониан», каждые «своим сонмом пойдут» и т. п. Потому сподвижники

Аввакума, его адресаты всегда с ним, все собраны в одно место [1, с. 136].

Отметим функциональное значение сновидений как литературную традицию Аввакума. Протопопу едва не согрешившему во время исповеди, снится корабль «разными красотами испещрен», как символ его предстоящей жизни.

Этому сну предшествовало знаменательное событие, произошедшее с Аввакумом. На исповедь к Аввакуму, тогда еще попу, явилась девица, «многими грехами обременена, блудному делу и малагии всякой повинна» [3, с. 32]. Аввакум, слушавший ее «сам разболевся, внутрь жгом огнем блудным» [3, с. 32]. Этот мотив, вполне возможно происшедший в действительности в отлучии от эпизодов с бесами, в существовании которых мы можем усомниться, заставляет вспомнить житийные и патериковые истории, в которых святые, чтобы избавиться от женского соблазна причиняют себе физическую боль. К примеру, в «Житии Прп. Мартиниана» к святому, подвизавшемуся в пустыне двадцать пять лет, явилась блудница Зоя, чтобы соблазнить его. Святой стал босыми ногами на раскаленные угли и, с великим усилием перенося боль, говорил: «каков же будет огонь геенский!»

В какой-то мере Аввакум пережил душевную катастрофу, поскольку он, считавший себя личностью необыкновенной, едва не подвергся соблазну, как обычный грешный человек. Только после этого эпизода, в котором проявляется с одной стороны, слабость Аввакума, а с другой стороны, наблюдается некоторая связь со святыми великомучениками, следует сон, очень яркий и красочный. Аввакум видит «два корабля златы, и весла на них златы, и шесты златы, и все злато». Третий же корабль — Аввакума — «не златом украшен, но разными красотами... красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо, егоже ум человек не вместит красоты его и доброты» [3, с. 32]. Сон его очень художественен и ясно представляется. Возникает сон не сам по себе, а после прегрешения Аввакума, когда он решает даже отказаться

от сана духовного отца: «Да же отлучит мя бог от детей духовных, понеже бремя тяжко, не могу носить» [3, с. 32]. И вот упавший на землю Аввакум, горько рыдающий и забывшийся, видит корабль, который «здесь выступает как сквозной образ, играет роль своеобразной художественной завязки дальнейшего сюжетного повествования о скитаниях Аввакума и бедах», — пишет Н. С. Демкова. «Видение корабля <...> таит сокровенный смысл: это то разнообразие жития, та „пестрота“, которую Аввакум встретит в мире, — пестрота добра и зла, красоты и грязи, высоких помыслов и слабостей плоти, через которые пройдет Аввакум» [2, с. 267].

Думается, что сон играет роль не только завязки сюжета, но и выполняет более важную сюжетную функцию: сон перерождает душу согрешившего Аввакума. Корабль у Аввакума украшен разными пестротами, предвещая ему тем самым яркую жизнь. Корабль светел и прекрасен в представлении Аввакума («ум человек не вмести красоты его и доброты»), и Аввакум «вострепетах».

Как-то в великий пост Аввакум не ел больше десяти дней, на него «прииде озноба зело люта, и зубы разбило с дрожи». Лежащему Аввакуму привиделось, что «распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь». После этого видения наступило облегчение, Аввакум встал «от одра лехко и <...> начал хлеб ясти во славу Богу». Здесь вновь звучит необычно высокая оценка собственной личности — Аввакум осознает себя равным Богу. «...мне Сын Божий покорил за темничное сидение и небо и землю <...> так добро и любезно мне на земле лежати и светом одянну и небом прикрыту быти; небо мое, земля моя, свет мой и вся тварь — Бог мне дал». Душевное состояние Аввакума до сновидения и после него противоположно изменилось. Если первоначально скорбивший Аввакум «только изнемог, яко отчаявшу

ми ся и жизни сея», то после того, как он пережил необыкновенное видение, не только избавляется от отчаяния, но ставит себя выше царя на равных с Господом.

В одной из его челобитных встречается эпизод, о котором Аввакум напишет: «О горе мне, не хочется говорить, да нужда влечет». Аввакума посадили в темницу, обрили и остригли, прокляли, «тогда нападе на мя печаль, и зело отяготихся от кручины». Видимо, Аввакумом глубоко овладели отчаяние и тоска, поскольку вырвались у него такие горькие слова. И тогда «из облака» являются Аввакуму «Госпожа Богородица» и «Христос с силами многими и рече ми: «не бойся, Аз есмь с тобою» [3, с. 198]. Богородица и Христос ободряют его, и душа Аввакума наполняется радостью и покоем.

Как мы видим, сны и видения Аввакума выполняют определенную функцию: они избавляют от печалей и душевных сомнений и даже от физических страданий. Причем Аввакум преподносит некоторые видения как реально произошедшие, как бы стирая грань между явью и сном. В любом случае они всегда несут в себе светлое начало и приносят облегчение страдающему протопопу. Думается, что «кризисные» сны (термин М. М. Бахтина), приводящие человека к перерождению и обновлению, играющие важную роль в поэтике Достоевского, берут свое начало в сочинениях Аввакума.

Таким образом, сочинения Аввакума, резко выбивающиеся из общего направления литературы того времени, ценность авторской личности в них позволили древнерусской литературе подняться до общечеловеческих и мировых тем.

Литература

1. Демин А. С. Русская литература второй половины XVII–XVIII веков. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М.: Наука, 1977. 296 с.
2. Демкова Н. С. Житие протопopa Аввакума // Истоки русской беллетристики. Л.: Наука, 1970. 592 с. С. 460–461.

3. Житие протопопа Аввакума и другие его сочинения / Сост., вступ. ст. и комм. А. Н. Робинсона. М.: Сов. Россия, 1991. 368 с.
4. Жития протопопа Аввакума, инок Епифания, боярыни Морозовой / Изд. подгот. Н. В. Понырко. СПб.: Глаголь, 1994. 240 с.
5. Кобякова Т. И., Леготина Е. В. Авторский стиль как синтез отражения национально-индивидуального языкового самосознания (на материале творчества Аввакума и романов Ф. М. Достоевского) // Актуальные вопросы в научной работе и образовательной деятельности: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 30 мая 2015 г.: в 10 т. Т. 6. Тамбов: ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. 164 с. С. 87–93.
6. Комарович В. Л., Лихачев Д. С. Протопоп Аввакум // История русской литературы: в 10 т. Т. II. Ч. 2. Литература 1590-х–1690-х гг. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 441 с. С. 302–322.

СВЕТЛАНА АЛЕКСЕЕВНА САЛОВА

д-р филол. наук, проф. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ПРИТЧИ А. П. СУМАРОКОВА: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЙ НОМИНАЦИИ

Отечественное литературоведение, проявляющее стабильный интерес к процессам жанропорождения, в последние десятилетия заметно активизировало внимание к проблематике жанровых номинаций и разновидностей жанровой авторефлексии как важных маркеров писательской самоидентификации. В конкретной проекции на русскую словесность XVIII века аналитическое рассмотрение подобных вопросов связано с необходимостью сфокусироваться преимущественно на тех прецедентных случаях, когда имело место серьезное расхождение чьих-либо персональных жанровых интенций с традиционными представлениями о жанровой номенклатуре. Едва ли не наиболее репрезентативным фактом такого рода обычно считаются специфические особенности поэтического мышления Г. Р. Державина как дерзкого экспериментатора с устойчивой репутацией деканонизатора жанров. Между тем контрастная к «певцу Фелицы» фигура А. П. Сумарокова как теоретика русского классицизма и «жанрового универсалиста» представляет не менее значительный интерес в плане соотношения его художественной практики с существовавшими на то время жанровыми традициями. Не исключено, что именно в его творчестве с максимальной отчетливостью представлено «то конструктивное противоречие,

которое проявляется в природе жанрового феномена уже на стадии рефлексивного традиционализма и которое станет еще более показательным и эстетически продуктивным в эпоху индивидуально-авторского творчества» [2, с. 83]. Специальный интерес в русле обозначенной проблематики представляет корпус стихотворений, изданных А. П. Сумароковым в 1762 и 1769 годах под названием «Притчи».

Выдающаяся роль А.П. Сумарокова как поэта, заложившего основы национальной басенной традиции, давно признана литературоведческой наукой и не подвергается сомнению. Вместе с тем вплоть до настоящего времени не получил исчерпывающего объяснения тот факт, что, несмотря на широкое использование в тогдашнем общеевропейском литературном обиходе дефиниций «аполог», «басня», «парабола», в прижизненных изданиях своих произведений данного жанра «зачинатель русской басни» (определение Н. Л. Степанова) с подчеркнутой настойчивостью называл их притчами. Отмеченное обстоятельство недвусмысленно указывает на принципиальную важность выбора Сумароковым именно данной жанровой номинации, несущей вполне определенную идейно-смысловую нагрузку. Неудивительно, что попытки ее дешифровки неоднократно предпринимались еще советскими исследователями.

Одним из первых свои соображения по данному поводу высказал Г. А. Гуковский. Специфичность жанровой природы сумароковской притчи этот глубокий знаток XVIII века усмотрел в авторской интенции к снятию иносказательности: «Далеко не все басни Сумарокова иносказательны, т.е. далеко не во всех из них действующими лицами являются животные или предметы. Недаром сам Сумароков называл свои басни притчами» [1, с. 409]. Промежуточным положением сумароковских стихотворений между басней в лафонтеновском понимании и общественной сатирой мотивировал авторскую номинацию жанра К. В. Чистов [13, с. 149]. Заметный вклад в обсуждение обозначенной проблемы внес В. П. Степанов, высказавший следующее

перспективное, хотя и не бесспорное, замечание: «Сумароков, Ломоносов, Тредиаковский и их ученики при всех творческих разногласиях употребляли термин „притча“ в значении русского аналога названия „басня“, понятого как „аполог“» [9, с. 203]. Эпизодический интерес к теоретическим аспектам оформления жанра притчи в поэзии Сумарокова проявляли также Г. В. Москвичева, И. З. Серман, И. С. Фрейдкина, рассматривавшие его стихотворения в соотношении с жанрологическими представлениями М. В. Ломоносова и Г. Э. Лессинга. Говоря коротко, уже советское литературоведение осознало необходимость осмыслить проблему жанрового своеобразия сумароковской притчи, как минимум, в двух взаимообусловленных аспектах: терминологическом и историко-литературном.

Первостепенная значимость сосредоточенного изучения первого из них обуславливается отсутствием у Сумарокова работ узко-теоретического плана, в которых четко концептуализировались бы характерные признаки «притчи» как специфического жанрового феномена, а также маркировались бы границы его принадлежности к определенной литературной традиции. В самых общих чертах индивидуально-авторское представление о нем позволяют реконструировать соответствующие фрагменты поэтологических деклараций Сумарокова (каковыми являются, прежде всего, «Эпистола о стихотворстве» и «Наставление хотящим быти писателями»), а также номенклатура жанровых рефлексивов (термин О. В. Зырянова) в текстах его художественных произведений.

Судя по всему, в «Эпистоле о стихотворстве» 1747 года А. П. Сумароков предложил некое априорное (то есть предвещающее его собственную поэтическую практику и к тому же функционально не дифференцированное в плане применения соответствующих жанровых обозначений) истолкование «басенно-притчевого» жанрового конгломерата. Его интерпретация выросла из открыто манифестированной субъективной рецепции художественной практики Жана де Лафонтена:

Склад *басен* должен быть шутив, но благороден,
И низкий в оном дух к простым словам пригоден,
Как то де ла Фонтен разумно показал
И *басенным* стихом преславлен в свете стал,
Наполнил с головы до ног все *притчи* шуткой,
И *басни* пев, играл все тою же погудкой... [11, с. 342].

Нестрогость и размытость использованных в процитированном фрагменте жанровых обозначений «басня» и «притча» оставляет впечатление некоторой нарочитости, заставляя усомниться в том, что теоретик употребил их как синонимичные и взаимозаменяемые. Подобное предположение косвенно подтверждается лаконичным отзывом о Лафонтене в «Примечаниях на употребленные стихотворцев имена», где Сумароков назвал произведения французского поэта «Притчами»: «Фонтен (де ла), славный французский стихотворец. Сочинения его суть: „Притчи“ и „Сказки“, которые от погруженного в простоте искусства самыми музами сочинены быть кажутся» [10, с. 129]. Подобный выбор жанровой дефиниции выглядит подчеркнуто демонстративным с учетом того, что в прижизненных изданиях 12 книг своих стихотворений, опубликованных между 1668 и 1694 годами, Лафонтен открыто указывал на *fables d'Esop*e (басни Эзопа) как источник своего вдохновения.

Сумароков не мог не знать, что уже первые шесть книг басен Лафонтена вышли в 1668 году под скромным заглавием «*Fables d'Esop*e, mises en vers par M. de La Fontaine» («Басни Эзопа, переложенные на стихи г-ном де Лафонтеном»). На такую осведомленность прямо указывает строка «И *басенным* стихом преславлен в свете стал» в его «Эпистоле». Столь же высока вероятность того, что русскому поэту было известно авторское предисловие к этому изданию, где разъяснялась жанровая позиция самого Лафонтена и его отношение к поэтическим традициям, индексированным именами Эзопа и Федра. В таком случае Сумароков не мог не обратить внимания на крайне небрежное использование

французским стихотворцем жанровых дефиниций «басня», «аполог», «парабола». Вот как прокомментировал теоретическую авторефлексию Лафонтена американский исследователь Томас Ноэль: «La Fontaine sometimes uses the term “apologue” more or less interchangeably with “fable”. At certain critical points, however, he distinguishes between them, such as when he defines the two components of the *apologue*, “of which one can be called the body, the other the soul. The body is the fable; the soul, the moral”. “Fable” in this sense denotes the story or narrative. La Fontaine also introduces the term “parable”, which further confuses the issue: “we see that the truth has spoken to men by means of parable; and what is a parable but an apologue, that is to say, a fabulous example?” Later analytically-minded critics, who exercise great care in differentiating between such terms as “fable” and “parable”, would be shocked at La Fontaine’s nonchalant interchanging of them» [14, с. 16].

Существенный интерес в ракурсе нашей темы представляет статья А. А. Скакуна, автор которой на материале творчества Лафонтена выявил важнейшие критерии теоретического разграничения жанров басни и «сказки»-conte в европейской литературной критике XVIII века. Петербургский исследователь высказал попутно ценные замечания о родственности поэтики и стилистики лафонтеновских типов названных выше жанров: «И для одного, и для другого жанров характерно наличие сатирических тенденций, присутствие в тексте произведения автора-повествователя, сознательная ориентация содержания на актуальную проблематику, обращение в верлибру» [4, с. 39]. Однако подобное внешнее сходство, по мысли А. А. Скакуна, не мешает им оставаться «самостоятельными, полноправными и не зависимыми друг от друга жанрами, различающимися по многим показателям» [4, с. 39]. Автор цитируемой статьи особо оговорил необходимость для исследователей, изучающих процессы трансплантации жанров на русскую почву, уделять пристальное внимание закономерно возникающим при этом языковым и семантико-стилистическим трудностям. Наглядным прецедентом

такого рода, по его мнению, является не всегда учитываемое отечественными литературоведами терминологическое использование слова «сказка» как лексической кальки к стихотворным комическим новеллам — “contes”: «Если во французском языке слово “conte” предполагает установку на устный рассказ или письменное повествование, имитирующее подобную форму рассказа, вне зависимости от того, имеется в нем элемент чудесного или же его нет, то в русском языке слово „сказка“. Напротив, акцентирует внимание рецепиента именно на сказочной, волшебной-фантастической и вымышленной, стороне изображаемых в ней событий <...>. Благодаря указанным особенностям семантики слов “conte” и „сказка“ отечественный читатель, знакомящийся с текстами русских аналогов французских “contes”, но не имеющий представления о своеобразии генезиса этого жанра и путях его проникновения в Россию, как правило, испытывает чувство недоумения, поскольку воспринимаемый им стихотворный текст по своей форме и содержанию очень мало напоминает хрестоматийные образцы народных или литературных сказок» [4, с. 36].

Возвращаясь к ранней, 1747 года, сумароковской попытке осмыслить поэтическую практику Лафонтена в жанрах «fable» и «contes», следует признать, что автор «Эпистолы о стихотворстве» к тому времени достаточно четко отрефлексировал чрезвычайную близость их стилистической «погудки». Более того, осмелимся осторожно предположить, что в словаре образцовых писателей он уже постулировал, по крайней мере, один их дифференциальный признак: разную степень соответствия (или несоответствия) критерию «подлинность — вымышленность». Специально отметим попутно в высшей степени показательный факт, что создателю национальной модели басенного жанра, успешно адаптировавшего его к русской социокультурной ситуации, удалось избежать тех ошибок, на которые указал А. А. Скакун в процитированном выше пространном фрагменте. В условиях слабо разработанного теоретико-литературного категориального

аппарата осуществленный Сумароковым выбор жанровой номинации «притча» не в последнюю очередь обусловливался особенностями культурно-языковой ситуации в России, и конкретно — тогдашней повседневно-бытовой практикой словоупотребления лексем «басня» и «притча».

Ранее мы уже предлагали лексикографическое обоснование номинации «притча», избранной Сумароковым для обозначения жизненной достоверности и национальной характерности событий, описываемых им в стихотворениях данного жанра [3, с. 54–59]. Прежде чем уточнить и несколько расширить перечень аргументов такого рода, очертим в общих чертах многозначную семантику лексем «басня» и «притча». В переводных многоязычных лексиконах XVIII века (Я. В. Брюса, Э. Вейсмана, Х. Целлария, Матвея Гаврилова и др.) они, как правило, располагались в одном синонимическом ряду с жанровыми обозначениями «сказка», «аполог», «повесть», основанием для чего служил объединяющий их нравоучительный пафос. Кроме того, каждая из двух интересующих нас лексем имела собственный семантический ареал и собственное «гнездо» значений. Так, например, общее представление об историческом бытовании слова «басня», его семантической характеристике и оттенках значения дает соответствующая статья в новейшем академическом «Словаре русского языка XVIII века». В ней зафиксированы следующие значения словоформ «Басня и Баснь»: «1. Мифологическое сказание, миф <...>. Недостоверный, не подкрепленный документально рассказ, известие об исторических лицах, событиях (преимущ. древних времен)... 2. Ложное воззрение, теория, мнение, верование. 3. ... Лживые вести, слухи; пустые разговоры, сплетни... 4. Стихотворное или прозаическое сочинение, основанное на вымысле или использовании мифологических сюжетов. <...> Притча, басня (как особый жанр). <...> Лит. Сюжет, фабула, содержание произведения...» [8, с. 148]. Поскольку выпуск словаря, содержащего статью «Притча», насколько нам известно, еще не вышел из печати, воспользуемся соответствующими

материалами из «Словаря Академии Российской» (1789–1794), не утратившего до настоящего времени ни своей авторитетности, ни общенаучной значимости. Слово «притча» истолковывается здесь в лапидарном формульном стиле: «Иносказательное изречение или повествование, заключающее в себе нравоучение и состоящее из немногих слов» — и иллюстрируется цитатами из сакральных текстов [6, стб. 1084]. Что касается лексемы «басня», то она представлена здесь развернутым спектром значений: «1). Вымышленная повесть; в голове сочинителя рожденное, а не из бытия почерпнутое сказание. *Басни нравоучительныя. Басни Езоповы.* 2) Содержание пиимы Эпическая и Драматическая. *Баснь сия Пиимы хорошо расположена, искусно выдуманна.* 3) Ложь, ложное сказание, небылица. *Сие приключение есть истинна, а не баснь. Ты мне басни рассказываешь*» [5, стб. 114].

Семантическая характеристика многозначной лексемы «притча» практически исчерпывающе представлена в современном академическом «Словаре русского языка XI–XVII вв.». В ее полисемантический ареал входят следующие значения и их смысловые оттенки: иносказание, аллегория, символ; иносказательное изречение, повествование, обычно содержащее нравоучение; притча, пословица, поговорка; загадка; пример, образец; подобное, сходное явление; доказательство, довод; предлог, отговорка; непредвиденный случай; неприятное событие, происшествие, противоправное действие, преступление; внезапная болезнь; благоприятное стечение обстоятельств, благоприятный случай; посмешище, предмет пересудов; погребальный плач [7, с. 59–60].

Учитывая общеизвестную языковую и лингвистическую чуткость Сумарокова, можно с достаточной степенью уверенности предположить, что он имел достаточно отчетливое представление о семантических объемах лексем «басня» и «притча», о многозначности первой из них и о профессиональной практике их слабого различения (или не различения) как жанровых категорий. Для проницательного автора нескольких глубоких

филологических статей было вполне очевидно, что общей для обоих лексем как жанровых дефиниций является семантика нравоучительности, дифференциальным же признаком оказывается идентификация жанровых презентаций изображаемых событий и персонажей по критерию «подлинность, достоверность — вымышленность, условность». Говоря коротко, в отличие от басни, основанной на вымысле, притча для Сумарокова ассоциировалась с «невыводкой», «былевой» основой и предполагала создание эстетического эффекта достоверности, фактологичности, опоры на реальную действительность.

В этой связи укажем на продуманность жанровой стратегии Сумарокова как создателя притчей. Посвящая их первое издание «Его императорскому величеству, государю цесаревичу» Павлу Петровичу, он педалировал, казалось бы, совершенно тривиальную мысль о «полезности» опубликованных стихотворений: «Сколько Притчи полезны, о том уже всему свету известно. А я только того хочу, чтобы мои Притчи заслужили себе достоинство имени своего...» [12, с. 3–4]. Однако, апеллируя к малолетнему читателю, Сумароков фактически посвящал свои книги его венценосной Матери — императрице Екатерине II. Знаменательно, что открывшая первую книгу «программная» притча «Феб и Борей» содержала жанровую номинацию стихотворения, являясь одновременно графически маркированным панегириком действующей Монархине:

О чем я в притче сей, читатель, говорю?
Щедрота лютости потребные Царю.
Борей Калигула, а Феб ЕКАТЕРИНА [12, с. 6].

Более двух третей притчей Сумарокова написано на традиционные сюжеты. Неординарное понимание их жанровой природы в отдельных случаях вербально эксплицировалось преднамеренным внутритекстовым столкновением контрастных по признаку «вымышленность — подлинность» жанровых дефиниций.

Показательны в этом плане следующие примеры: «*Не басню я скажу, историю открою, / И притчу из нее сострою*» («Раненой», II, XIX); «Я к етому скажу, что некогда случилось / И что *не выдумка* да в действе приключилось» («Немчин и Француз», VI, XXVII). Подобное стремление превратить известную басенную фабулу (или даже оригинальный сюжет собственного сочинения) в правдивую историю, в быль из русской жизни достигалось использованием богатого набора приемов вербальной экспликации на собственно лексическом и синтаксическом уровнях, включая использование конструкций с реальной объективной модальностью.

Из сказанного выше очевидно, что именно «былевой» фактор стал жанровой доминантой сумароковской притчи, выявившей сосредоточенность поэта не на общечеловеческих пороках и недостатках, но на негативных реалиях современной ему русской действительности. По художественной логике Сумарокова, жанровая номинация «притча» была призвана манифестировать не просто «полезность» (то есть абстрактный морализм) произведений данного жанра, но актуализировать национальную характерность их тематики. Данной жанровой дефиницией, по сути, манифестировалось экспериментальное использование Сумароковым техники русификации традиционной басенной фабулистки.

Литература

1. Гуковский Г.А. Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: в 10 т. Т. 3: Литература XVIII века. Ч. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. 424 с. С. 349–420.
2. Зырянов О.В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения — 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Проблема жанровых номинаций: материалы IX Международной научной конференции. Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.: в 2 т. Т. 1. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2009. 402 с. С. 80–91.
3. Салова С. А. Притча А. П. Сумарокова: дис. ... канд. филол. наук. Л., 1981. 216 с.

4. Скакун А.А. Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков // *Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры стили: материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения»*. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. 204 с. С. 35–43. (Серия «Symposium». Вып. 26).
5. *Словарь Академии Российской: в 6 т. Т. 1: от А до Г*. СПб.: Императорская Академия Наук, 1789. 634 с.
6. *Словарь Академии Российской: в 6 т. Т. 4: от М до Р*. СПб.: Императорская Академия Наук, 1793. 639 с.
7. *Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 20: (Присвоение–Прочнутися)*. М.: Наука, 1995. 288 с.
8. *Словарь русского языка XVIII века. Вып. 1: А–Безпристрастие*. Л.: Наука, 1984. 224 с.
9. Степанов В. П. Эволюция и теория басни в 1790–1810 годах // Иван Андреевич Крылов, 1768–1844. Проблемы творчества. Л.: Наука, 1975. 280 с. С. 196–220.
10. Сумароков А. П. Избранные произведения / вступит. ст., подгот. текста и примеч. П.Н. Беркова. Л.: Советский писатель, 1957. 607 с.
11. Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 ч. Ч. 1. М.: В Университетской Типографии у Н. Новикова, 1787. 364 с.
12. Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 ч. Ч. 7. М.: В Университетской Типографии у Н. Новикова, 1787. 377 с.
13. Чистов К. В. «Притчи» Сумарокова и устное народное творчество // *Ученые записки Карело-Финского пединститута*. 1955. Т. II, вып. I. С. 145–160.
14. Noel Thomas. *Theories of the Fable In the Eighteenth Century*. New-York; London: Columbia University Press, 1975. 177 pp.

ГУЗЕЛЬ ФИЛАЕСЕВНА УЗБЕКОВА

асп. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ЧИТАТЕЛЬ — УЧАСТНИК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИГРЫ В. НАБОКОВА

Игра с читателем является ключевой особенностью творчества В. Набокова. Его книги — это «литературный кроссворд», шарада, мистификация, требующие равного по интеллекту и художественному вкусу читателя. Известно, что В. Набоков не воссоздавал в своих произведениях конкретно-историческую и социально-бытовую обстановку. Его проза не подразумевает ни дидактизма, ни морализаторства, ни реального времени и пространства. Книга писателя — это приглашение к творческому диалогу. Его «крестословицы» предполагают творческую активность, являются комплексом эстетических, культурных и литературных представлений, которые требуют адекватных решений. Читатель, обладающий этими качествами, — главный адресат В. Набокова.

Проблема отношений автора и читателя не нова в литературоведении. Ее исследовали А. Потебня, И. Ильин, Н. Бонецкая, А. Скафтымов, Я. Мукаржовский, В. Асмус, А. Белецкий. Особенности восприятия читателем художественного произведения становятся объектом исследования рецептивной эстетики (Х. Яусс, В. Изер, М. Науман). Она также рассматривает разные типы отношений между автором и читателем. Рецептивный подход предполагает, что книга должна рассматриваться не просто

как самоценное явление, а как часть художественной системы, в которой она находится во взаимосвязи с читателем. Так, Х. Яусс отмечал, что существует некий «горизонт ожиданий» [12, с. 34–84] — это комплекс эстетических, психологических, социальных и исторических представлений, которые обозначают отношение читателя к произведению. В. Изер по отношению к персоне читателя использовал понятие «странствующая точка зрения» [9, с. 201–224]. Это значит, что читатель не полностью свободен в выборе интерпретаций, так как они формируются самим текстом, его «перспективами» и текст в этом случае является некой «инструкцией к прочтению», «партитурой чтения».

Одной из основных в данной области является теория «диалогичности» М. Бахтина, которая указывает на то, что художественное произведение направлено на творческий диалог с читателем, а конкретная книга связана с предшествующей культурой и литературой [1].

В. Хализев отмечает, что читатель может быть конкретизирован в тексте, и в этом случае можно говорить о его образе. Таковы примеры живого общения с ним в романе «Евгений Онегин» А. Пушкина, прозе Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, И. Тургенева. По мнению литературоведа, в целостности произведения может присутствовать воображаемый читатель, когда адресатом художественного произведения может быть и конкретное лицо, современная автору публика. Исследователь подчеркивает, что возможен вариант, когда в центре произведения не автор, а его адресат, или имплицитный читатель. Согласно этой концепции решающее значение придается энергии воздействия автора на адресата. При этом структура текста рассматривается как обращение к читателю, направленное ему послание. «Вложенный в произведение потенциал воздействия и определяет его восприятие реальным читателем» [8, с. 149–150], — отмечает В. Хализев.

Для В. Набокова паритет с читателем направлен на расширение художественных аллюзий, «чужого слова», открытых

и скрытых цитат, заложенных в книгах. Романам писателя свойственны признаки «диалогичности», «горизонта ожиданий». Спектром интерпретаций для «идеального читателя» является, в первую очередь, эстетическое и интертекстуальное начала, а затем уже культурологическое и историческое. Читатель должен почувствовать, по словам В. Набокова, «дрожь по позвоночнику». Диалогичность для него — не просто художественное явление, требующее восприятия со стороны. Читатель — это главный, наравне с автором, участник творческого процесса. В. Набоков отмечал в письмах, интервью и эссе, что он вручает свои произведения «читателю-мудрецу, который сразу подмечает новую грань в блистательной фразе» [4, с. 412]. Он неоднократно говорил, что создает свои книги, не для того, чтобы ввести их в рамки определенного жанра (например, романа) или отразить социальные проблемы, внутреннее развитие героя. Писательский труд, по В. Набокову, — это «дело личное и частное», и в этой работе важен сам процесс создания книги и «приручения» слова [4, с. 412]. «Лучший герой, которого создает великий художник, — это его читатель», — отмечал автор [3, с. 40]. Он подчеркивал, что искусство — это всегда обман и непростое явление, поэтому читателю придется потрудиться, если он желает постичь художественное слово. «Почему я вообще написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи — просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями» [4, с. 123], — говорит в одном из интервью писатель.

В. Набоков считал, что книга обращена прежде всего к уму, и это единственный инструмент, с которым нужно братья за нее. Поэтому к читателю автор предъявляет строгие требования. Тот, кому он адресует свои книги, должен обладать художественным и научным мышлением, а также «воображением, памятью, словарем и художественным вкусом» [3, с. 36]. Писатель отмечает: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими.

<...> Каков же тот единственно правильный инструмент, которым читателю следует пользоваться? Это — безличное воображение и эстетическое удовольствие. Следует стремиться, как мне кажется, к художественно-гармоническому равновесию между умом читателя и умом автора» [3, с. 36]. Писатель отмечал дистанцию, разделяющую рядовых, неразвитых читателей и автора: «Нет у них тех изумительно зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо» [11, с. 407]. Так как В. Набоков не признавал социальной обусловленности литературы, натурализма и детального описания реальности, воспринимающему текст он предлагает те же условия: «Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее — занятие бессмысленное» [3, с. 44].

Читатель, направляясь по произведению вслед за писателем-«обманщиком», «фокусником», «волшебником», во-первых, вступает в процесс игры, чтобы получить эстетическое «наслаждение от текста»; во-вторых, он вовлекается в «композиционные игры по правилам». Обе эти направленности, как образующие художественное целое прозы писателя, требуют от нас не только воображения, но и интеллектуального багажа. Книги В. Набокова-Сирина ориентированы не просто на чтение, а на многократное прочитывание. Писатель подчеркивал: «Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, — это перечитыватель» [3, с. 37]. Действительно, стиль автора предполагает неспешное и тонкое восприятие текста-мозаики.

Позиции читателя в прозе В. Набокова посвящены исследования С. Давыдова, Г. Рыльковой, Л. Токера, А. Люксембург, В. Александрова, Б. Носика, А. Мулярчика и других. Так, Ст. Блэкуэлл в своей работе [2, с. 13] рассуждает о том, что внешне В. Набоков расставляет границы в романах: пространства, личности (в состоянии изгнания), искусства (когда встает вопрос о соотношении творчества с традициями русской и европейской литературы,

об отношениях между творцом и читателем), чтения и письма, любви и искусства. Исследователь подчеркивает, что в любом романе есть две основные стороны: первая обращена к писателю, вторая — к читателю. Он делает вывод о том, что В. Набоков исследует границу между романом и читателем, представляя роман как чтение, процесс восприятия, а не как рассказывание или изображение. Роман «Дар», например, является произведением, раскрывающим восприятие и требующим преодоления. При этом каждый его уровень, по мере чтения, выходит за свои границы.

Г. Рылькова в статье «„О читателе, теле и славе“ В. Набокова» [10, с. 360–370] прослеживает эволюцию отношения В. Набокова к своему читателю. Исследователь отмечает, что миф о набоковской недоступности для простого читателя недостаточно однозначен. Она указывает на то, что проза писателя действительно не рассчитана на «массового» читателя, и это была сознательная позиция автора. Однако в американские годы В. Набоков стал ближе к читательской аудитории: давал интервью, публиковался в известных журналах, что в последующем оставило материалы для исследователей жизни и творчества автора.

И. Паперно ставит вопрос о соотношении литературы и реальности в творчестве В. Набокова, анализирует эстетическую концепцию, ее источники и воплощение во вставных текстах романа «Дар». Исследователь рассматривает произведение как зеркальное, смещенное изображение по отношению к реальности. И. Паперно прослеживает интертекстуальные связи, аллюзии на литературные произведения, известные имена, отмечая, что роман включает замаскированные указания на то, как устроен текст, — своего рода, «ключи» для читателя.

Л. Токер указывает на то, что главным стимулом для читательской рефлексии является «замаскированная сложность прозы» В. Набокова [6, с. 377–386]. Исследователь пишет, что по отношению к романам и рассказам писателя важен не процесс чтения, а перечитывания. Последнее меняет не только отношение

к героям, но и привычные предрасположения читателя. Изменение ориентаций читателя, по мнению Л. Токер, проходит две фазы: обязательную и добровольную. Первая направлена на переоценку элементов текста, выявление аллюзий, реминисценций, новых смыслов. Вторая фаза склоняет читателя в сторону саморефлексии. Литературовед подчеркивает, что при знакомстве с набоковским текстом от внимания многое ускользает: интертекстуальные явления, завуалированная боль некоторых героев, подробности эстетической игры образов.

Таким образом, исследователи справедливо отмечают, что основным способом игры с читателем в романах В. Набокова является поиск завуалированных смыслов. Сам писатель вкладывал в эту игру более глубокий смысл и возлагал на своего читателя (прежде всего, будущего) надежды. В конце творческого пути, умудренный жизнью и испытаниями судьбы, он более объективно воспримет свое творчество, чем в 1920–1930-е годы, и скажет: «Я верю, что когда-нибудь появится переоценщик, который объявит, что я не был легкомысленной жар-птицей, а наоборот, строгим моралистом, который награждал грех пинками, раздавал оплеухи глупости, высмеивал вульгарных и жестоких и придавал высшее значение нежности, таланту и гордости» [11, с. 405]. И прав С. Федякин, когда констатирует, что «творчество этого писателя заставляет читателя спрашивать, и вопросы, которых с каждым разом становится все больше, кружатся вокруг странного мира самого Набокова» [7, с. 5].

Приемы, с помощью которых происходит процесс игры с читателем в прозе В. Набокова, разноплановы. Это игра с реальностью и сознанием через мотив сна; использование «чужого слова»; образного мотива ключа. Эти элементы наиболее явно отражают разноплановые формы отношений с читателем; дают возможность понять причины, побудившие писателя создавать подобные художественные приемы воздействия на воспринимающего субъекта.

Литература

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.; Augsburg: imWerden-Verlag, 2002. 167 с.
2. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: Чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: в 2 т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. 1064 с. С. 824–851.
3. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. 512 с.
4. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н. Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. 704 с.
5. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: в 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2001. 974 с. С. 491–513.
6. Токер Л. Набоков и этика камуфляжа // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: в 2 т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. 1064 с. С. 377–386.
7. Федякин С. Круг кругов, или набоковское зазеркалье // В. Набоков. Избранное. М.: АСТ; Олимп, 1996. 640 с. С. 5–12.
8. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.
9. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. 343 с. С. 201–225.
10. Рылькова Г. «О читателе, теле и славе» В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: в 2 т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. 1064 с. С. 360–376.
11. Цит. по: Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. 416 с.
12. Яусс Х. Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

ХАО ХУЭЙМИНЬ

*канд. филол. наук, доц. Ляонинского университета
(г. Шэньян, КНР)*

ОТРАЖЕНИЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВЕЛИЧИЯ ГЕРОИЧЕСКОГО ПОДВИГА НАРОДА ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Величие героического подвига народа, память о понесенных жертвах являются основной причиной, заставляющей многих писателей вновь и вновь обращаться к теме Великой Отечественной войны, попытаться понять и объяснить, почему именно русский народ одержал величайшую в истории человечества победу.

Причина обращения к этой теме актуальна, так как во многих произведениях о войне, раскрывающих нравственные проблемы того времени, содержатся ответы на вопросы сегодняшнего дня. Кроме того, «литература о человеке на войне, собирая энергию памяти, голоса и лица тех, кто отстоял «жизнь против смерти», сейчас, когда войны то и дело вспыхивают как болевые точки на планете, превращается в звучащий колокол всеобщей памяти, в сигнал тревоги» [с. 257], — пишет В. Чалмаев.

С начала 1960 годов, отойдя от «панорамности» в изображении войны, русская литература стремится говорить подлинную правду о войне. Писатели стали входить в микрокосмос войны, в сферу размышлений и эмоций солдата, ведь только в этом случае была возможна полная достоверность. Психологизм,

углубленное проникновение во внутренний мир отдельного человека, суровый драматизм и трагизм ситуаций — характерные черты этой прозы. Детали фронтового быта, «окопная жизнь» сосуществуют со значительными обобщениями минувших дней войны. А мысль о том, что с гибелью одного человека уходит в небытие целая вселенная, стала в этих произведениях основной. Именно тогда появляется понятие «лейтенантская проза» (К. Воробьев, В. Курочкин, Г. Бакланов, Ю. Бондарев, В. Быков). В конце 60-х в литературу о войне входят и писатели-фронтовики, с именами которых прочно связано такое понятие, как «философия снизу» (В. Астафьев, Е. Носов, Б. Васильев, В. Кондратьев).

Изучение творчества М. Шолохова, Л. Леонова, К. Симонова, Э. Казакевича, В. Некрасова, Ю. Бондарева, В. Астафьева, М. Алексеева, К. Воробьева, В. Курочкина, В. Быкова и других писателей позволяет сделать актуальный вывод о том, что их произведения наиболее ярко и художественно достоверно выражают патриотическое сознание нашей эпохи и характер народного подвига в русской прозе 50-х–90-х годов XX века, акцентируя внимание современных читателей на этическом и историческом аспекте при изображении человека на войне.

Уже первые главы романа М. Шолохова «Они сражались за Родину», написанные в годы войны, привлекли читателей широким эпическим звучанием, правдивым словом о народном подвиге, органичной связью событий и человеческих судеб. Писатель одним из первых изображал тот период войны, когда наши воины вынуждены были отступать. И, перечитывая роман, мы снова и снова видим, как и его герои — бойцы Стрельцов, Лопахин, Звягинцев и их боевые товарищи испытывают горечь отступления, стыд перед своими людьми, остающимися на оккупированной врагом земле. В эти суровые дни и ночи для каждого шолоховского героя была характерна непреклонная вера в победу, каждый герой хорошо понимал, что ему надо обязательно вернуться, а для этого необходимо научиться сильнее и искусней бить врага. Стремясь исследовать духовный мир рядовых

защитников, писатель одновременно ставил для себя благороднейшую задачу: показать через их характеры судьбу воюющего народа, воссоздать облик нашего солдата, по словам самого писателя, в совершенно ином свете, раскрыть новые качества воина, которые так возвысили его в эту войну.

Роман «Они сражались за Родину» М.Шолохов писал долго, а многие задумки так и остались незавершенными. Сейчас мы с полным основанием можем добавить: писал трудно. Как человек самобытного дарования, он глубоко понимал, что с избранной темой невозможно было справиться сходу. И сколь огромно было давление на писателя со всех, что называется, сторон, часто даже раздавались неотступные требования: как можно быстрее закончить роман. Иные ретивые головы прямо и недвусмысленно подсказывали: сам Сталин «беспокоится», просит заканчивать заявленный роман, в котором нужно бы и «вождя народов» увековечить своим художественным словом. Роман был задуман как трилогия, писался отдельными главами в 1943–1944, 1949, 1954, 1969 годах, но так и не был закончен. Шолохов оставался верен только себе, прекрасно понимая, что в условиях нового исторического опыта, особенно тогда, когда и хрущевская «оттепель» закончилась, не следовало слишком много знать, как и чересчур думать о феномене Сталина, его роли в войне. И, видимо, стояли перед глазами писателя тени миллионов погибших солдат, стоял горящий Смоленск, Киев, Ростов-на-Дону, Харьков, Сталинград. Не потому ли в романе так органично нашли отражения лучшие традиции русской прозы при освещении трагического материала войны, имеющие свои начала в творчестве Л. Н. Толстого. В беспощадном огне войны именно любовь к Родине и ненависть к захватчику становились движущими силами духовной жизни нашего народа. А жгуче-тревожная мысль о том, что Родина в опасности, поистине вела его на подвиг.

Повесть «А зори здесь тихие...» Б. Васильева была написана в 1969 году, почти через двадцать пять лет после окончания войны, и прозвучала траурным гимном всем тем, кто совершил

свой подвиг не на полях сражений, а просто честно выполняя свой солдатский долг. Возможно, этим и объясняется простота сюжета.

Удаленная от фронта застава, где служат женщины-зенитчицы. Неожиданно они узнают о появлении немецких десантников. Старшина Васков вместе с пятью девушками отправляется на задержание немцев. Во время операции все девушки погибают, но раненый старшина все же берет десантников в плен. Однако именно эта простота и сделала повесть Б. Васильева одним из самых человечных произведений о войне. Собранная по воле случая небольшая группа людей оказывается единым сплоченным коллективом, готовым на самоотверженные поступки во имя друг друга. Между ними много общего: общая цель — победить немцев, отомстить за то горе, что они принесли каждому из них, за разрушенное и поруганное прошлое, в котором остались их мечты и желания.

Федот Васков опекает девушек и заботится о каждой из них: о Лизе Бричкиной и Соне Гурвич, о Гале Четвертак и Рите Осяниной, о красавице Жене Комельковой. Борис Васильев находит самые точные слова для выражения состояния своего героя. Острыми, лаконичными фразами он передает чувства людей, оказавшихся на нейтральной полосе между жизнью и смертью. «Одно знал Васков в этом бою: не отступать. Не отдавать немцам ни клочка на этом берегу... И такое чувство у него было, словно за его спиной вся Россия сошлась, словно именно он, Федот Еврафич Васков, был сейчас ее последним сынком и защитником. И не было во всем мире больше никого: лишь он, враг да Россия. Только девчат еще слушал каким-то третьим ухом: бьют еще винтовочки или нет. Бьют — значит, живы. Значит, держат свой фронт, свою Россию. Держат!»

И они действительно держали до последнего вздоха. Разной была их смерть: Лиза Бричкина утонула в болоте, когда торопилась привести подмогу; Галю Четвертак скосила автоматная очередь; Соню Гурвич убил десантник одним ударом ножа, когда

она побежала за кисетом старшины; Женя Комелькова погибла, пытаюсь увести немцев от смертельно раненной Риты Осяниной.

Смерть Риты Осяниной психологически самый сложный момент повести. Б. Васильев очень точно передает состояние молодой двадцатилетней девушки, прекрасно осознающей, что рана ее смертельна и что, кроме мучений, ее ничего не ждет. Но при этом ее заботила только одна мысль: она думала о маленьком сыне, понимая, что ее робкая, болезненная мать вряд ли сможет вырастить внука. Сила Федота Васкова в том, что он умеет найти в нужный момент самые точные слова, поэтому ему можно верить. И когда он говорит: «Не тревожься, Рита, понял я все», — становится ясно, что он действительно никогда не бросит маленького Алика Осянина, а скорей всего усыновит его и воспитает честным человеком. Описание смерти Риты Осяниной в повести занимает всего несколько строк. Вначале тихо прозвучал выстрел. «Рита выстрелила в висок, и крови почти не было. Синие порошинки густо окаймили пулевое отверстие, и Васков почему-то особенно долго смотрел на них. Потом отнес Риту в сторону и начал рыть яму в том месте, где она до этого лежала».

Все кажется просто и естественно, как-то буднично, без пафоса и традиционных громких фраз: «За Родину! За Сталина!» Наверное, именно поэтому жизнь и смерть девушек выглядят так достоверно. В них не просто веришь, а начинаешь осознавать, что патриотизм не просто красивое слово, а то чувство, которое скрыто внутри каждого из нас и которое проявляется в момент истины. Ведь нельзя обмануть ближнего в минуту смертельной опасности.

Кроме того, гибель этих девушек подчеркивает мысль Б. Васильева о том, что война — самое несправедливое и страшное зло на земле. Недаром Васков размышляет о будущем, когда с каждого спросится: «Что же это вы, мужики, мам наших от пуля защитить не могли? Что же это вы со смертью их оженители?» Хотя и понятно, что не с Васкова спрос, а с тех, кто затеял эту страшную войну. Повесть Б. Васильева удивительно пронизана тонкой

лирикой и чистотой, несмотря на кровь и смерть. Ее главное достоинство заключается в ее жизнеутверждающем начале. Пусть девушки погибли, выполняя свой солдатский долг, но о них помнить и будут помнить всегда.

Об этом, как и о своеобразной связи поколений, говорит эпилог повести, состоящий из письма туриста своему другу: «Здесь, оказывается, воевали, старик. Воевали, когда нас еще не было на свете. Альберт Федотыч привез мраморную плиту. Мы разыскали могилу — она за речкой, в лесу. Я хотел помочь им донести плиту — и не решился. А зори-то здесь тихие, только сегодня разглядел. И чистые-чистые, как слезы». Подтекст, свойственный авторской манере Б. Васильева, позволяет прочесть между строк, что слово свое Васков сдержал, он усыновил Ритино сына, который стал капитаном-ракетчиком, что все эти годы Васков помнил о погибших девушках и что самое главное — сумел сохранить уважение современных молодых людей к военному прошлому. Неизвестный молодой человек хотел помочь донести мраморную плиту до могилы, но не решился. Испугался задеть чьи-то святыне чувства. И пока на земле люди будут испытывать подобное уважение к павшим, не будет войны — основной смысл повести «А зори здесь тихие...».

Отгремевшая война принесла не только неизмеримые страдания русскому народу, но и всколыхнула в нем небывалые силы. Вдумчивым художественным исследованием этих физических и духовных сил — крутых «ступеней» к подвигу, ознменована русская проза о войне, главной особенностью которой является, прежде всего, нравственно-философское осмысление личности, героя на огненном поле сражения с тем, чтобы нынешние современники, читая испытанные временем произведения, смогли извлечь для себя великие уроки мужества. Естественно, подобного рода осмысление побудило художников слова не только к созданию своего, неповторимого по характеру, героя, но и к поиску во всех прозаических жанрах новой сущности драматического конфликта, элементов сюжета, к изменению

всей композиционной архитектоники своих произведений, что, в конечном итоге, и составило позитивную перестройку поэтики и саму эволюцию всей русской прозы о Великой Отечественной войне второй половины XX века. Однако наиболее очевидные достижения отмеченного времени, конечно же, вплотную связаны именно с выбором героя и повышенным интересом к его психологическому состоянию и мельчайшим переживаниям, так как среди крови и хаоса он не теряет своей человеческой сущности, своего нравственного облика.

Известна истина о том, что нравственное состояние любого общества обусловлено его памятью. Беспрецедентный в истории человечества Подвиг нашего героического и много-страдального народа достоин благодарной и светлой Памяти не только на страницах лучших произведений отечественной литературы, но и в повседневной Памяти каждого из нас. Исход XX века своеобразно подсказывает нам подвести некоторые итоги литературных исканий и открытий, и эта предлагаемая сегодня работа также нацелена на посильное выполнение данной задачи — подвести итог развитию русской прозы о Великой Отечественной войне в конце XX столетия.

Человечество должно помнить трагедию второй мировой войны и всеми силами предотвращать возможность новой войны, к которой в начале XXI века вполне может привести противостояние США и исламского мира и мировой терроризм.

Литература

Чалмаев В. На войне оставаться человеком. Фронтовые страницы русской прозы 60–90-х годов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. 120 с.

НЭЛЛЯ МИХАЙЛОВНА ЩЕДРИНА

д-р филол. наук, проф. МГОУ (г. Москва, Россия)

ИСТОРИОСОФИЯ ДМИТРИЯ БАЛАШОВА В ЦИКЛЕ РОМАНОВ «ГОСУДАРИ МОСКОВСКИЕ»

Русский писатель Дмитрий Балашов — автор цикла «Государи Московские», состоящего из 9 романов («Младший сын» — 1975, «Великий стол» — 1979, «Бремя власти» — 1981, «Симеон Гордый» — 1983, «Ветер времени» — 1987, «Отречение» — 1988, «Похвала Сергию» — 1990, «Святая Русь» — 1991–1997, «Воля и власть» — 1999, «Юрий» — 2000), в котором находит отражение историко-философская концепция общественного развития Руси и его авторская историософия.

Д. М. Балашов так объясняет свой замысел романов об истории Московской Руси: «Когда я закончил „Марфу-посадницу“, где был показан московский князь Иван III глазами новгородцев, его врагов, мне захотелось посмотреть на все действия Ивана, на борьбу его с вечевой республикой уже изнутри, с точки зрения интересов самой Москвы. Но с Ивана III начинать трудно. Он лишь продолжил дело Ивана Калиты и Дмитрия Донского, а начиналось величие Москвы, приведшее к величию всей России, с трудолюбивого и хозяйственного собирателя Даниила Московского, младшего сына Ал. Невского. Так возник замысел показать историю Московской Руси от Даниила до Ивана Грозного» [8, с. 189].

Писателю-историку был свойственен исследовательский подход. Он обращался к летописям, сборникам актов, грамот, использовал данные археологов, историко-архитектурные труды. Особое значение придавал работам историков и философов (В. Янина, Д. Лихачева), трудам Ю. Спегальского (о зодчестве), К. Успенского (об эстетике Византии), В. Тиненгаузена (о Золотой Орде).

Обосновывая замысел первого романа цикла — «Младший сын», открывающего московский цикл, автор пишет о том, что период с 1263-го по 1304 год «обычно проходит мимо внимания историков. Даже в серьезных учебниках зачастую от Ал. Невского сразу перескакивают к Ивану Калите, забывая <...> что названных деятелей разделяют три четверти столетия, срок и сам по себе немалый, а если учесть, что в этот срок уложилась одна из самых тяжелых страниц русского прошлого, время, когда решалось: быть или не быть России, то подобный „проскок“ и вовсе трудно оправдать» [2, с. 603].

Общая идея русской государственности реализуется, исходя из конкретности воссоздаваемого времени и своеобразия характеров и действий исторических лиц — сыновей славного Ал. Невского, об их делах, сомнениях и спорах, о нелегком, отнюдь не безымянном завершении каждым своего жизненного пути, о том, что получила Русь от них в наследство. Старший, Дмитрий, сдержанный и разумный, уверенный, что «власть стоит правдою» и призывающий к единению, — своего рода ранний «западник», рвущийся к Балтийскому морю, задолго предвосхищающий в мыслях и Ивана Грозного, и Петра I. Брат его, Андрей — страстный, тщеславный, грезящий об изысканной красоте Византии, «золотом величии кесарей». Во имя этой мечты «он дрался, воевал, губил землю, наводил татарские рати на Русь» [2, с. 605]. И наконец «младший сын» Даниил, Данилка, «Данила Лексаныч», которому была отдана в удел Москва, тогда маленькая крепость, а «того, что оставил детям Даниил, хватило его сыну Ивану Калите <...> чтобы сделать Москву центром

новой Руси» [2, с. 505]. Всей концепцией романного цикла Д. Балашов подчеркивает, что именно с Данилы Московского начинается возвышение Москвы. И именно с этим героем в роман входит мотив «собираания русских земель».

Название — «Младший сын» — не содержит в себе ничего громкого, эпохального, «исторического». Оно простое, «семейное», «домашнее». Для Балашова Даниил «простой князь», интуитивно почувствовавший, в чем состоит истина жизни и по своему складу способный ее воплотить. В уста князя Данилы писатель вкладывает суждение о том, что основа основ, истина жизни состоит в том, чтобы на земле спокойно жил и трудился пахарь: «покуда будет на земле хозяин, будет стоять земля русская» [2, с. 305]. Устроению выделенной ему в удел Москвы Данила и отдает все силы, весь свой недюжинный государственный талант.

Дмитрию Балашову близка толстовская идея роли личности в истории. Человек для писателя не просто деятель истории, ее участник, он средоточие, аккумулятор духовной жизни, он может оказаться равным собеседником на «пиру истории», независимо от своего места в социальной иерархии, как Платон Каратаев в беседе с Пьером Безуховым в «Войне и мире». Не случайно у князя Даниила появляется «двойник» из народа, крестьянин Федор Михалкин. Толстовская мысль автора раскрыта в поступках, действиях и мыслях Федора. Он «упрямо полагал, хоть и не хватало слов, когда спорили, что все-таки жизнь идет не сама по себе, что делают ее люди, мы, живые, и от наших усилий, сообщая, миром, происходит то, что потом назовут божьим промыслом, или историей, или еще как-нибудь, мудреными словами ученые люди. Но что ежели бы оно шло само, без нашей воли и помимо воли, то и жить бы тогда не стоило вовсе в этом грешном мире, на этой суровой земле» [2, с. 485–486].

В цикле романов писатель анализирует роль объективных обстоятельств и субъективной воли отдельных личностей в поступательном ходе времени. Победу Москвы он трактует не как

историческую закономерность, субъективную волю устроителей Московии, а как духовную победу всего русского народа. Тогда за приоритет власти дрались три центра, три ветви одной и той же династии Ярославичей (тверские, московские, суздальские), ибо возможности создания государства имелись во всей Владимирской Руси. Москва расположена географически гораздо менее выгодно, но была экономически сильнее Твери или Суздаля. В этой сложнейшей ситуации, возглавив объединение русской земли, Москва оказалась духовно сильнее.

Идея собирания государства, идея национального единения и спаянности России является краеугольной для писателя. Он обратился к переломной эпохе, спасение Отечества видел в державности. Д. Балашов государственник. Конец XIII и XIV–XV веков рассматриваются им не как продолжение Киевской Русской Земли, а как время крушения и одновременно создания на основе этих обломков совершенно новой государственности и культуры.

Факторы, влияющие на реализацию той или иной исторической возможности, являются еще одним звеном исторических взглядов писателя. Положения о существовании альтернативных путей в развитии русской истории определяют пафос романа Балашова «Великий стол». В нем заметно переключение авторского внимания на Тверь, на яркую трагическую страницу тверских князей в русской истории, на возможность централизации земель вокруг Тверского княжества и допустимости христианизации Орды. Авторская концепция развития Руси, как уже отмечено исследователями, сложилась под влиянием трудов специалиста по истории кочевников и других народов, доктора исторических и географических наук Л. Н. Гумилева. Его работы «Древняя Русь и Великая степь», «От Руси к России» способствовали утверждению нового взгляда на известные в науке факты. Наиболее сложным и актуальным оказался вопрос о существовании межгосударственных связей Руси и Орды, в разрешении которого, согласно взглядам Л. Гумилева, необходимо учитывать союзнические отношения между государствами

во времена Александра Невского и его последователей. Исходя из этих положений, отношения Руси с Литвой выглядят иначе. Не только Орда влияла на русский этнос, но и Литва, будучи ближе к русской культуре, ее быту и духу.

Разделяя взгляды Л. Гумилева, Д. Балашов изображает драматизм и сложность отношений в русском государстве. Его философия истории слилась с практическими знаниями в области фольклора, этнографии. Она противостояла официальной точке зрения, сложившейся в догматической идеологии, и не могла быть принята. Оппонентами писателя выступали Я. Гордин, А. Кузьмин, А. Казинцев и другие.

Историософия Балашова включала в себя отдельные звенья двух противоположных точек зрения (официальной и гумилевской), но строилась на иных критериях. Писатель, в отличие от Гумилева, раскрывает жесточайшие противоречия Руси с Ордой, что приводит к многочисленным столкновениям при заключающихся союзах (это противостояние изображено в «Младшем сыне», «Великом столе»). Писатель придерживается теории пассионарности и этногенеза, разработанной Л. Гумилевым, но упор делает не на период упадка (хотя об этом большая часть его романов, XIII век — время, когда Русь представляла собой угасающее государство, утратившее свое величие), а на период подъема и тех тенденций, которые этому способствовали. Балашов утверждает, что в XIV веке Русь — это будущая Россия, новый этнос, вступивший в следующий период. Подобные процессы происходят в Литве, а Орда и Византия слабеют, раздираемые противоречиями.

Для историософии Д. Балашова идеи альтернативности, при своевременности осознания которой, по его мнению, путь Руси мог быть более прогрессивным и менее жертвенным, а также единство Руси и образования новой этнической единицы становятся концептуальными. С ними связано решение проблемы выбора, перед которой поставлены главные герои романов, будь то Дмитрий, Андрей и Данила Александровичи в романе

«Младший сын», или Юрий Данилович и Михаил Тверской в романе «Великий стол», или Иван Калита в «Бремени власти», или Симеон Иванович в романе «Симеон Гордый», или Иван Иванович Красный в романе «Ветер времени», или суздальский князь Константин в романе «Отречение».

Князь Михаил Тверской — личность трагическая, как и Симеон Гордый, Марфа Борецкая и другие исторические деятели, к которым обращается Д. Балашов. Этот «выбор» трагической фигуры, наверное, не случаен. Дело тут не в идеализации ее (такие упреки в адрес автора раздавались), а в том, что за содеянное для государства нужно платить. Сильная личность, поставленная перед необходимостью защищать и приумножать интересы государства, не столько достигает индивидуальных для себя благ, сколько печется о приумножении мощи страны. Писатель симпатизирует Михаилу Тверскому, исторически осознававшему необходимость объединения Руси во имя освобождения из-под ига Золотой Орды.

В цикле «Государи Московские» видна тяга Балашова к изображению таких героев истории, на которых испокон веку держалась земля русская. В романе «Бремя власти» более чем в других частях цикла для автора важно не столько бытие личности, сколько его доминанта — Дело и ответственность за судьбу мира, взаимосвязь власти и народа, государственного долга и человеческой совести. В личности Ивана Калиты воплощены и отчасти укрупнены грани характера, приведшие князя к высоким историческим победам. Именно при нем окончательно определилась руководящая роль Москвы в объединении русских земель. Именно ему удалось обеспечить стране сорокалетний мир. В эти спокойные годы успели народиться и вырасти целых два поколения, которым уже не привился безотчетный ужас отцов и дедов перед татарами: они и вышли на Куликово поле.

Д. Балашов рисует в лице Ивана Калиты исторически обусловленный тип героя-руководителя, который ценой невероятного напряжения добивается того, чего не удавалось сделать

другим князьям ратной силой: пока Русь не может сбросить ханскую власть, надо эту власть использовать. Мы вам — покорность и серебро, вы нам — подпись вот на этом ярлыке.

Также виртуозна и церковная политика Калиты. Дипломатия, обращение к церкви, градское великолепие, забота о землепашце — все подчинено его идее. Символична сцена в прологе к роману «Бремя власти»: к родному пепелищу, купив корову и тихо следуя за ней, идут вдова с сыном. И «пока они будут гнать корову, — говорит автор, — (вновь и опять, вновь и опять!), пока будет молоко для детей, будущих пахарей и воинов, дотоле пребудут города и храмы, гордая удаля воевод и книжная молвь, многообразные науки, художества и ремесла, дотоле пребудет страна и все сущее в ней» [1, с. 11–12].

В «Симеоне Гордом» авторские идеи находят дальнейшее воплощение. В личности главного героя раскрывается миролюбие, поиск смысла жизни: «Неужели жизнь — это только долг и труд? Зачем это все? К чему? Упорная борьба за власть, и дары, и подношения хану, тайные доносы и жалобы... Для чего? На какой тонкой нити держится все творимое тут и теперь? А мор? А война? Пройдет время, и он, в свой черед уйдет туда же, вослед родителю своему... Зачем?» [5, с. 514–515]. Он размышляет о связи человека и государства: «...что должен делать князь? И чем и как скрепляется государство, что держит и соединяет царства и языки. Чрез годы, чрез смерти от прадедов ко внукам ненарушимо? В чем преграда произволению власть имущих, в чем основа и краеугольный камень всякого бытия?» [5, с. 381].

Не сразу, но все же приходит князь к выводу, что назначение человеческой жизни в долге перед потомками и труде на благо земли.

В понимании христианства и православия, по мнению Д. Балашова, в период средневековья религия была идеологической основой государства. Еще задолго до появления многочисленных работ, посвященных русскому православию, приуроченных к 1000-летию крещения Руси, писатель пришел к выводу,

что в период феодальной раздробленности церковь оставалась единственной носительницей идей национального и государственного единства. Об этом Д. Балашов писал в своей работе «Народные баллады» (1963) [3].

На страницах его произведений рядом с такими государственными деятелями, как Данила Московский, Михаил Тверской, Иван Калита, Симеон Гордый и другими, встают фигуры русских митрополитов Кирилла, Максима, Петра, Феоноста, Алексия, Сергия Радонежского.

Для Д. Балашова важна мысль об усилиях русской церкви как идеологического руководителя страны, она является одной из главных в цикле его романов, цементирующей его историософию. По мнению писателя, церковь «позволила создать государство, утвердить принципы соборного единения, связала общество <...> скрепив его морально-этическими нормами христианской идеологии <...> В результате сложилось государство с сильной централизованной властью, но с демократическим самоуправлением на местах и с духовно-нравственным идеалом защиты Отечества <...>» [6, с. 99]. Идея «соборности дела» (выражение Д. Балашова) — один из параметров художественной философии истории писателя.

В последних романах цикла «Государи Московские» — «Ветер времени», «Отречение», «Святая Русь», «Воля и власть» — писатель развивает мысль о роли церкви в процессе создания русского государства. Фигуру Сергия Радонежского он возводит к символу духовного единения и объединения русского народа.

Мы встречаемся с Сергием Радонежским впервые в романе «Бремя власти», когда он еще совсем юный, затем в «Похвале Сергию» Д. Балашов обобщил свои ранее высказанные мысли о духовном русском «святителе и печальнике всей русской земли». Писатель приглашает сегодняшних читателей, жителей «неверующей эпохи», к коим причисляет и себя, «прикоснуться, хотя бы края одежды Сергия! Ибо в нем — Свет, в нем — Вера, в нем и из него — его, автора, Родина» [4, с. 56].

Таким образом, историософия Д. Балашова в цикле «Государи Московские» зиждется на решении проблем русской государственности, утверждении духовных ценностей, без которых люди теряют смысл бытия. Воссоздавая минувшее, Балашов заостряет внимание на проблеме альтернативности путей развития Руси, разрушает и одновременно переосмысливает сложившийся миф о «татаро-монгольском иге», о «России — спасительнице Запада, заслонившей от диких орд цивилизованные страны» [7, с. 11]. Писатель создал художественную летопись Московской Руси, начиная с появления Москвы, кончая превращением ее в центр русского государства.

Литература

1. Балашов Д. Бремя власти. М.: Современник, 1983. 416 с.
2. Балашов Д. Младший сын. М.: Современник, 1980. 606 с.
3. Балашов Д. Народные баллады. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 447 с.
4. Балашов Д. Похвала Сергию: Исторический роман. М.; СПб.: Нева–Ладога–Онега, МПКП «Русло», 1992. 192 с.
5. Балашов Д. Симеон Гордый. М.: Современник, 1988. 525 с.
6. Балашов Д. Формирование русской нации и современные проблемы национального бытия // Вопросы литературы. 1989. № 9. С. 89–105.
7. Гумилев Л.Н. Бремя таланта // Балашов Д.М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Младший сын: Роман [о моск. князе Данииле]. М.: Худож. лит., 1991. 621 с.
8. Цит. по ст.: Бондаренко В. Полет стрелы времени // Звезда. 1983. № 8. С. 186–193.

**Культурные
коды
русской
литературы
в компаративистском
осмыслении**

ПЕТР АЛЕКСАНДРОВИЧ БАСМАНОВ

ст. преп. СФ БашГУ (г. Стерлитамак, Россия)

КОМПОНЕНТЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. А. ЕСЕНИНА И Р. Я. ГАРИПОВА

Путь художника, истоки его таланта, широта, мощь, глубина его творчеству находятся в прямой зависимости от национального и мирового культурного пространства. Народные поэты ведут диалоги не только с художниками слова своей родной культуры, своего языкового пространства, но вступают в великое и свободное пространство межнационального «взаимодействия и взаимоотталкивания» (А. С. Бушмин). Такие диалоги можно найти в творчестве русского поэта С. А. Есенина и башкирского поэта Р. Я. Гарипова. Рами Гарипов (1932–1977) родился и вырос на Юрюзани, в селе Аркаулово, в краю гор и лесов, березовых перелесков и журавлиных стай. На всю жизнь сохранились в душе поэта бескрайние юрюзанские просторы, вереницы плотов на реке, цветущие весной деревенские сады. «Отсюда, — вспомнит Рами Ягафарович, — пошли мои первые представления о башкирской земле, как о мире, о башкирском народе — как о человеке. Именно здесь, среди милой моему сердцу башкирской природы, я ощутил необоримое стремление сделать добро людям, послужить родному искусству. Я никогда не стал бы поэтом, если бы с детства не полюбились мне шум леса, журчание родников, чудесная Юрюзань, раздольные и душевные башкирские народные песни» [с. 12].

Р. Гарипову удалось внести в пейзажную поэзию новые мотивы, несколько отличные от тех, которые существовали в башкирской литературе. Эти мотивы он перенял у С. Есенина, занимаясь изучением и переводом многих произведений русского поэта. Стихотворения С. Есенина — пейзажные миниатюры, написанные в стиле акварельных рисунков, в тематическом плане напоминают творения русских художников А. К. Саврасова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова. «Стихотворные акварели» С. Есенина и Р. Гарипова языком метких, нежных, переливчатых красок поэтизируют нескончаемые богатства народной души, тончайшие, глубокие и сокровенные переживания, свойственные настроению лирического героя.

Поэтические картины прихода весны и у русского, и у башкирского поэта связаны с мифопоэтической памятью народов. Весна и у русского, и у башкирского народа представлена началом сакрального, священного времени года. В памяти народов хранились песни-обращения, заклинания и ритуалы о прощении Солнца пробудить Матушку-землю. В этнической памяти Земля почитается как священная хранительница, кормилица, мать, дающая жизнь людям, животным, растениям, «всему живому». В поэтических олицетворениях и русского, и башкирского поэтов: «поют деревья», «поет курай», «и соловью в ночи никак не спится», «в березовой листве хлопочут птицы» выражены древние мифологические представления о весне как стихии жизни, любви, энергии, дарующей рождение нового поколения. Башкирский поэт берет этот мотив, с одной стороны, из башкирской традиции народных песен, с другой стороны, наблюдается созвучие с поэтическим весенним мироощущением лирического героя С. Есенина.

*Поют деревья — щедро, беспричинно,
От песен их кружится голова.
Под вешними лучами, как перина,
Мягка зазеленевшая трава.*

(«Поют деревья — щедро, беспричинно...», пер. Я. Серпина)

В этнической мифопоэтической памяти энергия жизни у русских и башкир объясняется животворящей силой любви. Единение влюбленных, молодых представителей семьи, рода, народа во имя порождения новой жизни — священное таинство. В стихотворениях С. Есенина и Р. Гарипова весна приносит лирическим героям радость встречи, объединяет возлюбленных. Но у С. Есенина есть особый композиционный прием в стихотворениях о весне и любви. Финал стихотворений подчеркивает зыбкость текущего, быстротечность «весны-счастья». Его лирический герой вдруг отдалается во временной и пространственной перспективе: чувствует ситуацию, как настоящее уходит в прошлое. Р. Гарипов показывает героя в радости настоящего, у С. Есенина герой «живет» в двух проекциях — настоящее мгновенно, оно преходящее — уходящее в прошлое. Русский поэт показывает столкновение человека с безжалостным временем жизни, отнимающим время-счастье, время-цветение, время-любовь.

*Все, как есть, без конца принимая.
Принимаю — приди и явись,
Все явись, в чем есть боль и отрада...
Мир тебе, отшумевшая жизнь.
Мир тебе, голубая прохлада.*
(«Синий май. Заревая теплынь...», 1925)

В стихотворении Р. Гарипова «Жаворонок» передано одухотворяющее влияние весны на мироощущение и героя, и автора: оно приходит вдруг, как радостный, как внезапный подарок. В этом стихотворении внешнее впечатление яркого весеннего дня неразрывно связано с ощущением внутренней радости, делающей человека счастливым:

*И песня вешняя светло струится
С упругих крыльев, бьющихся в зенит.
...А это, может, вовсе и не птица,
А просто сердце поутру звенит.*
(«Жаворонок», 1962, пер. Я. Серпина)

Р. Гарипов и С. Есенин в подтекстах своих лирических произведений сохраняют мифопоэтическую память о том, что весенние птицы, прилетающие в мир людей, вестники весны и пробуждения жизни и силы в природе. И у башкирского, и у русского поэтов дан образ жаворонка, зовущего Солнце, чтобы оно согрело мир, зовущего дожди, чтобы они пробудили к росту семена, брошенные в Землю. Образ жаворонка наделен мифопоэтическими смыслами в поэтических мирах и русского, и башкирского поэтов, так как выполняет своеобразную сакральную функцию — рождение в мировом пространстве новой жизни, пробуждение животворящей силы — любви. В стихотворении «Скворец» Р. Гарипова получили свое развитие фольклорные традиции — диалога человека и птицы.

*Ах, скворец ты мой, скворушка!
Вылети из гнездышка!
Коль домик по душе тебе придется,
Пусть песней радость разольется!*
(«Скворец», 1957, пер. Я. Серпина)

Образ скворца, созидającego свое гнездо, порождающего детей — это проекция на образ человека-труженика, создающего свой дом и семейный очаг. У Р. Гарипова во многих произведениях создается ощущение состоявшегося лирического героя, у С. Есенина часто доминирует трагическое ощущение одинокого странника, птенца, покинувшего родное гнездо — «отчий дом».

*Я покинул родимый дом,
Голубую оставил Русь.
В три звезды березняк над прудом
Теплит матери старой грусть.*
(«Я покинул родимый дом...», 1918)

В лирических стихах С. Есенина и Р. Гарипова обращает на себя внимание одухотворенность и «единоприродность мира».

Поэтические образы, природы всегда динамично изменяются в бесконечном пространстве Вселенной. Например, у С. Есенина образ месяца сравнивается с кудрявым ягненокком, «гуляет» в голубой траве. Рога месяца, отразившегося в затихшем озере, «бодаются» с осокой. Если взглянуть на озеро «с тропы далекой», то покажется, что «вода качает берега». Полынь не пахнет, а «веет запахом», сад не цветет, а «колышет, как пенный пожар» в поэтическом мире С. Есенина. В стихах башкирского поэта образ луны сравнивается с мачехой, которая «глядит на нас — холодная и чужая», река не просто течет, а «бежит река, летит огонь», а когда наступает утро, то «звезда земле последний шлет привет, встречая розовеющий рассвет».

Такое восприятие окружающего мира: звезд, полей, рек, лесов, цветов, деревьев, животных как одушевленного, движущегося и превращающегося одно в другое, С. Есенин и Р. Гарипов, конечно, почерпнули из народных сказок, поверий, мифологии. Вся система поэтических образов зиждется на этом чувстве вечного движения и превращений, метаморфоз, совершающихся в мире, доказывает единство человека с природой, со всем живым и неживым на земле. Однако, мысль о том, что мир и человек находятся «в дороге», подводила русского поэта к другому выводу — о конце этого движения для человека, о его смерти. В произведении «Подражание песне» С. Есенин, пятнадцатилетний юноша, рассказывая о прекрасной девушке, поившей коня «из горстей», заканчивает свое стихотворение сценой, как ее несут мимо его окон хоронить. Такая горькая истина жизни: красивое, как и вся жизнь, — скоротечно, непрочное. Трагический акцент сопровождает лирику С. Есенина на всем его пути: «Будь же ты вовек благословенно, что пришло процвести и умереть!». Мотивы скоротечности времени и прекрасного встречаются и в произведениях Р. Гарипова, к примеру, стихотворение «Последний лист» (1958).

*Настанет срок — и упадешь ты тоже,
Как этот лист, лежащий невдали,*

*И станешь на осеннем бездорожье
Частицею нехоженной земли...*
(пер. Я. Серпина)

Еще одна группа стилистических приемов поэтов связана с установкой на романтизацию деревенского бытия и со стремлением выразить красоту сильного лирического чувствования (например, чувства восхищения природой, влюбленности в женщину, любви к человеку, к жизни), красоты бытия вообще. Связи с древним мифопоэтическим художественным опытом в лирике и русского, и башкирского поэтов обнаруживаются в световой и цветовой палитре мира. Например, «золотой» — самый любимый цвет русского поэта. Золотой блеск переливается в его стихах, переходя от солнца к соломе, к волосам, к молодости, к жизни, к женщине: «...Сердце станет глыбой золотою», «Эх ты, молодость, буйная молодость, золотая сорвиголова». Поэт сохраняет древнюю символическую функцию «золотого цвета» — обозначения достатка, силы жизни и жита-хлеба. В поэтическом мире Р. Гарипова колоритив «золотой» связан с образами курая, спелых колосьев, хлебных полей и меда. Символическая экстраполяция смыслов связывается с башкирской национальной символикой: поющий курай передавал образ золотой (доброй и открытой) души башкир и силу любви батыра к родному Уралу, к своей возлюбленной. Золотой мед символично говорит о единстве народа и о трудном пути человека, который должен быть подобен пчеле-труженице. Образ золотых хлебных полей у башкирского и у русского поэтов сохраняет связь с древними языческими пластами этнической памяти, с ритуалами поклонения народов хлебу как символу жизни на земле. Образ золотого колоса и колосьев несет языческую память о сакральном единении человека и рода, личности и народа.

Литература

Алкин Мажит. Истинно народный поэт (штрихи к портрету Р. Гарипова). Уфа, 1992. 273 с.

НАДЕЖДА АНАТОЛЬЕВНА ИВАНОВА

*канд. филол. наук, доц. Чувашского республиканского
института образования (г. Чебоксары, Россия)*

ОСОБЕННОСТИ РЕЦЕПЦИИ КОДА РОМАНА Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» В РАССКАЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА «МОЙ ВЕЧЕР»

В формировании Б. К. Зайцева как личности и художника трудно переоценить роль русской классики. Сам писатель отмечает в дневнике: «Мы сызмальства питались Пушкиными и Гоголями. Отрочество наше озарял Тургенев. Юность — Лев Толстой, позже пришли Достоевский, Чехов» [15, т. 7, с. 325]. Высоко ценил Б. Зайцев и творчество своих современников — К. Бальмонта, А. Белого, Ф. Сологуба, Л. Андреева, В. Брюсова. Им написано немало трудов, посвященных творчеству того или иного художника слова: «Жизнь Тургенева» (1932), «Жизнь с Гоголем» (1935), «Тютчев — жизнь и судьба» (1949), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954) и др. Находя опору в традициях русской классики, Зайцев выстраивает свой путь.

Изучение творчества Б. Зайцева в аспекте отражения традиций русских писателей и поэтов в зайцевоведении представлено разнопланово [см.: 1–14]. Однако исследование связей Б. Зайцева и Л. Толстого не являлось объектом специального изучения.

Своего старшего современника Л. Н. Толстого Б. К. Зайцев высоко ценил: «Может быть, не совсем был он и человеком,

а существом особым, полуприродным, гигантом, которому надо расходовать внутренние силы — иначе взорвали бы они его» [15, т. 9, с. 464]. Основную черту его творчества Б. Зайцев определяет как «преклонение перед простыми, скромными людьми, героями настоящими, но незаметными, всегда имеющими христианскую подоплеку» [15, т. 7, с. 464–465]. Б. Зайцев видел в великом русском классике «носителя скрижалей неких» [15, т. 7, с. 466].

Исследователи наследия Л. Толстого называют важнейшей чертой художественной манеры писателя психологизм: «...он не ограничивается изображением результатов психического процесса, его интересует самый процесс» [18, с. 427]. Главное достижение Л. Толстого — раскрытие им «диалектики души» (Н. Чернышевский). Наиболее совершенными приемами психологического анализа являются внутренняя речь и косвенная характеристика. Противоречивое движение человеческой психики, которое передается через внутреннюю речь героя в форме прямой или несобственно-прямой речи, выступает как «своего рода стенограмма затаенных переживаний человека, словесная картина душевной жизни в ее движении» [16, с. 144]. Прием косвенной характеристики позволяет писателю изобразить героя с разных точек зрения, в зависимости от воспринимающего лица. Все эти особенности поэтики Л. Толстого во всей полноте нашли отражение в произведении «Война и мир».

Б. Зайцев неоднократно перечитывал роман Л. Н. Толстого «Война и мир», считая его одним из лучших в мировой классике: «Теперь в последний наверно раз перечитано это произведение <...> Оно и создано, чтобы сопутствовать человеку до могилы. От него не откажешься, не отобьешься, если бы и захотел. Оно всегда перед тобой» [15, т. 9, с. 464]. Писатель словно ощущал великую миссию в его прочтении: «Удивительная вещь: будто так и *надо* читать, не только для себя, но и для других. Это облагораживает, укрепляет» [15, т. 9, с. 464]. Быть может, это и побудило

Б. Зайцева обратиться к роману в одном из своих произведений — «Мой вечер» (1909).

Рецепция кода романа Л. Толстого «Война и мир» в рассказе Б. Зайцева «Мой вечер» осуществляется на уровне системы образов, конфликта, мотивов, приема психологизма, использования аллюзий и реминисценций.

Сюжетная канва рассказа Б. Зайцева «Мой вечер» ассоциативно соотносится с отдельными эпизодами романа Л. Толстого «Война и мир». Представляет особый интерес параллелизм системы образов произведений. Главными героями романа и рассказа являются пары Наташа и Андрей. В рассказе Б. Зайцева характеры героев во многом повторяют характеры героев романа Л. Толстого.

Важный характерологический прием в арсенале Б. Зайцева, использованный в произведении вслед за Л. Толстым, — внутренняя речь, передающая «диалектику души». Рассказ начинается внутренним монологом главной героини Наташи: «Боже мой, когда же все это кончится? <...> Ну, жизнь! Как нарочно все складывалось против меня <...> Впрочем, это, конечно, мелочи. Есть вещи хуже. Где сейчас, например, Андрей? С ним в дурных отношениях мы уже неделю. Что — неделю! Мы устали, измотались, раздражаем друг друга постоянно...» [15, т. 9, с. 208]. Внутренний монолог Наташи выявляет психологическое состояние героини, вместе с тем раскрывая конфликт произведения — нарушенные отношения Наташи и ее супруга Андрея. Герои рассказа «Мой вечер» Наташа и Андрей познакомились на «весеннем балу у предводителя». Вспомним, герои Л. Толстого Наташа Ростова и князь Андрей Болконский сблизились именно на первом балу Ростовой (на котором был и император Александр I): «...едва он обнял этот тонкий, подвижный стан, и она зашевелилась так близко от него и улыбнулась так близко ему, вино ее прелести ударило ему в голову: он почувствовал себя ожившим и помолодевшим...» [17, т. 2, с. 154]. Воспоминания героини Б. Зайцева о начале отношений с Андреем подчеркивают контраст

отношений с сегодняшними. Наташа поддается уговорам Маруси, отправляется на бал. Психологический портрет Маруси дан в рецепции Наташи: «Марусю я люблю за красоту и ласковый нрав <...> Маруся хохотала, визжала, бросалась на колени. По ее глазам я догадалась, что она влюблена» [15, т. 1, с. 209]. Прием косвенной характеристики героя, наряду с внутренним монологом, активно используется в структуре рассказа Б. Зайцева, способствуя репрезентации кода романа Л. Толстого «Война и мир» на поэтическом уровне. Это достигается и такими речевыми элементами героев, как, например, обращение Маруси к Наташе: «Ну что, — мигнула мне Маруся, — *tatatan*, можно мне еще кадриль?» [15, т. 1, с. 213] (курсив наш. — Н. И.). Как известно, использование французских слов в своей речи или высказывание своих мыслей на французском языке — одна из особенностей героев романа Л. Толстого.

Находясь на балу, героиня Б. Зайцева «думала об Андрее, но послушно исполняла, что требовалось»: «...опять меня преследовали литературные воспоминания. Если бы я была Наташей, и вдруг у колонны увидела бы князя Андрея, в белом адъютантском мундире...» [15, т. 1, с. 210]. Создается прямая параллель сложившейся ситуации с одним из значимых эпизодов романа Л. Толстого. Аллюзии вводятся автором как через сознание героини, так и через речь повествователя: «Тихо струилось и переливалось что-то на снегу под луной. Знаете ли вы эти вечера, под Новый год, когда веришь, что обаятельные виденья могут посетить душу? Когда снова возможна девическая любовь, к Наташе явится князь Андрей в белом адъютантском мундире?» Князь Андрей Болконский на балу был «в своем полковничьем, белом мундире (по кавалерии)» [17, т. 2, с. 153].

В рассказе Б. Зайцева героиня, пробираясь к выходу, видит Андрея: «...Спиной ко мне, во фраке, тоньше и моложе обыкновенного, стоял Андрей. Я вздрогнула; он обернулся; по усталому, как мне показалось, лицу, прошла улыбка» [15, т. 1, с. 210]. Герои прошли в вальсе, который стал началом восстановления

былых трепетных отношений между возлюбленными: «Мне было радостно, что Андрей, мой князь, так прекрасно танцует, что и я не уступаю ему, и что этот медленный полет уводит нас Бог знает куда» [15, т. 1, с. 212].

И в романе Л. Толстого, и в рассказе Б. Зайцева главным героиням задают вопрос, весело ли им на бале. В «Войне и мире» на этот вопрос старого графа Ростова Наташа отвечает: «„Так весело, как никогда в жизни!“ И князь Андрей заметил, как быстро поднялись было ее худые руки, чтобы обнять отца и тотчас же опустились. Наташа была так счастлива, как никогда еще в жизни. Она была на той высшей ступени счастья, когда человек делается вполне доверчив и не верит в возможность зла, несчастья и горя» [17, т. 1, с. 155]. В «Моем вечере» Андрей спрашивает Наташу: «А вам весело?» Наташа в ответ «хотела прижаться к нему, крикнуть, что без его любви <...> не может быть весело, но сдержалась, скромно шепнула: „Да“» [15, т. 1, с. 211]. Искренность, непосредственность, чуткость, эмоциональность характеризуют главных героинь произведений.

Знание прецедентного текста, каким является в данном рассказе роман «Война и мир», позволяет полнее раскрыть особенности характера главной героини рассказа. Восхищение Наташи Ростовой сиянием луны — один из значимых эпизодов романа Толстого, в котором проявляется характер Наташи Ростовской. Лунарный образ в рассказе Б. Зайцева словно очередной раз «намекает» на сходство характера героини с Наташей Ростовской, которая откликается на луну, восхищается ее светом: «Все затихло и окаменело, как и луна и ее свет и тени <...> „Ах, какая прелесть! <...> Ведь этакой прелестной ночи никогда, никогда не бывало. Нет, ты посмотри, что за луна!“» [17, т. 2, с. 118]. В рассказе Б. Зайцева та же «толстовская» деталь — лунный свет, сопровождающий Наташу во время ее поездки на бал и во время возвращения домой, рождает в ней поэтическое настроение: «Было морозно, от луны все туманилось. Хрустел снег, что-то рождественское было в вечере, мне вспомнились

стихи: „И месяц с левой стороны сопровождал меня уныло“» [15, т. 1, с. 208]. Наташа откликается на «настроение» луны. Вспомнившиеся героине строки стихотворения А. Пушкина неслучайны: они передают ее состояние грусти, мечтательности, ее желание любить. Возвращаясь после бала домой, обретая прежние нежные отношения с Андреем, Наташа снова чувствует присутствие луны: «Андрей держал меня крепко, справа бежала за нами луна, сопровождая снова наш бег. Все улицы, люди, город казались мне теперь иными, замороженными любовью» [15, т. 1, с. 213].

Героями Б. Зайцева и Л. Толстого управляет чувство любви. Именно любовь организует действие произведений. Размышляя над текстом «Войны и мира», Б. Зайцев писал: «Странно сказать, сколь большое место занимает в „Войне и Мире“, этой (как будто) военно-политической эпопее, любовь. Бурно-фантастическая и кипящая у Наташи, скромная и верноподданная у Сони, благоговейно-мистическая у княжны Марьи — все это женские любви. Но и мужские есть, осложненные другою жизнью и другими вопросами, — князь Андрей, Пьер к Наташе, „средний“ Николай Ростов, даже Долохов и Денисов — все проходят, соответственно характерам, через Любовь» [15, т. 9, с. 467]. И поэтому объяснимы слова, которыми Б. Зайцев завершает рассказ «Мой вечер»: «Да будет благословенна любовь» [15, т. 1, с. 213]. Героями рассказа, как и героями романа-эпопеи, движет любовь.

Проекция произведения Л. Толстого на произведение Б. Зайцева раскрывает глубинный подтекст рассказа. Код романа «Война и мир» выполняет психологическую (характеристика внутреннего мира героя, эмоционального состояния), сюжетообразующую (сходство сюжетных ситуаций в романе и в рассказе), философско-концептуальную (любовь как благословение) функции. При этом преломление кода романа «Война и мир» в рассказе «Мой вечер» происходит с удивительным художественным мастерством.

Литература

1. Анненкова Е. С. Литературоцентричность прозы Б. К. Зайцева как средство продолжения и сохранения традиции русской классической литературы // Литература и культура Полесья. Вып. 62. Нежин, 2011. С. 76–83.
2. Атаманова Е. Т. Место русской литературы XIX века в творческой судьбе Б. К. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева: Третьи Междунар. Зайцев. чтения. Калуга: Гриф, 2001. 325 с. С. 231–238.
3. Гордиенко Т. В. Б. К. Зайцев и К. И. Чуковский: творческие и биографические аспекты // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: 4-е Междунар. науч. Зайцев. чтения. Калуга: Калуж. обл. ин-т повышения квалификации работников образования, 2003 (ООО Полиграф-информ). 423 с. С. 383–390.
4. Драгунова Ю. А. А. Чехов и Б. Зайцев: творческие связи // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: 4-е Междунар. науч. Зайцев. чтения. Калуга: КОИПКРО, 2003. 423 с. С. 212–223.
5. Калениченко О. Н. Пушкинские мотивы в «Земной печали» Б. К. Зайцева // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: 4-е Междунар. науч. Зайцев. чтения. Калуга: КОИПКРО, 2003. 423 с. С. 252–257.
6. Калениченко О. Н. Пушкинские мотивы в «Петербургской даме» Б. К. Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева: Вторые Междунар. Зайцев. чтения. Калуга: Гриф, 2000. 219 с. С. 138–144.
7. Ксенофонтов И. В. А. П. Чехов и Б. К. Зайцев : типология образов героев в рассказе «Черный монах» и в повести «Голубая звезда» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: 4-е Междунар. науч. Зайцев. чтения. Калуга: КОИПКРО, 2003. 423 с. С. 283–288.
8. Куделько Н. А. Традиции поэтики И. С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б. К. Зайцев, К. Г. Паустовский, Ю. П. Казаков): дис. ... докт. филол. наук. М., 2005. 381 с.
9. Куприяновский П. В. О Зайцеве и Бальмонте // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева: Вторые Междунар. Зайцев. чтения. Калуга: Гриф, 2000. 219 с. С. 154–164.

10. Пак Н. И. «Русь вечная» в творчестве Б. К. Зайцева // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Вып. 4. Калуга, 2003. С. 152–164.
11. Петрова Т. В. Зайцев и К. Бальмонт: творческие связи // Жизнь и творчество Бориса Зайцева: материалы Шестой международной научно-практической конференции, посвященной жизни и творчеству Б. К. Зайцева. Калуга: Калужский гос. ин-т модернизации образования, 2011. 199 с. С. 81–90.
12. Тюхова Е. В. Чеховское в рассказе Б. К. Зайцева «Сестра» // В поисках гармонии (о творчестве Б. К. Зайцева): межвуз. сб. науч. тр. Орел: ОГУ, ОГЛМТ, 1998. 144 с. С. 73–81.
13. Тюхова О. Е. О традициях русской классики в творчестве Бориса Зайцева // Проблемы изучения жизни и творчества Б. К. Зайцева: Вторые Междунар. Зайцев. чтения. Калуга: Гриф, 2000. 219 с. С. 134–138.
14. Черников А. П. В. А. Жуковский в художественном мире Б. Зайцева // Наследие Б. К. Зайцева: проблематика, поэтика, творческие связи: материалы Всероссийской науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения Б. К. Зайцева, Орловский гос. ун-т, 18-20 мая 2006 г. Орел: Картуш, 2006. 203 с. С. 129–133.
15. Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 11 т. М.: Русская книга, 1999–2001.
16. Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. М.: Советский писатель, 1957. 726 с.
17. Толстой Л. Н. Война и мир: в 4 т. М.: Просвещение, 1981.
18. Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. Т. 3. М.: Гослитиздат, 1947. 884 с.

МАРИЯ ВИКТОРОВНА МИХАЙЛОВА

*д-р филол. наук, проф. МГУ им. М. В. Ломоносова
(г. Москва, Россия)*

ЛИТЕРАТУРОВЕДЫ XX ВЕКА: ПОРТРЕТ ФИЛОЛОГА

СОКОЛОВ Алексей Георгиевич (25.03.1921, с. Тысяцкое Каменского р-на Калининской (ныне Тверской) области — 09.12.2004, г. Москва), историк литературы, доктор филологических наук, профессор [см. литературу о А. Г. Соколове: 1–22]. Родился в семье инженера Георгия Сергеевича Соколова, работавшего директором нескольких крупных (Калининградский, Камский и др.) ЦБК (мать, Александра Алексеевна, была домохозяйкой). Учился в средней школе Г. Кувшиново (Каменский район, Калининская область). В 1938 г. окончил Каменскую среднюю школу и поступил в Институт истории, философии и литературы, но закончил уже филологический факультет МГУ (1942 г.), поскольку в 1941 ИФЛИ объединили с Московским университетом. До декабря 1942 работал преподавателем русской литературы и русского языка в Сухаревском педагогическом училище (Тульская область), после чего был призван в армию. Служил на Ленинградском фронте автоматчиком. В 1943 был направлен на фронтовые курсы младших лейтенантов, после окончания которых (1944) командовал взводом автоматчиков на 3-м Прибалтийском фронте, а затем работал в Управлении тыла фронта. Демобилизован в звании старшего лейтенанта в октябре 1945, тогда же поступил

в аспирантуру филологического факультета МГУ. В 1946 был принят в члены КПСС (в 1951/52 — секретарь партбюро филологического факультета МГУ). После окончания аспирантуры в 1948 был направлен в Министерство высшего и среднего специального образования СССР (отдел аспирантуры, старший инспектор). Защитил (под руководством Б. В. Михайловского) кандидатскую диссертацию «Максим Горький — сатирик (дооктябрьский период)» в 1949, тогда же стал преподавателем филологического факультета МГУ, с 1952 по 1958 — зам. декана по научной работе, а с 1961 по 1974 — деканом филологического факультета МГУ, при котором возникла кафедра и лаборатория структурной и прикладной лингвистики. Доктором филологических наук А. Г. Соколов стал, защитив диссертацию (1985) в форме научного доклада «История русской литературы конца XIX—начала XX века» (на основании второго — 1984 — исправленного и дополненного издания созданного им учебника).

А. Г. Соколов попытался отойти от бытовавших прежде концепций (кризис критического реализма и торжество социалистического) и предложил триаду развития ведущих линий русской литературы: динамически развивающийся реализм (особенно отмечался вклад Вересаева, Куприна и влияние романтических тенденций), антиреалистические школы (при их характеристике автор активно использовал термин «декаданс»), социалистическая литература в целом (пролетарская поэзия, Д. Бедный, М. Горький, А. Серафимович), на которую сделан основной упор. Как ученик Б. В. Михайловского он постарался вписать литературную деятельность писателей в широкую панораму художественной и театральной жизни трех десятилетий. А. Г. Соколов учел опыт вышедшего в 1968–1972 гг. трехтомника ИМЛИ (под ред. Б. Бялика, Е. Тагера, В. Щербины), повторив заявленную в нем периодизацию: 1890–1907 и 1908–1917 (с разделением на подпериоды в каждом из них). В учебнике подчеркивалась опасность декадентских влияний, поэтому Брюсов и Блок выводились за рамки символизма, экспрессионизм Л. Андреева

объявлялся случайным явлением, а проза Бунина рассматривалась как исключительно реалистическая. Однако особое место отводилось лирике М. Волошина и М. Цветаевой, тщательно разбиралось творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой (хотя подчеркивалась «камерность» ее поэзии). Эта концепция подверглась значительному пересмотру в 4-м издании учебника (2000): ушли понятия «литература социалистического реализма», «декадентская поэзия», «декадентское искусство», «воинствующий идеализм», «агрессивно-реакционные силы», появилось представление о «неореализме» (с подробными характеристиками его представителей) и «литературе, сочетавшей реалистические и модернистские принципы художественного творчества». В этот последний раздел вошел разбор творчества Б. К. Зайцева (акцент сделан на импрессионистических элементах), Л. Н. Андреева (экспрессионизм увиден как центральная проблема), А. М. Ремизова (его метод письма назван «сновидческим»). Была включена поэзия и проза «сатириконцев», поставлена и проанализирована проблема натурализма в литературе.

А. Г. Соколов являлся разработчиком курса истории литературы русского зарубежья, который читал с 1994 г. В его основу была положена монография «Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов» (М., 1991), первое в отечественном литературоведении исследование, посвященное этой проблеме. Автором была предпринята попытка целостного анализа основных тенденций литературно-критического процесса русского зарубежья 1920-х гг., проанализированы позиции выдающихся деятелей культуры эмиграции и их труды литературно-критического и литературоведческого характера. При этом отстаивалась версия «многосоставности» эмигрантской культуры и литературы, а водоразделы автором проводились по идейно-эстетическим рубежам: поэты и прозаики модернистских течений начала века отделялись от писателей-реалистов поколения 1890–1910-х гг. Отдельно рассматривалось творчество «сатириконцев». Достаточно полно были представлены основные периодические

и повременные издания, мемуары и эссеистика, работы биографического жанра. Критические замечания были сделаны В. Крейдом (Книга об эмигрантской литературе // Новый журнал. 1992. № 186), отметившим преимущественно идеологический аспект рассмотрения духовного наследия эмиграции.

А. Г. Соколов получил Ломоносовскую премию II степени в 1958 г. как член авторского коллектива учебника «История русской советской литературы». Т. 1. М., 1958 (глава «Демьян Бедный»). Звание профессора было ему присвоено в 1969 г., а в 1996 он стал заслуженным профессором МГУ. В середине 80-х был зам. председателя и председателем секции русской литературы и русского языка Научно-методического Совета Минвуза СССР. В течение многих лет был членом редколлегии «Вестника МГУ. Филология», входил в состав РИСО факультета и РИСО по литературе издательства «Высшая школа», являлся членом секции филологии Комитета по Ленинским и Государственным Премиям.

На протяжении многих лет А. Г. Соколов осуществлял подготовку кандидатов и докторов наук (более 100 человек), руководил работой иностранных стажеров, специализировавшихся в области изучения литературы Серебряного века; неоднократно выезжал за рубеж с чтением лекций (Сорбонна, Институт славянских языков в Париже, Страсбург, Лондонская славистическая школа, университеты Лидса, Ливерпуля, Эдинбурга, Милана, Институт славистики и русистики Варшавского университета) и для участия в конференциях (Италия, ПНР, ГДР), для чтения лекций и налаживания контактов со специалистами. Во Франции в 1966 г. познакомился с Б.Зайцевым, который подарил ему свою книгу «Далекое» с дарственной надписью. Руководил работой стажеров из США, Японии, Австрии, Швейцарии, Италии, Франции и других стран. Среди наград: ордена «Знак Почета» и «Отечественной войны» II степени, медали «За оборону Ленинграда», «За победу над Германией», «Медаль Жукова» и др. В 1980 г. был награжден «Почетной грамотой Президиума Верховного Совета РСФСР».

С 2007 г. на филологическом факультете проводятся Соколовские чтения. По итогам первых была издан сборник научных статей «Stefanos» (М., 2008) (рец.: Анастасьева И. Л. // Вестник Московского университета. М., 2009. № 4).

Издания автора: Советская литература. Пособие для заочников. М., 1953 (в соавт. с Е. П. Любаревой), 2-е изд. М., 1956; Русская литература XX в. (дооктябрьский период). Учебное пособие. М., 1959 (в соавт. с В. А. Ковалевым); История русской литературы конца XIX—начала XX века. М., 1979; то же. М., 1988, 1999, 2000 (4-е изд., доп. и перераб.); Программа курса «История русской литературы конца XIX—начала XX в. (до 1917 г.)». М., 1977 (1982, 86, 89, 96 — переизд.); История русской литературы конца XIX—начала XX в. Методические указания. М., 1983 (в соавт. с В. Е. Красовским и А. В. Леденевым); Программа курса «История литературы русского зарубежья». М., 1995.

Также А. Г. Соколов занимался *редактированием, составлением и подготовкой к печати следующих изданий*: Литературно-художественные течения XX в. М., 1966 (в соавт. с Л. Г. Андреевым); Б. В. Михайловский. Избранные статьи. М., 1969; Горький М. Полн. собр. соч. Т. 5. М., 1970; Т. 18. М., 1973 (ред.); Русская поэзия конца XIX—начала XX в. (ред.) М., 1979; Русская и польская литература конца XIX—начала XX в. М., 1981 (ред. в соавт. с Е. З. Цыбенко); Русская литературная критика конца XIX—начала XX в. Хрестоматия. М., 1982 (сост., комм. в соавт. с М. В. Михайловой); Русский рассказ начала XX века (по сборникам издательского товарищества «Знание») (сост., комм.) М., 1983; Из истории русского реализма конца XIX—начала XX в. (сост., ред.) М., МГУ. 1986 (Рец.: Попова Н. Ф. Из истории русского реализма конца XIX—начала XX в. М., 1986 // Вестник Московского университета. Филология. 1987. № 2); Из истории русской литературы конца XIX—начала XX века». М., 1988 (сост., ред. в соавт. с М. В. Михайловой) (Рец.: Подольская Г. Г. Творческий подход. Из истории русской литературы конца XIX—начала XX века / Под ред. А. Г. Соколова и М. В. Михайловой. М.: Изд-во Моск. ун-та,

1988 // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1990. № 2; Литературный энциклопедический словарь (ред.). М., 1987; Поэтические течения в русской литературе конца XIX—начала XX в.: Литературные манифесты и художественная практика (сост.). Хрестоматия. М., 1988. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. [В 2 ч.] (раздел «Русская литература начала XX в.»).

Научные статьи: О Горьком-фельетонисте 1890-х гг. (об авторстве фельетонов за подписью А.) // Вестник Московского университета. Серия общественных наук. 1953. Вып. 2. № 4; Проблемы русской литературы конца XIX—начала XX в. // Советская книга. 1953. № 6; Демьян Бедный // Лекции по истории русской советской литературы. Кн. 2. М., 1953; Основные черты литературного процесса на пролетарском этапе освободительного движения // Литература в школе. 1955. № 4; М. Горький и прогрессивная сатирическая журналистика первой русской революции // Известия АН СССР ОЛЯ. Т. XV. Вып. 1. 1956; О перспективах развития филологического факультета // Вестник Московского университета. Филология, журналистика. 1962. № 4; Автобиографическая трилогия М. Горького // Горький М. Собр. соч. в 18-ти томах. Т. 9. М., 1962; Советская литература на современном этапе // Литература в школе. 1964. № 3; Памяти ученого (Б. В. Михайловский) // Вестник Московского университета. Филология. 1965. № 4; Хорошая правда (В. В. Вересаев) // Октябрь. 1966. № 2; 50 лет советской филологической науке // Вестник Московского университета. Филология. 1967. № 5 (в соавт. с Н. С. Чемодановым); Путь ученого (б. п.) // Б. В. Михайловский. Избранные статьи. М., 1969; О художественном мастерстве И. Бунина // Русский язык за рубежом. 1971. № 1; Демьян Бедный // История русской советской литературы. Т. I. М., 1975; Поэт-гражданин (к 100-летию со дня рождения В. Брюсова) // Сельская жизнь. 1972. № 12/13; Расширение контактов с Варшавским университетом // Вестник Московского университета. Филология. 1974. № 3; Международный симпозиум по преподаванию русской литературы

в романских странах // Вестник Московского университета. Филология. 1976. № 2; Революция 1905 года и русская литература // Вестник Московского университета. Филология. 1976. № 3; О щедринских традициях в дооктябрьской сатире М. Горького // М. Е. Салтыков-Щедрин. 1826–1976. Статьи, материалы, библиография. Л., 1976; Русская поэзия конца XIX–начала XX в. Вступ. ст. (в соавт. с В. И. Фатющенко) // Русская поэзия конца XIX–начала XX в. М., 1979; Русская революция 1905 года и литературное движение начала XX в. // *Literatury i języki krajów socjalistycznych: sesja naukowa Wydziału Rusycystyki i Sławistyki z okazji sześćdziesiątej rocznicy Rewolucji Październikowej*, listopad 1977, Warszawa 1979; Акмеизм и его место в русской модернистской поэзии // *Przegląd Humanistyczny*. Варшава, 1980. № 6; Введение (в соавт. с Е. З. Цыбенко); Пути развития русской литературы в конце XIX–начале XX в.; Русская проза конца XIX–начала XX в. (о новаторстве в прозе критического реализма рубежа веков); Революция 1905–1907 г.г. и русская литература (в соавт. с Б. С. Бугровым) // Русская и польская литература конца XIX–начала XX в. М., 1981; Русская литература и литературная критика конца XIX–начала XX в. (в соавт. с М. В. Михайловой) // Русская литературная критика конца XIX–начала XX в. Хрестоматия. М., 1982; Русский рассказ начала XX в. в сборниках товарищества «Знание» // Русский рассказ начала XX в. М., 1983; И мощный зов тревожного набата. К 100-летию со дня рождения Демьяна Бедного // Октябрь. 1983. № 4; Несколько слов о Бунине-поэте // Бунин И. А. Стихотворения. М., 1985; Актуальные проблемы изучения русской литературы конца XIX–начала XX в. // Методологические проблемы современного литературоведения. М., 1986; Введение // Из истории русского реализма конца XIX–начала XX в. М., 1986; О некоторых спорных вопросах в изучении истории русской литературы конца XIX–начала XX в. // Методологические проблемы филологических наук: Литературоведение и фольклористика. М., 1987; Литература конца XIX–начала XX вв. // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987; Вступительная статья // Поэтические течения

в русской литературе конца XIX–начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. М., 1988; Гиппиус. Мережковский // Русские писатели. Биобиблиографический словарь. Т. 1, 2. М., 1990; Проблемы изучения литературы русского зарубежья // Вестник Московского университета. Филология. 1992. № 5.

Литература

1. Башинджагян Н. В зеркале общности и своеобразия // Иностранная литература. 1983. № 1.
2. Бугров Б. С., Михайлова М. В. 60-летие профессора А. Г. Соколова // Вестник Московского университета. Филология. 1981. № 5.
3. Витт В., Хореев В. Творческий диалог // Вопросы литературы. 1983. № 8. С. 243–251.
4. Дементьев Вал. «Свое лицо»: учебник или приглашение к размышлению // Литературная Россия. 1984. № 47. 23 ноября.
5. Есин А. А. Г. Соколов. История русской литературы конца XIX–начала XX в. // Филологические науки. 1982. № 3.
6. Клинг О. Русская литературная критика конца XIX–начала XX в. // Филологические науки. 1984. № 1.
7. Захаркин А. Хрестоматия по русской литературной критике // Литература в школе. 1984. № 1.
8. Подольская Г. Г. Творческий подход. Из истории русской литературы конца XIX–начала XX в. / Под ред. А. Г. Соколова и М. В. Михайловой. М., 1988 // Вестник Московского университета. Филология. 1990. № 2.
9. Оцхели В. Русская и польская литература конца XIX–начала XX в. М., 1981 // Филологические науки. 1983. № 6.
10. Петров С. М. Профессору А. Г. Соколову — 50 лет // Вестник Московского университета. Филология. 1971. № 6.
11. Профессора Московского университета 1775–2004. Биографический словарь. Т. II. М., 2005.
12. Сахарова Е. М. Новый вузовский учебник // Вестник Московского университета. Филология. 1981. № 5.
13. Колевский В. Актуальный научный труд // Болгарская русистика. 1981. № 1.

14. Спасс С. Русская и польская литература конца XIX–начала XX в. // Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур. Информационный бюллетень. Вып. 9. М., 1983.
15. Спивак Р. Новая советско-польская монография // Вестник Московского университета. Филология. 1982. № 5.
16. Субботин С. И. О комментариях к текстам одного из изданий «Университетской библиотеки» МГУ // Русская литература. 1981. № 1. С. 229–236.
17. Толстой Ив. Глядя с Ленинских гор: Новая книга о русских писателях в изгнании // Русская мысль = La pensee russe. Париж, 1992. 31 янв., № 3914.
18. Некролог // Вестник Московского университета. Филология. 2004. № 6.
19. Трифонов Н. Поэтическая панорама предоктябрьской эпохи (Русская поэзия конца XIX–начала XX века (дооктябрьский период)) // Вопросы литературы. 1981. № 2. С. 260–265.
20. Чупринин С. Новая Россия: мир литературы: энциклопедический словарь-справочник: в 2 т. Т. 2. М.: Вагриус, 2003. 927 с.
21. Ямпольский И. Несколько замечаний по поводу одного учебника // Вопросы литературы. 1984. № 1.
22. Pozniatek Telesfor. A. G. Соколов. История русской литературы конца XIX–начала XX в. М., 1979 // Slavia orientalis. 1981. № 1.

ЛАРИСА АНАТОЛЬЕВНА ПЕРМЯКОВА

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ЗАГИТ ИШБУЛАТОВИЧ ГУМЕРОВ

студ. БашГУ (г. Уфа, Россия)

САКРАЛИЗАЦИЯ ЖИВОТНЫХ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ПОЭЗИИ

Мифопоэтический анализ художественного текста — одно из актуальных направлений современного литературоведения. Мы также неоднократно обращались к этому аспекту изучения художественного произведения [1; 2; 3]. Особый интерес представляет рассмотрение в данном ракурсе поэтических текстов, в которых встречаются образы священных животных.

Сакрализация животных уходит корнями в глубокую древность, когда наши предки плохо различали антропоморфный и бестиальный образы. Они считали, что медведь — это тоже человек, но наделенный особой силой и мудростью. Поэтому к нему с почтением обращались и называли «дедушка». Некоторые этнические группы считали медведя своим тотемом, первопредком. Отголоски тотемических представлений древних людей сохранились в ономастике, в современных фамилиях: Медведев, Волков, Зайцев, Соколов и др. В профанном мире настоящее имя животного-прародителя было табуировано, вместо него использовался эвфемизм. С тотемическими представлениями связан обряд священного брака между женщиной и животным-покровителем, а также обряд инициации. Мотив тотемного

брака использовал П. Мериме в новелле «Локис», а обряд инициации часто является сюжетообразующим в романе воспитания (Bildungsroman). «Неофит в процессе посвящения «проглатывался» гигантским чудовищем (изначально — тотемным животным), внутри которого проходил ряд серьезных испытаний, а затем, после ритуальной смерти, возрождался в новом качестве — в качестве мужчины, воина» [1, с. 179]. Считалось, что дух сакрального животного может вселиться в человека. С этим представлением связан обряд камлания у шаманов. Фольклорные мотивы о превращении культурного героя в различных животных также свидетельствуют о вере людей в реинкарнацию, о возможности общения в экстатическом состоянии с духом первопредка. Мотив оборотничества, который часто встречается в волшебных сказках, также связан с тотемическими представлениями. Зооантропоморфная, амбивалентная природа первопредка породила веру древних людей в оборотничество, которое впоследствии стало неизменным атрибутом магов и колдунов, т.е. людей, обладающих сверхспособностями. С. А. Токарев считает, что «идея оборотничества <...> приурочивается обычно к тому животному, которое в данной стране служит главным предметом почитания, представляя особую опасность для человека» [4, с. 45].

В процессе зооантропоморфных культов человек испытывал «нуминальное» чувство, которое неизменно продуцируется при столкновении с *mysterium tremendum* — потрясающей тайной. Это явление вызывает в душе человека целую гамму противоречивых эмоций и чувств: смиренное преклонение, неизъяснимое волнение, самозабвенное неистовство, восторг и экстаз. *Mysterium tremendum* — это то, что скрыто, эзотерично, выше всякого определения и понимания. Оно овладевает реципиентом помимо его воли и выявляет в религиозном опыте присутствие того, кто стоит над всем сущим, т.е. Абсолюта. В доисторическую эпоху представление о тотеме было синкретично, хотя в профанном пространстве всегда присутствовало две его стороны: сторона преисподней-смерти и неба-жизни. Поэтому название и вызывание

тотема имело две функции: прославление и проклятие. Итак, архаическое переживание сакральности характеризуется амбивалентностью, синтетизмом двух ее сторон, «светлой» и «темной». Оно лишено морально-нравственной оценки. Этизация категории сакрального происходит лишь в эпоху христианства. Это нашло отражение в разделении животных на «чистых» и «нечистых». Дж. Дж. Фрэзер в своей знаменитой работе «Золотая ветвь» (1890) указывает, что табу на употребление в пищу свинины у сирийцев и евреев обусловлено сразу двумя, на первый взгляд, взаимоисключающими факторами: во-первых, это животное считалось «нечистым», а во-вторых — священным. Во времена пророка Исайи евреи тайно причащались мясом и кровью мышей и свиней: «Здесь мы, несомненно, сталкиваемся с обрядом очень древнего происхождения, с обрядом, уходящим своими корнями во времена, когда евреи поклонялись свиньям и мышам и причащались их мясом и кровью — как мясом и кровью бога — исключительно в редких торжественных случаях» [5, с. 524]. Амбивалентное переживание сакральности в зооантропоморфных культах и обрядах жертвоприношения нашло отражение в низшей демонологии.

С тотемическими представлениями нередко связано изображение животных в мировой литературе. Несомненно, своего апогея сакрализация животных достигает в поэзии позднего романтика и классика французского символизма Шарля Бодлера. Ряд стихотворений, вошедших в книгу «Цветы Зла» («Les Fleurs du mal», 1857), он посвятил сакральному животному — кошке: «Кот» (LI), «Кошка» (XXXIV), «Кошки» (LXVI). В мифологическом контексте кошка — живое свидетельство могущества древней цивилизации. В Древнем Египте был необычайно развит культ кошки. Так, в 1890 г. во время археологических изысканий в Бубастисе было обнаружено кладбище кошек, посвященных богине Баст. Археологи обнаружили 300 тыс. кошачьих мумий. Баст — божество двойственной, андрогинной природы. Хотя она почиталась в основном как женское божество, но являлась одновременно как ипостасью Солнца, так и Луны. С Солнцем часто

ассоциировался бог Ра, воплощающий мужское начало. На гробницах египетских фараонов сохранилась надпись, в которой прославляется бог Ра: «Ты — великий кот, мститель богов». С другой стороны, Баст была богиней Луны, и это небесное светило многими древними народами воспринималось как око Солнца в ночное время. Фосфоресцирующий глаз кошки отражает солнечный свет, подобно Луне. Таким образом, кошка — посредник между светом и тьмой, между миром живых и миром мертвых. Она является хранительницей Солнца в своих глазах в ночные часы. Именно поэтому для Шарля Бодлера кошка — странный гений, чья тайна подобна загадке Сфинкса; при столкновении с этим амбивалентным существом, сакральная природа которого неоспорима, лирический герой испытывает «нуминальное» чувство, порожденное «*mysterium tremendum*»:

C'est l'esprit familier du lieu;
Il juge, il préside, il inspire
Toutes choses dans son empire;
Peut-être est-il fée, est-il dieu?

Домашний дух иль божество,
Всех судит этот идол вещей,
И кажется, что наши вещи —
Хозяйство личное его.

(перевод П. Антокольского)

В финале стихотворения «Кошка» («*Le chat*») парадоксальным образом соединяются «темная» и «светлая» стороны сакральности: ужас и блаженство, опасность и красота, демонизм и святость. Такое оксюморонное сочетание присуще только женщине. Сонет, «начинающийся с идиллической картины, заканчивается тревожным диссонансом: образ кошки сливается с образом любимой женщины — темнокожей танцовщицы кордебалета Жанны Дюваль» [1, с. 182–183]:

Et, des pieds jusques à la tête,
Un air subtil, un dangereux parfum
Nagent autour de son corps brun.

И соблазнительный, опасный аромат
Исходит, как дурман, ни с чем другим не схожий,
От смуглой и блестящей кожи.

(перевод В. Левика)

Поэты XX века вслед за Бодлером неоднократно обращались к изображению кошки. Интересную интерпретацию образа этого священного животного дает Арсений Тарковский в стихотворении «Луна и коты» (1959). Образная система стихотворения строится на пересечении двух миров — профанного и сакрального. В профанном пространстве кот — неизменный атрибут городского пейзажа, завсегдатай чердаков и крыш, своими дикими воплями нарушающий мирный сон жителей мегаполиса:

Прорвав насквозь лимонно-серый
Опасный конус высоты,
На лунных крышах, как химеры,
Вопят гундосые коты.

Основополагающий принцип поэзии А. Тарковского — диалог культур — находит в этом стихотворении яркое воплощение. Обыденная атмосфера мегаполиса середины XX века перекодируется египетской и греческой мифологией, а также текстом «Фауста» Гете. Мифологизация профанного пространства стихотворения переводит образную систему в сакральный план. Причем сакральность понимается в архаическом, амбивалентном ключе. На это указывает сравнение хриплого альта обитателей крыш и чердаков с мефистофельским смехом. В Средние века кошек часто называли слугами дьявола. У многих народов кошка ассоциировалась с различными персонажами низшей демонологии: бесы часто

принимали облик черного кота; считалось, что оборотень может ездить верхом на кошке; ведьма часто оборачивалась в черную кошку; личину кошки иногда принимали банник и домовый и т. д. На сакральную природу кота/кошки в этом стихотворении указывает прямая отсылка к Древнему Египту в последнем четверостишии, а также сравнение кошки с Химерой — мифическим чудовищем, рожденным Эхидной и Тифоном, безжалостно опустошавшим страну. Возможно, хтоническое трехглавое чудовище в некоторых областях Греции изначально почиталось как божество. Необычным было туловище Химеры: спереди — льва, в середине — козы, сзади — змеи. Интересно, что богиню Баст иногда изображали в виде женщины с головой льва. В собрании Британского музея есть гигантская статуя женщины, сидящей на троне, с головой льва. Надпись по бокам трона гласит, что статуя посвящена царю Верхнего Египта Аменхотепу III, любимцу Пушт, т. е. Баст.

Образная система стихотворения А. Тарковского «Луна и коты» выстроена в предметно осязаемом, пластическом ключе. Профанный антураж стихотворения поразительно напоминает литографию Эдуарда Мане «Кошачье свидание» (1868). Незменная спутница кошки в стихотворении Тарковского — Луна, воплощение женского начала. Но поэт акцентирует внимание на мужской ипостаси сакрального животного:

И в это дикое искусство
Влагает житель городской
Свои предчувствия и чувства
С оттенком зависти мужской.

На наш взгляд, никакого противоречия здесь нет. Изначально мужская и женская сакральность не дифференцировались. Так, женщина-кошка Баст иногда изображалась с головой льва, на что указывает грива. Синкретизм мужской и женской сакральности отразился и в знаменитом стихотворении основоположника латиноамериканского авангардизма Хорхе Луиса Борхеса «Коту»

(«A un gato», 1972). Стихотворение Борхеса отличается композиционной стройностью и ритмическим совершенством. Оно состоит из трех катренов с опоясывающей рифмовкой и заключительного двустишия (*pareado*), в котором выражена главная философская мысль стихотворения. В первом четверостишии образ сакрального животного, как и в стихотворении А. Тарковского, прочно соединяется с образом Луны:

No son más silenciosos los espejos
ni más furtiva el alba aventurera;
eres, bajo la luna, esa pantera
que nos es dado divisar de lejos.

Средь тихих зеркал ты под пологом ночи
Пантерой крадешься навстречу рассвету.
Из прежних времен ты явилась поэту,
Луна освещает твой путь одинокий.
(перевод Л. Пермяковой)

Кошка, как и Луна, изменчива и опасна. Не случайно в Древнем Египте второй лунный день именовался «день серпа», что подчеркивало карающую функцию этого небесного светила. Луна у многих народов ассоциируется с женским началом амбивалентной природы. Отсюда мотив луны-смерти, луны-вампира, с другой стороны, с луной связан мотив жажды материнства, смерти как нового рождения (убывающую луну иногда называют «умирающей», а растущую — «нарождающейся»). Во втором катрене Борхес акцентирует внимание на гордом одиночестве грациозного животного, тайна которого подобна *mysterium tremendum*:

Por obra indescifrable de un decreto
divino, te buscamos vanamente;
más remoto que el Ganges y el poniente,
tuya es la soledad, tuyo el secreto.

По воле небес иль по прихоти бога
Постичь твою тайну, увы, мы не в праве.
Ты дальше, чем Ганг и чем запад бескрайний,
Ведь с нами всегда и всегда одинока.

(перевод Л. Пермяковой)

В третьем четверостишии мы мысленно переносимся в Древний Египет, во владения карающей и милостивой богини Баст:

Tu lomo condesciende a la morosa
caricia de mi mano. Has admitido,
desde esa eternidad que ya es olvido,
el amor de la mano recelosa.

Как мудрый властитель, забыв о гордыне,
Смиренно приемлешь ладоней касанье.
В награду нам послана иль в наказанье
Из вечности той, о которой забыли.

(перевод Л. Пермяковой)

Кошка — осколок великих цивилизаций, посредник между миром людей и миром теней, хранительница непостижимых для простых смертных тайн:

En otro tiempo estás. Eres el dueño
de un ámbito cerrado como un sueño.

И утвердив навеки нежности закон,
Ты царствуешь в мирах, таинственных, как сон.

(перевод Л. Пермяковой)

В стихотворении Борхеса кошка изображена как божество, причастное двум мирам (мир живых и мир мертвых), двум стихиям (свет и тьма), двум началам (мужское и женское).

Поэтому в переводе на русский язык мы позволили себе заменить мужской род оригинала (на это указывает неопределенный артикль мужского рода *un gato*) на женский. В переводе стихотворения на башкирский язык половая дифференциация сакрального животного — кот/кошка — также не эксплицируется:

Тыныс кына көзгө араһынан
Үтеп инәһең ал таңда.
Бик күптән киләһең һин
Ай яктыһы һинең юлыңда.
Әллә Аллаһ тарафынан, әллә юк
Без белмәйбез һинең сереңде.
Ганг һәм Көнбайыштан алыс һин
Тояһың кайһы сак яңғызлығыңды.
Акылыңдан шашып, онотолоп,
Бер туктауһың һин киләһең.
Әйтерһең дә серле бер төштә
Тулығынса идара итәһең.
(перевод З. Гумерова)

Русские и зарубежные поэты XX века довольно часто обращались к теме сакрализации животных. Так, кошке посвящены стихотворения «Ода коту» («*Oda al gato*») Пабло Неруды, «Кот» Вяч Иванова, «Кот» («*Le chat*») Жана Кокто, «Новейшая песнь о котах» («*Canción novísima de los gatos*») Федерико Гарсиа Лорки и другие.

Литература

1. Пермякова Л. А. Сакральный аспект образа кошки в фольклоре и русской поэзии XX века // Актуальные проблемы региональной фольклористики, литературоведения и лингвистики: Материалы Всероссийской научной конференции. Уфа: РИЦ БашГУ, 2008. 264 с. С. 159–166.

2. Пермякова Л. А. Священные животные и литературное продолжение этой темы // Фольклор народов России: Миф. Фольклор. Литература: Межвузовский научный сборник. Уфа: Изд-е Башк. ун-та., 2001. 334 с. С. 179–185.
3. Пермякова Л. А. Фольклорно-мифологический аспект сакрализации животных в «мышинных стихах» В. Ходасевича // Третьи Лазаревские чтения: Традиционная культура сегодня: теория и практика: материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. Челябинск, 21–23 февраля 2006 г.: в 3 ч. Ч. 2. Челябинск: Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2006. 433 с. С. 189–193.
4. Токарев С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX–начала XX в. М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1957. 163 с.
5. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 830 с.

ЕКАТЕРИНА ВАЛЕРЬЕВНА ФЕДОРОВИЧ

канд. филос. наук, доц. РГУПС (г. Ростов-на-Дону, Россия)

ПОНЯТИЕ СИМВОЛА В ПАРАДИГМЕ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

«Всякий, кто достаточно занимался историей философии или эстетики, должен признать, что в процессе исследования он часто встречался с такими терминами, которые обычно считаются общепонятными и которые без всяких усилий обычно переводятся на всякий другой язык, оставаясь повсюду одним и тем же словом. До поры до времени мы оставляем эти термины без всякого анализа; и если они встречаются в античной философии, то зачастую и очень долго при употреблении их в новых языках мы так и оставляем их в греческом или латинском виде. Таковы, например, термины „структура“, „элемент“, „идея“, „форма“, „текст“, и „контекст“. Однако такого рода иллюзия общепонятности при исследовании античных текстов начинает мало-помалу разрушаться, так что исследователь принужден бывает расстаться с ней и подвергнуть многие термины или понятия специальному историческому исследованию» [2, с. 247].

К числу таких терминов относится символ. При ближайшем рассмотрении оказывается, что символ (брать ли его именно в этой терминологической оболочке как «символ», или брать его как понятие, выраженное другими словами или совокупностью слов) есть одно из центральных понятий философии, эстетики, литературы и требует чрезвычайно кропотливого исследования.

В настоящее время, правда, в философии и гносеологии редко употребляется такой термин как «символ». Однако все термины и идеи современной философии, культурологии и литературоведения трудно понять, не принимая во внимание их историческое происхождение. Что же касается истории философии и культуры, то там этот термин чрезвычайно насыщен, разнообразен, гибок и попадает в системах философии и культурологии, совершенно не похожих друг на друга.

Присмотревшись ближе к окружающей нас действительности, к нашему взаимному общению и ко всей создаваемой нами жизни, мы без труда заметим, что все области действительности и жизни буквально наполнены и переполнены бесконечным числом разнообразных символов. Тем более является очередной необходимостью логический анализ этого понятия.

В постижении душевного мира человека, человеческого бытия основное место отводится анализу мыслительных способностей, которые, если сослаться на Кантовскую дифференциацию, можно представить в виде двух форм: научное и ненаучное мышление. Это деление мыслительных способностей не является чем-то случайным. Оно основывается на различии тех продуктов, которые производят сами эти мыслительные способности — понятие и символ.

Проблема взаимоотношения сфер понятийного и символического мышления является актуальной проблемой философии. Такие известные философы, как И. Кант, С. Маймон, Ф. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, К. Ясперс, Э. Кассирер, А. Ф. Лосев и др., критикуя всемогущество понятийного, научного мышления, обращают внимание на символический подход к постижению проблем человеческого бытия, его страданий, надежд и т. д.

Проблемой определения символа, выражения в символических формах внутреннего человеческого мира занимается и литературоведение.

В контексте поэтики символ сопоставляется с образными средствами литературного языка — тропами. Основные положения заложены немецкими мыслителями романтического периода. На современном этапе в лингвистике, литературоведении, искусствознании символ часто по традиции считают одним из тропов, который характеризуется высокой степенью обобщения, многозначностью и бесконечной глубиной выражаемого в нем смысла. Философы А. Лосев и К. Свасьян, осуществившие анализ символа в сравнении с тропами, выводят в итоге символ за контекст тропов и придают символу статус онтологического понятия.

Проблемой символа в художественной литературе занималась А. А. Тахо-Годи, она определяет символ как идейно-образную конструкцию, которая обладает огромной смысловой силой и создает перспективу для понимания действительности. Идеальный художественный образ, по ее мнению, должен обладать слитностью общего и единичного, идеи и ее художественного воплощения.

Лингвистическая интерпретация символа была дана В. В. Виноградовым. Он отметил в своих работах очень важные черты символа: его способность устойчиво присоединять к обычным, обиходным словам психические ассоциации. Причем эти слова могут не менять своего предметного значения, но в результате своей подчиненности всему тексту они получают потенциальную силу ассоциироваться с рядом тех образов, которые заложены в структуре целого.

В художественных произведениях использование символов нацелено не на структурный анализ явлений мира, а на постижение человеком самого себя и мира. В этом смысле важно, вслед за А. Белым, выделить также в качестве признака символического — переживательность, осмысление действительности в призме переживаний. Для человека, как известно, мысленное постижение какого-либо объекта или явления действительности, в основном, может осуществляться или научным, или символическим способом. В качестве примера можно привести

возможное восприятие человеком какого-нибудь природного ландшафта. Восприятие этого ландшафта, возможно двумя способами: 1) возможно постижение его способом понятийного мышления в форме математических, геометрических, геологических, географических, исторических и многих других научных измерений и 2) возможно постижение того же ландшафта способом переживательно-символического мышления в форме, например, художественного, музыкального, поэтического и др.

Такое восприятие действительности характерно, в частности, для художественной литературы. Символ в художественной литературе создает перспективу для понимания действительности во всех ее бесконечных проявлениях.

В. В. Виноградов в исследовании, посвященном поэзии А. Ахматовой, особое внимание обратил на способность символа устойчиво присоединять к обычным, обиходным словам психические ассоциации [1, с. 23]. Эти слова могут не менять своего предметного значения, но в результате своей подчиненности всему тексту «получают потенциальную силу ассоциироваться с рядом тех образов, которые заложены в структуре целого» [1, с. 25]. Так посредством символов можно более полно передать богатство внутреннего мира человека. При этом лингвистическая природа символа, его семантический механизм остаются неизменными, что и позволяет рассматривать его как трагический вид иносказания.

Иносказательность, конкретность, разноплановость буквального содержания и макротекста, многозначимость — эти основные свойства символа позволяют ему пронизывать все литературное произведение с начала до конца, наделяют его практически неограниченными возможностями.

Важно понимать, что роль символа не только подчиненная, он не только замещает что-то другое, но и имеет самостоятельную эстетическую ценность.

Распространенным является мнение, зафиксированное в том числе и в «Словаре литературоведческих терминов», согласно

которому «символ — это предметный или словесный знак, условно выражающий сущность какого-либо явления с определенной точки зрения, которая и определяет самый характер, качество символа (революционного, реакционного, религиозного и др.)» [3, с. 348].

Разделяя в целом этот подход, подчеркнем, что простым знаком символ быть не может уже потому, что он многозначен и многосмыслен. Символ — это поэтическое воспроизведение связей между внешним миром, с одной стороны, и человеческими переживаниями, с другой.

В литературном произведении нередко изображение дается по принципу двойного видения, когда одновременно присутствуют предмет или явление и символ, передающий их сущность. Иногда происходит такое сращивание символа с предметом, который он выражает, что созданный образ, представляя единое целое, обладает признаками того и другого компонента.

В тоже время «образ — не символ по форме» может нести на себе в какой-то мере смысловую нагрузку на основе возникающих ассоциаций по сходству.

Символы выполняют самые различные функции в художественном произведении: характеризуют героев, передают их мысли, чувства, настроения. Символ используется как способ обобщения сущности реальных жизненных явлений, средство выражения авторских концепции, он способствует углубленной характеристике внутреннего облика героев. Например, пейзажные образы, описания обстановки, различных вещей, предметов быта приобретают значение символа. Многие литературоведы в своих исследованиях отмечают это.

Например, В. А. Кухаренко в своей работе «Интерпретация текста» говорит о том, что пейзаж становится художественным образом тогда, когда приобретает функцию выражения эмоционально-психологического состояния автора или персонажа. Природа в своих разнообразных проявлениях окружает человека с рождения. Она является постоянным объектом познания

и источником эмоций, которые обязательно присутствуют при восприятии природы. Повторение конкретного восприятия закрепляет испытываемые при этом переживания. Подобное закрепление может иметь место и при единичном очень сильном впечатлении от какой-либо картины или сходное эмоциональное состояние. Вот почему пейзаж в искусстве оказывает сильное эмоциональное воздействие: он вызывает у читателя сопереживание с персонажем и одновременно поднимает тот пласт эмоций, который отложился в памяти.

Один и тот же пейзаж под влиянием изменяющихся общественных отношений и вкусов может навеять скуку, показаться отвратительным или же, напротив, внушить неподдельный восторг, сообщить большое напряжение и остроту. Художник не просто помещает зрителя перед пейзажем, но и говорит со зрителем, делает его участником своих собственных сильных чувств и живых мыслей, учит его.

Разные художники по-разному вглядываются в пейзаж и каждый раз их ощущения природы окрашиваются неповторимой авторской индивидуальностью.

С наибольшей силой взаимосвязь человека и природы достигается в тех пейзажах, которые даются через восприятие персонажа, в аспекте его конкретного индивидуального сознания. В этом случае пейзаж вовлекается во внутреннее психологическое действие и становится средством раскрытия душевного состояния человека. Такой пейзаж называют «психологическим», пейзажем настроения в отличие от чисто описательного пейзажа.

Идейно-сюжетные функции пейзажа очень разнообразны: пейзаж выступает средством характеристики социально-экономических условий жизни, в значении психологической параллели и переживаний действующих лиц, источником философских размышлений писателя и его героев, фоном. Этот фон не только делает описания более живыми и реальными, но, находясь в гармонии или контрасте с переживаниями персонажей, усиливает впечатление от описанных событий. Гармонируя с чувствами,

настроениями героев или автора произведения, пейзаж производит определенное впечатление также на читателя и благодаря этому ему легче проникнуть в душевный мир писателя и его персонажей. В ряде произведений пейзаж контрастирует с чувствами героев и с общей тональностью произведения, что усиливает впечатление, усугубляет трагизм изображенной ситуации.

Существенную роль играет пейзаж как средство характеристики литературного героя. Отношение героя к природе, его реакция на те или иные ее картины во многом определяют черты личности данного персонажа, его мировоззрение и характер. Характер пейзажа, на фоне которого изображен герой произведения, может помочь понять образ этого героя.

Показ отношения человека к природе способствует раскрытию образов отнюдь не только положительных, но также и отрицательных.

Пейзаж нередко способствует раскрытию авторского отношения к герою, а также раскрытию образа самого автора. Точка зрения автора на людей и на жизнь, строй мыслей и чувств его также раскрываются в созданных им пейзажах.

Нужно заметить, что пейзаж нередко соединяется с зарисовками быта и такое соединение приводит к тому, что описание природы часто перерастает в жанровую сцену и поэтому бывает трудно отделить собственно пейзаж от бытовой зарисовки.

Связь пейзажа с социальным бытом очень тесная и помогает ему стать средством выражения ведущей идеи, общего тона повествования.

В литературе, особенно XIX века, мир вещей стал служить воссозданию социально-исторического колорита изображаемой жизни, изображению современного, близкого писателям-реалистам быта. Поэтому описания предметного мира в реалистических произведениях по-разному характеризуют уклад жизни персонажа. Характеристики вещного мира в ряде произведений выдвигаются на первый план и становятся главным доминирующим художественным средством. Благодаря

подобным описаниям у читателя создается яркое представление не только о самих по себе предметах бытового обихода, но и (главное) о владеющих этими предметами людях. Мир вещей присутствует и в портретных характеристиках персонажей.

Изображение вещей в реалистической литературе часто имеет психологическую функцию. Здесь мир вещей «служит» писателю для проникновения в глубины сознания героя, он нужен ему как «проявитель души». Можно сказать, что предметно-вещный мир в творчестве писателей выявляет психологическое самочувствие персонажей. Вещь становится выражением душевной жизни человека независимо от того, присутствует ли он в этот момент рядом, красноречиво свидетельствует о его вкусах, привычках, взглядах. Вещи заполняются особым смыслом и значением, внушают определенные эмоции. С помощью вещей раскрываются духовный мир героя. Вещи становятся выражением характера человека, его привычек и наклонностей. Можно сказать, что через вещь полнее открывается, угадывается характер человека, социальные отношения эпохи, среды.

Так, описания предметного быта, будучи подчиненными одной цели — социальной и психологической характеристике персонажей, занимают в произведениях большое место. Эти описания обстановки наглядно представляют сферу жизни героев, их внутренний облик, их судьбу. Часто изображение обстановки имеет и более локальное значение: является ключом к отдельным показываемым характерам. С помощью описания жилища героя можно определить принадлежность его к тому или иному классу. Автор в таких случаях дает то главное, что отличает жилище его героя от героя других или, наоборот, делает их похожими.

Здесь большую роль играет художественная деталь, ибо мельчайшая деталь обстановки, вещь может осветить героя, может служить характеристикой персонажа. Довольно часто художественная деталь заменяет описательную характеристику персонажей.

Деталь экономит изобразительные средства, создает образ целого за счет незначительной ее черты. Более того, она заставляет читателя включиться в сотворчество с автором, дополняя картину, не прорисованную им до конца.

Таким образом, то, что происходит в человеческой душе, раскрывается в литературном произведении через смысловые символы и нацелено на внутреннюю структуру человеческого бытия.

Следовательно, символ не только имеет самостоятельную эстетическую ценность, но и сам доставляет эстетическое удовольствие, создает перспективу для понимания действительности.

Литература

1. Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 212 с.
2. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
3. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.

**Культурные
коды
русской
литературы
и синтез
искусств**

ЛИОНОРА НИКОЛАЕВНА АВДОНИНА

канд. филол. наук, доц. ПГУ (г. Пенза, Россия)

ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА ГОРДЕЕВА

д-р филол. наук, проф. ПГУ (г. Пенза, Россия)

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА ВЕРЫ КОММИССАРЖЕВСКОЙ В ПОЭТИКЕ А. БЛОКА

Интерес Александра Блока к театральному миру связан с написанием и постановкой лирических драм. Увлечение драматическим искусством определило внимание поэта к театру Веры Коммиссаржевской. По мнению В. Орлова, имя Коммиссаржевской в годы первой русской революции «было окружено ореолом гражданственности и героизма» [6, с. 290].

Вера Коммиссаржевская мечтала об обновлении русского театра, стремилась создать «театр души», поэтому ей были близки размышления символистов о театре. Отвергая «реальное воспроизведение быта художниками всех родов» Коммиссаржевская в своей эстетической программе утверждала следующее: «Человеческая мысль, человеческая душа стремятся теперь в искусстве найти ключ к пониманию „вечного“, к разгадке глубоких мировых тайн, к раскрытию духовного мира» [6, с. 290–291].

В 1906/1907 годах в театр В. Ф. Коммиссаржевской в качестве главного режиссера был приглашен В. Э. Мейерхольд,

под руководством которого обновленная труппа готовилась к открытию Театра на Офицерской. По воспоминаниям А. А. Дьяконова, «содержанием ее нового театра была драматургия символистов, формой — метод условных постановок», поэтому Вера Коммиссаржевская пытается сблизиться с писателями-символистами [3, с. 275]. В театре возникают литературные «субботы», постоянным участником которых становится Александр Блок.

Увлеченный миром театра, Александр Блок в конце 1906 года пишет статью «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской (Письмо из Петербурга)», в которой излагает свои взгляды на новый театр. По мнению поэта, воскрешение театра вполне возможно, потому что «почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы» [3, с. 38]. Стремясь «преобразить громоздкий и нелепый механизм современного театра», Александр Блок рассматривает приемы Мейерхольда, который «дает актерам общие нити, вырабатывает общий план и затем, ослабляя узду, бросает на произвол сцены отдельные дарования, как сноп искр». Актеры, пишет поэт, «свободны, могут сжечь корабль пьесы, но могут и воспламенить зрительный зал искрами истинного искусства» [3, с. 39].

Нелепая смерть Веры Коммиссаржевской в начале 1910 года совпала с кризисом символизма и была воспринята Александром Блоком трагически. Пытаясь осмыслить это печальное событие, поэт пишет в феврале стихотворение «На смерть Коммиссаржевской», а в марте — статью «Памяти В. Ф. Коммиссаржевской», которая «представляет собой развернутый комментарий к стихотворению» [1, с. 852]. Статья о гениальной актрисе была написана не позднее 6 марта 1910 года для сборника, посвященного памяти В. Ф. Коммиссаржевской». Текст этой статьи 7 марта 1910 года был прочитан Александром Блоком на вечере памяти В. Ф. Коммиссаржевской в зале Петербургской городской думы [2, с. 397]. Современники высоко оценили выступление поэта. Так, анонимный рецензент «Петербургской газеты» писал, что

поэт «сумел не только защитить светлый образ В. Ф. от нападок за увлечение модернизмом, он сделал больше — он доказал, что Коммиссаржевская, как истинный художник, не могла не подражать новому течению в области искусства» [4, с. 398]. Таким образом, цель данной работы — художественное осмысление образа Коммиссаржевской в связи с философскими и эстетическими взглядами поэта.

Для Александра Блока появление театра Веры Коммиссаржевской символизирует начало новой жизни, весеннее пробуждение: «...А голос юный / Нам пел и плакал о весне, / Как будто ветер тронул струны / Там, в незнакомой вышине, / Как будто отступили зимы...» [1, с. 128]. А сама гениальная актриса становится символом *обетованной весны* — благодатного места земной радости и долгожданного счастья. Не случайно в своей статье поэт пишет: «Она была — вся мятеж и вся весна» [4, с. 117]. Ожидание этой весны овеяно библейскими легендами и образами, и теперь о покинувшей этот мир «*струнно плачут серафимы, / Над миром расплескав крыла*» [1, с. 128]. В статье поэт пишет о душе гениальной актрисы, которая «певучий музыкальный инструмент», и утверждает, что «таких душ немного на свете» [4, с. 117]. С идеей музыки Александр Блок связывает «смерть старого и рождение нового мира» [7, с. 34], таким образом музыка становится движущим началом жизни, ее преобразованием и возрождением. Творческий порыв и вдохновение артистической души проявляются у поэта в соединении лексики музыки с лексикой огня. Ярким примером является словесный образ Коммиссаржевской, представленный как в статье, так и в стихотворении. Вдохновение, как считает Александр Блок, это «мрачное пламя», которое «сжигает художника наших дней», такого как Вера Коммиссаржевская [4, с. 117]. У великой актрисы «были глаза и голос художницы», она видела «ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной», она слышала «мировой оркестр» и «голосом своим вторила» ему [4, с. 118].

Символ «мирового оркестра» у Александра Блока выражает «идею органического, универсального единства космического, исторического и индивидуального бытия» [4, с. 289]. С этим символом поэт и соотносит образ Веры Коммиссаржевской, участие которой в «мировом оркестре» означает «усиление нравственной ответственности личности, в первую очередь — художника» за свое творчество [4, с. 290]. Музыкальная лексика, определяющая образ актрисы, звучит торжественно и возвышенно, передавая гармонию ее певучей души: *пел, тронул струны, вешний голос* [1, с. 128–129]. В лирическом контексте, как и в прозе, душа героини воспринимается как мятежная, вдохновенная, устремленная в будущее [7, с. 44]. Одновременно поэт обращается к символу «крылья»: *Ушла. От всех великолепий — / Вот только: крылья на заре* [1, с. 129]. Слова *крылья*, *крылатый* в лирике поэта, как и в прозе, имеют символический план «о духовном, творческом порыве, вдохновении», «проникнутый порывом, вдохновением», «устремленный к высокому» [7, с. 45] и относятся к миру художественного, божественного дара. Не случайно так изображен у Александра Блока серафим — ангел высшего чина: *И струнно плачут серафимы, / Над миром расплескав крыла* [1, с. 128].

Стихотворение Александра Блока «На смерть Коммиссаржевской» не только образная характеристика гениальной актрисы и ее театра, но и своеобразный плач, выполненный с использованием образов русского былинного, сказочного и песенного фольклора: *камень бел-горючий, плакун-травы, тризна* [1, с. 129], как указано в комментариях к тексту [1, с. 852]. Оплакивая неожиданный уход из жизни знаменитой актрисы, поэт использует отрицательный параллелизм: *Пришла порою полуполночной / На крайний полюс, в мертвый край. / Не верили. Не ждали. Точно / Не таял снег, не веял май* [1, с. 128]. Александр Блок соотносит скорбь с миром природы: для него мертвый край — это смерть в природе, ее зимнее, снежное состояние, покой и отсутствие весеннего тепла.

Смерть Коммиссаржевской подчеркнута дисгармонией звуков: *юный голос плакал о весне* [1, с. 128] — так изображена мятежная, ищущая обновления, мечтающая о новом театре душа актрисы. Риторические вопросы *«Что в ней рыдало? Что боролось? / Чего она ждала от нас?»* [1, с. 129] привлекают внимание читателей к беспокойному, тревожному, мятущемуся облику актрисы, которая так рано покинула земной мир и не сумела воплотить в жизнь все свои начинания и мечты о новом русском театре. Соединяя звук и цвет в изображении Коммиссаржевской, поэт достигает особой выразительности в создании ее образа: *«Умер вешний голос, / Погасли звезды синих глаз»* [1, с. 129]. Метафорический образ звезды синих глаз передает мятежный облик гениальной русской актрисы: насыщенный синий цвет символизирует высшую степень проявления взволнованности, страстности и гениальности в эстетике Александра Блока, стремящегося к философскому осмыслению окружающего мира [5, с. 15–18]. Безысходность и трагичность произошедшего отражает использование поэтом в тексте контекстуальных синонимов *умер — погас*.

Последние две строфы стихотворения Александра Блока «На смерть Веры Коммиссаржевской» придают выразительную завершенность образу актрисы и помогают понять ее роль в театральной жизни России:

*А мы — что мы на этой тризне?
Что можем знать, чему помочь?
Пускай хоть смерть понятней жизни,
Хоть погребальный факел — в ночь...*

*Пускай хоть в небе — Вера с нами.
Смотри сквозь тучи: там она —
Развернутое ветром знамя,
Обетованная весна.* [1, с. 129]

Используя повелительное наклонение глагола (*пускай, смотри*) и синтаксический параллелизм, сравнивая *жизнь — смерть*, противопоставляя *погребальный факел, ночь — развернутое ветром знамя и весна*, обыгрывая имя актрисы, поэт выражает твердую убежденность, что то новое, светлое, творческое, привнесенное актрисой в театральную жизнь России, не умрет вместе с ней. Не случайно в статье «Вера Федоровна Коммиссаржевская» Александр Блок пишет: «Смерть Веры Федоровны волнует и тревожит; при всей своей чудовищной неожиданности и незаслуженной жестокости — это прекрасная смерть. Да это и не смерть, не обыкновенная смерть, конечно. Это еще новый завет для нас — чтобы мы твердо стояли на страже, новое напоминание, далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового, чудесного, несбыточного те из нас, кого еще не смыла ослепительная и страшная волна горя и восторга» [4, с. 117].

Подводя итог проведенному исследованию художественного воплощения образа великой актрисы Веры Коммиссаржевской в лирике и прозе Александра Блока, следует отметить следующее. Интерес к образу актрисы определен собственной творческой эволюцией поэта, его увлечением театральной средой, написанием лирических драм и постановкой этих первых драматургических опытов В. Мейерхольдом в театре Веры Коммиссаржевской. В центре внимания Александра Блока творческая личность, которую обожали современники за особую манеру игры, называемую поэтом «лирической нотой». Художественное осмысление образа Веры Коммиссаржевской отражает философские раздумья поэта о человеке-артисте с певучей и крылатой душой. Поэт восхищается духовной озаренностью великой актрисы, может быть, даже слегка преувеличивая ее роль в становлении нового русского театра. Для поэта Вера Коммиссаржевская навсегда останется символом устремленности к высокому искусству, олицетворением напряженной и одухотворенной жизни, светлой мечтой о творчестве, возвышающем человека.

Литература

1. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 3. Стихотворения. Книга третья (1907–1916) / Гл. редактор А. Л. Гришунин / Отв. ред. Ю. К. Герасимов. М.: Наука, 1997. 990 с.
2. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 6. Книга первая. Драматические произведения (1906–1908) / Гл. редактор А. Л. Гришунин / Отв. ред. Д. М. Магомедова, И. С. Приходько. М.: Наука, 2014. 595 с.
3. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 7. Проза (1903–1907) / Гл. редактор А. Л. Гришунин / Отв. ред. Д. М. Магомедова. М.: Наука, 2003. 523 с.
4. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том 8. Проза (1908–1916) / Гл. редактор А. Л. Гришунин / Отв. ред. А. М. Долотова. М.: Наука, 2010. 587 с.
5. Краснова Л. В. Поэзия А. Блока. К проблеме концептуальности поэтических форм: автореф. дис. ... докт. филол. наук. М.: МПГУ им. В. И. Ленина, 1991. 42 с.
6. Орлов В. Н. Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М.: Известия, 1981. 719 с.
7. Поцепня, Д. М. Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л.: Изд-во ЛГУ, 1976. 135 с.

ГУЗЕЛЬ АЗАТОВНА АХМЕТОВА

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ЭКФРАСИС В СТИХОТВОРЕНИИ Н. СЛЕПАКОВОЙ «РИСУНОК А. БЕНУА К „МЕДНОМУ ВСАДНИКУ“»

Экфрасис — словесное описание произведения изобразительного искусства. Материалы лозаннской конференции 2002 года свидетельствуют, что экфрасис в современной теории искусства является предметом оживленного обсуждения [4]. Экфрасис следует рассматривать как проявление интермедийности, или взаимосвязи искусств. Понятие «интермедийности» вошло в филологический обиход в конце XX века. Однако само явление интермедийности, то есть связи словесного текста с произведениями других искусств, «старо как мир» [1, с. 523]. Интермедийность близка интертекстуальности, с той разницей, что последнее подразумевает связи внутри одной семиотической системы (словесного искусства), а первое — взаимодействие внутри разных семиотических систем, разных видов искусств.

Со времен Лессинга живопись как искусство пространственное воспринимается в оппозиции к слову, искусству временно-му. Слово разворачивается во времени, значит, динамично и многомерно, способно выразить больше, чем видит глаз. Живопись представляется пространственной, плоскостной, она стремится

остановить время и превратить словесный знак в «естественный» и «застывший». Общее положение приобретает особую значимость в контексте размышлений о возможностях «сосуществования» живописи и литературы.

Яркое проявление такого взаимодействия языков разных искусств — экфрасис в стихотворении современной поэтессы Н. Слепаковой «Рисунок Александра Бенуа к „Медному всаднику“». А. Пушкин создал поэму, которую иллюстрировал в начале XX века А. Бенуа, автор более тридцати рисунков к поэме. Н. Слепакова в основу своего стихотворения положила описание одного из рисунков Бенуа.

*Понимаю — несчастный безумец
Что-то вякнул кумиру в сердцах —
И спасается, преобразуясь
В раскоряченный, сплюснутый страх.*

*Но зачем триумфатор надменный
Так спешит затоптать червяка,
Что скакун задыхается медный,
Тяжело раздувая бока?*

*Знать, какое-то общее лихо
Приковало железным кольцом
К драной пятке бегущего психа
Царский взгляд под лавровым венцом.*

*Знать, бессилье — всесилию ровня:
Так и сводят друг друга с ума.
Бег постыдный, постыдная ловля.
Хорошо хоть — ненастье и тьма [3, с. 164].*

Чтобы понять это стихотворение, надо помнить поэму «Медный всадник» и видеть рисунок А. Бенуа.

В основе поэмы Пушкина лежит трагический конфликт человека и государства. Государство олицетворяет Медный всадник, знаменитый памятник Петру I на Сенатской площади в Петербурге работы французского скульптора Этьена Мориса Фальконе. Скульптор изваял всадника на вздыбленном коне, вокруг копыта которого обвилась змея. Всадник символизирует державного владыку; конь — укрощенную им стихию, природную и социальную; змея — аллегория враждебных Петру I сил. Э.-М. Фальконе отдал дань глубокого уважения русскому царю-реформатору, воплотившему в себе исторический разум.

Позиция Пушкина сложнее. Вступление к поэме воспринимается как ода Петру I, его «великим думам» и его чудному творению — Петербургу:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит [2, с. 256].

Но пафосное вступление к поэме сменяется печальной «петербургской повестью». Пушкин повествует об исторически знаменитом наводнении 1824 года, которое унесло много жизней. В стихии погибает возлюбленная Евгения, скромного петербургского служащего, а сам он от горя и отчаяния сходит с ума. Евгений — «маленький человек», попавший под колесо истории, жертва петровских реформ. Наводнение — бунт природы против воли Петра I.

Евгений не только жертва, но и носитель мятежа. Вновь оказавшись возле Медного всадника, безумец грозит монарху кулаком и злобно шепчет: «Ужо тебе... строитель чудотворный!» Евгению кажется, что памятник ожил и преследует его по потрясенной петербургской мостовой.

В поэме Пушкина конфликт государства и человека принципиально неразрешим и оттого трагичен. Однако Пушкин все же

далек от однозначности в осмыслении конфликта. Поэт признал историческую правоту царя-реформатора, но признал и правду «маленького человека», его право на счастье и жизнь. Начинается поэма одой Петру, а заканчивается сообщением о безвестной смерти несчастного Евгения.

А. Бенуа на одном из своих рисунков-иллюстраций к поэме еще более усилил безысходный трагизм конфликта человека и власти. Рисунок иллюстрирует кульминационный эпизод пушкинской поэмы:

*И озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.
И во всю ночь безумец бедный,
Куда стопы ни обращал,
За ним повсюду Всадник Медный
С тяжелым топотом скакал [2, с. 267].*

На рисунке художника Евгений предельно жалок, а Петр I безмерно жесток. Огромный черный всадник преследует маленького человека. Всадник буквально нависает над Евгением, склоненная фигурка которого оставляет ощущение неминуемого падения. Евгений просто обречен быть затоптанным Всадником. Свинцовые тучи на хмуром петербургском небе еще более усиливают впечатление трагизма. Всадник — воплощение власти, карающей даже за робкую угрозу и попытку бунта.

Н. Слепакова в стихотворении «Рисунок Александра Бенуа к „Медному всаднику“» предложила новую версию конфликта. Она «перевела» сюжет поэмы Пушкина с языка живописи Бенуа на язык своей поэзии. В результате такого «перевода» произошло очевидное приращение смысла, возникла совершенно новая интерпретация пушкинского текста.

В стихотворении Н. Слепаковой Евгений уже не просто жалок, но ничтожен. Просторечная лексика усиливает это ощущение: «что-то вякнул кумиру в сердцах», «затоптать червяка», «к дра-ной пятке бегущего психа», «спасается, преобразуясь в раско-ряченный, сплюснутый страх». Петр I уже не просто жесток, но надменен: «триумфатор надменный», «царский взгляд под лав-ровым венцом».

Главный смысл стихотворения Н. Слепаковой в том, что Петр I и Евгений равны друг другу, их связало «общее лихо». Старосла-вянское слово «лихо» означает беду, несчастье. Монарх и «ма-ленький человек» одинаково безумны, ущербны. «Триумфатор надменный» безумен в своей безмерной жестокости, абсолют-ной неспособности к милосердию. Евгений безумен в своей бессильной попытке протеста против власти с последующим бегством.

Ключевая фраза стихотворения — «Знать, бессилье — всеси-лию ровня». По мысли современного поэта, одинаково постыд-ны жестокость власти и униженность «маленького человека». Отсюда концовка стихотворения, не повторяющая поэму Пуш-кина и живопись Бенуа: «Бег постыдный, постыдная ловля. Хорошо хоть — ненастье и тьма». Ненастье и тьма «хороши», потому что скрывают постыдность не знающей жалости власти и не менее постыдную униженность «маленького человека».

Положив в основу своего лирического стихотворения эк-фрасис, Н. Слепакова «учитывает» большую культурную tradi-цию в осмыслении Петра I: от Фальконе до Пушкина и Бенуа. Автор стихотворения предлагает современную, актуальную версию вечного конфликта человека и власти. Взаимосвязь сю-жетов и языков разных искусств рождает глубинный смысл про-изведения.

Литература

1. Катаев В. Б. Из опыта построения курса «Русская классика и интер-медialность» // Актуальные проблемы изучения и преподавания

- русской литературы: взгляд из России — взгляд из зарубежья: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 190-летию кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург, 7–9 октября 2010 года / Отв. ред. А. А. Карпов. СПб.: Скрипториум, 2011. 584 с. С. 523–530.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Поэмы. Сказки. М.: Худож. лит., 1975. 485 с.
 3. Слепакова Н. Избранное. В 5 томах. Т. 1. Полоса отчуждения. СПб.: Геликон Плюс, 2006. 388 с.
 4. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.

ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА КАЗЕЕВА

*канд. филол. наук, доц. МГУ им. Н. П. Огарева
(г. Саранск, Россия)*

ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «МЕЩАНЕ» В ВОСПРИЯТИИ ОРЛОВСКИХ ГИМНАЗИСТОВ И ИХ НАСТАВНИКА

Пьеса «Мещане» стала первым драматическим произведением Максима Горького. Примечательно, что охарактеризованный в ней феномен мещанства обозначает не только принадлежность героев пьесы к определенному сословию дореволюционной России, состоявшему из мелких городских торговцев, ремесленников и т. д., но и обретает особый нравственно-философский смысл. Позднее М. Горький раскроет его специфику в статье «Заметки о мещанстве»: «Мещанство — это строй души современного представителя командующих классов. Основные ноты мещанства — уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх перед всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой, и настойчивое стремление скорее объяснить себе все, что колеблет установившееся равновесие души, что нарушает привычные взгляды на жизнь и на людей» [2].

Как известно, замысел пьесы относился к началу 1900 г., работа над текстом завершена в конце сентября 1901 г.; 20 марта 1902 г. пьеса была поставлена труппой Московского Художественного театра в Петербурге, в здании Панаевского театра,

а осенью 1902 г. — уже на сцене Московского Художественного театра. Несмотря на то, что М. Горький, по мнению К. С. Станиславского, считался «главным начинателем и создателем общественно-политической линии в нашем театре <...>» [17, с. 324], в обеих столицах «Мещане» не имели успеха. Тем не менее, они вызвали большой интерес провинциальной публики и охотно ставились на сцене, несмотря на то, что по отношению к драме «<...>» была применена исключительная цензурная мера: пьеса разрешалась к постановке каждый раз по особому ходатайству Русского театрального общества или же местного губернатора, причем — только по экземпляру пьесы, специально для данной постановки скрепленному драматической цензурой» [3, с. 547]. Ярким примером является деятельность Орловского драматического театра, на сцене которого в 1902–1906 годах неоднократно ставились горьковские спектакли. Отметим, что оценка данных спектаклей была представлена в орловской прессе, в первую очередь, в газете «Орловский вестник». Несомненный интерес вызывают и критические материалы, посвященные пьесам М. Горького, вошедшие в рукописный журнал «Школьные досуги», который выпускался воспитанниками Орловской губернской мужской гимназии Е. А. Преображенским, А. И. Тиняковым (Одиноким) и их наставником Ф. Д. Крюковым. Нами предпринята попытка охарактеризовать статьи и заметки, посвященные пьесе «Мещане», увидевшие свет на страницах данного гимназического журнала, что объясняется несколькими причинами. Во-первых, позволяет проанализировать помещенные в это периодическое издание материалы и ввести их в научный оборот. Во-вторых, рассмотреть некоторые аспекты постановки горьковских пьес на провинциальной сцене. И, наконец, обратиться к изучению юношеских литературных опытов А. И. Тинякова — поэта, прозаика, журналиста и литературного критика начала XX столетия. Несмотря на то, что отдельные аспекты интересующей нас проблемы рассматривались в ряде статей [4–9], целостного анализа материалов, посвященных первой пьесе М. Горького в журнале «Школьные досуги», до сих пор не сделано.

Первая критическая заметка «М. Горький. „Мещане“», подписанная псевдонимом «Болховский житель» (в оглавлении — Б), принадлежит Ф. Д. Крюкову, «с 1901 г. преподававшему историю и географию в 1–4-х классах, с 1893 г. служившему воспитателем пансиона при орловской гимназии, где проживал Тиняков» [4]. Он неоднократно помещал на страницах «Школьных досугов» рецензии, посвященные новинкам русской словесности [10–11]. Полагаем, что такой новинкой стала и опубликованная в 1902 году издательством «Знание» пьеса М. Горького. В своей заметке автор говорит о том, что современная литература вынуждена восполнить пробел, в ней возникший, а именно изобразить жизнь «<...> той массы, на плечах которой зиждется благосостояние всего интеллигентного мира <...>» [1, с. 15]. До настоящего времени, справедливо отмечает Ф. Д. Крюков, отечественная словесность в основном обращалась к изображению культурного человека и, реже, представителя народа. Однако в стороне от ее внимания оставалось целое сословие, представители которого называются «разночинцами» или «мещанами». По мнению автора заметки, заслуга М. Горького заключается в первую очередь в том, что в своей пьесе «Мещане» он с любовью изобразил малоизвестный русскому читателю мещанский мир: «Весь этот мир, описанный Горьким, бросается в глаза оригинальностью и независимостью личности, что придает его произведениям обаятельную силу и делает его для нас интересным» [1, с. 15]. Ф. Д. Крюков предпринимает попытку охарактеризовать ключевой конфликт драмы. По его мнению, М. Горький, показывая жизнь богатой мещанской семьи, демонстрирует читателям «<...> отношение молодых просвещенных членов семьи к их деспотичному главе и покорной ему жены» [1, с. 15]. Автор заметки отмечает высокое мастерство драматурга в создании человеческих характеров, правдивость в изображении общественной среды, в которой он «<...> не имеет равного себе между современными писателями» [1, с. 16]. В какой-то степени его наблюдения предвосхищают выводы, сделанные

современным исследователем Л. А. Колобаевой, отмечающей, что «одним из глубоких стимулов для Горького был его незатухающий интерес к феномену мещанства, тому укладу русской действительности, с которым писатель был связан кровно, своим происхождением, и от которого отталкивался всю жизнь» [12, с. 60–61]. Ф. Д. Крюков полагает, что пьеса М. Горького, при умелой постановке ее на сцене, станет «<...> исключительным явлением по своему внутреннему богатству» [1, с. 16]. В заметке высоко оценивается дарование М. Горького, которого критик считает «талантливым и правдивым автором» [1, с. 16]. Таким образом, в своей статье Ф. Д. Крюков предложил анализ горьковской пьесы, тесно связанной, по его мнению, с передовыми общественными исканиями рубежа XIX–XX веков.

Пьеса «Мещане» привлекла внимание воспитанника Орловской мужской гимназии Е. А. Преображенского, который посвятил ей три небольших заметки, вошедших в раздел журнала «Что нового?». В первой из них, «О „Мещанах“ Горького», рассказывается о премьере пьесы в Московском Художественном театре, которую посетили А. П. Чехов и М. Горький. Кратко говорится об оценке постановки московской прессой, но особенно интересным автор заметки считает интервью, данное М. Горьким газете «Биржевые новости». В нем сообщается, что создатель «Мещан» доволен игрой актеров Художественного театра, но считает свою пьесу очень скучной. Е. А. Преображенский также полагает, что «Горький низкого мнения о своей новой пьесе „На дне“ и не особенно желает видеть ее на сцене» [16, с. 24]. Можно предположить, что Е. А. Преображенского привлекает не сама горьковская пьеса, а эпатажное интервью ее автора, о котором гимназист желает рассказать своим товарищам.

Отметим то обстоятельство, что рассмотренная нами заметка была написана на основе публикаций в орловской и центральной прессе того времени. На это указывает и вторая статья Е. А. Преображенского «„Мещане“ в Вене», сообщающая о постановке интересующей нас пьесы на венской сцене. Автор заметки

говорит о том, что венская публика осталась довольна спектаклем. Тем не менее, он считает необходимым указать на недостатки постановки, вновь опираясь на газетные материалы. Во-первых, зрителям остались непонятными «многие чисто-русские черты» [14, с. 57] пьесы, например, Нил в изображении актеров представлен как «безжалостный эгоист» [14, с. 57]. Во-вторых, обстановка, показанная на сцене, была излишне роскошной, что совсем не соответствует «вкусам мещанской семьи» [14, с. 57]. И, наконец, было отмечено отсутствие драматизма, поскольку для пьесы «недостаточно художественной обрисовки действующих лиц» [14, с. 57]. Именно в отсутствии драматизма М. Горького неоднократно упрекала русская, берлинская и венская критика.

Упоминается о «Мещанах» и в заметке «Новое произведение М. Горького», посвященной впервые состоявшемуся чтению М. Горьким пьесы «На дне». Критик отмечает, что в новом произведении автор вновь показывает читателям необычную среду, известную им по пьесе «Мещане». В произведении о семье Бессеменовых «<...> он (Горький — Е. К.) уже начал отрекаться от своего босячества <...>» [15, с. 20]. Таким образом, Е. А. Преображенский приходит к выводу, что именно в пьесе «Мещане» изменился привычный для русских читателей облик М. Горького: он впервые обратился к теме мещанства, ставшей ключевой в его дальнейшем творчестве.

Особенно важной для понимания горьковской пьесы имеет обширная статья гимназиста А. И. Тинякова (Одинокого) «„Мещане“ М. Горького. Бесплатный спектакль для учащихся. Появление новой „звезды“ на нашем театральном горизонте», содержащая отклик на постановку горьковской пьесы труппой Орловского драматического театра. В статье повествуется о двух событиях в культурной жизни города Орла, участником которых стал Одинокий: 5-го ноября в Орловском драматическом театре была поставлена пьеса М. Горького «Мещане», а 23-го ноября дан бесплатный спектакль для гимназистов и реалистов

(«Отелло» В. Шекспира и «Свадьба» А. П. Чехова). Остановимся на первом из них более подробно.

Одинокий, анализируя горьковскую драму, оспаривает сформировавшуюся в критике концепцию несценичности горьковских пьес: «Вопреки установившемуся мнению, я считаю эту пьесу весьма сценической, содержательной и способной вызвать у зрителя известное настроение» [13, с. 46]. Показательно стремление А. И. Тинякова поставить данное произведение в один ряд с чеховскими драмами (в первую очередь, с «Дядей Ваней» и «Ивановым»), поскольку, на его взгляд, они объединены общим эмоциональным тоном: «Кажется, что вместе с нестройным звуком рояля, на который в конце пьесы склоняется Татьяна, в душу вам вторгается что-то смутное и тоскливое. Это тоскливое чувство с примесью некоторого рода досады и даже злости овладевает зрителем при виде Петра и Татьяны <...>» [13, с. 46].

Центральное место в данной статье занимает характеристика персонажей пьесы М. Горького, причем акцент делается на сопоставлении двух пар героев. Первая пара — Петр и Татьяна — оцениваются А. И. Тиняковым негативно. Так, Петр на протяжении всей пьесы «ноет, грызется с отцом» [13, с. 46], одновременно сочиняя для него какие-то прошения, сожалеет о своем участии в студенческих волнениях, от скуки влюбляется в Елену. Одинокий-критик полагает, что наиболее точно суть характера данного героя определяет Тетерев: «<...> Петр, этот „мещанин, бывший гражданином полчасу“ <...> только и может сделать, что переставить мебель и повести такую же однообразную, унылую, пошлую жизнь, какую ведет его отец» [13, с. 47]. Татьяна Бессеменова также томится в родительском доме, мечтает о лучшей доле, но не желает ничего изменять в своей жизни. Тем не менее, зритель, по верному замечанию автора статьи, испытывает к героине не отвращение, а жалость. Это чувство А. И. Тиняков объясняет тем, что, во-первых, Татьяна — женщина, а, во-вторых, тяжелой душевной драмой (неразделенной любовью к Нилу), которую ей пришлось пережить. Одинокий, подробно останавливаясь

на этой сюжетной линии, говорит о «неподражаемом мастерстве» [13, с. 48] М. Горького, изображающего попытку самоубийства героини. Однако ряд комических деталей, привнесенных автором в этот драматический эпизод (украшая булку баба; Тетерев, надевающий на ходу пиджак), по мысли критика, «разрушают впечатление у зрителя» [13, с. 48]. Вторая пара — Нил и Поля — является, по мнению А. И. Тинякова, прямой противоположностью первой. Приводя цитаты из горьковской пьесы, Одинокий дает подробную характеристику образа Нила. Он смел, наделен чувством собственного достоинства, уверен в себе, оптимистично настроен: «Это глубоко симпатичный тип, полный здоровья и силы, страстно любящий свободу и умеющий добиваться ее» [13, с. 49]. Автор статьи справедливо утверждает, что «<...> Нил проживет свою жизнь здорово и человечно» [13, с. 49]. Глубокую симпатию рецензента вызывает и «бедная швейка» Поля, которая полностью обеспечивает себя, не склонна к рефлексии, никогда ни на что не жалуется, а, напротив, стремится насладиться каждым моментом жизни. Эпизод, в котором Поля решительно спрашивает Бессеменова, за что тот выгнал из дома ее отца, служит, по мнению Одинокого, доказательством, того «<...> что она глубоко сознает свое достоинство, сознает в себе человека <...>» [13, с. 49]. А. И. Тиняков говорит о реалистичности и живописности других персонажей пьесы, выделяя при этом образы певчего Тетерева и птицелова Перчихина. Первый — это «человек, которого невзлюбила, но не могла сломать окончательно жизнь» [13, с. 49]. Герой, несмотря на постигшие его невзгоды, сумел сохранить гордость и независимость. Интересно стремление Одинокого вписать данный образ в контекст горьковских рассказов о босях: писатель «<...> с особенной любовью относится к Тетереву, потому что в нем чувствуется дух Аристиды Кувалды, дух Коновалова, вообще дух прежних героев Горького» [13, с. 50]. Перчихин в тяжелых жизненных условиях также сумел сохранить свои высокие нравственные качества, смог остаться «живым и симпатичным человеком» [13, с. 50].

Его противоположностью в пьесе выступает «сухой и антипатичный» [13, с. 50] старик Бессеменов. Данный герой заслуживает суровую оценку А. И. Тинякова: «Он и подобные ему „мещане“ опошляют, суживают и задерживают жизнь, они давят окружающих и сами страдают от внутреннего разлада с самими собой и от внешнего разлада с окружающими» [13, с. 50]. Рецензент не испытывает к жалости к «мещанам», считая, что они сами виновны в своем положении: так, Бессеменов, сознавая правдивость обращенных к нему слов Тетерева, не в силах изменить свою жизнь.

В конце статьи Одинокый вынужден признать, что пьеса «Мещане», несмотря на свою талантливость, не имела успеха на сцене Орловского драматического театра. Он делает попытку проанализировать причины неудачи. Прежде всего, из спектакля по цензурным соображениям исключается ряд монологов Петра и Тетерева — самых лучших, по мнению критика, элементов этого произведения. Кроме того, орловские актеры, как считает Одинокый, не до конца поняли специфику своих ролей. Особенно А. И. Тиняков возмущен игрой г-на Флоровского, исполнявшего роль Перчихина: «Вместо тихого, с чуткой и нежной душой, немного пьяненького старичка, он дал тип какого-то отпетого пьяницы, едва держащегося на ногах, при каждом слове которого раздавался смех в публике» [13, с. 51]. Рецензент считает необходимым на общем фоне выделить лишь исполнявшего роль Нила г-на Маврина, который «<...> играл, не мудрствуя лукаво, просто, а от Нила именно и должно веять простотой» [13, с. 51].

Таким образом, материалы, вошедшие в состав рукописного журнала «Школьные досуги», дают читателям новую информацию о первом драматическом произведении М. Горького. В заметках справочно-библиографического характера рассказывается о присутствии М. Горького на спектаклях, поставленных по его произведению, излагается мнение драматурга о сюжете пьесы, содержится информация о ее постановке в России и за границей, говорится о связи содержания пьесы с передовыми общественными исканиями того времени. В статье А. И. Тинякова

повествуется о постановке драмы «Мещане» на сцене Орловского драматического театра, анализируются достоинства и недостатки пьесы, оспаривается мнение традиционной критики о несценичности горьковской драматургии, рассматривается система персонажей данного произведения.

Литература

1. Б. М. Горький. Мещане // Школьные досуги. 1902. № 1. С. 15–16 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева. 10677/490 оф. РК. 1521.
2. Горький М. Заметки о мещанстве // Новая жизнь. 1905. № 1 (27 октября). URL: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-354.htm> (дата обращения 22.11.2017).
3. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 6: Пьесы: 1901–1906. М.: ГИХЛ, 1950. 568 с.
4. Еремин А. И., Жукова Ю. В. Рукописный журнал орловских гимназистов начала XX века «Школьные досуги» (источниковедческий обзор) // Образование и общество. Электронный журнал. 2005. № 1 (30), январь–февраль. С. 113–120. URL: http://www.jeducation.ru/1_2005/113.html (дата обращения 11.11.2016).
5. Еремин А. И. Мировосприятие провинциальных гимназистов в начале XX в. (по материалам рукописного журнала «Школьные досуги») // Вестник РГГУ. Серия История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 10 (111). С. 18–42.
6. Казеева Е. А. Образ классической гимназии на страницах рукописного журнала «Школьные досуги» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 9–1 (75). С. 48–52.
7. Казеева Е. А. Преображенский о некоторых проблемах организации чтения различной литературы гимназистами в рукописном журнале «Школьные досуги»: к истории педагогической мысли в России // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2017. № 2 (6). С. 40–42.
8. Казеева Е. А. Проблемы образования и воспитания в восприятии орловских гимназистов (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве: сб. науч. тр. Вып. 3 (9). Тверь: Твер. гос. ун-т, 2013. 308 с. С. 93–99.

9. Казеева Е. А. Пьеса Максима Горького «На дне» в осмыслении А. И. Тинякова // Русский язык в контексте национальной культуры: материалы II Международной научной конференции. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2012. 519 с. С. 412–417.
10. Казеева Е. А. Рассказы В.В. Вересаева в оценке Ф.Д. Крюкова (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Современные исследования социальных проблем. 2017. Т. 9. № 1–3. С. 106–110.
11. Казеева Е. А. Творчество В. В. Вересаева в осмыслении Ф. Д. Крюкова (на материале рукописного журнала «Школьные досуги») // Русский язык в диалоге культур: материалы Всероссийской науч.-практ. конф., Саранск, 6 июня 2017 г. / редкол.: Ю. А. Мишанин (отв. ред.) [и др.]. Саранск, 2017. С. 536–543.
12. Колобаева Л. А. М. Горький // История русской литературы. XX век: в 2 ч. Ч. 1. М.: Дрофа, 2007. 621 с. С. 46–87.
13. Одинокый. «Мещане» М. Горького. Бесплатный спектакль для учащихся. Появление новой «звезды» на нашем театральном горизонте // Школьные досуги. 1902. № 5. С. 46–52 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева. 10677/490 оф. РК. 1521.
14. П. «Мещане» в Вене // Школьные досуги. 1902. № 5. С. 57 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева. 10677/490 оф. РК. 1521.
15. П. Новое произведение Горького // Школьные досуги. 1902. № 3. С. 20 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева. 10677/490 оф. РК. 1521.
16. П. О «Мещанах» Горького // Школьные досуги. 1902. № 4. С. 23–24 // Орловский объединенный государственный литературный музей И. С. Тургенева. 10677/490 оф. РК. 1521.
17. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений: в 9 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1988. 622 с.

ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА МАКЕВНИНА

канд. филол. наук, доц. ВолгГТУ (г. Волгоград, Россия)

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ ЭСТЕТИКИ ИМПРЕССИОНИЗМА В ПОЭЗИИ ВАРЛАМА ШАЛАМОВА

Шаламов неоднократно и настойчиво подчеркивал свое родство с русским модернизмом начала 20 столетия: «Я тоже считаю себя наследником, но не гуманной русской литературы 19 века, а наследником модернизма начала века» [2, с. 333].

Это родство проявлялось не только (и даже не столько на уровне мировоззрения), сколько на уровне поэтического стиля и метода. Речь, на наш взгляд, должна идти в первую очередь о влиянии импрессионизма на формирование его поэтического стиля.

В свое время А. Чехов заметил: «В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» [1, с. 359].

Это наблюдение вполне созвучно импрессионистическому методу демистификации, т. е. выдвигению в качестве предмета

художественного изображения демистифицированной, ничем не украшенной жизни. В данном контексте вполне уместно вспомнить утверждение П. Писсаро о том, что вид Руана с его вокзалом, фабричными трубами и рабочими бараками не уступает красотам Венеции.

Так и Шаламов умел найти поэзию там, где другие увидели бы серую будничность. Он весьма охотно использует любую прозаическую частность, позволяющую пластично выразить оттенок в свете, в звуке, сообщить характерность стихотворению: *«вот солнце в лесной глухомани / течет в ледяное окно / и кажется — сыплут в тумане / с небес золотое пшено»* [3, с. 358]. Подобные стихи, на наш взгляд, отчетливо говорят о своем рождении из прозы. Причем именно прозаические подробности придают достоверность изображаемым реалиям. Находясь в естественном сцеплении со словами «высокого рода», они как бы «загораются» от них поэтическим огнем. В итоге органично проступает симбиоз двух взаимоперекликающихся начал — поэтического и прозаического: *«вода сверкает как стекларус / гремит, качается, и вот — / как нож, втыкает в небо парус, / и лодка по морю плывет»* [3, с. 36]. Сниженный глагол «втыкает» выражает стремительное, настойчивое действие, причем действие «запредельное»: «втыкает в небо парус».

Шаламовская зоркость проявляется и в реалистической точности изображения: живописуя природную тишину, поэт выразителен и точен, причем вкрапление прозаизмов способствует одновременно наибольшей достоверности и поэтичности: *«так тихо, что пейзаж / как будто нарисован / пастельный карандаш / перекричавший слово»* [3, с. 318].

Метафорическая точность, выразительность и свежесть достигаются также прозаической вещественностью, материальной осязаемостью изображенного предметного мира, хотя дописывается пейзаж часто одним мазком: *«и роща кинулась навстречу / сквозь синий вечер напролом»* [3, с. 292].

Характерное для поэта подчеркнутое внимание к частностям органично сочетается с умением охватить все, что в это мгновение попадает в поле его зрения. Как вселенная в целом, так и составляющая деталь сливаются в единую сиюминутность, мгновенность. Парадоксально, но границы поэтического полотна безграничны и в то же время ограничены «росой на неподвижном лепестке»:

*Мир не вмещается в картины,
Но, на полотна не просясь
С любим из нас на миг единый
Провозгласить хотел бы связь.*

*Зачем роса порою ранней
На неподвижном лепестке
Висит слезой... [3, с. 133]*

Целостность поэтических образов Шаламова предполагает быстроту восприятия, динамизм читательского воображения.

Часто Шаламова привлекает и в природе, и в душе человека нечто «невыразимое», переливчатое, зыблущееся, неприметно переходящее в иное качество. Более всего ему импонирует переходное время дня: «*рассвет расталкивает горы, / и в просветленной темноте / тот ястреб кажется узором / на старом рыцарском щите*» [3, с. 246].

Столь же отчетливо поэт воспринимает переливы в красках и звуках, чувствах и настроениях. Для него связь между тем, что происходит во внутреннем мире человека, и явлениями внешнего мира несомненна, и эту связь он не устает подчеркивать, то уподобляя их, то прибегая к приему противопоставления: «*я все еще люблю рассвет / чистойшей акварели, / люблю луны латунный свет / и жаворонков трели*» [3, с. 7].

В импрессионистической палитре Шаламова важная роль принадлежит цветолексике, позволяющей поэту точно и ярко

раскрыть признаки, качества и свойства окружающей действительности. Цвет в пейзаже органично переплетается с настроением героя. Отсюда вытекает закономерность: чем интенсивнее цвет, тем больше его эмоциональное воздействие. Примером может служить стихотворение «После ливня»: *«вдруг ослепляет солнца свет, / и изменяют разом цвет поля, / и жарко дышит синевой, / и к небу тянется травой земля»* [3, с. 256].

Сила света повышается от цветоконтраста, и «светлые» стихотворные места становятся самосветящимися. В этом стихотворении почти отсутствует «нейтрально-разговорный» элемент, все оно целиком представляет собой образное воплощение солнечного светоослепления природы. Вырастая из некоего мгновения, стихотворение как бы словесно моделирует полотно К. Моне «Сток сена в Живерне» (1889). Акварель выдержана в мягких пастельных тонах: абрикосовый, бледно-зеленый, светло-желтый, голубоватый, охристый. При этом нежный бледно-зеленый и светло-желтый создают принцип цветовой гармонии. Доминирующий бледно-зеленый цвет задает своеобразный «ритм» приподнятости, в то время как голубовато-зеленый цвет несет доброту и умиротворение. Живописное полотно успокаивает глаз и душу. Мажорная цветосимволика картины созвучна настрою шаламовского стихотворения, чему во многом способствуют и «богатые аллитерации» (отчетливо прослеживаются звуковые доминанты — т, с, н, л, в).

Очень многие теоретики искусства и особенно поэты (немецкие романтики, А. Рембо, К. Бальмонт, А. Белый, В. Набоков и др.) утверждали существование глубоко-ассоциативной (возможно, во многом, субъективной) связи звука и цвета. Азбучная стихотворная радуга влажно-голубовато-зеленого С, телесного В, пастельного Т удивительным образом совпадает с цвето-живописной радугой картины живописца.

Характерно, что тепло-холодный цветовой контраст сродни композиционному принципу антитезы, реализованной

в стихотворении «После ливня»: *«вдруг ослепляет солнца свет / изменяют разом цвет поля»*.

Излюбленный импрессионистический эффект мгновенности созвучен композиционному поэтическому принципу неожиданности, выраженному «мгновенным» наречием «вдруг». А импрессионистический принцип фрагментарности подчеркивается троекратной эпифорой и синтаксическим параллелизмом. Эффект неожиданности воссоздается в стихотворении и олицетворением (*«изменят разом цвет поля»* / и *«к небу тянется травой земля»*). Сиюминутное природное «светоослепление» текстуально выражено аналитической формой глагола в настоящем времени: «ослепляет», «изменяют», «дышит», «тянется».

Поэтическое мировосприятие Шаламова, одним из способов выражения которого является цветовая лексика, можно назвать амбивалентным: с одной стороны, он наслаждается гармонией окружающего мира, с другой — действительность пугает и будоражит: *«вот она — в кровавых клочьях дыма, / в ядовитой мгле, / будущая Хиросима / встала на Земле»* [3, с. 381].

Причем для первых трех циклов «Колымских тетрадей» («Синяя тетрадь», «Сумка почтальона», «Лично и доверительно») характерно более трагическое мировидение: на фоне природы страшные черты человеческого «инобытия» делаются заметнее. В приведенных выше строках обнаруживается еще одна особенность импрессионистического использования цветолексики: восприятие одного цвета в «созвучии» с другим: *«сияют ясной простотой / зеленый, серый, золотой»* [3, с. 290].

Цветовое созвучие усиливает выразительность лирического движения и одновременно служит средством выражения двойственности шаламовского мировосприятия. Все это обуславливает широкое использование оксюморонных сочетаний цветовых атрибутов и явлений, взаимоисключающих друг друга: «белая ночь», «черный день» и т. д.

Итак, лирические образы Шаламова вполне органично проецируются на образно-содержательные и символические формы живописи импрессионистов, что подтверждает синкретизм творческого процесса.

Литература

1. Григорьев В. П. Поэтика слова: на материале русской словесной поэзии / Акад. наук СССР, Институт русского языка. М.: Наука, 1979. 343 с.
2. Шаламов В. Т. Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. М.: Изд-во Эксмо, 2004. 1072 с.
3. Шаламов В. Т. Собрание сочинений: В 4 т. / Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. Т. 3: Стихотворения. М.: Худож. лит., 1998. 525 с.

**Эволюция,
трансформация,
рецепция
традиционных
сюжетов, тем
и образов
русской
литературы**

МАРИЯ НИКОЛАЕВНА АЗОВСКАЯ

асп. МГОУ (г. Москва, Россия)

РОЛЬ РЕТРОСПЕКТИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА МАКСИМОВА «КАРАНТИН»

Изучение ретроспекции связано с функциями художественного времени. Этот термин означает несовпадение места ретроспективного события в сюжетном и фабульном времени и условно является задержкой в постепенном развитии повествования. Как литературоведческое явление он имеет два основных значения: особый прием повествования и вставной эпизод из прошлого героя [4, с. 287]. По мнению М. Г. Пономаревой, ретроспекция как композиционный прием дает возможность автору комментировать события через отсылку к более ранним этапам.

Владимир Максимов (1930–1995) — писатель русского зарубежья третьей волны, создатель и главный редактор журнала «Континент» в Париже, публицист. Его творчество включает в себе углубленные раздумья о смысле жизни, судьбах народа России и его истории.

Роман «Карантин» (1973) создан им в эмиграционный период. В нем писатель освещает свои идеалы, основанные на христианских ценностях. Он показывает зарождение и развитие христианства в России, связывая с этим процессом историческую судьбу русского народа.

Владимир Максимов моделирует мир в романе как «сокращенную Вселенную» и использует при этом принцип запечатления символического и ассоциативного осмысления реальности персонажей. В нем нет непосредственного или «иллюзорного» воспроизведения всемирности, как в мифе или эпосе. Н. Л. Лейдерман называет такое явление «микрокосмосом», изображающим «частную жизнь» людей, но «вбирающим в себя целый человеческий мир со всеми определяющими жизнь общества и судьбу человека процессами и отношениями» [2, с. 245].

На особый тип повествования в романе «Карантин» указывает В. Иверни, говоря о том, что для Владимира Максимова это излюбленный метод и все биографии героев он строит в ретроспективе [1, с. 21]. Исследователь именует это «беспамятством времени», в которое собраны все кусочки событий мировой истории.

В основу романа положены реальные события 1969 года, когда летом в Одессе был неожиданно объявлен карантин из-за холеры. Писатель помещает своих героев в вынужденно остановленный поезд, возвращающийся с юга в Москву. Карантин — это остановка естественного течения жизни для осознания смысла бытия. Героями являются представители советской интеллигенции (поэт, режиссер, актриса, военный, летчик, священник), оказавшиеся на некоторое время в бездействии, в изоляции, ощущая тревогу за свои жизни. Экстремальная ситуация, в которую поставлены действующие лица, используется автором для раскрытия истинной сути человеческих характеров.

Композиция романа «Карантин» сложная, в ней обнаруживается несколько сюжетных уровней: переплетаются прошлое, настоящее и будущее центральных персонажей — Бориса и Марии.

Рассказ ведется от лица главного героя Бориса Храмова, от третьего лица, а также от имени второстепенных персонажей. Повествователем является и alter ego Владимира Максимова — Иван Иванович Иванов, которого автор делает самым неоднозначным персонажем романа.

Уже первые страницы романа вводят читателя в предчувствие резких перемен: «Просыпаюсь я от резкого толчка. Состав, скрипя тормозами, сбавляет ход и, наконец, останавливается» [3, с. 7]. С помощью настоящего, передаваемого от первого лица главным героем-рассказчиком Борисом Храмовым, писатель заявляет об отождествлении времени повествования и времени описываемых событий. Главный герой находится в эпицентре времени и пространства «Карантина». Параллельно реальному времени, которое заключено в узком пространстве поезда, в романе идет повествование о роде Храмовых в течении десятка веков. Писатель сдвигает временные отрезки русской истории так, чтобы были видны повторяющиеся духовные процессы как в современности, так и в прошлых веках. Род Храмовых символизирует развитие всего человечества, который то отпадает от Бога, то оказывается приближающимся в страданиях к своему Творцу.

В воспоминаниях главного героя романа Бориса Храмова воплощается идея Владимира Максимова о том, что «каждый человек есть запись всей земной истории», которая «смыкает цепь времен» [3, с. 121]. Для ее воплощения писатель избирает прием ретроспективного повествования — сон, который не единожды видит Борис. В его памяти возникают картины жизни пращура Ильи Храмова, который в X веке принимает крещение не по своей воле, «когда греховные сомнения нескольких верований замутили источник истинной веры» [3, с. 107]. Главу, в которой идет повествование об Илье Храмове, Владимир Максимов называет «Сон о крещении». Все экскурсы в прошлое семейства Храмовых воспринимаются главными героями как особое знание, полученное на подсознательном уровне.

Доказательством того, что ретроспективное повествование об исторических вехах судьбы рода Храмовых, символизирующих историю христианства на Руси, принадлежат Ивану Ивановичу Иванову, является его появление рядом с главными героями Борисом и Марией. С помощью чудесного воздействия они

видят сны о прошлом. Так, перед первым экскурсом в историю русского народа Борис рассказывает об этом: «Расплывчатое лицо его <...> обретает медальную резкость, бесцветные зрачки темнеют, как бы втягивая меня в свою обжигающе головокружительную пустоту. <...> Во мне словно смыкается цепь времен. <...> Я в себе слышу отзвук иных голосов...» [3, с. 107].

Все ретроспекции в «Карантине» даны в хронологическом порядке: в третьей главе автор переносит Бориса Храмова в X век, во времена правления княгини Ольги, когда произошло крещение Руси; пятнадцатая глава повествует об эпохе Петра I; тринадцатая глава посвящена временам активности холеры в 1831 году; в тридцать девятой главе рассказывается о холере начала XX века; в сорок второй — изображается Гражданская война 1920-х годов; пятьдесят четвертая глава переносит читателя в Сибирь в сталинские лагеря 1951 года; в пятьдесят пятой главе мы вновь оказываемся в современности: речь идет о холере в Одессе в 1969 году. Такая последовательность в повествовании при помощи приема ретроспекции дает возможность читателю взглянуть на поставленную Владимиром Максимовым проблему в историческом развитии.

В «Сне о крещении» изображается Древняя языческая Киевская Русь в момент зарождения в ней христианства. Борис видит во сне Илью Храмова, который является идолопоклонником и занимается вырезанием идолов из мореного дуба. Ему «был чужд и непонятен Бог, который безропотно отдает себя на распятие простым смердам» [3, с. 21]. Он не имеет представления о милосердном Творце и верит только в грозное языческое божество.

Затем Владимир Максимов вводит читателя в кровавые события русской истории, через которые проходят все поколения рода Храмовых. Как и в третьей главе, повествование дано от имени введенного писателем героя Ивана Ивановича, что придает особенную значимость событиям.

Следующий экскурс в прошлое, которое выглядит в тексте как ретроспекция, совершает главная героиня романа Мария,

которая «за гранью угасающего сознания» услышит «собственный голос в иной сути в другом времени» [3, с. 251].

Знания о прошлом, полученные главными героями с помощью приема ретроспекции, помогают им обнаружить моральную заразу внутри себя, чтобы затем излечиться и воспарить духом. Так случается и с Марией, которая постепенно приходит к мысли о том, как ей жить дальше и что делать, чтобы вернуть отдаляющегося от нее Бориса: через любовь и всепрощение.

Писатель проводит героев через необходимость осмысления исторических событий XX века, по его мнению, самых страшных из всех столетий, так как средневековое варварство в нем не прекратилось, а стало более изощренным. Очередное «беспамятство» Бориса Храмова оборачивается воспоминаниями о жизни его деда Валентина Храмова, «ярого революционера» и участника «безотказной машины ревтрибунала». Владимир Максимов раскрывает, как мучительно ищет Валентин причину своих ночных кошмаров, душевной тоски и уныния. Внутренний монолог посвящен именно этому. Своей профессией он погубил сотни людей, но это «справедливость большого боя». «Бес убийства, соблазн кровью и властью» затмевает Валентина Храмова, поэтому он не осознает своей страшной вины. «Произвол? Он судил их при всех, без келейности и утайки. Жесткость? Но разве бывает слишком жестокой революция? <...> Массовость? Но разве саботаж в деревне — дело рук одиночек? Нет, он считал себя чистым перед ними» [3, с. 268], — рассуждает дед Бориса.

Затмение пройдет только тогда, когда под прицелом ревтрибунала окажется сам Валентин. В сорок восьмой главе Борис Храмов снова впадает в беспамятное состояние и видит во сне обстоятельства смерти деда в лагерном пункте. Валентину Храмову суждено умереть «по-собачьи», он будет расстрелян в толпе заключенных, перенеся затем медленную гибель в тайге среди заснеженных трупов таких же, как он. Когда в недоумении он вопрошает у небес: «За что? <...> в то же мгновение перед ним, в незрячем его мире вспыхнули, загорелись свечи, сотни, тысячи

свечей, убитых им собратьев» [3, с. 311]. И Борис Храмов, прозревший истину, понимает, что это возмездие за души погубленных людей.

Далее «беспамятство» переносит главного героя во времена жизни его отца — Федора Храмова, фронтового газетчика, прошедшего через всю войну с фашистами. Его озлобленное сердце тоже не может найти ответа на вопрос, почему у всех Храмовых такая несправедливая судьба: «Разве отец его не отдал лучшие годы делу всеобщего счастья? Разве мать не заслужила годами боев и лишений лучшей доли своему единственному сыну? Разве сам он жалел себя, когда решалось жить или погибнуть? Так почему же им всем приходится или побираться, или гнить в застенках, желтых домах, больницах?» [3, с. 347].

Ответ на вопросы появляется в момент смерти соседа по палате Федора, который, умирая, улыбнулся, будто «подумал о ком-то крохотном и беззащитном». В улыбке соседа Храмов увидел, что вина всех заключается в отсутствии любви и жалости друг к другу. «Вот никогда не думал, что это так просто!» [3, с. 350], — удивился уже на своем смертном одре Федор Храмов.

В предпоследней, пятьдесят пятой главе романа «Карантин», имеющей зеркально-отражающее названия первой, — «Сон о возмездии», Владимир Максимов вводит еще одну форму ретроспекции, переданную через внутреннее состояние Бориса Храмова, который «прозревает» встречу с монахом, совершившим обряд крещения его пращура Ильи — основателя рода Храмовых. Борису стала очевидной его вина: «В дьявольском ослеплении ты возомнил о себе, как о единственном сосуде истины» [3, с. 350]. Монах заставляет главного героя взглянуть в лицо своему греху и возмездию, «чтобы уже никогда не прельститься обманом собственного воображения» [3, с. 350].

Таким образом, в конце романа «принявши крест, <...> принявши страдания, <...> принявши страх, <...> принявши искушение, <...> принявши возмездие», Борис приходит к пониманию сути земной жизни: «страдать — значит любить» [3, с. 353].

Проснувшись, Борис ощущает в своей душе благодатные токи любви к Марии и ко всему «дыханию мира».

Под воздействием введенного автором персонажа Ивана Ивановича в сознании Марии оживает семейный альбом Храмовых. Архив попадался ей на глаза в самых неожиданных для нее местах, вызывая «наваждение», будто она лично знает «весь этот хоровод лиц и фигур». Иван Иванович словно ожидал за дверью, когда Мария начнет думать о семейном альбоме: «Память, милая, память, соболезнующее вздохнул гость. — Наше человеческое спасение и проклятие. Кто знает, какие бездны сведений хранит она от нас за семью печатями?» [3, с. 250].

Иван Иванович принуждает героиню вспоминать то, что было в другой жизни, накрывая «ее ладонями <...> и за гранью угасающего в ней сознания она» слышит «собственный голос в иной сути и в другом времени» [3, с. 251]. Мария погружается в содержание писем XIX века, в события 1848 года, когда Россия подверглась «физической холере — с Востока, а духовной — с Запада», когда «...наши добрые русские люди — самый монархический народ в мире» были уверенны, «что там не может быть зла и беды, где сам Государь с ними» [3, с. 252]. В картину видения Марии вплетается голос Ивана Ивановича, через него автор также передает и свои мысли: «Ты слышишь, они живы, они живут в тебе, не забывай их, помни о них, Мария» [3, с. 255]. После пробуждения героини голос Ивана Ивановича звучит уже в ней, а не рядом. Он говорит ей, что всем придется держать ответ перед Богом в судный день. Но Мария вдруг усомнилась, был ли вообще Иван Иванович: «Наверное, он и не появлялся здесь. Было лишь забытье, наваждение, болезнь, сквозь которую она прошла, и, пройдя, обрела <...> неведомое ей <...> знание, враз определившее что ей сейчас делать и как дальше жить» [3, с. 259].

Приемы ретроспективного повествования, используемые Владимиром Максимовым в романе «Карантин», не только переносят читателя в прошлое России, но и помогают выразить

на подсознательном уровне источник веры в человеке. Писатель считает, что отход от истоков христианства ввергает в страшные беды, а возвращение к любви и всепрощению ведет главных героев к возрождению и воскресению. Таким образом, через осознание христианской сути в человеке Владимир Максимов идет к определению места России в мировом пространстве.

Литература

1. Иверни В. Постижение // В литературном зеркале: о творчестве Владимира Максимова. Париж–Нью-Йорк: Третья волна, 1986. 272 с. С. 34–58
2. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург: УрГПУ, 2010. 906 с.
3. Максимов В. Е. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3: Карантин: Роман. М.: Терра, 1991. 368 с.
4. Пономарева М. Г. Способы организации ретроспективного повествования в рамках исторического художественного дискурса // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И.А. Дергачева: в 3 т. Т. 2. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2012. 352 с. С. 287–297.

МАРИЯМ РАВИЛЬЕВНА АРПЕНТЬЕВА

*д-р психол. наук, проф. КГУ им. К. Э. Циолковского
(г. Калуга, Россия)*

«МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК»: Н. ГОГОЛЬ, А. ЧЕХОВ, М. ЗОЩЕНКО

Тема «маленького человека» — сквозная тема исследования писателей и ученых XIX–XX веков. Великолепие человеческого аристократизма, героизма, личностной свободы и зрелости и т. д. ушло на второй план: новым героем XX века стал «маленький человек». «Энциклопедия» жизни «маленького человека» начата А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским, Н. В. Гоголем, М. Е. Салтыковым-Щедриным, А. П. Чеховым, М. М. Зощенко и другими известными писателями [1; 3; 11; 14; 21]. В этой энциклопедии много черт, среди которых одна из важнейших — внутренняя и внешняя отчужденность, расщепленность, нереализованность. Осмысляя персонажи Ф. Достоевского, предвосхитившие человеческую реальность ряда произведений XX века, включая произведения М. Зощенко, Ю. Кристева упоминает «треснувшие я», «расщепленные субъекты», носители «разорванного сознания» [13]. «Маленький человек» — это человек, у которого ценностные ориентиры пошатнулись либо отсутствуют. Он стал предметом исследований многих писателей XIX–XX столетий: к ним относятся зарубежные ужасы Ф. Кафки, и театр абсурда, и образы участников массового уничтожения людей, и художественная концепция человека — монстра, существа чудовищного [19].

Появление «маленького человека» связано с культурой мещанства, «буржуа», человек неожиданно оказался в ситуации крайней нестабильности: потеря чувства семьи, дома привела к росту изоляции, утрате доверия, ценностных привязанностей, ослаблению взаимодействия частной и общественной жизни» [5, с. 165]. Поэтому современная российская литература о «маленьком человеке» не имеет равных по реалистичности, полноте и многоуровневости осмысления.

Н. В. Гоголь — один из ведущих исследователей жизни «маленького человека»: человека, не знающего и не стремящегося вырасти и понять себя и мир такими, какими они являются, а не кажутся. Вся жизнь «маленького человека» протекает в выдуманном, фиктивном, ирреальном мире. Н. Гоголь создал столь многообразные и столь многоплановые и яркие примеры такой жизни, что его творчество само по себе можно назвать энциклопедией жизни таких людей, энциклопедией фикций. Эта «энциклопедичность» проявляется во многих его работах, включая знаменитый, «школьный» перечень. Как и народные сказки, отражающие фикции как модели непродуктивного и неэффективного бытия, «побасенки»-поэмы Н. Гоголя раскрывают перед школьниками и школярами перспективы реальной и фиктивной жизни, помогая определиться с выбором и предостерегая от многих выборов, ведущих к омертвлению души. Особенно ярко они приведены в поэме «Мертвые души», петербургских рассказах [6]. Эта поэма — множественная трагедия — трагедия «страха перед жизнью» — отражение трагедии российского общества того времени и нашего времени — времен и мест потери ценностей, себя — человеком. Эта тема стала сквозной и для последователей Н. Гоголя: живших во времена, прозорливо предвосхищенные им как времена душевного омертвления. До Н. Гоголя у писателей даже не ставился вопрос о том, кто виноват в унижении и умалении человека, его низведении до животного или бездушного объекта, «горе от ума» было горем человека, стремящегося жить, верить, любить, горе же «маленького

человека» было совсем иным. И ответ на вопрос о происхождении этого горя был в целом однозначен — «виновата» социальная среда, ею человек был окончательно обезличен и превращен в винтик огромной государственной машины. У Н. Гоголя произошло переосмысление: «виноватым», точнее ответственным за свою жизнь оказывается сам человек [6; 8]. Он сам отвечает за то, что будучи одаренным и способным, будучи любимым и даже имея высокий социальный статус, он сам выбирает фиктивное, бессмысленное, бездарное бытие: он отвечает за то, что он «маленький», сам слишком часто и легко забывает о чувстве собственного достоинства, отбрасывает его в погоне за фикциями иного «большого»: еще больших денег, еще большей власти, еще большего внимания и т. д. Дуальность отношения к «маленькому человеку» типична для всех посвященных ему работ: в «Петербургских повестях» и в комедии «Ревизор» Н. Гоголь полон внимания к личности того, на кого мало обращают внимание общество и государство: невзрачная, непримечательная внешность, беспросветность и типичность судьбы, опасения и страхи сослуживцев, мучения в семье и на службе, неспособность заметить серость, убогость своей жизни, того, что он не стал или перестал быть человеком [6]. Даже его смерть незаметна, она и не смерть почти: «скрылось существо, никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное...», а его тень стала преследовать мучителей. «Маленький человек» не может даже по-настоящему умереть — даже его смерть фиктивна и угрожает фикциям его мучителей — других, не менее «маленьких людей».

«Заговор никчемности» хорошо иллюстрирует «Ревизор»: сам того не ведая, его герой, лжереvizор как человек, претендующий на разрушение фикций, перепугал всех «больших людей» [6]. Говоря о том, чего ему не хватает в настоящей жизни — о богатстве, власти, признании, — пройдоха утешается сам и успокаивает других. Пока он лжет, все хорошо, есть надежда на «милость» и сохранность мира иллюзий, мира, более ценного

самого по себе, чем те же награбленные деньги, выстраданная предательствами власть и купленные уважение и любовь.

Пророческие сценарии Н. Гоголя и более ранние описания Ф. Достоевского возвышают фикции отдельного человека до степени, в которой этот человек готов уничтожить мир, лишь бы сохранить их. Очень редко «маленький человек» сам реализует свою способность к протесту, бунту. Но к такому бунту «маленького человека» всегда ведет жизненная катастрофа. А исход протеста — непредсказуем: либо полное безумие и смерть самого героя, либо — полное безумие тех, кто его окружает: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною!.. Что я сделал им? За что они мучают меня?» [6]. Сама жизнь — «Записки сумасшедшего»: границы разума и безумия, жизни и смерти нарушены: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!». Мечта, идеал, человечность — это то, за что люди расплачиваются — омертвлением и пошлостью или страданием и смертью. Человека ценят «по одежке» и провожают по ней же: ни о каких иных достоинствах, кроме «одежды», люди не задумываются [6]. При этом у врага «маленького человека» — «значительного лица» — тоже свои фикции и своя трагедия: в мире лжи, бюрократии, отчуждения он также теряет свое истинное, человеческое и лицо. И для него, как и для «маленького человека», важен не «чин», а сущность человека и его отношения: душа, нравственность, духовность.

Диалог «маленького» и «большого» человека — диалог о возможности реального в этом мире. Апофеоз этого диалога раскрывает «причудливый парадокс», описанный В. Набоковым в отношении к лжепривидению умершего и якобы мстящего за свои страдания «маленького человека»: «человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича (Башмачкина, героя повести «Шинель» — А. М.) — ведь это человек, укравший у него шинель <...> полицейский, угодив в самый причудливый парадокс <...> принимает за этот призрак как раз ту персону, которая была его антитезой, — человека, укравшего

шинель. Таким образом, повесть описывает полный круг — порочный круг, как и все круги <...>» [15, с. 18]. «Привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: „Тебе чего хочется?“ — и показало такой кулак, какого и у живых не найдешь», — пишет Н. Гоголь, так и не раскрывая тайну и парадокс: «привидение» уходит в темноту, а непонимание разрешается в смехе (в котором страх перед смертью перемешался со страхом перед жизнью, их непониманием, неприятием, фиктивностью). «На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих. Она обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей», — добавляет В. Набоков [15, с. 18].

Обманчиво думать, что можно заставить уважать: культура человеческого — не результат мимолетных утрачений, даже со стороны приведений. Это показывают и переживания героя, вступившего с Н. Гоголем в диалог, в произведении Р. Акутагавы. Последним в его «ремейке» на рассказ «Шинель» создан иной конец: «Уставясь на лису (аналог привидения у Н. Гоголя — А. М.), лакающую бататовую кашу (аналог желания шинели у А. А. Башмачкина — А. М.), гои с грустью и умилением мысленно оглянулся на себя самого, каким он был до приезда сюда. Это был он, над кем потешались многие самураи. ... Это был он, одинокий человек в выцветшем суйкане и драных хакама, кто уныло, как бездомный пес, слонялся по улице <...> И все же это был он, счастливый гои, лелеявший мечту поесть всласть бататовой каши... От сознания, что больше никогда в жизни он не возьмет в рот эту бататовую кашу, на него снизошло успокоение, и он ощутил, как высыхает на нем пот» [2]. Герой Р. Акутагавы сам отказывается от своего желания, поняв, что не оно было его счастьем. Герой Н. Гоголя желание отменить не смог: именно величина этого желания и невозможность от него отказаться оказались губительными.

В произведениях А. Чехова вопрос о том, кто виноват в унижении и умалении человека, его низведении до животного или бездушного объекта, поставлен также откровенно и отчетливо, как и ответ на него: «маленький» человек обычно не только не помнит о человеческом достоинстве и предназначении, но ради выгоды, престижа, порядка и т. д., а то и просто так, на всякий случай, «как бы чего не вышло», готов унижать себя сам. Человек этот в рассказах и повестях, драматургии А. Чехова явно не ощущает себя человеком, он слишком обленился, чтобы любить, верить и побеждать: жизненный путь его завершен, еще не начавшись: «Сколько хлопот, однако!» — всего лишь воспоминание о жизни, к которой не хочется возвращаться, чтобы не потревожить себя. Это просто — «смерть чиновника», человек же умер давно, так и не реализовав знаменитый императив А. Чехова — «По капле выдавить из себя раба». Жизнь «маленького человека» с оскудевшей душой, жизнь, искалеченная общественными условиями, растраченная человеком абсолютно бессмысленно для самого себя и даже во зло другим, — это жизнь «не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне», — это не жизнь, а ожидание смерти, это самодовольная пошлость, не способная умереть, потому что умирать некому. Жизнь «маленького человека» — это косность и «футлярные» рамки, маскирующие стремление остановить «не вполне дозволенную» кем-то жизнь, окутать все паутиной мещанства (отчуждения, невежества и потребительства). Смерть выступает как фарсовый вариант человеческой жизни, прекращение функционирования чиновника открывает, возможно, дорогу для человека, который может наконец-то стать счастливым. Другая трактовка смерти — с обретением футляра-гроба — также вполне устраивает «маленького человека»: тело и эго обрели свой футляр, душа, наконец, освободилась. Счастливы — все. Кроме тех, кто пока не может умереть, вынужденный потреблять, изолироваться и закрываться от жизни в обывательских шаблонах псевдобытия. Третий вариант, наиболее оптимистичный, это вариант жизни человека, который

«надорвался»: и из пылкого, деятельного работника человек превращается в больного, внутренне сломленного неудачника, и/или человека постигает страдание отвержения, предательства и неблагодарности, и/или ему просто неоткуда взять «вежества», волей судьбы он брошен в мир жестокости, невежества и бессмысленности, не имея достаточных сил противостоять им. У него есть шанс — вырасти: набраться «вежества», сохранить или восстановить любовь и гармоничность отношений с миром больших и малых целей и идеалов. Но большинство «маленьких людей» этого лишены.

«Маленький человек» А. Чехова также «энциклопедичен», он — разный: смешной или печальный неудачник, который умирает от переживаний, нечаянно совершив по сути ничтожную оплошность, или он — внешне благополучный и умный, но страдающий от какого-то сильного стресса, переживания. Его способности, его душа не были реализованы и оценены. Он живет под гнетом невозможности того, что составляет сущность его таланта быть человеком: «И он злился и винил себя, хотя и не понимал, в чем именно заключается вина его... „Ах, да нельзя же насильно полюбить! — убеждал он себя и в то же время думал: — Когда же я полюблю не насильно? Ведь мне уже под 30!.. О, собачья старость! Старость в 30 лет!“ <...> Он чувствовал, что <...> ускользнула от него часть его молодости и что минуты, которые он так бесплодно пережил, уже более не повторятся <...> Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нем самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это не рассудочная холодность, которою так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни» [21, т. 6, с. 78–80]. Поэтому часто он предстает в виде «футлярной личности», человека, который умер как душа, который, еще будучи живым телесно, умер душевно, остался лишь

никому не нужный футляр. Человек потерял живую связь с собой, с людьми, с Богом и жизнью в целом, попытавшись ограничить ее и себя маленькими, частными стремлениями и забыв о самом важном. Один из примеров героев этого типа у А. Чехова даже носит имя, направляющее нас к Книге Ионы: «Ионыч», живя в провинциальном городе, рядом с такими же, как он, «маленькими» людьми с их маленькими мечтами, все более замыкается в себе, расстается с иллюзиями юности/души, становясь циничным человеком и отказываясь от выполнения своего долга перед собой и людьми, перестав обращать внимание на страдания людей. По мнению А. Чехова, такие люди делают свою жизнь и жизнь окружающих как минимум скучной и неинтересной, а порой невыносимой и жестокой по своей собственной воле: они выбирают быть «маленькими» потому, что начинают жить лишь эгоистическими и своими мелкими заботами, угождая только себе и своим желаниям и/или желаниям своей семьи, ради которой, они, как другой персонаж Библии, апостол Иуда, готовы продать и Бога. Как отмечал Г. Чулков: «Мы вышли из мира определенностей, точных слов и незыблемых понятий, мы ужаснулись призрачности реального и, взволнованные, стали на распутье, прислушиваясь к таинственному шороху чьих-то огромных крыльев», хаос еще царит на земле, познать его ужас в музыке таинственных диссонансов — «вот необходимая ступень, которую пройти должны люди <...> страшные колебания, глухую тревогу и бессмысленный топот жизни. Стучат костяшки скелеты. Рождаются крики из тьмы <...> Текут ненужные слезы. Пошлость перерождает себя» [22, с. 267–268]. Важно, однако, что в схватке нравственно чистых, светлых личностей с темным миром обывателей, их жадностью, пошлостью, цинизмом развивается способность человека быть собой, строить отношения с другими людьми и реализовывать свое предназначение: выходили из «маленьких людей» и разночинцы-демократы/революционеры, и просто — люди, восстановившие гармонию с миром, нашедшие свой путь — служения. Важно сознавать

это — наличие «подводного течения» не только в драматургии («серой жизни на сцене»), но и в иных произведениях писателя: за внешне бытовыми эпизодами и деталями, за иронией и т. д. всегда есть присутствие непрерывного внутреннего интимно-лирического потока, потока жизни, придающего даже самым печальным историям писателя жизненную силу, вдохновляющую читателей к переменам, к счастью, к любви, к истине [16, с. 10]: «Особенно тянется к А. П. Чехову обойденный прежним писателем огромный в массе, мелкий и невидный в отдельности, хмурый обыватель, испытывающий не вполне объяснимую тоску и не могущий сам найти для нее соответственного оправдания <...> Свою расщепленность между существованием действительным и призрачным, свою тоску по тому, чтобы действительное стало призрачным, а воображаемое и смутное — реальным, свою неудовлетворенность и свое право на нее <...> зритель видел в чеховских пьесах, читатель воспринимал в чеховских рассказах» [10, с. 67].

М. Зощенко — один из ведущих исследователей жизни «маленького человека» в начале XX века: человека, не знающего и не стремящегося вырасти и понять себя и мир такими, какими они являются, а не кажутся. М. Зощенко описал настолько яркие и цельные портреты таких людей, его творчество настолько обогатило литературу о нем, что гарантировало не только сиюминутный и мгновенный успех работ М. Зощенко при жизни, но и долгую славу и многочисленные исследования творческого гения, почитателей этого гения на века вперед. М. Зощенко практически еще и не начат по-настоящему читаться [9]. Эти образы рассеяны, почти затеряны: в разных героях его рассказов спрятались не просто «маленькие», а намного меньше, чем «маленькие» люди. Оттого их не сразу можно увидеть, даже в суете описанных М. Зощенко бытовых проблем и ситуаций, знакомых каждому обывателю, каждому «маленькому человеку». Для того чтобы представить себе портрет этого «меньше маленького человека», нужно свести всего рассказы-новеллы

в единое целое. Это не вполне трагедийный образ, как и у А. Чехова: трагедия велика. «Меньшемаленький человек» чужд трагедии. Трагедия «страха перед жизнью», описанная А. Чеховым, связана с потерей опор внешнего бытия. У М. Зощенко дверь к ним закрыта системой воспитания и обучения, всеми общественными отношениями. «Меньшемаленький человек» у М. Зощенко потерял опору и в себе самом: его уже практически нет. И, как кажется, писать не о чем. Именно с этим связан кризис современной отечественной литературы и киноиндустрии: не о чем писать. Лоскутное, комиксообразное, проданное и перепроданное, переделанное на ремейки, понимание происходящего уже пониманием не является. Как и ранее у А. Чехова, у М. Зощенко человек сам отвечает за то, что он «маленький», забывает о чувстве собственного достоинства, но ради выгоды, престижа, порядка и т. д., а то и просто так, на всякий случай, «как бы чего не вышло», готов унижать себя и, главное, других, саму жизнь. Человек в «меньшемаленьком» состоянии, как следует из образа, еще даже не родился. Социальное бытие меньшемаленьких людей превалирует над индивидуальным. Его судьба — «судьба винтика» в общей машине — ничто в сопоставлении с инструкциями или законами. Да и он сам — ничто. Этот «ничтожный», «меньшемаленький» мир вводит нас в системы, использованные в концлагерях XX века: однако там личности стирались, если они были, здесь — личности просто не возникали. При этом «меньшемаленький человек» — профессионал в своем страдании, и страдает он ответственно и с любовью: ненависть к страданию, которая даст ему возможность выйти из паутины, ему недоступна. Он живет в том, что А. Блок назвал «необъятной, серой паучихой скуки» [4, т. 5, с. 67; 20]. Важно также, что у М. Зощенко есть не только «меньшемаленькие» люди, но и люди «среднего роста», вступающие в схватку нравственно зрелых и чистых, светлых личностей с темным миром обывателей и «канцеляристов», с их жадностью, пошлостью, цинизмом, равнодушием и отчуждением.

«Маленький человек» — человек, страдающий от единственно непреодолимого и часто неосознаваемого им «комплекса Ионы». История Ионы проанализирована в психологии в работах экзистенциалистов, осмысливших историю этого пророка, описанную в Библии. Выбор «истинности» как Божьей милости, дара духовного и «истинности» как представления о собственных «достижениях» и значимости, или о том, что Бог выделил и наделил качеством «сыновности» и «значимости» лишь некоторых, — один из основных выборов нравственного совершенствования (Книга пророка Ионы 4:6). Выбор Ионы в понимании А. Маслоу — это выбор самореализации или самоуничтожения. Во многом сходно понимание человеческой жизни у В. Райха: последний описал, как он с ужасом наблюдал за тем, что «маленький человек» творит над собой и своими близкими, всеми, кого он встречает в жизни, как он постоянно наслаждается и страдает от последствий своих, по сути, мелких наслаждений, как он сопротивляется, унижает и завидует людям, возносит и поддерживает своих врагов и растаптывает, предаёт друзей, как, достигнув власти, во всю злоупотребляет ею и делает как можно более жестокой, чем та, которую он сверг, и как та, которая, как он опасается, может свергнуть его самого [18, с. 5, 56–57]. Б. Лазаревский писал: «Туманная и страшная действительность, беспросветная серость и тоска повседневности, жуткое, кошмарное близкое прошлое — все это гнетет безмерно...» [14, с. 105]. Жизнь «маленького человека» — это косность и «футлярные» рамки, маскирующие стремление остановить «не вполне дозволенную» кем-то жизнь, окутать все паутиной мещанства (отчуждения, невежества и потребительства) [3]. Вместе с тем смерть выступает как фарсовый вариант человеческой жизни, прекращение ее — физическое или «разоблачительное» открывает реальную дорогу для развития человека, который может наконец-то стать счастливым, но не всегда прибегает и к этому способу освобождения. Он — раб, и рабом ему жить удобнее. Но большинство «маленьких людей» лишены и этого шанса: мистерия «мертвых

душ» говорит нам о том предчувствии тотальной проданности, преданности, растоптанности, которую Н. Гоголь, А. Чехов и М. Зощенко переживали как духовную смерть человеческого, смерть общества, а не только смерть отдельных людей [6]. Эта смерть — смерть «одиначества в толпе», смерть самоуничтожения как логичного продолжения отчуждения и неподтвержденности. «Новейшей болезнью, характерной для современного общества, является болезнь одиначества <...> тысячи и десятки тысяч людей с одинаковыми убеждениями и взглядами на жизнь, с почти одинаковыми привычками и стремлениями, чувствуют себя, тем не менее, ни с кем не связанными, одинокими, без близких и знакомых», — писал Г. Гордон, размышляя о всплеске самоубийств [7, с. 85–89]. В целом же — «маленькие люди» — это мещане, обыватели, их жизнь имеет устойчивый уклад, включает исполнение сложившихся привычек: «Одинокая, деловая жизнь, не согретая ни любовью, ни дружбою, без каких то ни было нравственных связей с людьми, жизнь очерстневшего и озлобленного эгоиста, целиком построенная на какой-нибудь низменной страсти, — вот жестокий удел таких натур» [17, с. 37]. Духовный распад человека в этих условиях «связан со многими факторами: это и сила времени, и самопоглощенность, и неумение человека угадать то мгновение, которое «решает всю его дальнейшую судьбу» [12, с. 13–22]: «душно и скучно жить» [21, т. 8, с. 76]. Если вспомнить Библию, это совершенно не удивительно: Ионе скучно и с самим собой. Однако, как оказывается, жизнь «разрешена вполне».

Литература

1. Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Временник Пушкинской комиссии: 3 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1936. 424 с. С. 134–163.
2. Акутагава Р. Избранные произведения. СПб.: Гиперион, 2002. 384 с.
3. Аронов А. Я. Избранное. М.: Моск. Комсомолец, 2014. 448 с.
4. Блок А. А. Собр. сочинений: В 8 т. Т. 5: Проза. 1903–1917. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. 799 с.

5. Бушканец Л. Е. Чехов — писатель русского Апокалипсиса? // Ответственные науки и современность. 2010. № 4. С. 162–172.
6. Гоголь Н. В. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2012. 828 с.
7. Гордон Г. Об одиноких // Новый журнал для всех. СПб., 1909. № 7. Май. С. 85–89.
8. Грибоедов А. С., Фомичев С. А., Гершензон М. О. Горе от ума. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума». СПб.: Искусство, 2008. 398 с.
9. Зощенко М. М. Собрание сочинений: В 6 т. Л.; М.: Прибой, 1929–1932.
10. Игнатов И. Читатели Чехова // Русские ведомости. 1914. № 151. С. 56–67.
11. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: Книга, 1989. 485 с.
12. Катаев В. Б. Сложность простоты. М.: МГУ, 1998. 112 с.
13. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Вестник МГУ. Филология. 1994. № 5. С. 44–62.
14. Лазаревский Б. Письма об искусстве // Новый журнал для всех. СПб., 1909. № 11. Сентябрь. С. 105–114.
15. Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе / Предисловие И. Толстого. М.: «Независимая газета», 1996. 438 с.
16. Немирович-Данченко В. И. Предисловие «От редактора» // Эфрос Н. Е. «Три сестры»: Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. П.: Светозар, 1919. 77 с.
17. Овсянко-Куликовский Д. Н. Наши писатели // Журнал для всех. 1899. № 2/3. С. 34–38.
18. Райх В. Посмотри на себя, маленький человек. М.: Дом гештальта, 1997. 100 с.
19. Смирнов И. П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. 1991. № 3. С. 305.
20. Старков А. Н. М. Зощенко: судьба художника. М.: Сов. писатель, 1990. 256 с.
21. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. М.: Наука, 1974–1988.
22. Чулков Г. Примечания к словам Антона Крайнего о Чехове // Новый путь. СПб., 1904. Май. С. 267–268.

ЭМИЛИЯ АНАТОЛЬЕВНА ЕВТУШЕНКО

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ФОЛЬКЛОРНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЙ КОД В РАССКАЗЕ И. А. БУНИНА «ХУДАЯ ТРАВА»

22 февраля 1913 года, находясь на острове Капри, Иван Алексеевич Бунин закончил рассказ «Худая трава» — произведение в высокой степени мифопоэтическое, затрагивающее основы национального миропонимания и фольклорной культуры. Эпиграфом к рассказу стала русская пословица, помещенная В. И. Далем в раздел «Добро — Милость — Зло» («Пословицы русского народа»): «Худая трава из поля (с корнем) вон» [3, с. 74]. В очередной раз писатель заглянул в глубину народного сознания, вместе со своим героем пережил инициальный момент — уход из земного мира. Бунин, необыкновенно чуткий к родному фольклору, вслед за ним «вписал» жизнь человека в природный цикл рождения, цветения, сочного травостоя — и осенней жухлости, отжившей свой срок травы, безмолвной и терпеливой.

Трава — древнейшая мифологема, архетип культуры. Она символизирует стихию земли, «волосами» которой является. Такое представление отражается, в частности, в русских духовных стихах. Дуализм травы проявляется в том, что травы бывают «добрые» и «злые», «живые» и «мертвые» [4]. Трава часто участвует в психологических параллелизмах лирических песен: «Не свивайся трава с повилицей — не свикайся молодец с девицей»;

«Что чужая жена — лебедушка белая, а своя-то жена — полынь горька трава... Никто травку не сорвет, никто девицу не любит, никто замуж не берет» [7, с. 362–368]. В семицких обрядах «завивание» венка предполагает сплетение ветвей молодой березы с травой.

Чародейным, волшебным травам несть числа: трава, которой следует натирать ружья, чтоб те метко стреляли; сакральная плакун-трава, плачущая, когда ее срывают [6]; магическая сон-трава; всемогущая разрыв-трава [6]. С травами связана целая россыпь примет: апрель с водой, а май с травой; если в марте вода не течет, в апреле трава не растет; много снегу — много хлеба, много воды — много травы. Встречаются развернутые фольклорные сравнения для передачи хода времени: «Опять день за днем будто дождь дождит, неделя за неделей, как трава растет, А год за годом, как река бежит». На Ивана Купалу нужно собирать целебные травы, поскольку земля достигает своей наибольшей силы.

Из метафорического сравнения растений и, в частности, трав с волосами в народе рождается уверенность в том, что русалки имеют зеленые косы; каждая травинка — волос. Семантика травы подчас помогает выразить горький народный опыт («Хвали траву в стогу, а барина — в гробу») и сказочные «формулы повеления» («Сивка-Бурка, вещий каурка! Стань передо мной, как лист перед травой»). Вера в животворящую силу трав отражается в заговорных текстах: «Ты, мать трава, от Бога сотворена, от земли рождена». Есть волшебные травы, которые одаряют человека, особенно ведуна-зелейника, способностью вступать в контакты с мифическими существами, видеть их. Наконец, в мифопоэтическом сознании трава может «примирять» язычество и христианство: например, трава Петров крест, приносящая удачу рыбакам, носит имя Святого Петра и корень имеет в форме креста. Примеры можно множить и множить.

В Священном Писании слово «трава» нередко прилагается ко всякой зелени вообще (Ис. 15:6): «Быстрое возрастание

и нежность различных трав прекрасно поясняют нам некоторые места Священного Писания. Таковы, например, слова псалмопевца: „Тысяча лет... как трава, которая утром вырастает, утром цветет и зеленеет, вечером подсекается и засыхает“ (89:6); „Тогда как нечестивые возникают как трава...“ (111:8); „Дни человека как трава, как цвет полевой, так он цветет“ (102:15 и др., Ис. 40:6–8). „Ибо всякая плоть, как трава, и всякая слава человеческая, как цвет на траве; засохла трава, и цвет ее опал“, — говорит св. ап. Петр (1:24)» [2, с. 623]. Христианские идеи-мифологемы «дни человека — как трава», «всякая плоть — как трава» из Библии переходят в национальное сознание и литературу.

В лирике Бунина трава — сквозной образ, сопровождающий жизнь и смерть:

Полями пахнет, — свежих трав,
Лугов прохладное дыханье!
От сенокосов и дубрав
Я в нем ловлю благоуханье.

Или:

Растет, растет могильная трава,
Зеленая, веселая, живая,
Омыла плиты влага дождевая,
И мох покрыл ненужные слова.

Или:

Сохнут, жарко сохнут травы,
Над полдневными горами,
Над сиреневым их кряжем
Встало облако колонной —
И, курясь, вясь, уходит

К ослепляющему небу.
В тень прозрачную маслины
Блик горячий и зеркальный
Льется с моря и играет
По сухим, колючим травам.

Травы включены в вечный круговорот бытия — они безмолвные и вечные свидетели хода земных соков и одновременно движения человека по своему земному пути:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — Господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным Коленам припав.

Многотрудные «полевые пути» кончаются для героя «Худой травы», подходят сроки, и для бывшего батрака Аверкия наступает время тоже припасть к милосердным Коленам. Он поэтапно вспоминает прожитую им жизнь, старается, как может, осмыслить ее, не находя нужных слов, понятий, но чувствуя свое глубокое родство с тем, что происходит из года в год в природе. Этот параллелизм помогает передать человеческую содержательность внутреннего мира простого крестьянина, пережившего столько мук, горя, тревог, но не растерявшего смирения, доброты, душевной красоты, приятия высокого смысла бытия. Он уходит из жизни, всматриваясь в лица близких, вслушиваясь, высыхая безропотно, ровно как трава, и этим обретая окончательную гармонию — в смиренном ожидании смерти, вечного покоя от суетности, существующего параллельно с вечным обновлением в природе.

Бунин показывает, что наступление зимы вызывает в душе героя прилив жизни, радости: «Ах, в зиме было давно знакомое, всегда радовавшее зимнее чувство! Первый снег, первая метель! Забелели поля, потонули в ней — забивайся на полгода в избу! В белых снежных полях, в метели глушь, дичь, а в избе — уют, покой. Чисто выметут ухабистые земляные полы, выскребут, вымоют стол, тепло вытопят печь свежей соломой — хорошо!». Это последняя его радость от созерцания природы, прочувствования всего домашнего, родного, неизбывного при жизни. Тело уже теряет соки, появляются предвестники земного конца: «Он уже твердо решил, что захворал без отлеку, что он — „оброчный кочет“. Он давно перемогался. Больные собаки уходят со двора, ищут по межам, по лесным опушкам какую-то тонкую, лишь им ведомую траву, и едят ее — тайком ищут себе помощи. Отдаляясь от двора, Аверкий тоже искал — тайком покупал то водки, то соды... Теперь перемогаться уже не стало сил». Тайной травы для него не было.

И вот уже приходят в дом, на самом деле, прощаться: «Подойдя, гости поклонились Аверкию, осторожно поцеловались с ним, подняли к нему не хотевшую целоваться, воротившую в сторону личико, девочку; Аверкий с нежностью заметил, что волосы у нее бело-золотистые, тверды и гладки, как трава после лета.

— Помираешь, значит, — равнодушно сказал зять, ложась.

— Худая трава из поля вон, — пошутил Аверкий. — А чую — конец. Чую — она. Ночью скучаю, пуще всего как полуночная звезда-зарница взойдет. Никакая! — сказал он безнадежно. Стали уж колокольцы в глотке звенеть...». Это сравнение «тверды и гладки, как трава после лета» в контексте Библии и фольклора символически связано с порой юности: «юная трава — юный человек, начинающий жизнь. Эпиграф «Худая трава из поля вон» отзывается в ткани рассказа, теперь уже в речи Аверкия, все больше сближая судьбу героя с главным фольклорно-мифологическим кодом рассказа, выявляя мифопоэтический подтекст.

«Зять проснулся, свежо и крепко зевнул, снова разбудив тонко дремавшего Аверкия. Утро настало веселое. Весело и молодо глядело в ворота голубое, по горизонту оранжевое небо. Холодная роса сверкала на траве.

И еще месяц прошел, и приблизилось время принести этот горький и сладкий оброк богу». Холодная роса на траве — так Бунин обозначает «встречу» двух великий стихий — земли и воды.

И пришла очередная осень в природе и последняя в жизни человека — с ее неизбежным увяданием: «Осень наступила рано. Замученный холодами, старой одеждой, пролежнями и сухими ранами на локтях, Аверкий только головой качал, разумея смерть:

— Ну, и норовиста! Не докличешься!». И вновь возникает параллелизм: сухие раны — сухая трава. Аверкий как бы проходит через все природные этапы умирания травы: «Мир он по-прежнему видел только в ворота видел только частицу огромной картины. Шли по горизонту за обнаженными лозинками все белевшие, все холодевшие облака. Умирая, высохли и погнили травы. Пусто и голо стало гумно. Стала видна сквозь лозинки мельница в бесприютном поле. Дождь порой сменялся снегом, ветер гудел в дырах риги зло и холодно. Аверкий тупо думал:

— Едет осень на пегой кобыле...».

Умершие и погнившие травы так далеки от твердой и гладкой травы после лета — как конец и начало. С помощью этой антитезы все поставлено на свои места и осознано окончательно. Свою силу отдала земля в гибели травы — отдал силу и человек, готовый предстать перед Богом. Не утруждать никого, не мучить своей болью и тяготами близких, уйти, ничем не омрачая их жизнь, — истинный смысл завершения судьбы Аверкия, нравственно цельного, честного и мудрого. По Бунину, умирать так способны лишь крестьяне, которые растут и воспитываются в традициях вековой приобщенности к великому началу земли, природы, по закону необходимого и неустранимого увядания всех «трав», сменяемого цветением трав свежих, новых.

Литература

1. Бунин И. А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Терра, 1997.
2. Библийская энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. 768 с.
3. Даль В. И. Пословицы русского народа. М.: Изд-во Эксмо, Изд-во ННН, 2005. 616 с.
4. Грушко Е. А., Медведев Ю. М. Словарь славянской мифологии. Н.-Новгород: Русский купец, Братья славяне, 1995. 368 с.
5. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 688 с.
6. Криничная Н. А. «Всем травам матери...» (фольклорно-этнографический комментарий к образу плакун-травы в поэзии А. Блока и Н. Клюева) // Проблемы исторической поэтики. 1998. Т. 5. С. 113–121.
7. Криничная Н. «Дай-ко, травонька, ответ...» (К истории и семантике поэтического тропа) // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 362–368.

АНАСТАСИЯ ПАВЛОВНА КОТОВА

маг. ВоГУ (г. Вологда, Россия)

ОБРАЗ ЮРОДИВОГО В РОМАНЕ Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР»: ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ

Образ юродивого в древнерусской литературе был одним из центральных. Юродивые считались святыми (добровольными мучениками). Однако, в отличие от преподобных, их поведение не вписывалось в рамки общепринятой нормы. Не случайно исследователи называют юродство «экстремальным видом религиозного подвижничества» (И. Ковалевский) и «антиповедением», для которого характерны парадоксализм, мистичность, совмещение несовместимого, игра и разрушение нормы [4, с. 52].

А. М. Панченко, как и многие ученые, называет юродивого актером, который не юродствует наедине с собой. Цель юродивого — обличать общество. А для этого нужно постоянно взаимодействовать с внешним миром. Поэтому юродивый совершает странные поступки, речь его мало понятна окружающим, и его поведение часто приводит к негативным последствиям: юродивого нередко избивают, общество его отвергает, несмотря на то, что благочестивые люди продолжают видеть в нем человека Божия [2, с. 393].

Образ юродивого встречается не только в древнерусской литературе. Он занимает одно из центральных мест в современном романе Е. Г. Водолазкина «Лавр». В тексте, помимо главного героя, встречаются еще и юродивые Фома и Карп. Мы же в настоящей работе обратим внимание на образ Арсения. В жизни главного героя произведения можно выделить несколько этапов: 1) мирское существование — служение плоти (Арсений-грешник), 2) служение людям (Арсений-врач), 3) служение Богу: юродство (Устин), паломничество (Арсений), монашество (Амвросий) и отшельничество (Лавр). Можно заметить, что эволюция героя сопровождается последовательной сменой имен. В данной работе мы подробно рассмотрим начало этапа служения Богу, а именно: период юродства Арсения.

Отметим, что под воздействием обстоятельств (встреча с разбойниками, близость к гибели, ограбление, вынужденное странствие) меняется внешний облик Арсения: *«Однажды он увидел свое лицо в весенней луже и заплакал. Спутавшиеся волосы более не имели цвета. Из ввалившихся щек клочьями лезла борода. Это была не борода даже, а свалывшийся пух, местами прилипающий к коже, местами свисающий сосульками»* [1, с. 174]. Бесцветные волосы — символ обезличивания главного героя (ведь именно посредством юродства происходит отказ героя от своей личности). Ввалившиеся щеки — печать голода, который он станет в будущем испытывать постоянно, но уже не чувствовать. Спутавшиеся волосы, «свалывшийся пух» вместо бороды, «прилипающий к коже», «свисающий сосульками» — признак отказа человека от собственного тела. При этом «пух», который прилипает к коже, символизирует, на наш взгляд, не просто потерю внешней красоты, но и огромный труд (ибо липкой кожа стала от пота, так как описывается солнечный весенний день). Тяжелый физический и духовный труд будет сопутствовать герою на протяжении всей его оставшейся жизни. Поэтому, предчувствуя трудности, которые ему предстоит пережить и вспоминая свою прошлую жизнь, герой плачет: *«Арсений плакал не по себе,*

но по ушедшему времени. Он понимал, что оно уже не вернется» [1, с. 174–175]. Ушедшее время дорого Арсению: в нем остались покойные Устина и его сын, во имя которых главному герою и пришлось отказаться от всех мирских ценностей.

Внешний облик Арсения заставлял всех жителей Пскова, встречавших его на пути, считать, что он человек Божий: *«Не проси у него денег, сказали паромщику, ибо перед тобой человек Божий»* [1, с. 176]. Однако сам Арсений противопоставлял свое «убожество» красоте природы, которая его окружала: *«И вот с одной стороны реки — я, погрязший в струпьях и вшах, а с другой — эта красота. И своим убожеством я рад подчеркнуть ее величие, ведь подобным образом я как бы участвую в ее творении»* [1, с. 176]. Используя антитезу в речи персонажа, автор показывает, что внешнее «убожество» может обладать созидательной силой и подчеркивать красоту природы. Более того, Арсений, отказавшись от своего тела счастлив, что природа благодаря ему кажется еще прекраснее. Быть может, человечество станет чаще обращать внимание, в каком восхитительном мире оно живет.

Струпья и вши покрывали и тела юродивых, описанных еще в литературе Древней Руси. Отказ от одежды — одна из форм протеста юродивого. Как отмечает А. М. Панченко, «идеальный костюм юродивого — нагота» [2, с. 394]. Нагота — это не только символ чистоты души, презрение к плоти, но и безнравственность. Однако эта «безнравственность» оправдана. Юродивый целенаправленно изнуряет свое тело, ходит обнаженным в жару и в холод. На его теле струпья и рубцы. Но юродивый обнажен не полностью. Он часто носит набедренную повязку или рубаху. Рубаха была сшита из лоскутьев ветхой ткани и не подвергалась никакой санитарной обработке, поэтому в ней заводились вши и изнуряли тело юродивого [2, с. 394].

Арсений же, прежде чем стать юродивым, был к этому подготовлен внешними обстоятельствами: его одежду украли и взамен оставили лохмотья, в которые главный герой был вынужден

облечься: *«Поколебавшись, Арсений протянул к лохмотьям руку и тут же отдернул. Ему стало противно»* [1, с. 165]. Отвращение у Арсения вызывала не только грязь, но и мысль о том, что эти лохмотья принадлежали вору: *«Невыносимой была мысль, что их, вероятно, носил тот, кто его раздел»* [1, с. 165]. Арсений не мог выйти из сарая голым, потому ему пришлось надеть чужую одежду: *«Арсений взял то, что когда-либо было рубахой, и приложил к груди. Поколебавшись, продел руки в рукава и голову в дырку — воротник был оторван. Рубаха висела на теле бесформенной тряпкой. Ее бесцветность оживляли заплаты»* [1, с. 166]. Отметим, что здесь снова делается акцент на слово «бесцветность» (как и при характеристике волос Арсения, которые теперь были «без цвета»). Это отнюдь не случайно. Бесцветность и бесформенность рубахи указывают на обезличенность героя, на его отказ не только от внешних удобств, но и от своей личности. Мотив переодевания в данном случае очень важен: облачившись в чужие лохмотья, Арсений уже не тот прежний уважаемый человек, врач, которому многие обязаны своей жизнью. Он превращается в бесприютного одинокого скитальца, отверженного, которого никто не знает. Да и его внешний облик позволяет сделать вывод о том, что теперь он личность асоциальная. В начале пути отречения Арсений не отказывается от одежды. Помимо рубахи, он надевает и порты, которые ему оставил вор, но по-прежнему испытывает отвращение: *«Его порты были как телесная близость с ним, и Арсения передернуло от омерзения»* [1, с. 166]. Эта брезгливость перед «телесной близостью» с вором обусловлена еще не покинувшим Арсения чувством жалости к собственному телу, присущая ему как обычному человеку. Однако жалость к своему телу со временем проходит. Так, остановившись в избе Евдокии, Арсений обнаруживает, что в лохмотьях, которые он надел, были вши: *«Он сидел, чувствуя движение вшей по шее — снизу вверх. Арсений знал, что выводить вшей трудно, и ему стало жаль Евдокии. Он не хотел умножать трудностей ее жизни»* [1, с. 167–168]. Однако

Арсений, обнаружив вшей, уже не чувствует брезгливости. Он думает о хозяйке и о том, как бы ни доставить ей хлопот. С этого момента Арсений словно бы забывает о своем теле, ибо считает, что оно уже не его: *«Это было уже не его тело. Оно принадлежало вшам, тому, кто носил прежде его одежду, наконец, морозу. Но не ему»* [1, с. 168–169].

Герой меняет не только одежду, но и имя (называется Устином), а также поведение (в частности перестает говорить). Как уже было отмечено Н. В. Трофимовой, имя Устин означает «справедливый» [3, с. 9]. О причинах поступков юродивых очень сложно догадаться простому человеку, однако со временем мотивы становятся известными (выяснялось, что юродивые поступали справедливо). Если брать во внимание лишь внешние поведенческие характеристики Арсения (Устина) на данном этапе его жизни (юродстве), то можно сделать вывод о том, что автор полностью опирается на древнерусскую традицию при изображении главного героя. Арсений, как и все средневековые юродивые, борется с плотью (почти не употребляет пищу, раздевается донага и молится, не обращая внимания на укусы комаров, ходит в одной рубахе во время сильных морозов и т. п.). Более того, он может предсказать смерть человека, вылечить больных, способен видеть бесов, в которых он кидает камни. Поступки Арсения неожиданны для общества (уничтожение калачей Прохора, размахивание ножом у лица иерея Иоанна, бросание камней в спины благочестивых людей и в двери храма и т. п.). Как и все средневековые святые, он не сопротивляется, когда ему причиняют вред обидчики. Так, например, он позволяет детям прибить его рубаху к мостовой, вследствие чего рубаха разрывается. При этом Арсений словно бы не испытывает неудобств. Напротив, он рад, что мальчики довольны происходящим: *«Арсений смотрит, как смеются мальчишки, и тоже смеется <...>. Он мог бы аккуратно оторвать рубаху от гвоздей, но не делает этого. Он хочет сделать мальчишкам приятное»* [1, с. 207]. Арсений молится за своих обидчиков как

традиционный средневековый святой. Детская жестокость не вызывает у него гнев. Главный герой любит ближних. Чтобы доставить им удовольствие, он даже резко встает, из-за чего его рубаха рвется. При этом мальчишки безудержно смеются. Попытка мальчишек прибить Арсения к мостовой напоминает библейский сюжет о распятии Христа. Как и Христос, Арсений не сопротивляется, а, напротив, помогает мальчикам его истязать и молится, чтобы Бог помиловал их. Христос же нес крест, к которому его и прибили (а Арсений резко встает, чтобы его одежда порвалась, и помогает мальчишкам издеваться над ним еще больше).

Все указанные выше поведенческие характеристики лишь внешне сближают образ Арсения с образом традиционного средневекового святого. Однако если заглянуть во внутренний мир героя, можно сделать вывод о том, что образ юродивого в романе «Лавр» трансформируется.

В древнерусских произведениях чувства подвижников либо не характеризуются, либо описываются кратко. В таких случаях обычно берутся во внимание крайние проявления чувств, связанные с любовью к Богу (экзальтация, умиление, благодарность), к ближнему (жалость, сочувствие), со страхом перед бедами, который возникает в начале пути святого (ужас, сомнение). В «Лавре» же делается акцент на внутренних переживаниях героя. Арсений живет не столько любовью к Богу (что характерно было для традиционных святых), сколько любовью к Устине и своему мертвому сыну. Уже было отмечено Н. В. Трофимовой, что плотская любовь к женщине — это главное, что отличает образ Арсения от образа святого в средневековых житиях [3, с. 17]. Однако после смерти Устины плотские чувства оставляют Арсения, а на смену им приходит высокие чувства любви и преданности, которые меняют жизнь Арсения полностью. Интересно, что и потом, когда главный герой становится юродивым, он все равно продолжает жить чувством любви к Устине. Проявляется это, прежде всего, в постоянном разговоре Арсения с ней. Когда Арсений берет на себя обет молчания, он перестает говорить

со всеми, кроме Устины. Средневековый же святой, взявший на себя такую миссию, не разговаривает ни с кем, кроме Бога (в молитве). В житиях часто приводится речь святого, обращенная к Богу. Водолазкин же в ряде случаев ограничивается лишь указанием на то, что герой молится и как он молится, и обычно не включает фрагменты этой молитвы в текст романа: *«Он читал молитвы три дня и три ночи»* [1, с. 187], *«Чаще же он не обращал на них <комаров> внимания, поскольку во время ночных стояний усердно молился за Устину»* [1, с. 185]. Иногда автор использует косвенную речь для передачи содержания молитвы героя: *«И беззвучно просит, чтобы Бог не поставил им этого в вину»* [1, с. 207]. Если же молитва все-таки приводится, то в предельно сжатой форме: *«Я просто о нем молился, сказал Арсений Устине. Просил: Господи, не постави ему в грех сего, не ведаешь бо, что творит»* [1, с. 193]. Однако реплики Арсения, которые приводятся в тексте, обычно адресуются Устине: *«Не хочу отныне говорить ни с кем, кроме тебя, любовь моя»* [1, с. 162]. Арсений неоднократно в своей речи обращается к Устине со словами *«любовь моя»*. Такие обращения не характерны для традиционных житий, поскольку любовь подвижника — это любовь к Богу и любовь к ближнему (то есть ко всем окружающим, а не к конкретному человеку). Устина же по-прежнему является центром мира для Арсения, хотя он уже отрекся от всего земного. В романе показано, что даже, будучи юродивым, он разговаривает с ней намного чаще, чем с Богом. Обращения Арсения к Устине наполнены теплом и заботой. Он, словно любящий муж, рассказывает ей обо всем, что с ним происходит, и просит Устину о нем не беспокоиться: *«Если же ты беспокоишься относительно моего здоровья, то с радостью сообщая тебе, что наступает уже согревающая — пусть пока холодная — весна»; «Ты можешь за меня не волноваться, ничего, как видишь, страшного не происходит. Требуется лишь перевести дыхание, любовь моя, и я смогу возвратиться»* [1, с. 174, 202]. Не исключено, что Арсений разговаривает с Устиной, чтобы так укрепить свой

дух. Если средневековому святому было достаточно общения с Богом, то современному человеку необходимо поддерживать коммуникативные связи с другими людьми. Когда разговор с собеседником невозможен, на помощь приходит автокоммуникация. Общение человека с самим собой создает иллюзию коммуникации, помогает ему выразить свои чувства и мысли, то есть облегчить душу. Реплики Арсения, несмотря на то, что адресованы Устине, не требуют ответа, а значит, они больше напоминают монолог с самим собой. Однако, если, на первый взгляд, кажется, что Арсений разговаривает сам с собой (ведь Устины нет рядом, в тексте не сказано о том, что ее душа пребывает недалеко от главного героя), то реплики Арсения позволяют сделать вывод о другом. Его слова настолько проникнуты теплотой и заботой об Устине, что создается впечатление, будто она жива и находится рядом с главным героем. Она, его постоянный воображаемый собеседник, женщина, которую он любил и продолжает любить (уже ее душу, т.к. тело мертво), является его моральной опорой. Он идет по своему пути, достигает всех возможных вершин ради нее и ради своего сына.

Любовь к сыну иллюстрируют два очень показательных эпизода. Первый из них — разговор Арсения с душой умершего мальчика Анфима. Когда душа мальчика собирается улететь в загробный мир, Арсений обращается к ней со следующей просьбой: *«Послушай, хочу тебя попросить. Если встретишь там мальчика, он еще меньше тебя... Ты его легко узнаешь, у него даже имени нет. Это мой сын. Ты ему... Арсений прижался лбом к дубу и почувствовал, как в него вливается деревянность. Ты его поцелуй от меня. Просто поцелуй»* [1, с. 188]. Как видно из цитаты, две реплики обрываются, используется прием умолчания. Думается, что главный герой был очень взволнован в первой части высказывания, поэтому его речь и обрывается. Можно лишь предположить, Арсений сначала хотел попросить Анфима передать что-то душе своего сына, ибо после слов «ты ему...» можно добавить «скажи», «передай» и т. п. В любом

случае, Арсений вовремя прервал фразу, и мы никогда не сможем точно узнать о его намерениях. Но важно обратить внимание, что именно в тот момент, когда его речь прервалась, его лоб прикоснулся к дубу. Дуб — могучее дерево, обладающее твердостью, силой и крепостью. Не исключено, что от дуба Арсению передалась сила, которая не позволила ему договорить фразу. Не случайно автор отмечает: «...Почувствовал, как в него вливается **деревянность**» [1, с. 188]. Думается, под «деревянностью» автор подразумевает силу и крепость духа, которая внезапно наполнила сердце героя, и после этого он попросил Анфима лишь поцеловать своего сына. Данный эпизод иллюстрирует минутную слабость героя, которая возникла при воспоминании о своем сыне, но тут же исчезла.

Другой пример — эпизод издевательства мальчиков над Арсением. Важно обратить внимание на то, что почти все дети, которые прибивали главного героя к мостовой, не испытывали к нему жалости. Лишь один ребенок искренне сочувствовал Арсению. Когда этот мальчик подходит к главному герою, последний не выдерживает. Эмоции и чувства Арсения описываются очень подробно. Подчеркнута сила чувств: «...В его чертах он узнает черты другого ребенка. И Арсений **плачет**. Он целует мальчика в лоб и убегает, потому что **сердце его готово разорваться**. Арсений **захлебывается от рыданий**. Он бежит, а **рыдания сотрясают его, и слезы летят** с его щек в разные стороны, прорастая на обочинах разными неброскими растениями» [1, с. 208]. Из цитаты видно, что проявления чувств героя гиперболизированы. К концу описания чувства героя усиливаются, и можно заметить градацию (сначала Арсений «плачет», потом «захлебывается от рыданий», затем «рыдания сотрясают его»). Любопытно, что слезы герой разбрасывает, словно зерна (хоть это напрямую об этом и не говорится), из которых прорастают «неброские растения». Не исключено, что именно эти слезы, возникшие от острой боли (воспоминания о своем мертвом сыне), — являются зернами тех качеств характера, которые

проросли в душе главного героя. Ведь именно благодаря боли, которую он испытал в начале пути, Арсений и стал подвижником. Несмотря на то, что эти качества еще «неброские», из них постепенно складывается характер святого. Это еще только начало подвига. Главное — впереди.

Таким образом, образ Арсения напоминает традиционного средневекового святого (внешний облик, странное поведение, как и у всех юродивых, способность творить чудеса). Однако любовь к земной женщине (и ее душе), а также к сыну, которая руководит Арсением, не позволяет его полностью отождествлять с древнерусскими подвижниками. С одной стороны, главный герой имеет мировоззрение средневекового человека (для него важен путь к Богу), но с другой стороны, для Арсения путь к Богу — это лишь средство избавления от вечных мучений его любимой женщины и сына (и этим он близок к обыкновенному человеку, для которого главная ценность — его семья).

Литература

1. Водолазкин Е. Г. Лавр: роман. М.: АСТ, 2017. 440 с.
2. Трофимова Н. В. Традиции древнерусской литературы в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» // Рема. 2016. № 2. С. 7–20.
3. Панченко А.М. Русская история и культура: работы разных лет. СПб.: Юна, 1999. 520 с.
4. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.). СПб.: Летний сад, 2003. 210 с.

АЛИНА ВЕНЕРОВНА МАСАГУТОВА

маг. БашГУ (г. Уфа, Россия)

«ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В СТРУКТУРЕ АНИМЕ «КОД ГИАС»: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Связь Достоевского с японской культурой, начавшаяся в эпоху Мэйдзи, продолжается до сих пор. Причем великого русского классика в стране восходящего солнца читает не только старшее поколение, он близок по духу и молодежи. Так пресс-конференция в Токийском государственном университете, посвященная выходу нового перевода романа «Бесы», с участием переводчика Икуо Камеямы и исследовательницы Л. И. Сараскиной собрала большое количество участников, причем не только преподавателей и студентов университета, но и простых читателей, заинтересовавшихся новым переводом Достоевского [5]. Обсуждение было столь насыщенным, что вскоре по материалам конференции вышла книга диалогов «Удар романа „Бесы“» [6]. О вневременной важности поставленных Достоевским проблем, актуальности изображенных героев и сюжетных коллизий говорит активное обращение режиссеров и сценаристов, творящих в русле массовой культуры, к романам Федора Михайловича и их переосмысление. Так, например, в структуре аниме-сериала «Код Гиас» (режиссер Горо Танигути, сценарий Горо Танигути и Итиро Окоути) [3] есть элементы, эффективно интерпретируемые в контексте Достоевского.

Остановимся кратко на сюжете сериала. В аниме «Код Гиас» изображена альтернативная история, в которой весь мир разделен меж тремя сверхдержавами, самой могущественной из которых является Британская Империя. Ее частью, проиграв в войне, стала Япония, переименованная в Регион 11. Сюда был выслан после смерти матери сын британского императора Лелуш вместе со своей сестрой Наннали, которая, став свидетелем убийства матери, ослепла и потеряла возможность ходить. Лелуш скрывается под вымышленной фамилией Ламберг, ведет жизнь обычного школьника и мечтает отомстить отцу за смерть матери и страдания сестры и разрушить Британскую Империю. Лелуш случайно оказывается в центре восстания одиннадцатых (жителей бывшей Японии), где встречает таинственную девушку Сиси (С. С.), которая дарит ему мистическую «королевскую силу» Гиас. Лелуш получает способность отдать любой приказ, который будет беспрекословно исполнен. С помощью Гиаса Лелуш в облике Зеро, чье лицо скрывает маска, захватывает власть, уничтожает отца и все им созданное, устанавливает в мире тиранию и диктатуру. Но в конце Императора Лелуша убивает по его собственному плану его друг Судзаку в облике Зеро. Вместе с ним гибнет вся людская ненависть и на земле снова воцаряется мир и справедливость.

Главный герой аниме «Код Гиас» Лелуш очень близок к героям-идеологам Достоевского, которыми движет одна некая разрушительная идея, «идея-чувство». Лелуш страдает из-за смерти матери, с которой был близок, подобно Раскольникову. Он жаждет мести за ее убийство, за свое унижение и отчужденность, виновниками которых считает отца-императора и построенную им Британскую Империю. Изгнанный принц хочет убить отца и, разрушив его империю, построить новый мир, в котором не будет страдать его сестра Наннали. Но забота о сестре оказывается лишь прикрытием собственной гордыни, когда Лелуш с помощью Гиаса получает власть над людьми (вспомним мотивировку Раскольникова: сначала спасение Дуни от «Сонечкина жребия»

[1, т. 6, с. 38], а потом — «я просто убил; для себя убил» [1, т. 6, с. 321–322]). Каждый свой приказ он начинает фразой «Лелуш Британский повелевает». Позже Сиси скажет, что Гиас отражает самое сильное желание его обладателя (так Гиас Сиси заставлял людей ее любить), то есть истинной целью Лелуша была власть, а не людское счастье. Чем дальше, тем больше герой раздвигает моральные рамки, чтобы стать еще могущественнее, сначала убив брата Кловиса, потом используя как орудие убийства сестру Юфемию и, наконец, применив Гиас по отношению к Наннали. Подавив волю любимой сестры, заставив ее отдать ключ от Дамокла, перешагнув через ее личность, Лелуш перечеркнул все, ради чего боролся.

Желание Лелуша, его идея, его Гиас неразрывно связаны с его двойником Зеро. Воплощенный здесь мотив двойничества во многом схож с тем же мотивом в аниме «Тетрадь Смерти». В обоих аниме-сериалах, после обретения некой мистической силы, дающей власть над людьми, герой надевает маску, своими руками творит себе двойника, вторую личность, которая помогает ему сохранить его частную жизнь и его секрет. Но на деле, надевая маску, выступая в облике двойника, герой позволяет себе не следовать собственным моральным принципам, не быть любящим сыном или нежным братом. Двойник придает уверенность в себе, нагнетает атмосферу таинственности и загадочности, делает героя харизматичным лидером, избавляет от ответственности. Маску всегда можно сбросить и стать Ягами Лайтом (герой аниме «Тетрадь Смерти») и Лелушем Ламбергом. Но власть и свобода, которую дает маска, в итоге пересиливают идею, оставляя от нее только чувство, а у героев аниме «Тетрадь Смерти» и «Код Гиас» — это жажда власти. Так двойник, властный и свободный, поработает личность героя-идеолога, становится «двойником-узурпатором» [4, с. 47] и тем самым губит его. Кира поглотил Ягами Лайта, превратив его в маньяка-убийцу, которому нет оправдания. С Лелушем все сложнее.

Сначала Лелуш был опальным принцем, страдающим от своего отчуждения, а Зеро — идейным лидером повстанцев. Позже, когда личность Зеро была раскрыта, от них обоих, от Зеро и Лелуша, отвернулись союзники и друзья, как от человека, подавившего их волю с помощью Гиаса, использовавшего их. То есть Лелуш и Зеро стали на какое-то время одной неделимой личностью. В конце, когда Лелуш стал императором Британии, сосредоточив на себе ненависть всего мира, Зеро остался символом справедливости. Лелушу удалось отделить от себя своего двойника и использовать его для создания справедливого мира. Зеро, убив Лелуша, переворачивает традиционный сюжет «двойника-узурпатора», становится «двойником-освободителем» мира от Лелуша и Лелуша от самого себя, от Гиаса, воплощает идею в жизнь, очистив его от пагубного чувства. К тому же, здесь перверсируется еще один мотив — «слезинка ребенка». Достоевский ставит вопрос о возможности счастья большинства ценой страдания меньшинства, на который отвечает отрицательно. Здесь же герой жертвует жизнью ради счастья и спокойствия человечества, справедливый мир покупается ценой смерти одного человека.

Следующий важный мотив Достоевского, который переосмысливается в аниме «Код Гиас» — отцеубийство. Этот мотив появляется в «Записках из Мертвого Дома», где один из четырех осужденных дворян — отцеубийца. Е. Ю. Сафронова отмечает, что «отцеубийство издавна приравнивалось к женоубийству и цареубийству», что дает возможность провести параллель между безымянным дворянином, убившем отца, женоубийцей Горянчиковым и самим Достоевским, который, возможно, скрыт в образе таинственного четвертого дворянина, неназванного политического заключенного, посягнувшего на царскую власть [7, с. 103]. Аналогичная параллель возникает и в романе «Братья Карамазовы», в котором, по словам В. Н. Захарова, сокрыт «образ России» [2, с. 411]. Таким образом, если семейство Карамазовых является микромоделью государства, то отцовство приравнивается к царской власти и сыновья, желающие смерти

Федора Павловича, посягают не просто на закон или мораль, но на все мироустройство, по-своему желая его изменить. В аниме же отец прямо, а не метафорически наделен властью и являет собой персонифицированный миропорядок, он есть сама Британская Империя. Поэтому, выступая против отца, Лелуш бунтует против сложившихся законов, желает их уничтожить и создать взамен свои.

Истинные мотивы императора раскрываются только под конец аниме. Оказывается, что его цель не тоталитарное общество и диктатура, а создание «мира без лжи». Ложью же в данном случае является любое проявление личности и индивидуальности. Но «ложь» порождает сама жизнь, так как она постоянно меняется, а мир безо «лжи» должен быть статичен. Император вместе со своим братом Виви (V. V.) задумал «убить Бога», то есть разрушить «мир Си, коллективное бессознательное, совокупность из людских душ и памяти, море из множества инкарнаций, высший разум». По словам Лелуша, отец хотел вернуть и сделать вечным «вчерашний день», создать мир, который «был бы всем навязан», в котором не было бы места для свободной воли и развития. Лелуш отвергает этот мир, «добрый только по отношению к ним», и выбирает мир Наннали, где «все добры друг к другу», выбирает «завтрашний день».

Но, убив отца, Лелуш попадает в мир принца Шнайзеля, который занял трон после отца. Его мир — «сегодняшний день». Идея Шнайзеля в том, чтобы установить на свете вечный мир под страхом уничтожения от Дамокла, оружия массового поражения. Но и это «навязанный мир» без свободной воли. Лелуш в ужасе заявляет Шнайзелю, что создать подобный мир способен только Бог, на что принц отвечает ему: «Тогда я им стану». Лелуш захватывает Дамокл и с помощью Гиаса подчиняет себе Шнайзеля. Таким образом, убивая брата Кловиса, убивая сестру Юфемию, убивая отца, подавив с помощью Гиаса волю брата Шнайзеля и сестры Наннали, то есть перешагнув через них как личностей, Лелуш один за другим отсекает возможные

альтернативы существования мира: одни по своим моральным представлениям, другие — из гордости и жажды власти. В итоге ему все-таки удастся создать тот мир, к которому он изначально стремился, но только убив последнего члена императорской семьи — самого себя.

Мотив отцеубийства в структуре данного аниме оказывается неразрывно связан с еще одним мотивом Достоевского — мотивом страдающего ребенка. Несчастные дети предстают в произведениях писателя самым страшным укором изображенному миропорядку. Дети страдают безвинно — из-за жестокости взрослых, от безжалостности законов этого мира. «Слезинкой ребенка» меряет Иван Карамазов право всего человечества на счастье, из-за нее «мира не принимает», не замечая, что его Великий Инквизитор не щадит ни взрослых, ни детей, которых хотя бы косвенно, но коснутся его костры.

Так и Лелуш, желая создать мир, в котором его несчастная сестра Наннали не будет страдать, при этом обрекает на смерть и боль множество других детей. Так во время церемонии, когда принцесса Юфемия хотела объявить о создании Особого Административного региона Японии (то есть о возвращении стране имени и относительно независимого положения) тысячам собравшимся на стадионе японцев. Его Гиас вышел из-под контроля, нечаянная фраза Лелуша «если бы я бы приказал убить всех японцев...» обернулась приказом, и Юфемия, взяв автомат, отправилась стрелять в безоружных зрителей. Под ее выстрелами и огнем британских солдат погибли сотни японцев. Среди кровавых тел режиссер изобразил маленьких плачущих детей, причем один кадр почти зеркально повторяет картину с расстрелянной матерью Лелуша с маленькой испуганной Наннали в руках. То есть мир, где счастлива его младшая сестра, о котором мечтал Лелуш, в реальности обернулся кровавой бойней с убитыми и плачущими детьми. Это еще раз подтверждает, что истинным желанием Лелуша была власть, ради которой он чуть было не перешагнул через свою идею.

На основе проведенного анализа можно сделать следующие предварительные выводы. Несмотря на кажущуюся несовместимость русской классической литературы и современной массовой культуры Японии, мотивика Достоевского является неотъемлемой частью структуры некоторых аниме, в частности аниме-сериала «Код Гиас», в котором переосмысливаются такие важные «достоевские» мотивы как двойничество, отцеубийство и «слезинка ребенка». Подобная аллюзийная связь с Достоевским позволяет углубить упрощенные в силу особенностей поэтики жанра аниме характеры, придать конфликтам философско-психологический масштаб. Таким образом, даже подобный краткий обзор свидетельствует о необходимости дальнейшей более подробной разработке данной темы.

Литература

1. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука. 1972–1990.
2. Захаров В. Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
3. Код Гиас [Видеозапись] / реж. Т. Горо. 2006–2008. 2 сезона, 50 эп. URL: <http://animevost.org/tip/tv/506-code-geass-hangyaku-no-lelouch.html> (дата обращения: 15.06.2017).
4. Назиров Р. Г. Международные литературные сюжеты и типы. Уфа: РИЦ БашГУ, 2012. 204 с.
5. Сараскина Л. И. Достоевский в Японии: стукнуться о «Бесов». URL: <http://www.pravoslavie.ru/57369.html> (дата обращения: 17.04.2017).
6. Сараскина Л. И., Камэяма И. Удар романа «Бесы». Токио: Kobunsha Co., Ltd. 2012. 301 с.
7. Сафронова Е. Ю. Индивидуализация криминального факта в «Записках из Мертвого Дома» Ф. М. Достоевского: автопсихологический аспект // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 101–109.

КРИСТИНА КОНСТАНТИНОВНА ПАВЛОВИЧ

асп. ТГУ (г. Томск, Россия)

«ФРЕГАТ „ПАЛЛАДА“» И. А. ГОНЧАРОВА И МОРСКИЕ РОМАНЫ Д. Ф. КУПЕРА («ЛОЦМАН», «КРАСНЫЙ КОРСАР»)

Поэтика и эстетика книги путевых очерков И. А. Гончарова связаны с традицией романтизма [6, с. 304–316; 10, с. 34–39; 4, с. 197–214; 9, с. 3–24; 7, с. 18–81]. Во «Фрегате „Паллада“» автор упоминает имена романтиков-прозаиков Д. Ф. Купера, Ф. Марриета.

Романы Д. Ф. Купера (1792–1848), скончавшегося за четыре года до отправления Гончарова в экспедицию, оказали влияние на морскую прозу русского писателя, на историческую проблематику, манеру изображения морской стихии, характерологию героя, быта моряков во «Фрегате „Паллада“». Купер является создателем жанра морского романа¹ («Лоцман» (1823), «Красный корсар» (1827), «Морская волшебница» (1830), «Два адмирала» (1842), «Морские львы» (1849)).

Гончарова роднит с Купером связь с морем и морскими путешествиями. Морская тема, близкая двум писателям, находит отражение в их творчестве. Купер был непосредственно связан

¹ В литературоведческой науке становление жанра морского романа связывается именно с именем Купера, хотя до выхода в свет первого романа «Лоцман», посвященного морской теме, был написан «Корсар» (1814) Байрона и «Пират» (1822) В. Скотта.

с морем. Годы юности писатель посвятил морской службе, в ходе которой приобщился к быту и традициям моряков, ознакомился с технической составляющей мореходства, познал романтику дальних путешествий.

В 1823 году Купер начинает работу над своим первым морским романом «Лоцман»². Поводом к написанию произведения о морской жизни послужило обсуждение друзей писателя романа В. Скотта «Пират» (1822). Моряк-Купер раскритиковал³ роман Скотта за отсутствие знания морского дела: «...в романе не чувствуется знания морского дела и что автор просто сумел создать иллюзию действительности настолько реальную, что читатели ей верят» [5, с. 26]. Именно желание создать правдивую историю о море и морях стало отправной точкой в написании нового произведения.

Второй морской роман Купера «Красный корсар», посвященный морю и пиратам, выходит в свет в 1827 году. История английского морского офицера Поля де Лэси (Уайлдера — прим. автора) и его сложные отношения с морскими пиратами составляют содержание книги, написанной в духе романтических историй о разбойниках, кораблекрушениях, морских сражениях.

Биографы И. А. Гончарова утверждают, что тяга к морским путешествиям была детской мечтой писателя: «Я все мечтал — и давно метал — об этом вояже, может быть с той минуты, когда учитель сказал мне, что если ехать с какой-нибудь точки безостановочно, то воротишься к ней с другой стороны» [3, с. 9].

² До морского романа Купер написал ряд произведений, принесших ему популярность в Америке и Европе: роман нравов «Предосторожность» (1820), исторический роман «Шпион» (1821), Пионеры, или Истоки Сускеганны» (1823).

³ «Вальтер Скотт как бы „обманул“ ожидания читателей, пообещав им по названию морскую историю и в то же время „продержав“ большей частью на суше, — именно этот факт, — замечает Д. М. Урнов, — побудил американца Джеймса Фенимора Купера, настоящего моряка, написать свой роман, в котором бы морская стихия, подробности морской жизни заняли бы гораздо большее место» [5, с. 23].

Популярные романы Купера стали предметом обсуждения в русской критике. На творчество Купера и его морские романы обратил внимание В. Г. Белинский. Критик посвятил Куперу статью «Путеводитель в пустыне, или Озеро-море. Роман Джемса Фенимора Купера, автора „Последнего из могикиан“, „Пионер“, „Степей“ и пр.» (1841). Белинский упоминает два морских романа Купера, говоря об их художественной значимости: «Купер на тесном пространстве палубы умеет завязать самую многосложную и в то же время самую простую драму <...>. Эта драма невольно изумляет вас своею силою, глубиною, энергиею, грациозностию, а между тем в ней все так, по-видимому, спокойно, неподвижно, медленно и обыкновенно! Вспомните его „Лоцмана“ и „Красного Корсара“» [1, с. 164]. Высокая оценка Белинского объясняется тем, что отличительные особенности романа Купера («простота», «обыкновенность») соответствовали эстетическому движению в русской литературе — переходу к новому, реалистическому типу сознания. Белинский отметил новый характер романтизма Купера, который не мог не волновать Гончарова.

В романах Купера Гончарова привлекал профессионализм автора в морском деле. В романах о море Купер демонстрирует знания, полученные во время морской службы. Уже первый роман о море («Лоцман» — прим. автора) поражает детальным описанием корпуса корабля, маневров, крушений. На протяжении всего повествования при описании судна писатель использует морскую терминологию: «Приблизившись к своему спутнику, корабль тяжело развернулся на ветер и, расправляя огромные реи (курсив наш — К. П.) на грот-мачте, чтобы уравновесить действие одних парусов другими, попытался лечь в дрейф» [8, с. 56].

Отправляясь в экспедицию секретарем адмирала Е. В. Путятина, в ежедневном общении с командой фрегата Гончаров общается к морскому делу, знакомится с приметами, овладевает профессиональными морскими терминами. Подобно опытному капитану, ведущему вахтенный журнал, Гончаров отмечает положения судна: «29-го января в 3° северной широты мы потеряли

пассат и вошли в роковую полосу. Вместо десяти узлов, то есть семнадцати верст, пошли по два, по полтора узла. <...> «31-го января паруса зашевелились поживее, повеял ветер, сначала неопределенный, изменчивый, а в 1° северной» широты задул и ожидаемый SO, пассат» [3, с. 114].

Важную роль для понимания художественной манеры И. А. Гончарова — автора книги «Фрегат „Паллада“» — играет исследование содержания и поэтики образа моря и организуемого им «морского текста»⁴.

Упоминание в тексте имени Купера свидетельствует о заинтересованности Гончарова морскими образами⁵. Близким у Гончарова и Купера оказывается изображение драматической схватки со стихией, гибель корабля, обращение к символическому значению образа моря, как свободной стихии. Кроме того, Гончаров вслед за Купером обращается к эпизоду с китом, олицетворяющего мощь и силу морской стихии⁶. Большая часть морских

⁴ «Морской текст» в книге Гончарова включает в себя три пространства: изображение собственно морской стихии, описание жизни на суше и жизнь на корабле. Эти три пространства, включающие в себя и временной аспект, составляют модель хронотопа книги, служащий художественным способом осуществления синтеза эпического масштаба.

⁵ «Из этого видно, что у всех, кто не бывал на море, были еще в памяти старые романы Купера <...>» [3, с. 8]; «Он напоминает собою тех созданных Купером лиц, которые родились и воспитались на море или в глухих лесах Америки и на которых природа, окружавшая их, положила неизгладимую печать [3, с. 81].

⁶ Во «Фрегате «Паллада» повествователь вскользь упоминает о ките, образе, олицетворяющем непобедимую силу, превосходство стихии над человеком. Если у Купера в его первом морском романе изображена драматическая сцена охоты на кита, напоминающая описания схватки с Моби Диком у Мелвина, то у Гончарова мы встречаем романтически сниженное описание встречи с морским животным: «„Смотрите!“ — сказал он мне, указывая на море. „Что такое?“ — спросил я, глядя во все стороны. „Неужели не видите? Да вот, смотрите: не дальше кабельтова от нас“. Смотрю: то там, то сям брызнет из воды тонкой струей фонтанчик и пропадет. Потом опять. „Не может быть, чтоб здесь были киты!“ — сказал я. „Не настоящие киты, а мелочь из их породы“, — заметил дед» [3, с. 70].

картин Купера и Гончарова представлена в борьбе стихии и человека. Гончаров как бы наследует стилистику описания бурной морской стихии.

Д. Ф. Купер	И. А. Гончаров
Однако «Ариэль» легко и уверенно скользил (курсив наш — П. К) по волнам, хотя и поддавался их мощным толчкам, так что казалось — вот-вот он исчезнет в бездне, которая то и дело разверзалась под ним, словно намереваясь поглотить маленькое судно» [8, с. 132.] (Купер «Лоцман»)	«Фрегат взберется на голову волны, дрогнет там на гребне, потом упадет на бок и начинает скользить с горы, спустившись на дно» [3, с. 76]
«...волны поднимались, как холмы, увенчанные белой пеной...» [8, с. 403] (Д. Ф. Купер «Лоцман»), «...вдоль полосы туманного света, где волны вздымаются, как холмы...» [8, с. 54] (Д. Ф. Купер «Красный Корсар»)	«Огромные холмы с белым гребнем...» [3, с. 76]
«Не было слышно ничего, кроме ...водяных брызг...» [8, с. 532] (Д. Ф. Купер «Лоцман»), «...брызги морской пены заслоняют от нас прояснившееся место; поднималось облако сверкающих брызг, которые либо падали искрящимся каскадом на палубу» [8, с. 251] (Д. Ф. Купер «Красный Корсар»)	«Только брызги, как дым поднимаются...» [3, с. 76] (И. А. Гончаров «Фрегат „Паллада“»)

При создании картин бури оба автора используют одинаковые лексемы, называют противостояние корабля (человека —

прим. автора) с морем «борьбой», передают динамичность происходящего многочисленными глагольными формами.

Особое место в композиции пейзажа моря у американского и русского классика занимает изображение неба. Гончаров унаследовал от романтиков, в частности от Купера, импрессионистическую манеру в создании изменчивой картины моря: «Полоса света, сначала казавшаяся лишь серебристым окном в небе, понемногу окрасилась в нежно-розовый цвет. Она алела, разгоралась, и вскоре широкий пояс густого пламени охватил весь восток, бледнея лишь ближе к зениту, где он сливался с жемчужным небом или переменчивым светом играл в легких причудливых облаках» [8, с. 306]. Романтические традиции в пейзажах Гончарова соотносятся с импрессионистической манерой изображения морской стихии, которая предстает в процессе своих состояний и изменений. Повествователь представляет пейзаж уже не как «картину», а как видение: «Изумленный глаз смотрит вокруг, не увидит ли руки, которая, играя, строит воздушные видения» [3, с. 122]. Импрессионистическая картина моря у Купера и Гончарова строится на изменениях ритма, использования глаголов, выражающих незавершенность действия и состояния, проекции духовного мира на природный, при которой обнаруживается их органическую близость в бесконечных переменах — в море, на небе и в душе человека.

«Фрегат „Паллада“» Гончарова, названный автором «очерками путешествия», предстает как полноценный роман о русской и европейской жизни, изображающий жизнь в ее социально-бытовой характерности. Авторская концепция Гончарова во «Фрегате „Паллада“» связана с деканонизацией очерковой природы в сторону эпического начала. Образ повествователя наделяется героическими элементами (тяготами морской жизни, схваткой со стихией, опасностями). Гончаров выстраивает подобно античным классикам линию духовного возвращения героя на родину.

Основой для сближения книги путевых очерков Гончарова и романов Купера явилось обращение писателей к проблеме

общенационального значения, к обрисовке характера героев в свете решения исторической темы. Действие первого морского романа Купера происходит в конце XVIII века. Основная сюжетная линия «Лоцмана» — морское соперничество Америки и Англии. Время, выбранное Купером для своего романа, относится к событиям войны молодого государства за независимость. Действие романа «Красный корсар» происходит в 1759 году за десять лет до начала войны за независимость Штатов. В условиях еще необъявленной войны Купер показал борьбу пиратов за освобождение колоний.

На фоне героических образов американских моряков Купер показывает англичан как врагов, посягнувших на свободу Америки, детально описывает морские сражения, в которых английских флот терпит сокрушительные потери. На примере полковника Дилона Купер показывает предательство, государственную измену, то в образе «мистера Грея» писатель подчеркивает героический патриотизм, веру в будущее страны.

Историко-патриотическая тема во «Фрегате „Паллада“» занимает особое место. На протяжении всего путешествия автора — повествователя волновала судьба оставленной им родины. Очерки Гончарова — своеобразный «русский текст»⁷ [9, с. 31; 12, с. 23], в котором писатель проводит параллели между судьбами народов, климатом, культурой, традициями, особенностями национального характера. В книге путевых очерков «Фрегат „Паллада“» автором заложена концепция, связанная с философией истории и движущимся историческим процессом, С. А. Васильева [2, с. 37] в диссертации «Философия истории в книге И. А. Гончарова „Фрегат „Паллада“»» выстраивает схему «взросления» человечества, которая лежит в основе книги Гончарова. Исследуя возрастные категории в судьбах разных стран, автор пользуется антропологической схемой: детство, отрочество, юность, зрелость, старость. Для каждой

⁷ Понятие «текст» понимается вслед за концепцией Ю. М. Лотмана [9, с. 31] и В. Н. Топорова [11, с. 23].

описываемой страны, Гончаров выявляет возраст, который соответствует развитию нации⁸. Первой остановкой фрегата становится именно сухопутное путешествие по «зрелой» и развитой Великобритании.

В первом письме очерков повествователь проводит параллели между образами русского барина и новейшего англичанина. Гончаров намеренно противопоставляет тип нового английского человека образу неторопливого русского барина. Современный житель Англии — деятель, человек, живущий по расписанию и по инструкции, недаром Гончаров называет его «машиной», говоря и о благах цивилизации, и бытовом комфорте. Однако, как бы Гончаров не увлекался описаниями «чужой» культуры, он всегда проецирует «русский мир» на «чужое», выявляя особенности своего менталитета. В отличие от Купера, который рисует идеальный образ нового свободного государства, Гончаров, размышляя о зависимой от крепостного права России, видит в этом преграду для развития страны, проводит параллели между крепостными и порабощенными африканцами⁹.

Для Купера и Гончарова особо важным оказывается образ корабля. В романтической концепции Купера судно, на котором моряки борются с морем, становится символом молодого государства Америки, отстаивающим свои национальные интересы, у Гончарова фрегат оказывается «русским плавучим миром». Купер показывает в пределах корабля обыкновенную жизнь: «Уже целый день и две долгих ночи плыли мы, терпя во всем недостаток и без отдыха работая» [8, с. 202].

Гончаров сравнивает жизнь на корабле (несмотря на то, что «Паллада» относится к классу военных судов — прим. автора)

⁸ Младенчество — Ликейские острова, детство — Япония, Мадера и Мыс Доброй Надежды юность, Англия — зрелость, Россия — младше Англии, но старше Португалии.

⁹ «На Мадере «толпы смуглых жителей юга добывали, обливаясь потом, драгоценный сок своей почвы, катили бочки к берегу и усылали в даль, получая за это от повелителей право есть хлеб своей земли» [3, с. 16].

с размеренной деревенской жизнью¹⁰: «В этом спокойствии, уединении от целого мира, в тепле и сиянии фрегат принимает вид какой-то отдаленной степной русской деревни» [3, с. 118].

Во «Фрегате „Паллада“» повествователь обращается к изображению жизни «обыкновенных» людей — матросов, занимающихся кроме работы обыденными делами: «Матросы уже, отобедали (они обедают рано, до полудня, как и в деревне, после утренних работ) и группами сидят или лежат между пушек. Иные шьют белье, платье, сапоги, тихо мурлыча песенку...» [3, с. 118]. Описания жизни на корабле, дружеских бесед, морского меню, праздников (Масленица, Пасха и др.) встречаются на протяжении всей книги очерков, в отличие от романа Купера, где внимание читателя приковано только к кораблю и к морским сражениям. Гончаров изображает обыденную морскую жизнь моряков, не говоря об их героизме и исключительности, которую мы наблюдаем в образах куперовских героев.

Повествователь с одинаковым интересом знакомит читателя с матросами и с офицерской командой корабля (Тихменевым, бароном Шлипенбахом, мичманом Болтиным, Колокольцевым, Лосевым, матросом Мотыгиным и штурманским офицером Терентьевым), каждый раз подчеркивая дружеские отношения среди экипажа: «Я перезнакомился со всеми, и вот с тех пор до сей минуты — как дома...» [3, с. 21].

Если в романе Купера прототипом главного героя лоцмана стал знаменитый американский моряк Поль Джонс, то герой российского военно-морского флота Е. В. Путятин, адмирал, видный государственный деятель и дипломат, становится одним из персонажей книги очерков Гончарова. Образ корабля как пространства национальной целостности во «Фрегате „Паллада“» Гончарова воспринимается как «дом», защищающий от непредсказуемой стихии. Гончаров, описывая фрегат, рисует его живым, обладающим своим характером.

¹⁰ В творчестве Гончарова особое место занимают усадебно-идиллические пейзажи и герои из провинции.

Таким образом, романы Купера «Лоцман» и «Красный корсар», упомянутые в тексте очерков, оказываются вписанными в «морской текст» «Фрегата „Паллада“», актуализируя роль традиции в изображении моря. Книгу путешествия и морской роман Купера сближает обращение к теме моря, рассмотренную через призму исторического процесса. Патриотическая тема объединяет идейных пафос произведений двух авторов. Купер во многом идеализирует Америку, провозглашает ее независимость, создает национальных героев в образах моряков. Гончаров в свою очередь уподобляет фрегат России, плывущей на встречу открывающемуся перед ним миру.

У Гончарова высокая патетика морского странствия уживается с прозой быта. Оба писателя привносят в свои художественные произведения свободный морской дух, веру в народ. Романтические традиции Купера в изображении моря во «Фрегате „Паллада“» проявились в эпическом изображении стихии, смене ее состояний. Близость морских пейзажей очерков с образом моря Купера видится в художественной манере изображения: передаче цвета, образов, борьбы, изменчивости моря.

Содержательный смысл морских пейзажей Гончарова и Купера связан со стремлением раскрыть философию жизни, философию истории, влияние морской стихии на личность, показать процессы нравственного самосовершенствования. Демократические симпатии Купера, утвержденная на страницах его романа национальная самобытность, изображение морской стихии в ее вечном изменении были основой глубокой симпатии Гончарова к творчеству американского классика, к жанру морского романа.

Литература

1. Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 3: Статьи, рецензии, заметки. Февраль 1840–февраль 1841. М.: Худож. лит., 1978. 614 с.
2. Васильева С. А. Философия истории в книге И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада“»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 1998. 228 с.

3. Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 2: «Фрегат „Паллада“»: очерки путешествия. СПб.: Наука, 1997. 742 с.
4. Желякова Э. М. И. А. Гончаров и В. Скотт (некоторые наблюдения) // Проблемы метода и жанра. Вып. 13. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1986. 244 с. С. 197–214.
5. Иванько С. С. Фенимор Купер. Жизнь замечательных людей. М.: Мол. гвардия, 1990. 270 с.
6. Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров и русский романтизм 20–30-х годов // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. Т. 34. № 4. М.: Изд-во АН СССР, 1975. С. 304–316.
7. Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкин. фонд, 1997. 492 с.
8. Купер Д. Ф. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 2. М.: Логос, 2004. 601 с.
9. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. 702 с.
10. Тихомиров В. Н. «Небывалый приток фантазии»: О романтической лексике в романе «Обрыв» // Русская речь. 1975. № 3. С. 34–39.
11. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 612 с.

МАРИЯ ВИКТОРОВНА РЯБОВА

асп. ПГГПУ (г. Пермь, Россия)

ЭЛЕМЕНТЫ ДРАМЫ В СУБЪЕКТНОЙ СТРУКТУРЕ ПОЭМОРОМАНА С. Е. НЕЛЬДИХЕНА «ПРАЗДНИК (ИЛЬЯ РАДАЛЁТ)»

Поэт Сергей Евгеньевич Нельдихен (1891–1942) известен не только своими поэтическими опытами, но и историко-литературными работами. В основе теоретических взглядов Нельдихена лежит мысль о синтетическом слиянии стиха и прозы внутри художественного целого. Одним из «практических» воплощений данных представлений можно считать поэмороман «Праздник (Илья Радалёт)» (1920–1922). Важно подчеркнуть, что внутрилитературный синтез в нем проявляется не только в области речевой художественной структуры, но и на уровне субъектной организации. Рассматривая взаимоотношения героя и автора в поэморомане, мы сталкиваемся с непростым явлением: внутри текста наблюдается сочетание элементов субъектных структур лирического, эпического и драматического произведений. Комбинирование первых двух обусловлено жанровым обозначением (поэмороман) и авторским стремлением к «обобщениям, лирико-эпичности» [4, с. 344]. Чем же вызвано обращение к драматическим компонентам?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выявить особенности функционирования субъектов речи и носителей

сознания в тех главах произведения, субъектная структура которых тяготеет к драматической. Заметим, что драматическая составляющая на уровне субъектной организации поэморомана в отдельных фрагментах текста имеет разную степень выраженности. В первой части с этой точки зрения вызывает интерес седьмая глава, состоящая исключительно из прямой речи персонажей. Рассказчик как таковой отсутствует, однако его роль имплицитно выполняет Рая — неожиданно вернувшаяся возлюбленная главного героя. Ее вопрос открывает главу («— Скажите, пожалуйста: тут живет Илья Радалёт?»), ее глазами дается описание («— Ах, как красиво! / Гиацинты, левкои и еще много, много цветов! / Жалко идти по ним, да нет нигде аллей. / Дом весь в повители...»), она комментирует происходящее вокруг («Вбежала женщина раскрасневшаяся, — закидывает волосы; / За ней мужчины и другие женщины...»). Склонность Раи облекать в словесную форму все увиденное напоминает монологическую речь в сценической практике:

— Илья? — Это он, конечно он... в помятой доколенке,
обветренные щеки, пятки в грязи, пополнел...
Остановился, нахмурился... [5, с. 63].

Во второй части драматический рисунок субъектной схемы укрупняется. Так, например, главы «Берусь я вести сегодняшнее наше собрание...» и «Je donne, tu donne, elle donne, il donne...» созданы по канонам драматического жанра. Текст этих глав членится на речи персонажей и авторские ремарки, кроме того, включены обозначения вторичных субъектов речи, предшествующие их репликам. Такое авторское решение вызвано композиционным требованием: Илья Радалёт, неизменный носитель речи практически во всех фрагментах текста, временно выведен из сюжета, во второй главе он, казалось бы, завершает свой жизненный путь («Э-э-э-й!.. / Уби-вают!.. / Спасите!..»), следовательно, не может выполнять роль

субъекта речи. О гибели героя пишет в примечаниях к поэмороману М. Амелин: «В этой главе главный герой погибает; в следующих главах действие происходит уже после его смерти» [1, с. 363].

Однако, несмотря на это, Радалёт продолжает присутствовать в тексте (прямо или косвенно), претерпевая различные трансформации. В четвертой и пятой главах он становится объектом суждений покинувших его товарищей. Его вспоминают с нежностью и презрением одновременно:

РАЯ:

...Никто не вспомнил Илью, никто не помог ему.

Милый Ильюша, — в нем было столько здорового, детского.

ИРИНА

Ах, оставь Илью, — он виноват во всем.

Он выродок, болезненный и глупый [5, с. 84].

Мысленно возвращаются к его наставлениям:

— Прощай, Альберт, и помни:

Противоречья дух — правдиворечья дух, —

Кажется, так изрекал Радалёт [5, с. 86].

Илья Радалёт пребывает в тексте, незримо сопровождая покидающих общину. В пятой главе, находясь на людной улице с Александром, Альберт погружается в поток слышимых фраз («...дорогие прохожие, пожертвуйте, сколько можете, дорогие проходимцы... не отдадим мамке... ненавижу людей, мерзавцы они все... —») и замечает: «— Александр, ты слышал: это значит, **он** и о нас с тобой такого мнения» [5, с. 86]. Радалёт словно растворяется в самой материи слова.

Обнаружить незаметное присутствие героя позволяет важная художественная деталь — ухо. Еще в первой части Радалёт подмечает манеру Герасима подслушивать («— Герасим ты? И Софья? — Что вам надо? / Вы подслушивали?»). В четвертой главе второй части уходящая из общины Евфросинья говорит Герасиму:

Будь добр, Герасим, подай мою поддевку, — прохладно.

И не тереби свое ухо — открутишь; некрасивая привычка [5, с. 84].

Герасим имеет отличительную особенность — он подслушивает, дергая ухо, и только обладающий этим знанием носитель сознания мог включить в текст следующей главы такую характеристику: «Высунулась голова подслушивающего человека, рукою теребящего ухо...» [5, с. 87]. В этом фрагменте текста угадываются приметы стилевой манеры Радалёта-рассказчика, такие как обратный порядок слов («В тупике боковой улицы шелохнулась, наклонилась ставня...»), аллитерация шипящих и свистящих («Человека, будто рассматривающего крайний червонец в созвездии Кассиопеи, / Суживающийся, слипающийся, как от света зрачок карий»). Допустить, что этот отрывок текста принадлежит Радалёту, значит, рассматривать его как носителя сознания, прячущегося в тексте четвертой главы, появляющегося в пятой и соединяющего эти главы с помощью намека на привычку второстепенного персонажа.

В следующей главе наблюдается качественно иное преобразование героя. В травестированном варианте Радалёт выведен в фигуре «увеселяющего». Действие шестого фрагмента текста происходит в ресторане, из контекста следует, что «увеселяющий» — ключевой образ в ресторанном хоре. Семантическая близость корней *-весел-* и *-рад-* позволяет трактовать образ «увеселяющего» как прямую отсылку к образу Радалёта.

Отметим, что в этой главе изменения затрагивают и общий проповеднический настрой. В отличие от Радалёта, которого интересует отсутствие скуки, грусти, космический простор окружающей природы, «увеселяющий» уверяет, что «приятна радость не всегда, и грусть приятна иногда», а также сужает бесконечное пространство природы до размеров пивной:

Покой небес не беспокой —
Привыкли на земле мы жить.

Жить-жить, нажить, зажить, прожить, —
А потому живи в пивной [5, с. 89].

Итак, герой вопреки собственной смерти продолжает жить, приобретая самые разные формы. Именно поэтому закономерным выглядит его появление в качестве субъекта речи и носителя сознания в завершающей основной текст седьмой главе «Засыпающий не должен думать о себе...».

Каким же представлен автор как носитель сознания в анализируемых главах?

Как писал Б. О. Корман, носитель сознания, организующий текст в драматическом произведении, предельно растворен в нем, «он может передавать свою позицию: 1) через расположение и соотношение частей и 2) через речи действующих лиц» [3, с. 65]. Кроме того, для того чтобы установить позицию носителя сознания в таком тексте, необходимо учитывать, помимо тех элементов драмы, которые в поэморомане отсутствуют, содержательную составляющую авторских ремарок. Однако, по Б. О. Корману, авторские ремарки затрудняют выявление авторской точки зрения, так как отличаются низкой степенью оценочности. Вместе с тем в «новой драме» рубежа XIX–XX веков начинают происходить качественные изменения, связанные с назначением ремарок: теперь они «призваны в прямом авторском высказывании выразить настроение, чувства, обозначить лирический лейтмотив драмы, объяснить характеры и обстоятельства биографии героев, а иногда и самого автора» [2, с. 146].

В поэморомане отразились обе эти тенденции. Так, в главе «Берусь я вести сегодняшнее наше собрание...» авторские ремарки касаются перемещения персонажей, которые образовывали ближний круг Радалёта, а теперь оставили и «сад фруктовый», и главного его обитателя: «Софья уходит», «Павел и Ольга отходят и убегают», «Уходит», «Догоняет Александра». Сообразно теории классической драмы авторская оценка в перечисленных ремарках приглушена. В главе «Je donne, tu donne, elle donne, il donne...»

также использованы ремарки в подобной роли («Прислуживающие выносят цветы», «Появляется эстрадный танцор»), но, кроме того, встречаются пояснения, вскрывающие особенности внутреннего облика носителя авторского сознания. Он художник с нестандартным мышлением («Танцор вытряхивает из брюк песок шелестящего и шлепающего танца»), который генерирует в языке звуковые ассоциации («Увеселяющие начинают позванивать-подыгрывать на бутылках, стаканах; скрипка и треугольник им подстеклянивать»), иронизирует по поводу ресторанного «ансамбля» («Некоторые, кто научился, слово „вино“ произносят „в нос“»). Он не рассматривает его участников как по-настоящему живых личностей, поэтому неодушевленные предметы, наряду с персонажами, обозначены как вторичные субъекты речи («ОБЩИЙ ХОР, БУТЫЛКИ, СТЕКЛЯНКИ, ОРКЕСТР, ГИТАРЫ, ЦЫГАНЕ, ТАНЦУЮЩИЕ»).

Итак, наши наблюдения показали, что использование драматической модели организации субъектных отношений внутри поэморомана позволяет продемонстрировать особую связь героя и автора. Погибший Илья Радалёт не исключается из текста, а, напротив, демонстрирует удивительную жизнеспособность. Автор, подобно своему исчезнувшему герою, казалось бы, должен быть максимально незаметен в драматически организованном тексте, но он старается обнаружить свое «я» посредством показательных ремарок.

Литература

1. Амелин М. Примечания. Праздник <(Илья Радалёт)>. Поэмороман // Нельдихен С. Органное многоголосье. М.: ОГИ, 2013. 512 с. С. 357–366.
2. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в «Новой драме» рубежа XIX–XX веков // Культура и текст. 2001. № 6. С. 138–151.
3. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
4. Нельдихен С. Основы литературного синтетизма // Нельдихен С. Органное многоголосье. М.: ОГИ, 2013. 512 с. С. 341–346.
5. Нельдихен С. Праздник <(Илья Радалёт)>. Поэмороман // Нельдихен С. Органное многоголосье. М.: ОГИ, 2013. 512 с. С. 47–94.

НАТАЛЬЯ НИКОЛАЕВНА СМОГОЛЬ

канд. филол. наук, доц. ОГУ им. И. С. Тургенева (г. Орел, Россия)

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ АНДРЕЯ ВАСИЛЕВСКОГО «РУССКОЕ»

Один из наиболее ярких поэтов современности Андрей Василевский, многие произведения которого являются образцами минимализма, вечные проблемы зачастую рассматривает в абсурдно-культурологическом контексте. В его творчестве программным есть все основания считать стихотворение «Русское» (сборник «Еще стихи», 2010 год), само название которого свидетельствует о желании автора дать характеристику этой идентификационной категории, национальным особенностям, менталитету в целом. Тем неожиданнее выглядит первая строка («хаус холмс и пуаро»), в которой перечислены герои популярных (можно сказать, культовых) американских и западноевропейских сериалов, ставших уже достоянием мирового кинематографа.

Безусловным посылом к написанию данного стихотворения следует считать продукт Интернета: три фотографии, на которых изображены Холмс (герой новой экранизации похождения великого сыщика в других временных рамках), Хаус (врач со сверхинтуицией) и Шелдон Купер (главный герой сериала «Теория большого взрыва»), под которыми значится подпись: *«Спор между этими тремя был бы бесценен»*.

Василевский принял этот темпорально-фантастический вызов пользователей Сети и создал свой безрадостный сценарий диалога гениев в русских обстоятельствах, бытовых и inferнальных одновременно.

Двух героев (силлабо-тонически неудобный Купер заменен не менее знаковой фигурой Пуаро) объединяет род занятий — они великие сыщики, раскрывающие с помощью дедукции самые изощренные преступления века, помогающие закону (и лишь затем его недалеким слугам) восторжествовать. Наиболее важна для авторов их гуманистическая роль в обществе и философская сверхзадача — зло должно почувствовать свою уязвимость. По сути, это рыцари без страха и упрека, наделенные к тому же уникальной остротой интеллекта, который так ценится в эпоху научных открытий, урбанизации, выводящей и преступность на новый уровень.

В триаде несколько инородно смотрится только имя врача-диагноста Хауса, хотя его популярность дает шанс говорить о нем как о теле-архетипе (8 сезонов содержат 177 серий, снятых с 2004 по 2012 годы). Кроме того, автор идеи Дэвид Шон утверждает, что назвал главного героя по созвучию с фамилией Холмс, в сериале его другом является Джеймс Уилсон, Холмс и Хаус живут в доме с одним и тем же номером и прописаны на одной и той же улице, есть еще масса пересечений. Возможно, Василевскому была важна и параллель хаус — хаос, в котором последнее слово обозначает бесформенную совокупность материи и пространства, противоположность порядку. А еще возможна версия, связанная с тем, что этот герой подозревает всех окружающих во лжи, поэтому и заслуживает наказания, которое готовит им автор стихотворения независимо от планов и забот сценариста.

Еще одной общей чертой характеров всех троих является то, что они герои-одиночки, которые могут иметь помощников (учеников, ассистентов, друзей, летописцев), равносильных врагов-антиподов, но никогда не работают в команде с близкими

по уровню таланта коллегами — это сразу бы тиражировало их уникальность, поставило представление о гениях сыска и диагностики на поток.

Правда, Борис Акунин уже апробировал подобный эксперимент в рассказе «Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трех мудрых» (сборник 2007 года «Нефритовые четки»). В произведении встретились и стали участниками коварной мистификации гения преступности Арсена Люпена легендарные сыщики Шерлок Холмс, имеющий благодаря Конан Дойлю богатую литературную биографию, и Эраст Фандорин, герой цикла романов конца XX–начала XXI вв. Данный сюжетный ход синтезирования двух следственных методик и само название произведения вполне могут учитываться при рассмотрении стихотворения Андрея Василевского, тем более что это не единственные идейно-текстуальные переклички. Важную роль в финале произведения играет шуточное стихотворение, диаметрально противоположно трактуемое представителями западного и восточного менталитета (название рассказа Б. Акунина на это намекает):

Три мудреца в одном тазу
Пустились по морю в грозу.
Будь попрочнее старый таз,
Длиннее был бы мой рассказ.

Для японца Масы подобная авантюра с плачевным исходом — образец мудрости и презрения к смерти, для сыщиков-европейцев — это ничем не детерминированная нелепость, результат глупости героев, иронично называемых «мудрецами».

Мотив путешествия, водная стихия, количество героев, трагический финал, элемент абсурда, вызванный невозможностью соотнести свои действия с реальными обстоятельствами — все это сближает писателя и поэта нового рубежа эпох, учитывающих в своем творчестве тенденции постмодернизма, а именно интертекстуальной игры.

Возвращаясь к объекту нашего наблюдения, следует добавить, что имена, перечисленные в первой строке стихотворения Василевского без знаков препинания и как бы слившиеся в единое сочетание слов и больше напоминающие скороговорку или детскую считалку, давно стали нарицательными, поэтому их написание задает графический тон буквенной демократии всему произведению.

Говоря о рецепции, следует отметить, что персонажи интеллектуальных детективов более близки старшему поколению (иначе следовало бы выбрать робокопа, человека-паука, бэтмена и других киноспасателей). Подобные беллетристика и кинопродукция наиболее притягательны для работников умственного труда, отсюда вытекает мысль о них как об адресатах стихотворения Василевского. Можно предположить, что это новый виток проблемы «интеллигенция и революция», или интеллигенция и какое-либо другое кризисное социальное явление, начинающееся с яростных споров. Но на новом историческом этапе приоритеты поменялись, и автор с трагической иронией следит за действиями и судьбой интернациональных героев, осевших на русской метафизической почве.

Чтобы подтвердить законность данного предположения, следует обратиться ко всему тексту:

хаус холмс и пуаро
спорят до ночной звезды
кто из них возьмет ведро
молча принесет воды

хаус холмс и пуаро
лодку мастерят себе
(поминальную кутю
погребальную ладью)
ну а мир идет к зиме

Соотнеся количество героев произведения с названием, невольно выходишь на фольклорные образы, сказочные и былинные, в которых число три имеет сюжетообразующее значение: три брата, три богатыря, как правило, борются со злом. В стихотворении они заняты интеллектуальным процессом — спором, — имеющим, очевидно, ту же цель.

Напряженность происходящего подчеркивается его продолжительностью и образом «ночной звезды», которая фиксирует время действия, является символом романтической мечты, светлой надежды. Очередным фактом абсурда является то, что суть и цель споров не только примитивны, но и в бытовом смысле абсолютно надуманны — простейшая задача вызывает долговременные и безрезультатные распри. Жизненность данной дилеммы доказывают споры старика и старухи в русских народных сказках, исторические примеры (Белинский, по воспоминаниям современников, произнес ставшую крылатой фразу: «Мы еще не решили, есть ли Бог, а вы собираетесь обедать»), даже меткие анекдоты наших дней: «Один русский — гений, два русских — спор, три русских — хаос». Как можно заметить, все версии при трактовке стихотворения Василевского имеют право на существование и могут быть учтены.

Самым важным и вызывающе акцентированным следует считать отсылку к литературным источникам, что и подтверждают две последние строки первой строфы. В то время как образ ночной звезды только намекнул на Николая Рубцова и его хрестоматийное стихотворение «В горнице моей светло», последующие строки указывают на явную и прочную связь и готовность к полемике.

У Василевского само действие, его атрибуты, характер исполнения, помещенные в явно противоестественные обстоятельства, выводят на абсолютно новые идеи и устрашающие перспективы. У Рубцова описана идейно-эмоциональная картина лубочного плана. Представитель советской (по времени создания, а не по признанию, которое пришло после смерти и даже

привело к учреждению премии «Звезда полей») «тихой лирики», продолжавший в своей поэзии размышления о старинной русской самобытности, в самом известном стихотворении говорит о деревенской жизни, детерминированности труда, надеждах на лучшее. На интимность интонации влияют и место действия (горница), и символы (звезда — мечта, цветы — красота, лодка — путь к счастью), и образ матери («Матушка возьмет ведро, / Молча принесет воды»). Поведение женщины понятно, хотя может варьироваться в трактовках: она молчит, потому что работа, согласно русской традиции, не предполагает суетливости и отвлеченности; она не хочет мешать лирическому герою, например, будить его или отвлекать от творчества, дальнейших планов; героиня не чувствует своей значимости и необходимости озвучивать ход своих привычных бытовых действий, а может быть, и сердиться из-за известных пристрастий сына. А возможно, (это уже, безусловно, область дополнительных смыслов), суть в сакральном значении воды, например, крещенской.

У Василевского, как уже отмечалось, герои абсолютно разрозненны, а временно связаны только нелепостью спора. Напряженность конфликта подтверждается контрастом звуковых проявлений («спорят» — «молча принесет»). На первый план выводится не только усталость от дебатов, но и нежелание сделать даже малейшее усилие для достижения собственного блага.

Вода имеет, безусловно, ключевой сюжетобразующий смысл: это основа жизни, символ движения, условие стабильности не только быта, но и бытия. В произведении она выступает в двух смыслах: кроме уже названного, это вода мертвая, воды Стикса, предстоящая вечная мерзлота, превращающая движение в статику, гибель. Надвигающаяся зима сводит на нет поступки и надежды героев, нелепых спорщиков и несвоевременных делателей.

Кстати, Василевский на фоне спора героев развивает собственную полемику. Во-первых, со славянофилами, которые, приблизившись к рубежу эпох, прошли этап новокрестьянской поэзии, переместились в нишу советской и постсоветской

литературы (стали так называемыми авторами-деревенщиками), традиционно наделяя своих героев особой духовностью, идеей соборности, жаждой труда на земле, мечтой о создании рай-городка («Буду поливать цветы»).

Во-вторых, современный поэт явно дискредитирует жанр пасторали, когда близость к земле и простым радостям определяет смысл жизни и высшее счастье. Герои города, ценители мира технологий и скорости мысли, смотрятся в декорациях русской деревни нелепо и неубедительно. Но это и нужно автору. Природное и урбанистическое начала сошлись в абсурдном конфликте, исход которого автору уже известен, в отличие от самих спорщиков.

Нельзя не отметить некое гендерное противостояние, явно чувствующееся в этих двух произведениях. Герои Василевского — это brutальные мужчины, и тем трагичнее их зацикленность на мелочах, поэтому в следующей строфе текст неожиданно и зловеще превращается в реквием. В стихотворении Рубцова мы чувствуем женственно романтическое начало, которое подчеркивается в произведении целым комплексом признаков: ночным временем мечтаний и грез, местом действия (горница — это типичное местопребывание русских красавиц, указание не только на высокое местоположение, но и на связь с вышним миром), устранимостью от хозяйственных забот, созерцательностью («Дремлет на стене моей / Ивы кружевная тень»), думой о цветах; не реальной, а только прогнозируемой деятельностью («Буду поливать цветы, / Думать о своей судьбе, / Буду до ночной звезды / Лодку мастерить себе»). Таким был в свое время спор символизма, воспевающего вечное женственное начало, и акмеизма, проповедующего идеи адамизма, мужественности и власти над предметным миром. К сожалению, оба мировоззрения признаются автором несостоятельными, нежизнеспособными и непродуктивными.

Вторая строфа, вначале вроде бы смягченная полным повтором первой строки произведения, потрясает безысходностью,

явными танатологическими мотивами, апокалипсической предопределенностью и трагической близостью неотвратимого конца. Сначала вроде бы символика не претерпевает изменений («хаус холмс и пуаро / лодку мастерят себе»): лирический герой Рубцова тоже решил начать новую жизнь и наметил конструктивный план («Буду до ночной звезды / Лодку мастерить себе»). Кажется, что произошло то неизбежное единение на почве совместной общепольной деятельности, которая сделает из героев-индивидуалистов трудовой мини-коллектив, поведет их к общей идее и новой жизни. Однако в произведении Василевского в скобках как пророческий прогноз исхода появляется образ «погребальной ладьи» и «поминальной кутьи», причем последнее занимает первое место, несмотря на невозможность сочетания (мастерить кутью нельзя), но именно так акцентируется ужас смерти, ее неожиданности, непредсказуемости. Поневоле вспоминается и высказывание Маяковского, рожденное совсем другими обстоятельствами, но сигнализирующее о подобной трагедии несоответствия времени, собственным желаниям — «любовная лодка разбилась о быт». Спор, являющийся сюжетообразующим элементом произведения, заставляет прогнозировать актуальность еще одной идиомы: «раскачивать лодку», — что не может придать рассказу оптимистическое продолжение.

Возникает закономерный вопрос: не был ли весь первоначальный спор призывом или провоцированием смерти, ведь он представлял собой роспись в собственной несостоятельности, доказательство того, что большего от людей, героев, архетипов ждать не приходится, раз они сами признались в интеллектуально-бытовой бесполезности.

Последним противопоставлением следует считать мир человека и природы. Финальная автономная строка лишена даже намек на какое бы то ни было сострадание к героям, их судьбе, что также не редкость в постмодернизме. Она словно предопределяет путь каждого живущего («Ну а мир идет к зиме»), фиксирует закономерность, возможно, не только сезонных,

но и цивилизационных процессов, подводит неутешительные итоги. Но она же и дает надежду: резкий эмоциональный сдвиг в сторону естественных природных явлений, соединение служебных частей речи в многообещающее «ну а...», переход на более узнаваемый хронотоп — все это приводит антагонистические начала к некому балансу.

Данное произведение Василевского, так остро напоминающее пьесы А. П. Чехова об одиночестве среди людей, о трагедии простейшего выбора на фоне усложнившейся реальности, о жизни, смерти, предназначении человека, типе его существования, соотношения амбиций (пусть и обусловленных прежними заслугами и популярностью) с эсхатологическими перспективами, можно отнести к одному из самых трагических философских текстов современной поэзии. Кроме того, стихотворение «Русское» позволяет говорить как о глубоком анализе русского менталитета, так и о цивилизационных процессах в целом.

Литература

Василевский А. Трофейное оружие. М.: Воймега, 2013. 112 с.

ВИКТОР ИВАНОВИЧ ХРУЛЕВ

д-р филол. наук, проф. БашГУ (г. Уфа, Россия)

ЗНАКИ КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

Л. Леонов — художник и мыслитель — отличается дальновидностью понимания XX века. Взгляд писателя на историю, культуру, человека и его природу лишен иллюзий, идеализации и неоправданных надежд, за которые пришлось расплачиваться высокой ценой в прошлом столетии. Его горькие раздумья о будущем России и цивилизации могут отрезвляюще подействовать на современников и побудить их задуматься над последствиями безответственного поведения на планете до того, как они обрушатся на человека.

В поэтическом инструментарии художника большое место занимают символические знаки, образы, сцены, передающие содержание и смысл эволюции человечества, уроки его развития [4]. Некоторые образы вынесены в названия произведений: «Барсуки» (1924), «Вор» (1927, 1959), «Дорога на Океан» (1936), «Золотая карета» (1946), «Русский лес» (1953), «Пирамида» (1994). В ряду понятий, характеризующих эту сферу, центральными являются культура и история [3].

1

Проблема культуры понимается Л. Леоновым масштабно и многогранно. Культура — не только накопленные знания

и «скорбный опыт мира» [6, с. 133], но и «движение, действие, способность мыслить дальше» [7, с. 182]. Писателю чуждо сведение ее к внешним формальным признакам. Культура — это высота миропонимания, мера постижения закона жизни, мудрости человеческого поведения. С этой высоты становится понятным «чертеж мира» [7, с. 184], связанность всего существующего на планете.

В прозе Леонова данная проблема предстает в разных аспектах. Здесь и отношение нового общества к прошлому опыту, и культура самого социалистического строительства, и уроки, вытекающие из современности для последующего развития. В романе «**Вор**» Леонов ставит вопрос об ответственности лидеров нового общества, об ошибках, которые неизбежны на их пути. В романе есть важный для понимания проблемы разговор Фирсова с Векшиным. Митька решается пожурить сочинителя: «...шуршишь писчей бумагой и утешаешься, будто всемирным делом занят. А к чему нам, революции, твоя суета? В бумагу... рабочий класс не оденешь, книжками мировую бедноту не накормишь...» [5, с. 126]. В ответ Фирсов замечает, что в этом пренебрежении коренится причина всех невзгод Векшина. Затем сочинитель набрасывает драматическую перспективу своего персонажа.

Разговор сочинителя и Митьки становится поводом для размышлений автора о проблеме отношения истории и культуры, прошлого и настоящего. «...Великие разочарования поджидают вас впереди...», — предрекает Фирсов своему герою после того, как людям «суждено достигнуть завершающего счастья со всеми его отраслевыми благами» [5, с. 126]. Представление о «завершающем счастье» вызывает иронию сочинителя своей иллюзорностью. Но, даже смирясь с заблуждением людей, он не может принять упрощенный взгляд на будущее как на безоблачное существование. Фирсов представляет, как человечество переберется из «трущоб современности на новое местожительство в земле обетованной» [5, с. 127] и что произойдет дальше:

«Накануне коменданты с пистолетами окончательно раскулачат старый мир, оставив ему лишь бесполезную ветошь прошлого — слезой и непогодой источенные камни, могильники напрасных битв и прозрений, храмы низвергнутых богов» [5, с. 127]. Сочинитель предупреждает своего героя о тоске, которая родится в его организме: «...с каждым шагом все смертельней потянет вас кинуть прощальный взор на сумеречную, позади, из края в край исхоженную предками пустыню» [5, с. 127].

Мысль о нерасторжимой связи прошлого и настоящего, о необходимости объективно рассматривать историю и культуру, смену периодов в жизни народа проходит через весь роман. Диалектичность позиции Леонова проявляется в представлении о единстве и борьбе поколений, в утверждении неизбежной опоры на духовный опыт прошлого. Любое поколение мнит себя полным хозяином «жизни, тогда как оно не более, чем звено в длинной логической цепи» [5, с. 127]. Писатель напоминает, что не одни мы создаем наши навыки и богатства. В этом смысле «христианская басня о первородном грехе» [5, с. 127] не представляется писателю ошибочной: «Прошлое неотступно следует за нами по пятам, уйти от него еще трудней, чем улететь с планеты, вырваться из власти образующего нас вещества» [5, с. 127], — считает художник.

Леонову чуждо восторженное отношение к прогрессу и цивилизации, потому что цивилизация, открывая тайны природы, направляет их против человека и его существования. Критерием прогресса должно служить нравственное развитие человека, а не орудия смерти, созданные им. Герои романа неоднократно возвращаются к мысли о прогрессе, и каждый из них на основании собственной жизни и опыта подходит к тревожащему раздумью. Пчхов говорит Фирсову: «...я все жду, не взбунтовались бы когда-нибудь твои людишечки: довольно, скажут, нам клетку этой самой цивилизации для себя соорудать все тесней да строже. Правда твоя, позволяет нам наука в бездну заглянуть, да она же и скинуть нас может... да еще в какую бездну!» [5, с. 151].

И далее Пчхов рассказывает притчу об Адаме и Еве, которые, растерявшись на земле, доверились поводырю, обещавшему провести их в райский сад окольной дорогой. Итог путешествия представляется Пчхову неутешительным: «Вот, с той поры и ведет он нас. Спервоначалу пешечком тащился, а как притомляться стали, паровоз придумал, на железные колеса нас пересадил. Нонче же на еропланах катит, в ушах свистит, дыханье захлестывает. Впереди Адам поддает со своею старухой, а за ими мы все, неисчислимое потомство, копать копать... ветер кожу с нас лоскутьями рвет, а уж ничем теперь нельзя нашу жажду насытить» [5, с. 152].

Прогресс предстает в этой притче как безудержная гонка людей, как проклятье, от которого уже трудно избавиться. Однако цель оказывается столь же отдаленной, что и раньше: «Долга она оказалась, окольная-то дорожка, а все невидимы покамест заветные-то врата!» [5, с. 152].

Без усталости и боязни повториться писатель утверждает значимость преимущества развития, необходимость осуществления ее не на словах, а в жизненных устоях общества. Недооценка этой связи, размывание ее чреват, по мнению писателя, опасными просчетами.

В романе «**Русский лес**» Леонов вскрывает последствия слабости культуры общественного развития во многих аспектах. Автор дает возможность персонажам прямо высказать свои позиции: «Без изучения прошлого нельзя наметить столбовой дороги и в наше завтра: человеческий опыт питается памятью о содеянных ошибках» [7, с. 275].

«Всякую пропажу надо считать вчетверо, если из нее не извлекается своевременного назидания» [7, с. 286]. «Учась у живых... умеете терпеливо слушать мертвых [7, с. 298], — говорит Вихров в своей лекции. С горечью признает профессор, что человечество еще не научилось предвидеть отдаленных последствий своей деятельности, что многие из них придется искупать высокой ценой. «Всечеловеческая красота» рассматривается писателем как итог развития, как святыни, передаваемые будущему

для поддержания его мысли и чувства. Леонов ратует за то, чтобы достижения прошлого облагораживали человека. Утрата их оборачивается цинизмом и бесчеловечностью, погружением в состояние дикости и невежества.

Человечество жестоко расплачивается за исторические и социальные эксперименты. И потому повышение общей культуры жизни писатель считает первостепенной задачей. Подвиг прошлых поколений предполагает не меньшие усилия современников для сохранения и приращения духовного капитала. Ослабление этих усилий чревато возвращением вспять на голую землю: «...род людской враз становится волчьей стаей, пробегающей по закатному снегу за своим вожаком» [5, с. 520].

Сфера культуры получает разное поэтическое обозначение в прозе Леонова. Чаще всего она представлена в образе *блестинки*, луча, света в зрачке. Образ блестинки аккумулирует мысли о передаче потомкам света разума, об овладении культурными богатствами прошлого. Это понятие соотносится писателем с первостепенными задачами жизни общества, народа, писательской совести. Леонов отмечал, что блестинка, как лазер, проникает всюду, преодолевает все расстояния.

В романе «Вор» блестинка выявляется как свет духовности, исходящий из глаз офицера: «...все светится у него, зрачок-то, не гаснет...» [5, с. 491]. Убив человека, но не погасив блестинку в его зрачке, Векшин ищет ответа на вопрос о том, что таит в себе этот свет, в чем ценность человеческой жизни. Рассматривая блестинку как «наиважнейшую ценность бытия» [5, с. 128], Фирсов раскрывает перед Векшиным три решения задачи:

«1. Погасить блеск в зрачке противника, чтобы не было разницы между зрачками. 2. Уничтожить условия, при которых он может возникнуть в чьем-либо зрачке. 3. Приобрести его самому...» [5, с. 494]. Перспективное решение в том, чтобы обрести духовность самому. Этой метафорой Леонов отвергает насилие как способ сокрытия неразвитости, как средство самоутверждения через поправление других.

Среди понятий, близких по смыслу блестинке, писатель использует образ *гла́за, зрачка*. Глаза персонажей отражают мир в их восприятии и одновременно выявляют этого человека перед другими людьми. В романе «Русский лес» глаза для Грацианского — это способ интеллектуального воздействия на человека, подчинения его своим интересам. Их рапирный блеск отражает жестокую волю, обращенную вовне. Одновременно он обнажает тайное в человеке. Грацианский, жаждущий пролезть в душу другого, стремится защитить свой внутренний мир от наблюдения, хитрит с собеседниками, путает их, ускользает от прямого взгляда.

Зрачок как символ духовности опирается на представление о свете и солнце, на уподобление их, зафиксированное тождественными названиями: зреть, взор, зоркий, зорить. «Слово зрак, означающее у нас глаз, у сербов значит: солнечный луч...», — отмечает А. Н. Афанасьев [1, с. 63]. Из родства понятий света и зрения, по мнению ученого, возникло мифическое представление светил небесных — очами, родилось верование в чудесное происхождение и таинственную силу глаза.

Состояние зрачка служит знаком жизни и смерти, духовности или пустоты, жестокости и добра. В «Русском лесе» при воспоминании о Германии у Киттеля замечается «безумная вспышка на донышке его глазниц» [7, с. 594]. В конце допроса после убийства офицера Поля видит «дымящуюся дыру в глазнице Киттеля» [7, с. 599]. В романе «Вор» кризис Векшина передан и через состояние его глаз. Таня видит во сне, как появился ее брат и уставился на нее «пустыми глазами», в которых ничего нет. Пустота их настолько велика, что сквозь них виден «угол дома с осыпавшейся штукатуркой» [5, с. 466]. Свет в зрачке свидетельствует о жизни и надежде на ее сохранение. Поля, нашедшая тяжело раненого Родиона, видит вначале «холодный звездный свет на поверхности зрачка» [7, с. 629].

2

Тревога за культуру и будущее человечества побуждает Леонова вновь и вновь возвращаться к мысли об историческом

развитии, о хрупкости созданной цивилизации, о том, способен ли мир избежать зловещей перспективы. Писатель вводит дополнительные оттенки в повествование, скрытый трагический подтекст. Многие образы и знаки истории в результате авторской коррекции приобретают двусмысленное звучание, возможность варьирования заключенных в них значений. Это касается понятий «*край земли*», «*долина*» и «*гора*», «*путь к звездам*», «*переплав*», «*спираль*» и др.

В романе «Русский лес» мотив «*края света*» связан, прежде всего, с поэтическим миром детей. Вначале он характеризует жажду новизны, потребность расширить пространство своего мира: «Как и человечеству в их возрасте, им становилось тесно и подмывало на преодоление чудесной неизвестности потратить избыток сил. Так возникла затея проникнуть за Облог, на край света» [7, с. 69]. Возникнув на фольклорной основе, мотив «края света» как предела жизни и заглядывания в пучины бытия обретает в романе ассоциации с перспективой будущего человечества. Леонов мастерски варьирует двусмысленность понятий, амбивалентность их содержания, переход от частного к общему, от бытового к философскому: «А уж оттуда было рукой подать до бездонного каменного обрыва, и в нем ни рек, ни травинки, ни печали земной, а только дымно стелется гиперборейский мрак и еще нечто, чего не может выдержать взор самой отчаянной человеческой души. Это и был край света» [7, с. 61].

Другой образ — «*шествие к звездам*» — всеобъемлющая метафора, означающая подвиг человечества, движение к высшим идеалам. Образ этот имеет ряд оттенков, используемых в зависимости от ситуации и контекста. В одном случае он интерпретируется как путь к познанию мира, путь к правде и справедливости, в другом — как обретение момента истины, приближение к высшему знанию. Понятие это Леонов применяет к человечеству, народам и выдающимся личностям.

Для обозначения исторического движения и его этапов Леонов использует понятия «*гора*» и «*долина*». Гора — это вершина,

с высоты которой открывается перспектива будущего и намечаются подлинно человеческие отношения в мире. Это точка отсчета будущей истории. Для обозначения прежней истории писатель использует понятие «долина», подчеркивая тем ее протяженность и низкий уровень развития. Символические образы создают целостную картину в прозе и публицистике писателя.

Широкое значение приобретает понятие «переплав». Прежде всего оно означает неумолимость закона жизни, переход всего существующего из одного состояния в другое. Переплав вбирает в себя процессы природы и человека, напоминает о скоротечности пребывания человека на земле. Своим содержанием этот образ противостоит нормативности и самодовольству, стимулирует мудрое отношение к жизни. Одновременно с философским смыслом имеет и конкретно-исторический. Переплав — это обновление России, готовность устремиться к прогрессу, к решительному пересмотру накопленных ценностей, к созданию новых стимулов развития. Соотнесенность переплава с революцией выражена через уточняющий образ «электрических вожжей, способных не только обуздать, но и насытить высшим историческим смыслом разбродную, бессмысленно протекавшую раньше по низинам истории людскую гущу» [5, с. 419].

Вместе с тем Леонов не сводит к однозначному истолкованию образ переплава, отмечает противоречивость исторического пути России. Писателя настораживает «веселый разгул ломки», готовность создать новое общество, не обременяя себя проблемами прошлого. Облегченность отношения к истории, культуре, к самой человеческой жизни озадачивала художника, вызывала протест. За безоглядным энтузиазмом и упоением грядущим он видел не только приобщение масс к историческому развитию, но и низкую культуру общества, неизбежность больших ошибок и расплаты за них.

Символика Леонова предстает как важное средство познания существующего мира, как способ приобщения к народно-поэтическим и интеллектуальным представлениям о культуре,

истории, судьбе человека. Она обращает читателей к духовно-нравственным ценностям, рождает критическое отношение к современному развитию, к любым формам опрощения жизни, пробуждает ответственность за нынешнее состояние общества.

Образы-символы служат не только вехами философских представлений автора, но и важными компонентами раскрытия персонажей; они возникают на пути героев в моменты выбора, раздумья, дают толчок их сознанию, служат импульсами внутреннего прозрения. Значительная часть этих образов опирается на народнопоэтические представления, преломленные соответственно творческой индивидуальности художника. Одновременно с этим писатель вводит символику, отражающую интеллектуальную сторону жизни, культурно-историческое развитие человека.

В силу своей масштабности и обобщенности символика Леонова склонна к устойчивости, независимости от перипетий текущей действительности. Однако и внутри основных символов заметны изменения, смещения акцентов, вызванные эволюцией представлений художника в 60–80-е годы. Ужесточение политической атмосферы конца XX века, опасность атомной войны, экологической катастрофы и гибели цивилизации, трагические стороны нашего общественного развития обостряли сомнения писателя, побуждали его выступить с предупреждающим словом, развить трагическую версию будущего. Это сказалось на интерпретации целого ряда символических образов («столбовая дорога человечества», «путь к звездам», «спираль», «пирамида» и др.), на изображении сквозных символов природы («солнце», «земля», «небо», и др.) в прозе последнего периода, особенно в новом романе **«Пирамида»** [2]. Образ пирамиды стал средоточием раздумий об истории, культуре и судьбе человечества. Он сфокусировал в себе разные подходы и грани духовных исканий, которые велись писателем от начала творчества до 1990-х годов. Более того, он стал вершиной художественного обобщения, которая придала законченность и целостность предшествующему пути Леонова.

В «Пирамиде» очевидно ужесточение позиций писателя, безжалостное срывание масок, развенчание иллюзий, препятствующих трезвому взгляду на современную цивилизацию и ее будущее. Роман поражает мрачностью видений, зловещностью освещения, горечью авторских раздумий об итогах человеческого пути. Писатель сознательно ставит задачи встряхнуть человека, вывести его из состояния равнодушия, упования на естественный ход событий. Леонов вскрывает логику нынешнего политического противостояния, тупиковую перспективу его, распад, рисует чудовищную развязку. Он не ограничивается вопросами, мучающими современное общество, а вслед за великим Достоевским «вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленных исканий человечества» [8, с. 412].

Литература

1. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1982. 464 с.
2. Более обстоятельно типология символов в прозе Л. Леонова представлена в монографии: Хрулев В. И. Символика в эпическом творчестве // Хрулев В. И. Художественное мышление Леонида Леонова: в 2 ч. Ч. I. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. С. 206–294.
3. В понимании роли символа в фольклоре, литературе и искусстве автор статьи опирается на основополагающие труды: Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 831 с.; Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.; Афанасьев А. Н. Древо жизни: Избранные статьи. М.: Современник, 1982. 464 с.
4. Истолкование символов в истории культур народов мира представлено в ряде обобщающих работ. Назовем наиболее известные из них: Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; Пер. с нем. Г. Гаева. М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. 502 с.; Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече; АСТ, 1997. 428 с.; Керлот Х. Э. Словарь символов: [Мифология. Магия. Психоанализ: Перевод]. М.: REFL-book, 1994. 603 с.; Сад демонов: Hortus daemonum:

- Словарь inferнальной мифологии средневековья и Возрождения / Авт.-сост. А. Е. Махов. М.: Intrada, 1998. 319 с.; Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 415 с.; Славянская мифология: Энцикл. слов. / Науч. ред. В. Я. Петрухин и др. М.: Эллис Лак, 1995. 414 с.
5. Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 3: Вор: роман. М.: Худож. лит., 1982. 614 с.
 6. Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 4: Соть: роман; Саранча: повесть. М.: Худож. лит., 1982. 351 с.
 7. Леонов Л. М. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9: Русский лес: роман. М.: Худож. лит., 1984. 736 с.
 8. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. Т. 9: Критика и публицистика. (1868–1883). М.: Худож. лит., 1970. 647 с.

АРКАДИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЧЕВТАЕВ

канд. филол. наук, доц. РГГМУ (г. Санкт-Петербург, Россия)

ЛУНАРНЫЙ КОД В КНИГЕ СТИХОВ Н. ГУМИЛЕВА «ЖЕМЧУГА»: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Поэтический универсум Н. С. Гумилева, обладающий очевидной динамикой творческого развития и демонстрирующий изменения эстетических и мировоззренческих ориентиров художественного мышления поэта, вместе с тем характеризуется устойчивостью ключевых параметров его конструирования и наличием константных культурных кодов и символов, посредством которых раскрывается авторская концепция мира. Одним из таких стабильных художественных знаков, акцентированных как в раннем, символистско-романтическом, так и в позднем, акмеистическом, творчестве Н. Гумилева, является «луна», репрезентирующая широкий спектр значений и тем самым способствующая формированию гумилевской поэтической мифологии.

Лунная мифопоэтика, реализуемая уже в первых стихотворных опытах Н. Гумилева 1903–1905 гг. (например, в стихотворениях «У скалистого ущелья...», «Оссиан», «На мотивы Грига»), задает один из магистральных векторов смыслообразования в его поэзии и более или менее отчетливо проявляется в образной системе произведений на протяжении всего творческого пути поэта. В структуре гумилевского художественного мира актуализация лунарного кода, восходящего и к универсальным

мифологическим представлениям, и к культурной практике символизма, направлена, прежде всего, на вскрытие бытийных антиномий «жизнь — смерть», «мужское — женское», «реальное — идеальное», постижение и ценностное преодоление которых определяет сущность поэтических исканий Н. Гумилева. Именно «луна» в творчестве поэта маркирует границу между противоположными аспектами бытия, соединения которых жаждет его лирическое «я», что согласуется с общей направленностью мифопоэтических построений в культуре 1900-х–1910-х гг.

Культурный контекст рубежа XIX–XX вв., в котором происходит актуализация глубинных мифологических структур мировосприятия, эксплицирует базовую оппозицию солярного и лунарного начал как фундаментальной антиномии Мироздания. В различных эстетических и философских парадигмах этого времени самополагание человека в макрокосме осмысливается посредством со-противопоставления Солнца и Луны, являющих собой два взаимодополняющих принципа мироустройства. Причем традиционно связанные с «лунарностью» проявления потустороннего мира в мире земном в художественной практике рубежа веков повышают удельный вес «луны», представляя ее в качестве ценностно-смыслового центра духовных исканий эпохи модернизма. Как показывает Е. Е. Маркелова, в искусстве «серебряного века» лунарные мифы преобладают над солярными, и «атрибуты лунной символики заметно заполняют литературу, живопись, музыку» [6, с. 517].

Знак «луна» и ее дериваты становятся ключевыми параметрами художественной картины мира в поэтике раннего символизма, который, согласно наблюдениям А. Ханзен-Леве, реализует «диаволическое» миропонимание и поэтому представляет «бытие лишь производно, вторично и паразитарно» [12, с. 199]. Соответственно, мир «теней и отражений» здесь эксплицируется в облике «лунного мира», в основе которого находится представление о том, что «луна не черпает свой свет (свою энергию, сущность, вообще свою активность) в самой себе, <...> не создает

его сама по себе (то есть не генерирует, не порождает, не творит из ничего), но лишь отражает, передает свет солнца» [12, с. 199]. Так, именно безжизненность и онтологическая бесплодность лунного света утверждается в ряде «лунных» стихотворений К. Д. Бальмонта («Новолуние» (1903), «Лунное безмолвие» (1903), «Влияние Луны» (1903), «Восхваление Луны» (1903), «Льдины» (1903)). Движение в «лунном» пространстве мыслится сомнамбулически-пассивным погружением в собственное «я», предстающим ирреальным явлением ирреального мира (Ср.: «И бродим, бродим мы пустынями, / Средь лунатического сна, / Когда бездонностями синими / Над нами властвует Луна. // Мы подчиняемся, склоняемся / Перед царицей тишины, / И в сны свои светло влюбляемся / По мановению Луны» [2, с. 324]).

Так как гумилевская поэтика формируется под влиянием символизма (прежде всего — его «диаволической» ветви), лунная символика в его творчестве оказывается сопряженной с идеологемой эфемерности и бесплодности открывающейся лирическому «я» в свете луны «сновиденческой» реальности (Ср.: «Холодный ветер, седая сага / Так властно смотрят из звонкой песни, / И в лунной грезе морская влага / Еще прозрачней, еще чудесней» («На мотивы Грига») [3, с. 69]). Однако утверждаемая в поэзии Н. Гумилева жажда активного преображения миропорядка и событийного участия в его бытийном развитии трансформирует символистскую «лунарность» в художественном универсуме поэта: с одной стороны, «луна» сохраняет негативную семантику «отражения» чуждого ей света, а с другой — она становится необходимым знаком онтологических границ микрокосма и макрокосма, встраиваясь в многомерную мифопоэтическую систему.

«Луна» в гумилевской поэтике маркирует те бытийные процессы, которые свидетельствуют о расподоблении изначально единого Мироздания и в то же время обладают принципиальной ценностью для лирического субъекта. Поэтому попытка постичь и преодолеть «лунное» измерение человеческого

существования оказывается одной из ключевых интенций авторского сознания в лирике Н. Гумилева. Стремление одновременно и к утверждению, и избыванию «лунарности» отчетливо проявляется в художественной концепции третьей книги стихов поэта «Жемчуга» (1910), знаменующей ценностный поворот гумилевского сознания к реонтологизации универсума и репрезентирующей движение лирического «я» к восстановлению мировой гармонии. Как указывает М. В. Смелова, в «Жемчугах» Н. Гумилев «формирует <...> метасюжет инициации (посвящения) Поэта — „романтика“ в иную мифоструктурирующую реальность», развертывание которого эксплицирует «отказ от ценностей прежних — и попытку обращения к ценностям “новым”: попытку „энергийного самоутверждения“ личности в мире» [9, с. 37]. Такое «инициационное» восхождение к новым, «оцельняющим» бытие смыслом раскрывается посредством различных культурных кодов и символов, среди которых особое место занимает лунная мифопоэтика, актуализированная уже в заглавии книги: «жемчуг» традиционно «олицетворяет лунное начало» и «сущность Луны» [5, с. 89]. Несмотря на то, что знак «луна» и его образные производные эксплицированы в сравнительно небольшом количестве стихотворений «Жемчугов», их участие в концептуальном смыслопорождении книги носит принципиальный характер.

В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на аксиологическом аспекте лунарного кода в структурно-семантической организации поэтических текстов Н. Гумилева, вошедших в состав книги «Жемчуга», так как именно верификация ценностных взаимоотношений микромира и макромира образует идеологический каркас ее концептуального развертывания.

Прежде всего, «луна» в «Жемчугах» является знаком пространственной упорядоченности мира, в котором репрезентируется событийное самоосуществление лирического героя. Так, в стихотворении «Одержимый» (1908) посредством лунного пейзажа задаются исходные сюжетно-фабульные координаты

повествуемого события: «Луна плывет, как круглый щит / Давно убитого героя, / А сердце ноет и стучит, / Уныло чужа роковое» [3, с. 178]. «Луна» здесь, соединяясь с мотивом гибели некоего воина, которому оказывается сопричастным субъектное «я», сигнализирует о смертельной направленности человеческой судьбы и маркирует границу между жизнью и смертью. Вместе с тем, противопоставленное «роковому» чувству лирического героя, «лунное» измерение бытия продуцирует идеологему проницаемости витального и смертельного измерений миропорядка: гибель изображаемого «я» в поединке с врагом, коим оказывается его персонифицированное «чудовищное горе», претворяется в новую жизнь, свидетельствующую о неустрашимости витального начала бытия: «И утром встану я один, / А девы, рады играм вешним, / Шепнут: “Вот странный паладин / С душой, измученной нездешним» [3, с. 179]. Очевидно, что здесь актуализируется универсальный мифопоэтический смысл «лунарного» «перехода от жизни к смерти и от смерти вновь к жизни» [10, с. 204–205], с одной стороны, эксплицирующего рубеж между миром мертвых (прошлым) и миром живых (настоящим), а с другой — вскрывающий его обратимость: бывшее «я», тождественное погибшему герою, возвращается / возрождается в новом «я», продолжающем бытийный путь человека, способного на поединок с темной стороной собственной судьбы.

Идеологема смерти, явленная пейзажной «луной», обнаруживается в стихотворении «Избиение женихов», второй части триптиха «Возвращение Одиссея» (1909): «Только над городом месяц двурогий / Остро прорезал вечернюю мглу, / Встал Одиссей на высоком пороге, / В грудь Антиноя он бросил стрелу» [3, с. 228]. Усеченная «луна», на сюжетно-фабульном уровне текстостроения предстающая знаком гибели врагов античного Одиссея (ценностного двойника лирического повествователя), далее превращается в символ аксиологических исканий героя, в котором смертельная семантика претворяется в неизбежность витальных устремлений человеческого «я»: «Снова полюбим

влекущую даль мы / И золотой от луны горизонт, / Снова увидим священные пальмы / и опьяненный, клопочущий Понт» [3, с. 230]. Как видно, «луна» здесь оказывается маркером принципиально значимых для гумилевской концепции мира оппозиций — «прошлого и настоящего», «реального и идеального», «действительного и желаемого». «Лунная» горизонталь пространства вскрывает антропологическое движение лирического субъекта к бытийным пределам, за которыми противоположные аспекты бытия соединяются («лунарность» претворяется в солярное «золото»).

Со-противопоставление «лунного» и «солнечного» миров также акцентировано в стихотворении «Озера» (1908), в котором семантика «луны» явно восходит к ирреальности и опустошенности «диаволического» символизма: «На траурно-черных волнах неньфары, / Как думы мои, молчаливы, / И будят забытые, грустные чары / Серебряно-белые ивы. // Луна освещает изгибы дороги, / И видит пустынное поле, / Как я задыхаюсь в тяжелой тревоге / И пальцы ломаю до боли» [3, с. 194]. Пейзажные знаки в «сновиденческом» пространстве лирического героя индексируют безжизненное оцепенение мира, подчиненного лунному свету, однако эмоционально-телесное напряжение субъектного «я» указывает на его сопротивление омертвляющей универсум власти «луны». Противостояние героя и «лунного» мира продуцирует идеологему претворения смертной «лунарности» в витальную «солярность» как событийного восхождения к бытийной полноте макрокосма: «И новое солнце заблещет в тумане, / И будут стрекозами тени, / И гордые лебеди древних сказаний / На белые выйдут ступени» [3, с. 194]. Однако это преображение также остается ирреальным «сновиденческим» опытом, так как герой, еще не прошедший подлинную «инициацию», не способен преодолеть границы «лунатического» сна: «Но мне не припомнить. Я, слабый, бескрылый, / Смотрю на ночные озера / И слышу, как волны лепечут без силы / Слова рокового укора» [3, с. 194].

В мифопоэтической традиции «луна» «олицетворяет темную сторону природы, ее невидимый аспект; духовный аспект света во тьме; внутреннее знание, интуитивное, иррациональное и субъективное» [5, с. 190]. В «Жемчугах» Н. Гумилева лирический субъект нередко приближается к границам «темного» измерения универсума, сознавая, что оно угрожает человеческому «я», но в то же время неустранимо проявляется в координатах земного бытия. Именно «луна» индексирует рубеж между «посюсторонним» и потусторонним мирами. Так, актуализация лунарного кода в сюжетной структуре стихотворения «Читатель книг» (1910) меняет вектор постижения лирическим героем рафинированной «книжной» реальности, в которую вторгается инобытие: «Но вечером... О, как она страшна, / Ночная тень за шкафом, за киотом, / И маятник, недвижимый, как луна, / Что светит над мерцающим болотом» [3, с. 267]. Неподвижность «лунного света» предстает здесь напоминанием о близости таинственного, inferнального мира, существующего по неведомым человеку законам. «Луна» оказывается проводником в иные пределы Мироздания, атрибутированные смертью и утратой привычных ценностей. В стихотворении «Но в мире есть иные области...» (1909), 4-й части цикла «Капитаны», данный знак маркирует путь к мортальному полюсу миропорядка, где упраздняется смысл земных деяний: «Но в мире есть иные области, / Луной мучительной томимы. / Для высшей силы, высшей доблести / Они навек недостижимы» [3, с. 240]. Лунарный код смыслообразования задает здесь inferнальную семантику, которая в финальной точке сюжетного развертывания пуантируется изображением носителя «каиновой печати» — капитана-мертвеца: «О том, что где-то есть окраина — / Туда, за тропик Козерога! — / Где капитана с ликом Каина / Легла ужасная дорога» [3, с. 241]. «Луна», соответственно, предстает поводом в мир смерти.

Смысловым центром лунной символики, актуализирующей потусторонний план бытия, в гумилевском поэтическом уни-

версуме является репрезентация женского начала — одновременно таинственно-манящего и гибельно-рокового. Представление лунарной ипостаси женского «я» в поэзии Н. Гумилева, вероятно, обусловлено проецированием в художественную реальность его стихов сложных отношений с А. А. Ахматовой, в восприятии поэта обладавшей явной лунной природой. Сама А. Ахматова в воспоминаниях о Н. Гумилеве утверждает: «В стихах Н<иколая> С<тепановича> везде, где луна („И я отдал кольцо этой дева Луны...“) — это я» [1, с. 89]. По мнению Р. Д. Тименчика, «лунная» тематика в гумилевской поэзии связана с лунатизмом А. Ахматовой, который проявлялся в ее детстве и юности [3, с. 357]. Таинственность и иррациональность, присущие сомнамбулизму, помноженные на исключительность ахматовской личности, способствовали устремленности Н. Гумилева к постижению лунных коннотаций любовных перипетий человеческой жизни.

Универсальным мифологическим значением «луны» является экспликация женского начала, сопряженного с изменчивостью и ночной стороной миропорядка [4, с. 299]. В гумилевской поэтике «лунная» природа женщины абсолютизируется и образует фундамент авторской мифологии, в которой со-противопоставление мужского и женского обеспечивает динамику разворачивания бытия. Поэтому, как подчеркивают Е. Раскина и Ю. Ревво, «лирической героиней поэзии Н. С. Гумилева стала «дева Луны», находящаяся под покровительством богини Луны (Дианы-Артемиды, Истар-Астарты и других богинь «лунного» пантеона)» [8]. В системе ценностей лирического субъекта «Жемчугов» аксиологической вершиной оказывается именно «лунарность» женского начала. Так, лунная ипостась героини эксплицируется в стихотворении «Вечер» (1908), в котором явление женщины-ночи в мире лирического героя мыслится событийным преображением его безрадостного существования: «И ты пришла... ты гонишь прочь / Зловещих птиц — мои печали. / О, повелительница ночь, / Никто не в силах превозмочь / Победный шаг твоих сандалий! //

От звезд слетает тишина, / Блестит луна — твое запястье, / И мне во сне опять дана / Обетованная страна — / Давно оплаканное счастье» [3, с. 196]. Женское начало здесь нарочито обожествляется, представая в обличье «лунной» богини, причем ее «звездно-лунарный» портрет позволяет отождествить ее с древнеегипетской Исидой, которая, обладая «лунной природой», своей силой «обязана солнечным лучам», и «так же, как Луна блестит отраженным светом Солнца, так и Исида <...> отмечена славой солнечной светоносности» [13, с. 96]. Эта амбивалентность лунного и солярного смыслов в обожествляемой возлюбленной лирического героя ценностно возвышает женское «я» над мужским и подчиняет его своей воле.

В гумилевской картине мира женщина неизменно покоряет мужчину, так как ей открыт потусторонний, «лунный» мир, неведомый ему, «как правило, находящемуся за пределами мира тайны» [11]. В стихотворении «Свидание» (1909) «луна» предстает своеобразной «скрепой», соединяющей мужское и женское начала, причем именно женщина оказывается носителем «лунарности», определяющей потусторонний характер любовных отношений в «посюсторонней» реальности: «Проходит миг, ты не со мной, / И снова день и мрак, / Но, обожженная луной, / Душа хранит твой знак. // Соединяющий тела / Их разлучает вновь, / Но, как луна, всегда светла / Полночная любовь» [3, с. 245].

Однако гумилевский лирический герой, жаждущий преобразовать универсума своей витальной активностью, сопротивляется «лунной» власти женщины, вступая с ней в противоборство. Такое противостояние неизменно завершается крахом мужского «я». В стихотворениях «Жемчугов» женские персонажи чаще всего или приносят гибель лирическому герою («Поединок» (1909), «Царица» (1909), «Варвары» (1908)), или маркируют свою недосыгаемость для его «я» в «этом», земном, мире («Озера», цикл «Беатриче» (1909), что указывает на имплицитную «лунарность» их бытийной природы. Будучи земным воплощением «лунной»

богини, женщина владеет иррациональными тайнами бытия, которые недоступны рационально-эмпирическому сознанию мужчины, и поэтому он может преобразовать миропорядок только в «посюсторонней» действительности, а в «иные области» проникает лишь посмертно. Женское «я», напротив, размыкается в обе бытийные сферы, «лунарно» соединяя витальный и моральный план бытия.

Вместе с тем амбивалентность женского начала продуцирует ее подчинение действию лунных сил. В стихотворении «Семирамида» (1909), которое, по мнению А. Ахматовой, «примыкает к антилунным стихам» [1, с. 105], то есть к гумилевским произведениям, акцентирующим роковое влияние лунарно-женского начала на мужскую судьбу, героиня — ассирийская владычица, достигшая пределов земного величия, поправшая самих богов, — испытывает на себе власть сверхъестественной силы, персонифицированной в облике «луны»: «Все манит и радует, все ясно и близко, / Все таит восторг тишины, / Но каждую полночь так страшно и низко / Наклоняется лик луны. // И в сумрачном ужасе от лунного взгляда, / От цепких лунных сетей, / Мне хочется броситься из этого сада / С высоты семисот локтей» [3, с. 251]. Н. В. Налегач отмечает, что влекущий героиню в пропасть и являющий собой гнев небожителей «лунный взгляд» принуждает Семирамиду саму себя покарать «за гордое утверждение своей власти в попытке связать небо и землю» [7, с. 37]. Однако представляется, что «лик луны» здесь не только карает женщину-царицу, но и указывает на ее глубинную причастность «лунному» миру, напоминая о ее принципиальной принадлежности моральной области бытия. Соответственно, жажда самоубийства маркирует иррациональное желание вернуться в «лунарное» пространство смерти, даровавшее ей власть над земным (мужским) миром.

Итак, в поэтике книги стихов Н. Гумилева «Жемчуга» актуализация лунарного кода, с одной стороны, маркирует приближение

лирического героя к границам эмпирической действительности, за которыми находится потусторонний, смертный мир, а с другой — намечает путь к преодолению онтологического распада человеческого «я» как движение к синтезу лунного и солярного принципов универсума. Лирический субъект вовлекается в многомерное взаимодействие с «лунной» стороной Мироздания, пытаясь освободиться от рокового влияния «луны» и в то же время подчиняясь ее зову. В гумилевской художественной аксиологии «лунная» природа бытия, воплощенная в женском «я» и наделяющая женщину таинственной властью над мужчиной, обладает наивысшим ценностным статусом. Однако абсолютизация «лунности» как основы взаимодействия на оси «мужское — женское», в свою очередь, побуждает лирического героя противостоять смертному действию лунных сил, бытийный поединок с которыми мыслится необходимым этапом мифопоэтической «инициации» поэтического «я» Н. Гумилева.

Литература

1. Ахматова А. А. Н. С. Гумилев — самый непрочитанный поэт XX века // Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 6-ти томах. Т. 5: Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. М.: Эллис Лак, 2001. 798 с. С. 85–146.
2. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 1: Полное собрание стихов. 1909–1914, кн. 1–3. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. 504 с.
3. Гумилев Н. С. Полное собрание сочинений: В 10-ти томах. Т. 1: Стихотворения. Поэмы (1902–1910). М.: Воскресенье, 1998. 501 с.
4. Керлот Х. Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
5. Купер Дж. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. 402 с.
6. Маркелова Е.Е. Мифопоэтика луны в русском искусстве рубежа XIX–XX веков // Известия Самарского научного центра РАН. Т. 14. № 2 (2). Самара, 2012. С. 516–520.
7. Налегач Н.В. Поэтика стихотворения Н. Гумилева «Семирамида» // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Вып. 9. Екатеринбург: УрГУ, 2006. 229 с. С. 24–39.

8. Раскина Е., Ревво Ю. Метафоры, образы и символы, связанные с лунной, в поэзии Н. Гумилева // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. URL: <https://gumilev.ru/about/248/> (дата обращения: 24.11.2017).
9. Смелова М. В. Онтологические проблемы в творчестве Н. С. Гумилева. Тверь: ТГУ, 2004. 126 с.
10. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
11. Ушакова Т. А. Символ и аллегория в поэзии Николая Гумилева // Николай Гумилев. Электронное собрание сочинений. URL: <http://www.gumilev.ru/about/69/> (дата обращения: 18.11.2017).
12. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
13. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. М.: АСТ, Астрель, 2005. 480 с.

АНЖЕЛА БОРИСОВНА ЧЕНДЕКОВА

*канд. филол. наук, учитель БОУ РА «РГ им. В. К. Плакаса»
(г. Горно-Алтайск, Россия)*

СИСТЕМА ОБРАЗОВ В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ АЛТАЙСКОГО ПОЭТА Ш. П. ШАТИНОВА

До настоящего времени в алтайском литературоведении нет работ, специально посвященных любовной лирике поэтов. Исключение составляет монография Н. М. Киндиковой по лирике Л. В. Кокышева под названием «Любовь и поэзия» (1999). Ряд образов и мотивов в поэзии любви алтайских поэтов частично затрагивается в статьях С. С. Каташа (1969, 1971, 1973), С. М. Каташева (1974, 1992), В. И. Чичинова (1973, 1976), Г. В. Кондакова (1976, 1983) и некоторых других. Рассмотрение темы любви в лирике Ш. П. Шатинова в данной статье составляет первый опыт исследования его лирических произведений.

Произведения Ш. Шатинова проникнуты тонким народным духом, насыщены философичностью и богатой образностью. Как отмечает его современник Б. Я. Бедюров, «Шатинов — поэт, почти не переводимый на другой язык, его стих находится полностью в алтайской языковой стихии, это поэт с очень ярким, неповторимым почерком, мастер рифмы...» [1, с. 290].

В связи с этим, иноязычному переводчику без качественного подстрочного перевода не всегда удастся воспринять лирическое творчество поэта. Поэтому поэзия Ш. Шатинова недостаточно

полно переведена на другие языки. Стихотворения, приведенные в данной статье в качестве примера, *переведены нами на русский язык в подстрочном режиме.*

Сквозным в лирике Ш. Шатинова считается образ луны. Часто выступая в его разноплановых стихотворениях, образ в любовной лирике является спутницей и собеседницей лирического героя. Их объединяет одиночество в этом мире. Луна, как самый близкий друг в его чистой, но безответной любви, понимает одиночество и тоску молодого любящего сердца. Она советует ему, побуждает к принятию важных решительных действий. Они вдвоем «посвящают самые красивые строки той одной», которая запечатлелась на душе юноши.

Соотносясь с такими понятиями, как женщина, плодородие, возрождение, луна также олицетворяет образ возлюбленной лирического героя. Озаряя героя своим «лунным» светом, она вдохновляет его, дарит самые сокровенные чувства. Он называет ее «луноликой девушкой с луноподобными бровями, сверкающими, как луна, серьгами». Например: «*Словно выстроганная месяц / Бледноликая алтайка, / В дальней дороге / Позабывшая меня строгая девушка*» [2, с. 76].

Во многих лирических жанрах алтайского фольклора образ девушки сравнивается с расцветающими весенними цветами, стройным деревом или ласточкой. В лирике Ш. Шатинова девичья чистота, скромность и простота воплощены в образе дикого цветка. Цветок — символ весны, красоты, совершенства, невинности, молодости, души. Это ярчайшее проявление жизненной силы, это образ радостей жизни. Он ассоциируется с любовью и красотой, что и прослеживается в стихотворениях поэта. Прежде чем «найти и принести» желанный цветок, лирический герой прошел очень долгий и трудный путь. Это подтверждается тем, что дикие цветы в Горном Алтае растут высоко в горах. Он «принес цветок с гор, взрастил, поливая» и ухаживая за ним, но «нежданный человек сломал его стебелек». Образ цветка несет в себе нежное и бережное

отношение героя к возлюбленной. Также в нем заключены ранимая душа поэта, потеря им любимого человека, разочарование в первой любви.

Девичьи красота и грация в любовной лирике алтайского поэта воплощены в образе березки или тополька. Береза символизирует хрупкость и нежность девушки, страдание, светлую грусть лирического героя. Тополь ассоциируется с княжеской осанкой, изящной стройностью. Не зря листья деревьев сравниваются с накосным национальным украшением незамужней девушки — шанкы (*изготавливается из каури, разнообразных бусинок и перламутровых пуговиц*).

В любовной лирике Ш. Шатинов часто использует изобразительные средства народного искусства с учетом их внутреннего содержания, эстетического потенциала. К примеру, в некоторых из них отсутствуют какие-либо обращения, указывающие на конкретного человека. Но, тем не менее, читателю ясно, что лирический герой обращается к девушке: *«На холм забравшись, / Обернувшись, почему стоишь? / К белой заре навстречу / Тихонько почему грустишь?»* [2, с. 92].

Картину мира в любовной лирике Ш. Шатинова составляют также образы лебедя, гуся, которые несут в себе глубоко личные переживания лирического героя, его эмоционально насыщенную мысль. Чистота души лирического героя, его устремления ввысь, к свободе, к высоте, уводящей от бытия, мотив движения передаются посредством образа журавля.

Помимо значения душевной чистоты журавль и лебедь в народном мировоззрении являются и хранителями очага, супружеской верности. Согласно преданию тюрков, журавли или лебеди создают пару один раз в жизни навечно. Если одну из них убить, то второй взлетит высоко в небо и оттуда камнем упадет вниз, лишит себя жизни, так как его существование уже не имеет смысла без второй половины. Шатиновский герой в образе птицы ищет свою спутницу жизни, зовя ее долгим криком. Он беспрестанно ждет ее.

Лирический герой Ш. Шатинова находится в гармонии с окружающим миром. Не случайно вся природа сопутствует его внутреннему настроению. Она сочувствует, переживает или радуется вместе с ним. В одном из первых стихотворений поэта, под названием «Любимая» (1957), ветер является тем единственным другом, который в состоянии понять душевную боль лирического героя. Он разделяет грусть юноши по своей любимой девушке. В помощь ему он «догонит ее и передаст все его несказанные слова». Подтекстом в этих строках является надежда на взаимные чувства со стороны девушки: *«...Если ветер поймет мою боль, / Помчится за тобой догонять, / За белый платок твой дернув, / Мысль мою сердечную передаст...»* [3, с. 15].

Образ ветра связан с символикой воздуха в целом и олицетворяет быстроту, могущество, силу чувств лирического героя. Платок в этом стихотворении — иносказательный художественный образ, позволяющий увидеть все оттенки любовного чувства.

Чуткое сердце и широкая душа поэта полно раскрываются в его любовной лирике. Она насквозь проникнута страданием лирического героя от неразделенной любви. Мотив несчастной любви в лирике Ш. Шатинова воплощен в образе огонька в очаге, тлеющего уголька, тепло которого всегда сопровождает лирического героя. Угасающий пыл, оставшаяся надежда на взаимные чувства символизируются угасающим огоньком: *«Последнее полено трещит в печи! / Последнее полено / В жизни нашей... / Где ты? В дороге? — Спешу! / Последнее полено / Наше с тобой...»* [4, с. 56].

Подобно исчезающей тонкой связующей нити догорает полено. Лирический герой несколько раз повторяет выражение «последнее наше полено», подчеркивая надежду на то, что оно, может быть, все же не потухнет.

Несбывшиеся мечты и неисполненные желания лирического героя Ш. Шатинова олицетворяются в образе «того берега», который никогда не соприкоснется с этим. Река разделяет два берега, а значит, и лирического героя с его любимой. Он остается

на этом берегу, а на том находится его мечта, до которой он добирается лишь мыслями и во сне.

Несостоявшаяся любовь, несбывшаяся мечта оставили в душе шатиновского героя неизгладимый след. Его утраченная любовь сравнивается с затерявшимся осколком зеркала. Например: *«Когда я тебя вспоминаю, / Кажется, что ты среди гор / Кем-то потерянный / Осколок зеркала будто...»* [4, с. 47].

Любовь и чувства лирического героя к когда-то любимой девушке разбиты подобно и ее образу. Их осколки разбросаны по сторонам, затерялись, а герой не может собрать их в одно, восстановить и снова посмотреть, как в зеркало.

После долгих раздумий о своей неудавшейся любви, пережив потерю, тоску по возлюбленной, лирический герой Ш. Шатинова в очередной раз ясно осознает необратимость времени, невозможность вернуть былое назад. К примеру, отрывок из стихотворения «Прощай...»: *«Прощай! Все сгорело... / По улице иду понурившись / На дороге тебя нет, тепла твоего, / Голоса твоего нет / Дорогу мою окружает / Подобный стреле мороз / В эту лунную ночь на снегу / Зачем выращивать алые цветы?»* [4, с. 61].

Лирический герой смирился с судьбой. Ему ни к чему теперь старания и стремления попасть в волшебный мир любви. Несмотря на свои разочарования и страдания, он все же отпускает своего дорогого человека из сердца. На прощание герой как бы говорит свое последнее слово: *«Не буду любить я тебя, / Если даже буду, ты не придешь / Не будешь любить ты меня, / Любовь твоя другая, знаю / Сороколетний мужчина я, / Созданная семья моя крепка / Расставаться-мириться зря / Не буду с ума сходить, это правда...»* [5, с. 110].

При всей боли ожиданий, поисков, потери сердце лирического героя Ш. Шатинова предано искренним чувствам. Молодой человек ничего не требует взамен, не ждет ответа или жалости к себе, наоборот, он готов протянуть руку помощи и поддержать при случае, например: *«Забудь меня! / Не забывай, не забывай!»*

*Вспоминай меня / Когда-нибудь! / Особенно, когда загрустишь,
/ Жизни когда побоишься! / Особенно, когда будешь смеяться,
/ Жить когда стремишься!»* [5, с. 85].

Дружелюбный характер лирического героя, его доброжелательность, чистота мыслей и рассудительность чувствуются в каждой строке стихотворения.

Несмотря на разбившееся сердце, лирический герой все же овеян надеждами на встречу со своей любимой. Он ищет ее отчаянно, не переставая верить, готовый пойти за ней, где бы она ни была: *«Любовь моя — верна — скажу, / Радуюсь, полечу к тебе!»* [5, с. 118].

Верное сердце героя не дает ему терять веру в светлое будущее, найти свою судьбу. Оно, наоборот, окрыляет, даря силы и уверенность юноше.

Таким образом, во многих стихотворениях любовной лирики Ш. П. Шатинова автобиографическое занимает основное место. Большое внимание поэт уделяет индивидуальному внутреннему миру человека, стараясь понять его. Стихотворения о любви драматичны, насквозь проникнуты болью и страданиями, повествуют о разлуке, о безответной любви лирического героя. Однако чистота его души, доброта сердца одерживают победу над тоской и разочарованием. Несмотря на душевные страдания, шатиновский герой боготворит свою любовь. В воспоминаниях о ней его сопровождают только светлые чувства. Рассудительность и мудрость являются главной чертой характера лирического героя любовной лирики алтайского поэта.

По своему стихосложению и по системе образов лирические произведения Ш. Шатинова на любовную тему напоминают народные песни. К примеру, лирический герой духовно всегда связан с окружающим миром. Так, образ луны выступает его спутницей в безответной любви. Они близки друг к другу одиночеством, печалью, таинственностью. Ветер — верный друг, который может понять и «донести возлюбленной» лирического героя все его страдания и сокровенные слова. В образах

догорающего полена, сияющей высокой звезды, противоположного берега, кричащего журавля или лебедя, затерявшегося осколка зеркала воплощены глубоко личные переживания, неразделенные чувства шатиновского героя. Красоту, чистоту, непокорность его возлюбленной олицетворяют образы серебряной луны, березы, тополя, дикого цветка, накосного украшения.

Поэтика стихов представляет собой идеальную композицию дополняющих друг друга приемов, тропов и стилистических фигур, наполненную глубоким смысловым и философским содержанием.

Литература

1. Бедюров Б. Я. Слово об Алтае: История. Фольклор. Культура. Ч. 2. Горно-Алтайск: Юч-Сюмер-Белуха, 2003. 512 с.
2. Шатинов Ш. П. Кун келди... / Солнце взошло... Горно-Алтайск: Горно-Алт. отд. Алт. кн. изд-ва, 1966. 104 с.
3. Шатинов Ш. П. Кабай јанында ай / Луна у колыбели. Горно-Алтайск: Горно-Алт. отд. Алт. кн. изд-ва, 1982. 112 с.
4. Шатинов Ш. П. Арчыннын јыды / Аромат можжевельника. Горно-Алтайск: Горно-Алт. отд. Алт. кн. изд-ва, 1985. 72 с.
5. Шатинов Ш. П. Куреелей / Хоровод. Горно-Алтайск: ГУ кн. изд-во Юч-Сюмер-Белуха РА, 2004. 128 с.

РЕНАРТ ГЛЮСОВИЧ ШАРИПОВ

*канд. филос. наук, науч. сотр. ИИЯЛ УНЦ РАН
(г. Уфа, Россия)*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЮРКСКИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: К ВОПРОСУ ОБ ИМПОРТЕ КУЛЬТУРНОГО КОДА

Американский психоаналитик Клотер Рапай в своей книге «Культурный код» отмечал, что **культурный код** — «это не то, что мы говорим или четко осознаем, а то, что скрыто даже от нашего собственного понимания, но проявляется в наших поступках. Смысл образов в разных культурах не совпадает» [7]. Однако это вовсе не означает, что культурный код не может быть передан от одной культуры к другой. Здесь нелишне будет привести высказывание К. М. Кантора, который заметил: «Один из прочно установленных законов культурного взаимодействия состоит в том, что, заимствуя любые ценности «чужих» культур, заимствующая культура непременно превращает «чужое» в «свое», не утрачивая своего исконного своеобразия. Каждый особый тип культуры самоопределяется через взаимодействие с другими типами культур, обретает стимулы и материал для своего самопроизводства. Полностью изолирующая себя от универсального взаимодействия социокультурная общность хиреет и гибнет» [6, с. 23].

Так, например, культурное наследие греко-римской эпохи не исчезло втуне. «Вергилий стал проводником Данте: образы античной мифологии, античного театра и литературы вдохновили искусство, драматургию, и литературу западноевропейского Возрождения и Нового Времени» [13, с. 9].

Таким образом, мы можем говорить об архетипических слоях в той или иной культуре, переданных одному носителю от другого, и мы попытаемся ввести в культурологию понятие «импортер культурного кода».

Импортёрами культурными кодами для русской культуры, и русской литературы в частности, по нашему мнению, явились: средневековая Европа; средневековая Византия; Великая Степь эпохи средневековья. Многие исследователи указывают на решающую роль тюркского компонента в формировании ряда этнических групп современного русского народа. Уже А. С. Пушкин в своей «Истории Пугачева» отмечал, что все уральские казаки свято чтут память своей татарской прародительницы — бабушки Гугнихи [10].

Многовековое сосуществование на сопредельных территориях Евразии неизбежно порождали и генетическую близость народов, и духовное взаимообогащение русской, славянской по происхождению, и тюркской, кочевой культур. Академик В. Л. Гордлевский отмечал: «Шло духовное взаимодействие: легко просачивался на Русь и тюркский фольклор; его отзвуки встречаются и в летописях; они раскинуты всюду — и на юге, докатились и до севера» [4, с. 488].

В. Л. Гордлевский и многие другие исследователи находили в русских летописях переложённые половецкие предания; половецко-тюркские архетипы, безусловно, встречаются и в русских былинах и сказках. Несомненный тюркско-половецкий культурный импорт содержит в себе «Слово о полку Игореве». Одним из наиболее ярких мифологических образов тюркского эпоса, подвергшегося определенной трансформации и вошедшим в русский фольклор и литературу, безусловно, является образ волка.

Волк — священное животное практически у всех тюркских народов, особенно у башкир, одна из версий этимологии этнонима которых говорит об отождествлении их с этими хищниками. Казахи до принятия мусульманства также считали, что ведут свое происхождение от праотца — «небесного волка» [12, с. 69–70]. Волжские булгары считали волка символом богатства и благополучия [3, с. 218]. Здесь мы имеем дело с поразительно устойчивым тотемическим архетипом, который был импортирован в русскую литературу — через эпос в былины и сказки — и далее в классическую русскую литературу XIX века.

Динлинская легенда, записанная Н. Я. Бичуриным, гласит, «что у хуннского шаньюя родились две дочери чрезвычайной красоты. Вельможи считали их богинями. Шаньюй сказал: „я представляю их Небу“. С тем он поселил их в тереме в необитаемом месте. Через год один старый волк стал стеречь терем, вырыв себе нору под ним. Меньшая дочь сочла это за счастливое предзнаменование Неба, сошла к волку, вышла замуж и родила сына. Потомство от них размножилось и составило государство» [1]. Тогда как у А. С. Пушкина мы видим следующее: «В темнице там царевна тужит, / А бурый волк ей верно служит» [11]. Это, на наш взгляд, один из ярчайших образцов культурного импорта в русской литературе.

Представляют интерес и архетипические предания об ожившем каменном изваянии. Половецкие каменные бабы вплоть до недавнего времени в некоторых регионах, давно уже считающихся славянскими, бережно сохранялись и даже считались святынями. Многие казаки — днепровские, донские, терские, уральские — почитали каменные изваяния как своих предков и даже приносили им небольшие символические жертвы [9, с. 73].

Вот, например, башкирская сказка «Окаменевший слуга». В ней преданный своему господину-царевичу слуга — «егет» трижды спасает его от неминуемой гибели, но сам в результате превращается в каменное изваяние. Горющему царевичу

снится вещая старуха: «Она сказала: «зарезь сына, его кровью вымой каменное изваяние — и егет твой воскреснет. Встав утром, царевич рассказал об этом сие жене... И они, зарезав сына, его кровью вымыли каменное изваяние. Но егет не ожил... В следующую ночь царевичу приснилась та же старуха. Она ему сказала: «Сына надо было закопать под каменное изваяние». Царевич и его жена... своего сына... похоронили под каменным изваянием. Оно оставалось неподвижным. Однако, когда супруги вернулись домой, своим глазам не поверили: живой егет встретил их, держа на руках ожившего ребенка...» [8, с. 295].

В русской сказке Булат-молодец «...оборотился весь в камень. Иван-царевич поставил его в особой палате и каждый день стал ходить туда с Василисой Кирбитьевной да горько плакаться. Много прошло годов; раз как-то плачет Иван-царевич над каменным Булатом-молодцом и слышит из камня голос раздается:

— Что ты плачешь? Мне и так тяжело!

— Как мне не плакать? Ведь я тебя загубил. И тут пала горячая слеза Ивана-царевича на каменного Булата-молодца. Ожил он...» [2].

Безусловно, большинство сюжетов в мировой литературе являются универсальными. Так, например, исследователи культа животных у башкир А. Ф. и Ф. Ф. Илимбетовы указывают на несомненные параллели в почитании волка со скандинавской мифологией («Старшая Эдда») и считают, что данная мифоритуальная традиция была общей для предков урало-поволжских тюрок и германо-скандинавских народов [5, с. 100]. На существование универсальных сюжетов указывает и В. А. Гордлевский, но при этом отмечает: «на славянах, южных и восточных, больше, чем на ком-либо сказалось соседство — зависимость от тюрок, навязавших и укрепивших предания о таинственном оборотне-волке...» [4, с. 497].

Что же касается сравнения башкирской и русской сказок об ожившем молодце, то тут параллели несомненны. Крупнейший исследователь половецких каменных изваяний С. А. Плетнева,

упоминая сказку «Булат-молодец», отмечает явно тюркское имя главного героя и считает, что корни этого сказания прямо восходят к половецкому фольклору [9, с. 73].

Тюркская (в частности, половецкая) степная цивилизация исчезла, но не бесследно. Культура, как видим, может пережить цивилизацию, культурные архетипы могут пережить своего первоначального носителя. Но для того, чтобы это случилось, чтобы культурная традиция не оборвалась полностью, необходимо сохранение неких глубинных слоев — «коллективного бессознательного» [14] неких духовных инвариантов культуры — долговременных структур архетипического или ценностного порядка. И эти структуры обладают и большой исторической длительностью, и большой устойчивостью, порождая порой такое явление, как импорт культурного кода.

Литература

1. Бичурин Н. Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена. Ч. I. Отд. I. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/Bicurin/Sobr_sved_o_narodach/Tom_I/frameset5.htm (дата обращения: 01.12.2017).
2. Булат-молодец: сказка. URL: <http://oskazkax.ru/read/night/135-bulat-molodec.html> (дата обращения: 01.12.2017)
3. Гербер Х. Мифы Северной Европы. М.: Центрполиграф, 2006. 345 с.
4. Гордлевский В. А. Избранные сочинения. Т. 2: Язык и литература. М.: Изд-во восточной литературы, 1961. 558 с.
5. Илимбетова А. Ф., Илимбетов Ф. Ф. Культ животных в мифоритуальной традиции башкир. Уфа: Гилем, 2012. 703 с.
6. Кантор К. М. Четвертый виток истории // Вопросы философии. 1996. № 8. С. 19–42.
7. Клотер Р. Культурный код. URL: http://bookscafe.net/read/rapay_kloter-kulturnyy_kod-179409.html (дата обращения: 01.12.2017).
8. Плетнева С. А. Женская половецкая статуя с ребенком // Советская археология. 1974. № 3. С. 258–262.
9. Плетнева С. А. Половецкие каменные бабы // Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е4-2. М.: Изд-во АН СССР, 1974. 200 с.

10. Пушкин А. С. История Пугачева // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7: История Пугачева: Исторические статьи и материалы, Воспоминания и дневники. М.: Гослитиздат, 1962. 463 с. С. 6–148.
11. Пушкин А.С. Руслан и Людмила. URL: http://az.lib.ru/p/pushkin_a_s/text_0030.shtml (дата обращения: 01.12.2017).
12. Сулейманов М-Х. Майкы-бий, учение «Жасау-ізі» и истоки чингизизма. История народов Турана в преданиях казахских биев. Алматы: Service Press, 2013. 278 с.
13. Шарипов Р. Г. Духовная культура древнетюркской цивилизации. Менталитет. Религия. Искусство. Эпос. Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2015. 153 с.
14. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика. М.: АСТ, 2009. 253.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ШАУЛОВ

канд. филол. наук, доц. БашГУ (г. Уфа, Россия)

О ВОЗМОЖНОСТИ И НЕОБХОДИМОСТИ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗАМЫСЛА Р. Г. НАЗИРОВА «ПРЕВРАЩЕНИЯ СЮЖЕТОВ»

О существовании у Р. Г. Назирова замысла под названием «Превращения сюжетов» было известно давно [11; 12]. Был также ясен обобщающий характер этой ненаписанной книги и ее тема. Однако в 2011 году непроясненной оставалась степень «готовности» этого исследования; более того, на тот момент вообще еще не было известно, что одним из главных «жанров» публикаций из архива Назирова станет «почти написанная монография».

Во-первых, тогда еще не была найдена большая часть из опубликованных впоследствии архивных статей по фольклору и мифологии; казалось, что в области фольклористики Назиров опубликован почти весь (особенно, после выхода книги «Преодоление смерти», в которую были включены почти все известные на тот момент неизданные работы по фольклору и мифологии) [5; см. также: 10].

Во-вторых, в тот момент была известна только одна неопубликованная монография Назирова — его докторская диссертация «Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул». Ее подготовка к публикации имеет свои немалые текстологические сложности, не типичные для других его

посмертных трудов. Соответственно, даже обладая полным знанием о составе архива, мы не смогли бы адекватно реконструировать труд, о котором идет речь в предлагаемом сообщении.

За семь лет ситуация коренным образом поменялась. Прежде всего, стало ясно, что фольклорно-мифологические штудии Назирова в прижизненных публикациях представлены не лучше, чем его исследования другой тематики. Простой перечень прижизненных и посмертных публикаций в библиографии Назирова говорит об этом достаточно красноречиво [13; 12].

Кроме того, за это время были выработаны некоторые принципы эдиционной подготовки больших трудов из архива Назирова, адекватно отвечающие особенностям этих документов: наличию нескольких «равноправных» рукописей/машинописей, крайне редкому полному совпадению этих источников с прижизненными публикациями, единичным случаям авторской датировки документов, наличию (как правило) обширного конвоя из заметок (часто — более поздних, чем машинопись) и «параллельных» редакций.

Не имея возможности в подавляющем большинстве случаев определить последнюю авторскую волю, мы вынуждены были выработать способы максимально полного представления смысловых различий нескольких вариантов одной и той же работы. На практике это приводит к появлению сложноструктурированного текста, в котором на основе наиболее полного варианта публикуются также в формате редакционных примечаний и/или вставок, параллельных «главному» тексту случаи всех изменений или «ответвлений» концепции. Такой подход позволяет избежать «фотографической» публикации архивного дела, которая была нами опробована и признана крайней неудобочитаемой [2], дает возможность не отсекал конвой из заметок и добавлений к основному тексту (такой подход тоже использовался и тоже не вполне удачно [4; 7]), зачастую отражающих эволюцию мысли Назирова, а потому даже более ценных. В то же время эдиционный принцип, ставящий задача максимально полной фиксации

движений научной мысли автора, позволяет исключить редакторский произвол при публикации посмертных незаконченных трудов, максимально (хотя и не абсолютно) точно зафиксировать мысль автора в той точке, где она остановилась. Именно по этому принципу готовились к изданию несколько последних монографий Назирова [3; 6; 8].

Кроме того, существенно иной уровень знания об архиве Назирова, достигнутый за эти годы, позволяет, наконец, издать «Превращения сюжетов», опираясь не на прижизненные публикации отдельных статей (как теперь ясно, фрагментов исследования) и не на воспоминания публикаторов (порой незафиксированные публично). Реконструкция «Превращений сюжетов» подразумевает тщательную сверку всего массива книги с архивными материалами (ранее, даже при републикации прижизненных статей в сборнике «Преодоление смерти» такая сверка не производилась).

Результаты такой сверки показывают, что за редчайшим исключением все статьи Назирова подвергались редакторской правке и сокращениям. Причины этого многообразны. Порой это, видимо, случалось по технической необходимости, порой было следствием критики со стороны авторитетных фольклористов (см. наш совместный с Б. В. Ореховым доклад о редакционной истории статьи «Сказочные талисманы невидимости» [14]). Суть этой критики — выход за пределы «чистой» фольклористики в область истории литературы и широких культурологических обобщений. Такое расширение исследовательского поля неизбежно влечет за собой искажения частностей (с точки зрения любой специальной научной дисциплины — крайне важных). Характерно, что эта критика повторяется и в современных прочтениях фольклорно-мифологических штудий Назирова [9; 15].

Собственно, это критика провоцирует не спор, а пересмотр отношения к концепции Назирова в области фольклора и мифологии. Совершенно очевидно, что современная фольклористика представляет дисциплину, в которую Назиров принципиально

«не укладывается». Неслучайно, С. Ю. Неклюдов, завершая разговор о книге «Становление мифов» [9, с. 88], в числе наиболее актуальных направлений фольклористических исследований упомянул «прагматику фольклора» и «коммуникативный аспект изучения традиции» — ровно те области науки о фольклоре, «выходов» в которые в работах Назирова нет. Но точно такое несовпадение фиксирует и прижизненная критика, что показывает, например, опубликованная нами прижизненная эпистолярная рецензия И. М. Колесницкой на статью «Сказочные талисманы невидимости» [14, с. 114–115].

Мне представляется, что с этой критикой следует... согласиться. Назиров действительно *не был* фольклористом. Резюмируя критику Колесницкой, он записывает своего рода методологическую формулу: «Я говорил не об „имманентном“ [в чем его упрекнули — С. Ш.] развитии сюжетов, а об их исторически обусловленных трансформациях» [14, с. 115] (при этом именно в антиисторизме упрекала Назарива рецензентка). Дело тут прежде всего в ином понимании слов «история» и «исторический». Назирову, как это стало ясно, история представлялась в виде нерасчленимого, динамического единства культурного, историко-политического и социально-бытового «хронотопов». Никакой отдельной «истории фольклора» (и соответственно, отдельного «историзма фольклористики») для него не существовало. В этом, без сомнения, можно увидеть и влияние советской научной традиции, авторитарно-обобщающей марксистская концепции истории, и даже скрытую гегельянскую традицию (не менее универсально-авторитарную). Как бы то ни было, прояснение специфики этой концепции не входит в задачи этого сообщения, в котором важно отметить принципиальный культуро- и даже литературоцентризм назировской мысли (вообще отношения литературы и истории — ключевая проблема назировской мысли). В этом смысле для него, как бы «крамольно» это не звучало с точки зрения фольклористики и исторической науки, и фольклор и история — равноправные источники литературных

сюжетов и двигатели их развития. Основание для такого восприятия (более глубокое, чем может показаться: см., например, ставшую уже классической постановку проблемы историзма у Э. Трельча) — в том, что само историческое знание зачастую конституирует себя в культурно-мифологических, а порой и сюжетных формах.

С этой точки зрения, история сюжета в его литературном бытовании вполне может быть параллелью (пусть и метафорической) к истории культуры, а резонные и солидные возражения фольклористов, бьют мимо цели, корректируя лишь частные случаи применения назировских обобщений (полемизировать с ним и корректировать его концепцию более удобно с иных позиций; см., например: [1]).

В целом, адекватное восприятие статей Назирова о фольклоре и мифологии подразумевает обращение к сюжетам, о которых эти труд толкуют, как к литературному материалу. Для фольклориста это, как минимум, проблематичный подход, но, может быть, для литературоведа (более того, историка литературы) органичный? Ведь и Пушкин, обрабатывая сюжет АТ 709 для «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях» вряд ли ставил себе задачу максимально учесть варианты бытования этого сюжета, его реальный бытовой и исторический контекст, аутентичные коммуникативные функции и т. д.

Представляется, что историко-литературная концепция Назирова еще не исчерпала свои эвристические особенности (даже если не принимать во внимание ее более широкие, культурологические смыслы). Следовательно, возможность реконструкции «Превращений сюжетов» (понимание требуемых для этого методов и общего значения этого труда) означает ее необходимость.

Литература

1. Вахитов Р. Р. Р. Г. Назиров как философ мифа и его полемический диалог с А. Ф. Лосевым // Назировский архив. 2015. № 4. С. 107–117.

2. Назиров Р. Г. <Материалы к монографии о романе Ф. М. Достоевского «Бесы»> // Назировский архив. 2013. № 2. С. 11–83.
3. Назиров Р. Г. История усадебного сюжета // Назировский архив. 2017. № 1. С. 13–113.
4. Назиров Р. Г. К вопросу об автобиографичности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» // Назировский архив. 2013. № 1. С. 12–93.
5. Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 408 с.
6. Назиров Р. Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: Полиграфкомбинат, 2014. 292 с.
7. Назиров Р. Г. Творчество Ф. М. Достоевского. Проблематика и поэтика: учебное пособие. Уфа: РИЦ БашГУ, 2014. 168 с.
8. Назиров Р. Г. Эффект подлинности. Уфа: РИЦ БашГУ, 2016. 140 с.
9. Орехов Б. В. Интервью с С. Ю. Неклюдовым // Назировский архив. 2017. № 3. С. 79–89.
10. Орехов Б. В. Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти // Назировский архив. 2013. № 1. С. 161–165.
11. Орехов Б. В. Научный архив профессора Р. Г. Назирова // Русское слово в Республике Башкортостан: Материалы региональной научно-теоретической конференции. Уфа: РИЦ БашГУ, 2011. С. 115–120.
12. Орехов Б. В. Новонайденные статьи об истории сюжетов // Назировский архив. 2015. № 4. С. 17–20.
13. Орехов Б. В. Сводная библиография трудов Р. Г. Назирова и работ о нем (1955–2015) // Назировский архив. 2015. № 2. С. 159–193.
14. Орехов Б. В., Шаулов С. С. Концептуальные пространства Л. Г. Барага и Р. Г. Назирова // Назировский архив. 2017. № 1. С. 111–119.
15. Топорков А. Л. Рецензия на: Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти: Статьи и исследования разных лет. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010. 408 с.; Назиров Р. Г. Становление мифов и их историческая жизнь. Уфа: ГУП РБ «Уфимский полиграфкомбинат», 2014. 292 с. // Традиционная культура. 2016. № 2. С. 162–167.

ЮЛИЯ ВАДИМОВНА ШЕВЧУК

д-р филол. наук, вед. науч. сотр. ИМЛИ РАН (г. Москва, Россия)

«МАСКИРОВКА» ЛИРИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ В РАННЕЙ ПОЭЗИИ А. АХМАТОВОЙ И ЕЕ СОВРЕМЕННОЦ (ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ ИЗ НАРОДА)

И. Анненский находил особую примету женских «лиризов» в том, что они «всегда типичнее мужских» [2, с. 359]. Не только для Ахматовой, но и для поэтесс Серебряного века «маски» служили своего рода прикрытием интимных переживаний, они позволяли игру вымышленными чувствами, мужскими представлениями о женщинах, а с другой стороны — становились шагом в пространство мировой культуры, к освоению ценностного потенциала женских образов и типов.

На протяжении всего творчества Ахматова будет обращаться к двойникам из мифологии и литературы, в поздних произведениях она предпочтет Кассандру, Федру, Богородицу, подчеркивая тем самым связь своей героини с высокими культурными традициями, раскрывающими трагическую судьбу женщины. В раннем творчестве «маски» не лишены элемента поэтической игры, в процессе которой проявляется «чисто женское» субстанциально-драматическое начало переживания, однако посредством иронии автор зачастую отстраняется от него так искусно,

что может возникнуть ощущение мужского письма. Этот важный момент ахматовского «оборотничества», освоение ею поэтической техники выстраивания художественной точки зрения, выходящей за пределы типично женского взгляда на мир, не стоит оставлять без внимания.

В образе «женщины из народа», например, за песенными ритмами, непосредственной эмоциональностью лирического «я», национальным колоритом, как правило, различим голос поэта, находящего в поведении простого человека подлинный элемент духовности, искреннюю веру в Бога и верность своим чувствам. Переживание православной женщины, с множеством психологических оттенков религиозного чувства, предстало перед читателями в книгах современниц Ахматовой — в «Руфи» Елизаветы Кузьминой-Караваевой (1916) и «Монастырском» Варвары Малахиевой-Мирович (1923).

Многочисленные обращения поэта к устному народному творчеству отмечены В. М. Жирмунским, Б. М. Эйхенбаумом, Л. Я. Гинзбург и более подробно прокомментированы в работах Н. Ю. Грякаловой, Л. Г. Кихней [10, 21, 6, 8, 11] и др. Л. К. Чуковская писала: «<...> поэзия Ахматовой глубоко народна вся в целом, — и вовсе не только там, где в ее стихе пробивается частушка или песня» [20, с. 172]. Появление в ахматовской лирике маски «женщины из народа» — это не простая имитация модели поведения, но попытка приблизиться к пониманию народного восприятия действительности, ориентация на «простую» систему ценностей.

Впервые образ женщины из народа возникает в ахматовской лирике 1911 года среди стихотворений, в которых звучит мотив игрушечного пространства («По аллее проводят лошадок...») и жизни по заведенному, заранее предсказуемому порядку («Я живу, как кукушка в часах...», «Снова со мной ты. О мальчик-игрушка!..»). Страдающая любящая женщина не просто высалась, что в целом свойственно ахматовскому творчеству, но «возвращалась» к вере как нравственной основе бытового

поведения и внутреннего человеческого достоинства. Автором совершается своеобразный прорыв за пределы «я», к пониманию того, что отдельный человек, приобщенный посредством индивидуальной драмы к ценностным ощущениям, является к тому же одним из многих. Ролевое «я» чутко к чужому страданию:

Вырываю и бросаю —
Пусть простит меня.
Вижу, девочка босая
Плачет у плетня [4, с. 60].

Даже девочка, что ходит
В город продавать камсу,
Как потерянная бродит
Вечерами на мысу [4, с. 65].

Переживание «женщины из народа», с одной стороны, противостоит ахматовскому лиризму самонаблюдения, фиксации тонких психологических нюансов и переходов, а с другой стороны, предшествует ему как пред-вещная (и в этом смысле природная) основа мироощущения вообще, «над-индивидуальная» по своей сути. Лирическое «я» Ахматовой, таким образом, переживает драматические моменты жизни как бы с оглядкой на «многих», типичным состоянием жизни которых поэт считает материальные лишения, твердые нравственные установки и веру в то, что их страдания оправданы Божьей Волей. К жизнеутверждающему народному мировосприятию героиня приближается (в том числе посредством ролевого «перевоплощения») тогда, когда приходит время восстанавливать силы после очередной жизненной утраты или душевного сомнения:

Я научилась просто, мудро жить,
Смотреть на небо и молиться Богу [4, с. 98].

Долгую песню, лъстивая,
О славе поет судьба.
Господи! я нерадивая,
Твоя скупая раба [4, с. 108].

Лучше б мне ребеночка твоего качать,
А тебе полтинник в сутки выручать,
И ходить на кладбище в поминальный день
Да смотреть на белую Божию сирень [4, с. 188].

По словам В. М. Жирмунского, в лирике Ахматовой религиозность «подлинная», она носит характер «твердой и простой веры, ставшей основой жизни» [9, с. 383]. В стихотворениях, где «женщина из народа» оказывается среди нищих и богомольцев, звучит лирическое «мы». Именно коллективная вера становится оправданием существования человека, вынужденного «каждый день и каждый час» бороться с жизненными невзгодами. Э. Г. Герштейн отмечала: «Как поэта она себя выделяла, давала почувствовать дистанцию между собой и другими пишущими, но в повседневной, да и в гражданской жизни ей органически была присуща соборность» [5, с. 492]. С. С. Аверинцев пишет о том, что ахматовская направленность на общее, «готовность ее лирической героини пережить взаимозаменяемость своей судьбы с другой судьбой» предстает и как «двойничество» (образы-маски) в границах любовной темы, и как «солидарность в беде и подвиге» в лирике после 1914 года [1, с. 15]. М. М. Кралин исследует хоровое начало в книге «Белая стая» [12, с. 97–108].

На основании ежедневного опыта героиня открывает практическую философию существования, из которой следует, что все душевные состояния тесно связаны и переплетены между собою — удовольствия нередко порождают для нас страдания, наоборот, твердое перенесение страданий иногда представляет вернейший путь для достижения радостей. И наиважнейшее

для Ахматовой — ощущение глубочайшей личной причастности к жизни, ответственности за нее.

И звенит, звенит мой голос ломкий,
Звонкий голос не узнавших счастья:
«Ах, пусты дорожные котомки,
А на завтра голод и ненастье!» [4, с. 76].

Отчего же Бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это Ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас? [4, с. 97].

«Женщина из народа» обнаруживает непосредственную эмоциональность в речи, обращенной к возлюбленному («Сердце к сердцу не приковано...», 1911; «Мне с тобою пьяным весело...», 1911). Ведущим психологическим состоянием героини перед лицом любви является предчувствие беды («Песенка», 1911), стыд быть оставленной возлюбленным («Над водой», 1911), страх хранить тайну смерти жениха от руки старшего брата («В лесу», 1911), страх близости с нелюбимым мужем и стыд «обратного пути» в родительский дом («Я и плакала и каялась...», 1911). В стихотворении «Муж хлестал меня узорчатый...» (1911) Ахматова развивает сюжет женских лирических песен о «доле-муке» героини, терпящей побои мужа и еще более томящейся от ревности и ожидания тайного свидания с возлюбленным. По сравнению с внутренним «темным, душным хмелем» запретной любви и самобичевания муки телесные женщина принимает молча, ремень даже не лишен какой-то отчаянной притягательности, силы, врачующей душу: «Муж хлестал меня узорчатый, / Вдвое сложенным ремнем. / Для тебя в окошке створчатом / Я всю ночь сижу с огнем» [4, с. 85]. Народная форма лиризма позволяет поэту усилить эмоциональное начало переживания за счет песенного строя произведения, а также включения в него элементов заговора и плача-причитания.

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду поляю [4, с. 60].

Четыре алмаза — четыре глаза,
Два совиных и два моих.
О, страшен, страшен конец рассказа
О том, как умер мой жених [4, с. 64].

Я и плакала и каялась,
Хоть бы с неба грянул гром!
Сердце темное измаялось
В нежилом дому твоём... [4, с. 67].

Психологические аспекты женского переживания заостряются в сказочных образах и мотивах, они сгущаются до мифологической формы женского страдания. В 1910 годы о переживании в ахматовском творчестве женщины-критики писали: «В этой любви уже нет наивного доверия, наивной простоты и благоухания, в ней нет надежды на счастье, нет ожидания счастья» (О. Огинская) [13, с. 13]; «<...> Анна Ахматова пытается даже шутить, мило, тонко и безжалостно. Под этой шуткой скрывается целая драма: недоверие к будущему из-за обманов прошлого» (Б. Рунт) [14, с. 12]. *Снегурка* Ахматовой — современная женщина, внутренне понимающая, что любовь — чувство жестокое, душевраздирающее, смертельное, поэтому ее взгляд в небо опережает в стихотворении прощальную речь возлюбленного, которую поэт предпочитает привести дословно:

Высоко в небе облачко серело,
Как беличья расстеленная шкурка.
Он мне сказал: «Не жаль, что ваше тело
Растает в марте, хрупкая Снегурка!» [4, с. 68].

Мотив скорого таяния тела снежной девы сопровождается в стихотворении переживанием страха и душевной смуты в момент, когда начинают развеиваться иллюзии («Мне стало страшно, стало как-то смутно»). Современная Снегурочка приговорена к смерти не столько из-за своей телесной уязвимости, сколько в силу обладания душой, которая в ситуации «воздушной и минутной» любви все еще хранит вложенную в нее с древних времен установку на самопожертвование и ожидание одного-единственного мужчины, своего суженого. Драматическая тональность подчеркивается «зеркальной» соотнесенностью образа «беличьей расстеленной шкурки» во второй строке с упоминанием в предпоследней строке ритуала гадания «в канун Крещения».

Образ женщины, распятой любовью, был одним из самых популярных в женской литературе начала XX века и сопровождался, как правило, библейскими мотивами. Поэтесса Наталья Поплавская (сборник стихотворений «Стихи зеленой дамы», 1917), к примеру, пишет о том, что ответом на неверность мужчины являются женское безволие и отчаянный поиск любви («И всем мы отдаем трепещущие руки / И губы красные, бессильные проклясть»).

О, крест любви! Его любовь мужская
Не может знать. Он наш — и только наш.
А если стонем мы, под ним изнемогая,
Они нам говорят «истерика и блажь».
<...> Нам не порвать кольца пылающих желаний,
Нам не найти пути потерянного вновь,
И распинает нас, истерзанных страданьем
На огненных крестах, Владычица-Любовь [цит. по: 17, с. 223].

Ахматова часто использует метафору «птица — душа», семантический ореол которой в русской культуре формировался с опорой на мировую мифологию, русские народные представления, библейскую символику, а в начале века обогатился чеховской чайкой, сыгравшей особую роль в истории нашей

литературы. Самое известное стихотворение, ставшее романсом и солдатской песней, написала Е. Буланина («Под впечатлением «Чайки» Чехова», 1901). В книге «Солнечный дождь» С. Гожанской-Слуцкиной чайка становится символом вольного полета женской души, ее возвышения над земными проблемами и заботами («Чайке», «Чайки»).

Вольная чайка! Ах, белая чайка!
Легок и плавен твой быстрый полет!
Чисты одежды...
Видю, ты знаешь, где выси мечты,
Знаешь, где нет, ни сует, ни забот.
Знаешь надежды... («Чайке») [7, с. 13].

В отличие от современниц Ахматова не ощутила себя ни уязвимой чайкой, ни птицей, взмывающей в «заоблачную» высь мечты и счастья духовной свободы, и о хищнических инстинктах этой птицы она никогда не писала, но именно с ней сравнил саму поэтессу О. Э. Мандельштам: «Она — плотоядная чайка: где исторические события, там слышится голос Ахматовой, и события — только гребень, верх волны: война, революция» [цит. по: 5, с. 170]. Однако взгляд друга и собрата, хотя и остро подмечал немаловажную психологическую деталь ахматовского портрета, не выражал представления о ней большинства современников. Незадолго до смерти Ахматова написала ироническое стихотворение (нетрагическая ирония вообще была присуща ей именно в связи с проблемой гендерной идентификации):

Пусть даже вылета мне нет
Из стаи лебединой...
Увы! лирический поэт
Обязан быть мужчиной,
Иначе все пойдет вверх дном
До часа расставанья —

И сад — не сад, и дом — не дом,
Свиданье — не свиданье [4, с. 203].

Если в поздний период творчества Ахматовой связь между образом птицы и переживанием женщины ослабевает, то в ранних стихах у нее птиц много, среди них есть и сказочные персонажи. Вещая Гамаюн («Я смертельна для тех, кто нежен и юн», 1910) создана вслед за картиной В. Васнецова и стихотворением А. Блока («Гамаюн, птица вещая», 1899). У Ахматовой образ птицы, пророчествующей о грядущих судьбах и в этом своем предназначении лишенной личной судьбы, маскирует женский порыв лирического «я», юного и жаждущего любви. В прямой речи, составляющей шесть из восьми строк произведения, звучит голос от первого лица, он принадлежит женщине, в заключительном двустии глагол «пел» употреблен в мужском роде — взгляд со стороны для «птицы печали» становится жестом самонаблюдения.

«Я смертельна для тех, кто нежен и юн.
Я птица печали. Я — Гамаюн.
Но тебя, сероглазый, не трону, иди <...>
Я замру, я умру, чтобы ты свое счастье нашел...»
Так пел Гамаюн среди черных осенних ветвей,
Но путник свернул с осиянной дороги своей [4, с. 40].

Мотив оборотничества девушки в птицу («В белом поле я тихою девушкой стала, / Птичьим голосом кличу любовь»; «Милый! Не дрогнет твоя рука, / И мне недолго терпеть. / Вылетит птица — моя тоска, / Сядет на ветку и станет петь» [4, с. 92, 169]) связан у Ахматовой с темой творчества, сопровождающейся драмой отречения от земной любви или страданием героини от раны, нанесенной ей возлюбленным. У женщины-поэта судьба такова, что в любой момент она может превратиться в сказочную птицу, навевающую смертельный сон на своего царевича:

«Оттого ль его сон безмятежен и мирен, / Что я здесь у закрытых ворот, / Иль уже светлоокая, нежная Сири́н / Над царевичем песню поет?» [4, с. 92]. В стихотворении «В ремешках пенал и книги были...» (1912) Ахматова использует мотив превращения в «лебедя надменного» возлюбленного героини, бывшего когда-то веселым мальчиком, «серым лебеденком». Вероятно, мотив возрастного изменения мужского облика отсылает к сюжету сказки Г.-Х. Андерсена «Гадкий утенок», однако более существенное значение имеет связь образа лебедя с темой творчества. По словам В.Н. Топорова, птица выступает как «символ поэта, певца и высоты поэзии (ср. «Лебедь» Г. Р. Державина, «Царско-сельский лебедь» В. А. Жуковского)» [16, с. 41]. Как и в ситуации женского перевоплощения, лебединое оперение мужчины-поэта ведет к угасанию любовных отношений, к страданию реальной возлюбленной («А на жизнь мою лучом нетленным / Грусть легла, и голос мой незвонок» [4, с. 104]). Образ брошенной женщины также сопровождается мотивом оборотничества возлюбленного мужчины в сокола («Слушаю людские речи. / Говорят, что ты колдун. / Стал мне узок с нашей встречи / Голубой шушун» [4, с. 142]).

С образом птицы у Клары Арсеньевой (Букштейн Клара Соломоновна) соотнесена тема жизни, ощущения бытия. Критики отмечали, что писать стихи она училась у Ахматовой. В сборнике «Весенний салон поэтов» (1918) было напечатано ее стихотворение «Стает снежок возле пня...»:

Стает снежок возле пня,
Мокнет крыло у меня,
Нос под водицу сую,
Горькую клюкву клюю.
Каплет с тяжелых ветвей,
Ветер острее и злей.
Больше болотца, луна
Рано и низко видна.
Взвоят лиса на нее —

Вот оно все бытие.
Крыльями снег всковырну
И над водицей усну.
Птичьему слуху легко,
Выстрел узнать далеко,
Птичьему глазу темно —
Мох подо мной или дно [3, с. 18].

Тема неверной любви поэта находит выражение в стихотворении Ахматовой «...И на ступеньки встретить» (1913), в котором лирическое «я» выступает под «маской» Сандрильоны (Золушки). Образ популярный в начале XX века, с ним поэтесса Мария Моравская, например, связала проблему невозможности реализации современной женщины в семье и социуме («Золушка думает», 1916). Героиня сказки Ш. Перро «Золушка» у Ахматовой изображается как женщина, входящая в «неверном лунном свете» в «тихий дом» своего «друга». Она обладает «странным голосом», который, вероятно, выдает ее непостоянство (в мифологии — исчезновение девушки, ее неуловимость для жениха) и является деталью, намекающей на поэтическое томление Сандрильоны. Образ домашнего очага, хранительницей которого она является, изображается, однако пламя в нем погасло, то есть женщина расстается с иллюзией семейного счастья, улыбка «друга» определяется как «неживая» (в поэзии Ахматовой важен мотив опасности для близкого мужчины, исходящей от поэтического дара героини).

В камине гаснет пламя,
Томя, трещит сверчок.
Ах! Кто-то взял на память
Мой белый башмачок [4, с. 118].

Мотив волшебного башмачка, помогающего принцу найти свою единственную принцессу, также трансформируется

и работает на раскрытие темы творчества. «Кто-то», взявший на память «мой белый башмачок», будет мерить его «всем» — из личного переживания родится чувство, понятное и близкое многим. Судя по всему, в стихотворении загадочный поклонник Сандрильоны тоже поэт («И сердцу горько верить, / Что близок, близок срок, / Что всем он станет мерить / Мой белый башмачок»).

Знаком любви является *кольцо* («На руке его много блестящих колец», 1907; «Я сошла с ума, о мальчик странный...», 1911). Оно многофункционально в поэзии Ахматовой: выступает в качестве обозначения невыразимости ощущения, вещной детали, приема композиции, символа вечно женского, поэтому переходит из одного периода творчества в другой. Кольцо обладает волшебной силой и оказывается способным вмешиваться в судьбу («Гость», 1914), его дарят Месяц, Муза, возлюбленный, тем самым привязывая к себе героиню:

«Сохрани этот дар, будь мечтою горда!»

Я кольца не отдам никому, никогда [4, с. 10].

(«На руке его много блестящих колец», 1907)

О тебе ли я заплачу, странном,

Улыбнется ль мне твое лицо?

Посмотри! На пальце безымянном

Так красиво гладкое кольцо [4, с. 61].

(«Я сошла с ума, о мальчик странный...», 1911)

И отняла золотое кольцо,

Первый весенний подарок [4, с. 79].

(«Музе», 1911)

Мотив потерянного кольца Ахматова впоследствии развернет в «Сказке о черном кольце» (1917; 1936), написанной четырехстопным хореем с двумя женскими и двумя мужскими парными рифмами, наподобие пушкинской «Сказки о царе Салтане».

В художественном произведении найдет отражение реальная история дарения кольца близкому другу Борису Анрепу.

Итак, переживание современной молодой женщины в ранней поэзии Ахматова опосредует «масками», в которых можно обнаружить элемент вечного, национального и актуального в эпоху Серебряного века представления о женственном и женском [см. об этом: 15, 16, 19]. В целом, «маскировка» дает автору возможность приглушить момент автобиографизма в произведениях и создать такую коммуникативную ситуацию, при которой ценностные установки поэта проявляются в процессе читательского сотворчества.

Ахматова выступает против типичного мужского взгляда на женщину, и в то же время народные и литературные формы переживания представляются ей актуальными этическими и эстетическими ориентирами для современников. Изображая «сверх-я» женщины-поэта в образе ее лирического двойника, автор выражает глубоко личное переживание необходимости отказа от личного счастья ради самореализации в творчестве.

Литература

1. Аверинцев С. С. Специфика лирической героини в поэзии Анны Ахматовой: солидарность и двойничество // Wiener Slavistisches Jahrbuch. Band 41. Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss, 1995. 319 с.
2. Анненский И. Ф. О современном лиризме («Оне») // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 2. М.: Олимп; АСТ, 2002. 442 с.
3. Арсеньева К.С. «Стает снежок возле пня...» // Весенний салон поэтов. М.: Зерна, 1918. 192 с.
4. Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 2. Стихотворения. 1959–1966 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н. В. Королевой. М.: Эллис Лак, 1999. 526 с.
5. Герштейн Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 523 с.
6. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. 382 с.
7. Гожанская-Слуцкина С. Солнечный дождь. Пг.: [Б. и.], 1917. 160 с.
8. Грякалова Н. Ю. Фольклорные традиции в поэзии Анны Ахматовой // Русская литература. 1982. № 1. С. 47–63.

9. Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 485 с.
10. Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л.: Наука, 1973. 184 с.
11. Кихней Л. Г. Поэзия Анны Ахматовой: Тайны ремесла. М.: Диалог МГУ, 1997. 145 с. С. 40–73.
12. Кралин М. М. «Хоровое начало» в книге Ахматовой «Белая стая» // Русская литература. 1989. № 3. С. 97–108.
13. Огинская О. О поэзии Анны Ахматовой // Женское дело. М., 1914. № 10. С. 13–15.
14. Рунт Б. Скорбная улыбка (О стихах Анны Ахматовой) // Женское дело. М., 1914. № 9. С. 11–12.
15. Седакова О. А. Шкатулка с Зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. XVII. Вып. 641. Тарту, 1984. С. 93–108.
16. Ставровская И. В. Мотив двойничества в русской поэзии начала XX века (И. Анненский, А. Ахматова): дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2002. 156 с.
17. Сто поэтесс Серебряного века: Антология / Сост. и авторы биограф. ст. М. Л. Гаспаров, О. Б. Кушлина, Т. Л. Никольская. СПб.: «Петрополь»; изд. дом «Медуза»; «АДИА-М», 1996. 301 с.
18. Топоров В. Н. Лебедь // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К–Я. М.: Советская энциклопедия, 1982. 719 с.
19. Цивьян Т. В. Кассандра, Дидона, Федра. Античные героини — зеркала Ахматовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 29–33.
20. Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. Т. 1: 1938–1941. М.: Согласие, 1997. 544 с.
21. Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сб. статей. Л.: Худож. лит., 1986. 455 с. С. 374–440.

НАТАЛИЯ ИВАНОВНА ШИТАКОВА

канд. филол. наук, доц. Орловского ГАУ (г. Орел, Россия)

ОСОБЕННОСТИ РЕМИНИСЦЕНТНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ТЕКСТОВ В. НАБΟКОВА И Г. ГАЗДАНОВА

Изучение творческих связей писателей остается одним из самых актуальных направлений в литературоведении.

В литературном наследии Газданова и Набокова отразилась парадоксальность сознания молодых писателей первой волны русской эмиграции с ее противоположными векторами: с одной стороны — со стремлением сохранить национальные традиции, с другой — с тягой к общемировому творческому наследию, реализующейся в насыщенных реминисценциями произведениях писателей-эмигрантов.

В исследовании мы опираемся на широкое понимание цитаты, согласно которому в данное понятие включается определение собственно цитаты, а также аллюзии и реминисценции. На современном этапе литературоведения даны убедительные корреляции творчества Набокова и целого ряда писателей мирового уровня: начиная с А. Пушкин и заканчивая одним из современников Набокова, писателем первой волны русской эмиграции, драматургом Евреиновым.

Исследователи отмечают интертекстуальность как одну из особенностей набоковской поэтики. М. Медарич пишет: «Игровой подход автора к тексту и читателю, общая интертекстуальность

его романов, и особенно аспект автотематизирования, занимают все более значительное место в его русских романах...» [6, с. 461].

Особенности художественного мира Газданова в настоящий момент также весьма активно исследуются. В диссертации О. Гайбарян предпринимается попытка классифицировать и определить роль имени и цитаты в творчестве Газданова [4]. До настоящего времени вопрос о типологическом сходстве творческого сознания Набокова и Газданова с точки зрения реминисцентной насыщенности их текстов не поднимался.

Реминисценции в произведениях Газданова и Набокова можно классифицировать следующим образом:

- образные реминисценции, появляющиеся в художественном пространстве при введении в архитектуру произведения определенного персонажа и затем его сопровождающие;

- концептуальные реминисценции, позволяющие на более глубоком, интертекстуальном, уровне осмыслить идейно-содержательную константу произведения;

- психологические реминисценции — один из наиболее излюбленных приемов обоих авторов: при помощи названия художественных произведений, читаемых героями, дать точную и емкую характеристику персонажу. Так, например, Алла из «Подвига», предпочитающая В. Гофмана и П. Жеральди, характеризуется как экзальтированная, легкомысленная, не лишенная воображения женщина. Круг чтения главного героя рассказа Газданова «Смерть господина Бернара» включает произведения Р. Стивенсона, Т. Харди и немецкого философа М. Штирнера, что позволяет охарактеризовать героя как личность, наделенную воображением, двойственную, склонную к бунтарству. Подчеркнем основное отличие подобных реминисценций от образных. Психологические только характеризуют, причем характеристика на всем протяжении произведения существенно не меняется, образные же позволяют герою развиваться в русле указанных тенденций. Психологические можно сравнить

с портретной характеристикой, образные раскрывают динамику персонажа и могут трансформироваться. Таким образом, реминисценция у авторов выступает одним из приемов создания образа персонажа;

— автореминисценции, с помощью которых писатели вводят в новый текст уже встречаемые в более ранних работах фигуры героев, цитаты, образы, даже — особенно в случае с Набоковым — целые эпизоды, перемещающиеся с небольшими изменениями из произведения в произведение. Например, в романе «Защита Лужина» среди прочих гостей в доме у Лужиных мы встречаем чету Алферовых из романа «Машенька». В одном из поздних рассказов Газданова «Из блокнота» (1962) одним из героев становится шофер Дэдэ, упоминающийся в «Ночных дорогах» и др. В настоящем исследовании мы не будем подробно останавливаться на автореминисценциях, отметим только, что это один из наиболее эффективных и освоенных методов писателей для создания авторского присутствия в произведении. Кроме того, авторская реминисценция позволяет заявить о едином текстовом пространстве в творческом наследстве каждого из художников;

— теоретико-полемические реминисценции. В данном случае хотелось бы подчеркнуть особенность данной группы реминисценций, заключенной в том, что, обращаясь к определенным произведениям авторов, Набоков и Газданов как бы ведут скрытую теоретическую полемику, касающуюся как собственно литературных проблем (проблема жанра, создание модернистской формы и др.), так и политико-культурных вопросов XX века. Приведем примеры. Известно, что в романе «Дар» Набоков «поселил русскую литературу...». Наряду с образными и концептуальными реминисценциями автором употребляются и теоретико-полемические, одна из которых отражает развернувшийся в эмиграции пушкинско-лермонтовский спор. (См. подробнее об этом — А. Долинин «Три заметки о романе Владимира Набоков «Дар»» [5, с. 46].

Из определения реминисценции уже достаточно ясно анализируется мысль о полемичности такого приема, о дискурсивности характера аллюзии и интертекстуальных корреляций. Однако в данном случае хочется подчеркнуть актуальность именно текстового диалога, в ходе которого ведутся поиски новой литературы, рождаются идеи по освоению литературного пространства, и одновременно с этим решаются вопросы антропологического, общекультурного, философского характера. Особенно актуально в данном направлении развивалось искусство Серебряного века, что нашло отражение в создании множества школ, кружков, направлений, в ходе развития и работы которых решались вопросы, имеющие не только литературную, но и общекультурную значимость.

В период эмиграции данная тенденция получила необыкновенный резонанс. Появилось огромное число кружков, журналов, вокруг которых объединялись различные группы. К такого рода объединениям можно отнести и журнал «молодых» «Числа», и оппозиционную им группу, центром которой стал В. Ф. Ходасевич, и др. Известно, например, о вступлении Газданова в начале литературного пути в группу молодых литераторов, а затем о его участии в масонских ложах, в которых обсуждались как вопросы общекультурного характера, так и собственно литературные проблемы [7, с. 169]. Набоков не раз в своем творчестве использовал подобного рода реминисценции и, следовательно, не избежал общекультурной для феномена эмиграции тенденции к теоретической полемике. В подобных реминисценциях выразилось стремление художников первой волны эмиграции к творческому диалогу, к полемике как поиску новых форм в литературе и решения насущных современных проблем. Тем не менее, в настоящем параграфе мы только укажем на подобный тип реминисценций, а также акцентируем внимание на актуальности подобного рода исследований.

— «полигенетические реминисценции — отсылка не к одному, а к ряду авторов» [1, с. 15]. Данный вид реминисценций

встречается в произведениях Набокова и Газданова, создавая диалог текстов. Например, архетипичекый образ Саломеи, к которому обращаются авторы, восходит не только к Библии, но и к творчеству О. Уайльда, Г. Флобера, А. Блока.

Наше внимание в настоящей работе привлекают реминисценции в первую очередь образные и концептуальные. Образные реминисценции мы находим в произведениях обоих авторов. Можно провести достаточно четкие параллели между образом Мартына из романа «Подвиг» и шекспировским Гамлетом. Среди образных реминисценций Газданова можно отметить параллелизм образов Николая («Вечер у Клэр»), героя-рассказчика из романа «История одного путешествия» и одним из наиболее эксплуатируемых Газдановым образов — Дон-Кихота, а в «Ночных дорогах» образ одного из главных героев — Платона — неразрывно связан с образом Гамлета. Это воплощается как на художественном уровне («...под утро Платон начинал говорить вещи несуразные; это был удивительный по своему неожиданному спокойствию бред, но понятия его путались, он сравнивал Гамлета с Пуанкаре...» [3, с. 19]), так и на смыслодержательном.

Шекспировские и сервантовские реминисценции являются в творческом наследии писателей достаточно широкоупотребляемыми: они встречаются в романах Набокова «Соглядатай», «Отчаяние», «Приглашение на казнь», рассказе «Адмиралтейская игла» и др., рассказах «Общество восьмерки пик», «Хана», «Судьба Саломеи» Газданова.

В образе Мартына — главного героя романа Набокова «Подвиг» — синтезированы черты Дон Кихота и Гамлета. Стоит отметить, что прямых отсылок к Сервантесу в романе нет, однако автор подчеркивает типические особенности «вечного образа» в характере своего героя. Донкихотство, наряду с гамлетизмом, — понятие емкое и многогранное, охватывающее широкий круг вещей. Например, Карамзин писал о «донкихотстве воображения», Герцен ввел понятие «Дон Кихот революции». Новую версию — «эстетическое донкихотство» — выдвигает эпоха

Серебряного века [9]. В литературе молодого поколения первой волны эмиграции данный образ получает новое развитие: он рассматривается в философском, морально-этическом и психологическом аспектах. Одни из основных мотивов Сервантеса — мотивы одиночества и путешествия — становятся ведущими в творчестве эмигрантов. Никогда еще «в памяти нации» не оставался человек настолько одиноким, [7, с. 142] — писал Г. Адамович в первом, программном, сборнике «Чисел». Одиночество осмысливается как трагическое откровение. Лишь оставшись наедине с собой, человек оказывается способным на путешествие, причем как в физическом, так и в метафизическом аспектах: это и реальное путешествие героя из страны в страну, и его движение к Истине. Не случайно Набоков акцентирует внимание на стремлении Мартына к одиночеству и путешествиям, выступающими в данном случае метафорой постижения бытия. Кроме этого, подчеркнуты и другие особенности Мартына, позволяющие провести параллель с Дон Кихотом: это и двойственность героя, и его стремление служить Прекрасной даме — Соне.

Газданов также обращается к образу Дон Кихота. Интерес к нему выражается у писателя уже на текстовом уровне и отражается введением в художественное пространство данного образа. Газдановым подчеркивается одиночество уплывающего из России Николая из романа «Вечер у Клэр», в очередной раз уезжающего героя из романа «История одного путешествия». Дон Кихот воплощает газдановскую метафору жизни как путешествия с неизбежным концом — отсюда и герои-странники, «пильграммы», скитальцы, пытающиеся обнаружить Истину жизни.

Исследователями подчеркивается двойственность образа Дон Кихота. «Главный герой романа, — пишет Г. В. Степанов, — это «этическая личность, поставленная в конкретные исторические условия. Самое существенное в романе — не поступки Дон Кихота, а личностная форма видения мира, характер восприятия и оценок окружающих людей, событий и собственных поступков» [9, с. 120]. Газданов постоянно подчеркивает

двойственность образа Николая: его существование в действительном, материальном, мире и более важном для него мире внутреннем. Недаром впервые упоминание о герое Сервантеса появляется при описании событий, происходящих в душевной жизни героя: «Читая Дон-Кихота, я представлял себе все, что с ним происходило» [2, с. 52]. Позже изображение Дон Кихота Николай видит в комнате Клэр, а затем образ Дон Кихота уже неотделим от воспоминаний о ней: «...все: и няня, и петух, и лебедь, и Дон-Кихот, и я, и синяя река, которая течет в комнате, это все — вещи, окружающие Клэр» [2, с. 94]. Уже при первом упоминании о Дон Кихоте намечается будущая судьба Николая: и служение Прекрасной Даме, и постоянное путешествие в поиске ее идеального образа как воплощения Истины, и легкая, беспричинная, всегда преследующая героя печаль.

В образе Дон Кихота синтезируется представление Набокова и Газданова о жизни как экзистенциальном путешествии и смысле земного существования человека: поиска Истины, воплощающейся в образах любимой женщины, родины, литературного творчества, смерти. Соня и Клэр в связи с этим наделяются чертами Прекрасной Дамы, в служении которой заключена цель жизни героев. Стремясь к воссоединению с героинями, персонажи постигают свое истинное внутреннее «я», т. е. через любовь приходят к осмыслению себя самого.

В целом, текстовая ткань произведений Газданова и Набокова перенасыщена литературными реминисценциями (из произведений как русских, так и зарубежных писателей), а также философскими, историческими и библейскими, что позволяет говорить о реминисцентной организации текста как новом способе художественного освоения реальности.

Литература

1. Атаманова Е. Т Реминисценции из русской классической литературы как феномен прозы И. А. Бунина. Учебно-методическое пособие к спецкурсу. Елец, 2000. 60 с.

2. Газданов Гайто. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М.: Эллис Лак, 2009. 740 с.
3. Газданов Гайто. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2009. 739 с.
4. Гайбарян О. Е. Искусство и творческая личность в художественном мире Гайто Газданова: эстетический и поэтологический аспекты: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 189 с.
5. Долинин А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2001. 974 с. С. 697–740.
6. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: В 2 т. Т. 1. СПб.: РХГИ, 2001. 974 с. С. 454–475.
7. Семенова С. Два полюса русского экзистенциального сознания (проза Георгия Иванова и Владимира Набокова) // Новый мир. 1999. № 9. С. 183–205.
8. Серков А. И. Масонский доклад Г. И. Газданова // Возвращение Гайто Газданова: Материалы научн. конф., посв. 95-летию со дня рожд. М.: Русский путь, 2000. 302 с. С. 271–275.
9. Степанов Г. В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантовские чтения. Ленинград, 1985. 135 с.

ЭЛЛА АНАТОЛЬЕВНА ШУРМИЛЬ

ст. преп. ОГУ им. И. С. Тургенева (г. Орел, Россия)

ТРАНСФОРМАЦИЯ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВ, ПРОСТРАНСТВА И СТИЛЯ «ВЛАСТЕЛИНА КОЛЕЦ» ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА В ОДНОИМЕННОЙ ПАРОДИИ Д. Ю. ПУЧКОВА (ГОБЛИНА)

Творчество Джона Рональда Руэла Толкина (1892–1973), профессора древнеанглийского языка и литературы, писателя, автора знаменитой эпопеи «Властелин Колец» (1954–1955), стало не только объектом научных исследований (работы Т. А. Шиппи, С. Л. Кошелева, Р. И. Кабакова, В. Н. Гакова, С. А. Лузиной, М. А. Штейман и др.), но и художественных трансформаций (продолжение — Ник Перумов «Кольцо Тьмы», криптоистория — К. Еськов «Последний кольценосец», киберпанк — В. Проскурин «Хоббит, который слишком много знал», «Хоббит, который познал истину»).

Интерес для исследователей представляет и так называемый «смешной» перевод Гоблина. Дмитрий Юрьевич Пучков (род. 1961), которому принадлежит этот псевдоним, — писатель, публицист, переводчик зарубежных фильмов, сериалов, мультфильмов. Идея сочинить пародию на эпопею Дж. Р. Р. Толкина возникла у него после выхода фильма «Властелин Колец» (2001–2003), когда посетители форума сайта «Тупичок Гоблина» стали

обмениваться мнениями и шутками по поводу картины [1, с. 34]. Так появилась трилогия «Властелин Колец» Д. Пучкова: «Братва и кольцо», «Две сорванных башни», «Возвращение бомжа».

Гоблин сохраняет сюжетную канву эпопеи английского писателя XX века, но при этом снижает героическое начало. Объектами пародии становятся система образов, пространство, стиль «Властелина Колец».

В произведении Дж. Р. Р. Толкина разворачивается вселенская битва Добра и Зла, в которую оказываются вовлечены все обитатели Средиземья. В трилогии же Д. Пучкова несколько авантюристов ведут битву за власть и деньги, используя других как средство достижения цели. В финале произведения маг, высшие эльфы и два хоббита получают грин-карты «за борьбу с мировым терроризмом» и убывают на ПМЖ в Америку [3, с. 252], а наследник древних королей захватывает власть, фактически отстранив своих бывших соратников: по полгода собираются править он и маг, три месяца выделяются эльфам и месяц — гному [3, с. 198]. Хранитель кольца продает награду, предназначенную всем соплеменникам, магу, оставив верному оруженосцу рукопись, половину гонорара которой передает в фонд исследования силиконовых имплантантов — перспективного научного направления. Он не испытывает никаких душевных терзаний, наслаждаясь благами реальной жизни. Сама вселенская битва превращается в футбольный матч двух сборных за кубок УЕФА, где команда людей использует легионеров вопреки правилам ФИФА. Такое травестийное снижение героического начала и создает пародийный эффект.

Система образов эпопеи Дж. Р. Р. Толкина включает магов и эльфов, хранителей светлого начала и равновесия мира, создателя Кольца власти, стремящегося поработить мир, его злобных слуг орков, древних природных сил энтов, людей, гномов и хоббитов — самых незначительных живых существ, мирных обывателей.

Образы хоббитов сохраняют традиционную трактовку, но усиливается их незначительность и умственная ограниченность.

Это подростки, все мысли которых сосредоточены вокруг соблазнительных забав взрослых — спиртное и девушки. Их любимое развлечение — употребление галлюциногенов и наркотиков, что окончательно лишает хоббитов мыслительных способностей.

Маги и эльфы изображены как агенты спецслужб, а их противники — бандиты, причем ни в структуре организаций, ни в месте дислокации, ни в использовании средств нет никаких существенных отличий, кроме цвета, в который выкрашен забор вокруг резиденции государственной организации. Создатель Колец отбывает срок наказания за военные преступления. Маг, потребитель выпивки и наркотиков, любит пострелять в живые мишени, в пьяном угаре уничтожает антикварные вещи у своего знакомого и последнего дракона в зоопарке, руками хоббита поджигает башню в цитадели союзников, вместе с хранителями кольца уезжает из города, бросив жителей на произвол судьбы. Владычица эльфов обладает такой страшной наружностью, что пугает участников похода. Ее единственные интересы — сексуальные, причем возраст и внешность партнера владычицу не волнуют. Наследник древних королей специально медлит в бою, чтобы выиграть пари или дождаться, когда враг убьет командира отряда, не пропускает ни одну симпатичную девицу, и если бы не угрозы невесты и возможность потери политического имиджа, то бросил бы беременную суженую. Король воинов-всадников — запойный алкоголик, сын наместника — охотник за чужим имуществом, энты — отходы деятельности папы Карло, результат мутаций, вызванных плохой экологией...

Средством снижения образов становятся переделанные имена. Д. Пучков стремиться подобрать такие фонетические формы, которые близки по звучанию, но имеют или уничижительный оттенок, или их смысл настолько далек от предмета изображения, что создает комический эффект: Гэндальф — Пендальф (разг. пендель — пинок), Голлум — Голый, Галадриэль — Электродрель, Арагорн — бомж Агроном, балрог Проклятие Дурина — призрак коммунизма Дьябло второй, орки — урки,

Сэм — Сеня Ганджубас, Урук-хан — Цурюк Хаим (zurück — нем. назад), Саруман — Сарумян, Гимли — Гиви, Исилдур — Кызылдур (Кызы́л — тувинский: *красный*), друзья Перегрин Тук и Мериадок Брендибек — Чук и Гек (герои одноименного рассказа А. Гайдара), Бильбо — Бульба (персонаж одноименной повести Н. В. Гоголя), его племянник Фродо — Федя, Федор Михайлович (имя и отчество писателя Достоевского), король Рохана Тьяден — Борис Николаевич (имя и отчество первого президента Ельцина), Дэнатор, наместник Гондора, — Димедрол (название лекарства, которое применяется при аллергических заболеваниях, язвенной болезни желудка и двенадцатиперстной кишки, бессоннице, морской и лучевой болезни, паркинсонизме), его дети Боромир и Фарамир — Баралгин и Эффералгин и т. п. Вариант создания комического наименования — объяснение значения через омонимию: половцы — игроки в поло, командурка = команд(ир) + урка или коман(дир)+дурка (разг. психиатрическая больница).

Снижению значения квеста, который лежит в основе сюжета английского «Властелина Колец», способствует включение в гоблинский текст пародий. Данный прием становится организующим в прологе первой книги «Братва и кольцо», где в одном ряду оказываются пародия на балладу, учебник истории, биографический очерк, художественную биографию, спортивный репортаж, рассказ для детей, женский детектив [2, с. 4–10]. Построенные по принципу бурлеска и травестии, они не только не соотносятся друг с другом, но и со стилем и образами заявленного жанра: баллада подменяется производственным стихотворением с использованием блатного жаргона, биографический очерк имеет черты сказки, где высокий стиль соседствует с разговорным, и т. п. В тексте трилогии встречается пародия на фантастический роман о деревьях-мутантах (книга 2), контакте с внеземными цивилизациями (книга 3), фантастический боевик (фильм «Терминатор») (3 книга), исторический роман (книги 1, 3), шпионский роман (книга 1), Библию (книга 1), «Божественную комедию» Данте, трагедию У. Шекспира «Отелло» (книга 3) и т. п.

Пародийный эффект достигается Д. Пучковым с помощью цитаций и аллюзий. Самыми частотными являются фразы из комедий: «Инфаркт миокарда, вот такенный рубец!» (Любовь и голуби») [2, с. 7], «Я требую продолжения банкета!» («Иван Васильевич меняет профессию») [4, с. 92], «Я старый солдат и не знаю слов любви» («Здравствуйте, я ваша тетя») [3, с. 242]. Автор обращается и к другим киножанрам: трагикомедия («Колесо фортуны»), мелодрама («Москва слезам не верит», «Вокзал для двоих»), приключенческий («Белое солнце пустыни», «Неуловимые мстители»), детективный («Место встречи изменить нельзя»), военный («17 мгновений весны»), шпионский (картины о Джеймсе Бонде) фильм. Такая разножанровость вполне объясняется задачами пародии.

Фразы из песен (Максим Леонидов «Девочка-виденье», Олег Газманов «Эскадрон»), книг (М. Ю. Лермонтов «Бородино», Н. В. Гоголь «Ревизор», Ф. М. Достоевский «Преступление и наказание», А. Гайдар «Военная тайна»), монолога юмористов (А. Данилец, А. Моисеенко «Кролики»), фольклора (сказка, анекдот, потешка-считалка, страшилка) используются автором не так часто. Это можно объяснить историей создания пародии.

Аллюзии отсылают к фильмам («Твин Пикс», «Чапаев», «Белое солнце пустыни», «Полосатый рейс», «Бригада» и др.), литературным текстам (А. Конан Дойл «Записки о Шерлоке Холмсе», Б. Шоу «Пигмалион», М. Горький «Песня о Буревестнике», И. Ильф и Е. Петров «12 стульев», А. Волков «Волшебник Изумрудного города», К. Чуковский «Мойдодыр»), мультфильмам («Малыш и Карлсон», «Бременские музыканты», «Трое из Простоквашино»), фольклору (былины, сказки), шоу Дэвида Копперфилда, передачам («Пусть говорят. Афтар жжот»).

Особый комический эффект достигается аллюзиями к рекламным слоганам и фанатским кричалкам: «Шкура с жопы дракона — ты всегда заботишься о нас!» («Тефаль» ты всегда думаешь о нас!) [2, с. 134], «Гиви, хочешь похудеть, спроси меня, как» («Гербалайф»: «Хочешь похудеть? Спроси меня как!»)

[4, с. 25], «Дастал сэбе бронезилэт. Лучше для мужчины нэт! («Gillette» лучше для мужчины нет!») [4, с. 170], «Тот самый слон, тот самый» чай» («Тот самый слон, «Тот самый» чай») [3, с. 168]; «Карапузы — маздай! Мордовия — форева!» [2, с. 64], «Изенгард — чемпион!!!» [4, с. 175], «Рохан — параша! Победа будет наша!» [4, с. 176].

Особое внимание Дж. Р. Р. Толкин уделяет в произведении хронотопу. Для пародийного эффекта Д. Пучков либо использует нарочито бытовой пейзаж, либо приводит аналогии с географическими реалиями. Так, подземелье Мории, по которому гном ведет Братство Кольца, — канализационные стоки, перевал Кирит Унгал, где обитает паучиха Шелоб, — НИИ Мочи и кала; Мория становится Мордовией (разг. морда; ассоциация с Молдавией), Рохан — Рохляндия (разг. рохля; ассоциация с Хохляндией (разг. Украина), Гондор — Гондурас, Лориэн — Прибалтика, Осгилиат — Кемь (город в Карелии), Голлум живет в Чернобыле. В эпическое время автор вводит исторические и современные реалии (Наполеон, эсэсовцы и партизаны, летчик Пауэрс, взрыв на Чернобыльской АЭС и неуплата газа Украиной, попрошайки («Мы сами не местные») и олигархи, терроризм, Интернет и т. п.).

Жанровыми особенностями обусловлен выбор стиливых средств. К ним относятся: *смешение стилей* (низкий и высокий, разговорный и научный, профессиональная лексика (спортивная, медицинская, юридическая, экономическая) и уголовный жаргон, молодежный сленг), *смешение языков* (русский, украинский, белорусский, английский, немецкий), *овеществленная метафора* («В глазах Пендальфа мелькнула нотка подозрительности, но Сарумян не дал ему опомниться — он сунул руку в кусты и выкатил оттуда рояль, на котором, зачехленный брезентом, стоял какой-то прибор» [2, с. 63] — выражение рояль в кустах), *эвфемизмы* («Старшой, «женщина легкого поведения», в натуре! Пацаны говорят — «устали совершать действия сексуального характера» в корень, передохнуть надо, «действия сексуального плана в повелительном наклонении» мой лысый

череп! [4, с. 22]), *игра слов* («Разворошив половину костра, Лагавас наполнил уют углями и принялся тщательно наглаживать «стрелки» на оперении своих стрел» [2, с. 140]), *антитеза* («Никогда не применяй искусство кун-фу в корыстных целях! Убивай ради удовольствия!!!» [2, с. 65]), *совмещение несовместимого* («Неутомимый Шмыга продолжал портить воздух и настроение <...>» [4, с. 65]), *комическое перефразирование* («Кольца, которые обладали такой немереной западлянской силой, что ни в сказке сказать, ни носом не почувствовать» [2, с. 4–5]; черный юмор («Начнем с мясного салата «Ошибка сапера» [3, с. 83]), *гиперболы* («<...> она трясла Федора с такой силой, что его голова совершала колебательные движения с нечеловечески широкой амплитудой, ожидать каковой от существа из плоти и крови было нелегко» [2, с. 100]), *апелляции к сексуальной сфере и выделению организма* («У Чука уже порядком закружилась голова — будто у сперматозоида в спиральке...» [3, с. 44]; «И тут численное превосходство Кемского гарнизона растаяло, как снег под струей мочи...» [3, с. 179]).

Таким образом, трансформируя эпопею Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец», Д. Ю. Пучков (Гоблин) создает шуточную пародию на произведение английского писателя XX века и в большей степени на технику перевода зарубежных фильмов, что и обусловило столь широкий комплекс используемых художественных приемов.

Литература

1. Воронов А. Новое толкование Толкиена // Коммерсантъ Деньги. 2003. № 39. С. 34. URL: <http://www.kommersant.ru/doc/417180> (дата обращения: 01.12.2017).
2. Пучков Д. Goblin. Братва и кольцо. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. 221 с.
3. Пучков Д. Goblin. Возвращение бомжа. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. 256 с.
4. Пучков Д. Goblin. Две сорванные башни. М.: АСТ; СПб.: Астрель-СПб, 2007. 223 с.

Содержание

<i>Предисловие</i>	3
--------------------------	---

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СИНХРОНИЧЕСКОМ И ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

<i>Басманов П. А., Ибатуллин Р. Р.</i> Философские размышления о человеке и мире в поэтическом наследии Омара Хайяма ..	7
<i>Басманов П. А., Кромин Е. И.</i> Тема исторической памяти о войне в повестях В. П. Астафьева	11
<i>Борисова В. В.</i> Ветхозаветный код «Семейной хроники» С. Т. Аксакова	18
<i>Говорухина Ю. А.</i> Рецепция русской литературы в Китае: интерпретационные культурные коды	25
<i>Даренский В. Ю.</i> Диалогический «код» русской литературы ..	34
<i>Зайцева А. Р.</i> Стихийная феноменология Б. Пастернака	47
<i>Крутова И. Н., Бычков Д. М.</i> Эмоциональный код в диалогическом дискурсе персонажей современной русской прозы	56
<i>Курочкина А. В.</i> Типы женских образов и гендерная картина мира как культурный код современной отечественной драматургии	67
<i>Леготина Е. В.</i> Изображение времени у Аввакума	79
<i>Салова С. А.</i> Притчи А. П. Сумарокова: проблема жанровой номинации	89
<i>Узбекова Г. Ф.</i> Читатель — участник художественной игры В. Набокова	100
<i>Хузэиминь Х.</i> Отражение в русской литературе величия героического подвига народа во время Великой Отечественной войны	107

Щедрина Н. М. Историософия Дмитрия Балашова в цикле романов «Государи Московские»	114
---	-----

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КОМПАРАТИВИСТСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ

Басманов П. А. Компоненты этнической памяти в произведениях С. А. Есенина и Р. Я. Гарипова	125
Иванова Н. А. Особенности рецепции кода романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в рассказе Б. К. Зайцева «Мой вечер» . . .	131
Михайлова М. В. Литературоведы XX века: портрет филолога	139
Пермякова Л. А., Гумеров З. И. Сакрализация животных в русской и зарубежной поэзии	148
Федорович Е. В. Понятие символа в парадигме современного литературоведения	158

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ

Авдониная Л. Н., Гордеева Т. А. Художественное осмысление образа Веры Коммиссаржевской в поэтике А. Блока	169
Ахметова Г. А. Экфрасис в стихотворении Н. Слепаковой «Рисунок А. Бенуа к „Медному всаднику“»	176
Казеева Е. А. Пьеса М. Горького «Мещане» в восприятии орловских гимназистов и их наставника	182
Макевнина И. А. Лексико-семантические способы реализации эстетики импрессионизма в поэзии Варлама Шаламова . .	192

ЭВОЛЮЦИЯ, ТРАНСФОРМАЦИЯ, РЕЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ СЮЖЕТОВ, ТЕМ И ОБРАЗОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Азовская М. Н. Роль ретроспективного повествования в романе Владимира Максимова «Карантин»	201
--	-----

Арпентьева М. Р. «Маленький человек»: Н. Гоголь, А. Чехов, М. Зощенко	209
Евтушенко Э. А. Фольклорно-мифологический код в рассказе И. А. Бунина «Худая трава»	222
Котова А. П. Образ юродивого в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр»: литературная традиция и трансформация	229
Масагутова А. В. «Достоевские» мотивы в структуре аниме «Код Гиас»: постановка проблемы	239
Павлович К. К. «Фрегат „Паллада“» И. А. Гончарова и морские романы Д. Ф. Купера («Лоцман», «Красный корсар») . . .	246
Рябова М. В. Элементы драмы в субъектной структуре поэморомана С. Е. Нельдихена «Праздник (Илья Радалет)» .	257
Смоголь Н. Н. Современные тенденции поэтической рефлексии на примере стихотворения Андрея Василевского «Русское»	263
Хрулев В. И. Знаки культуры и истории в произведениях Леонида Леонова	272
Чевтаев А. А. Лунарный код в книге стихов Н. Гумилева «Жемчуга»: аксиологический аспект	283
Чендекова А. Б. Система образов в любовной лирике алтайского поэта Ш. П. Шатинова	295
Шарипов Р. Г. Трансформация тюркских мифологических образов в русской литературе: к вопросу об импорте культурного кода	302
Шаулов С. С. Книга Р. Г. Назирова «Превращения сюжетов». Реконструкция концепции	308
Шевчук Ю. В. «Маскировка» лирического переживания в ранней поэзии А. Ахматовой и ее современниц (образ женщины из народа)	314
Шитакова Н. И. Особенности реминисцентной составляющей текстов В. Набокова и Г. Газданова	328
Шурмиль Э. А. Трансформация системы образов, пространства и стиля «Властелина Колец» Дж. Р. Р. Толкина в одноименной пародии Д. Ю. Пучкова (Гоблина)	336

Научное издание

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Материалы

Всероссийской (с международным участием)
очно-заочной научно-практической конференции,
посвященной 60-летию филологического факультета
Башкирского государственного университета
(г. Уфа, 15 декабря 2017 г.)

Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; Adobe
Acrobat Reader. 1186 Мб.