

Департамент образования и науки города Москвы

Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»

Институт гуманитарных наук



ИНСТИТУТ
ГУМАНИТАРНЫХ
НАУК

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Сборник научных статей по материалам
Международной научной конференции
XVII Виноградовские чтения

(Москва, 3–4 марта 2023 г.)



Москва
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
Вахромеева
2024

УДК 81(082)
ББК 80в7
И90

Печатается по решению
Ученого совета Института гуманитарных наук ГАОУ ВО МГПУ

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, доцент **А.В. Алексеев**;
кандидат исторических наук, профессор,
директор Института гуманитарных наук **В.В. Кириллов**;
доктор филологических наук, профессор,
начальник департамента филологии **А.И. Смирнова**;
кандидат филологических наук, доцент,
заместитель директора Института гуманитарных наук
по научной работе **И.Н. Райкова** (ответственный редактор)

Рецензенты:

доктор филологических наук, доцент,
профессор Государственного университета просвещения
Т.А. Алпатова;
доктор филологических наук, доцент,
профессор ГАОУ ВО МГПУ
И.В. Якушевич

История и современность филологических наук : сборник
И90 научных статей по материалам Международной научной кон-
ференции XVII Виноградовские чтения (г. Москва, 3–4 марта
2023 г.) / отв. ред. И.Н. Райкова. — Москва : Издательский дом
Вахромеева ; МГПУ, 2024. — 424 с.

ISBN 978-5-907759-22-0.

Сборник включает в себя научные статьи участников семнадцатых Меж-
дународных Виноградовских чтений, традиционно проводимых в Московском
городском педагогическом университете. В него вошли материалы пленарного
заседания, статьи, актуализирующие научное наследие выдающегося филолога
академика В.В. Виноградова, материалы литературоведческих, лингвистических,
междисциплинарных гуманитарных секций, в том числе москвоведческой тема-
тики. Издание адресовано специалистам-филологам, а также аспирантам и сту-
дентам вузов.

Редколлегия может не разделять точку зрения авторов публикаций.

УДК 81(082)
ББК 80в7

СОДЕРЖАНИЕ

Раздел 1. ПО МАТЕРИАЛАМ ПЛЕНАРНЫХ ДОКЛАДОВ

Алексеев А.В.

Культурная значимость слова в аспекте междисциплинарных исследований.....8

Раздел 2. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ: РАЗВИТИЕ ИДЕЙ В.В. ВИНОГРАДОВА В ОБЛАСТИ ПОЭТИКИ

Смирнова А.И.

Поэтика как сфера научных интересов В.В. Виноградова и ее развитие в XXI веке..... 15

Васильев С.А.

«Содружество и взаимодействие лингвиста и литературоведа может и должно быть особенно плодотворным»
(В.В. Виноградов о единстве филологического знания)..... 23

Романова Г.И.

Работы В.В. Виноградова и проблемы современной компаративистики..... 32

Громова А.В.

Профессор П.М. Бицилли о трудах советских филологов 40

Джанумов С.А.

Функции повторов в балладе А.С. Пушкина
«Песнь о вещем Олеге»..... 48

Ладохина О.Ф.

Городской пейзаж в лирике Веры Аренс 56

Павельева Ю.Е.

Образное единство понятий «воздух» и «свобода»
в контексте публикаций журнала «Грани» середины XX века..... 61

Рябцева Ю.А.

Реальность и художественный мир повести А.И. Солженицына
«Раковый корпус» 69

Ванюков А.И.

«Семь дней творения» В. Максимова: авторская мысль —
поэтика заглавия — композиция романа 77

<i>Великодная А.В.</i>	
Основные мотивы любовной лирики Дины Злобиной.....	86
<i>Ли Жуй</i>	
Мотив взросления в романе Е. Колиной «Ты как девочка»	92
Раздел 3. СИНХРОНИЯ И ДИАХРОНИЯ	
В ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ	
<i>Треблер С.М.</i>	
Из опыта исторической интерпретации лингвистических карт	98
<i>Горячева М.А.</i>	
Взаимосвязь синхронии и диахронии в социолингвистике (на примере личного исследовательского опыта).....	105
<i>Девятова Н.М.</i>	
Предметный мир сравнения: предметы транспорта и их когнитивный и сравнительный потенциал	112
<i>Абрашина Е.Н.</i>	
Агионимы и агнонимы в речевой практике студентов-филологов	120
<i>Кузьмина О.В.</i>	
О формировании родительного дательного в истории русского языка	128
<i>Качанова А.А., Сабурова С.В.</i>	
Причины коммуникативных неудач в интернет-дискурсе	134
Раздел 4. ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА	
<i>Байгарина Г.П.</i>	
О дискурсивных возможностях показателей неопределенности в художественном тексте	140
<i>Потехина П.С.</i>	
Об ономастике рассказа И.А. Бунина «Братья»	149
<i>Лапутина Т.В.</i>	
Соматическая лексика в метафорике Б. Ахмадулиной.....	156
<i>Воробьева Т.А.</i>	
Поэтические окказионализмы Н.Т. Бушенева: опыт создания словообразовательного словаря	163

Кампаделли Р.А.

Ядерное значение 'страна' концепта ИТАЛИЯ, представленного в художественной литературе национального корпуса русского языка..... 169

Раздел 5. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Виноградова О.Н.

Сходство мотивов житнетворчества А.С. Хомякова и М.Ю. Лермонтова 175

Полтавец Е.Ю., Коваленко К.Ю.

«Антипаломничество» и «антистранничество» в рассказе Л.Н. Толстого «Франсуаза» 185

Иркагалиев Т.З.

Изучение коранических мотивов и мусульманского востока в русской литературе XIX века: историографический обзор..... 191

Кешфидинов Ш.Р.

Все дороги ведут в Крым: повесть «Бархатный сезон» Эмиля Амида 198

Власова Г.И.

Казахстанский локальный текст в современной русской прозе 207

Муравлев Д.П.

У.Х. Оден и И.А. Бродский: хронотоп одного рождественского сюжета..... 216

Марьина О.В.

Аллюзии и реминисценции как средство создания образа рассказчика в повести К. Воробьева «Вот пришел великан...»..... 225

Герасимова С.В., Назаренко Е.Д.

Стилистический потенциал реалий в поэзии Миши Коллинза..... 230

Раздел 6. ФОЛЬКЛОР В РАЗНОАСПЕКТНОМ ОСВЕЩЕНИИ

Сорокина С.П.

«Весна священная»: обряд как материал для балета..... 239

Джанумов А.С.

Трансформация сюжета о покаянии в народной христианской легенде и агиографической повести..... 254

Лян Мэнцзе

- К вопросу о разграничении примет
и пословиц русского языка..... 262

Раздел 7. МОСКВА ФОЛЬКЛОРНАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ

Райкова И.Н.

- Москва в паремиях: традиция и современность..... 269

Соболева А.А.

- Образ Москвы в творчестве Н.М. Языкова 279

Нестерова А.Г.

- Москва в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума»
и романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»..... 286

Гаврилина О.В.

- Москва военная: образ Москвы в женской патриотической
поэзии XIX–XX вв. 291

Титенко А.Р.

- Образ Москвы в журнальной поэзии Владимира Салимона..... 299

Раздел 8. ЗАРУБЕЖНАЯ ФИЛОЛОГИЯ:

ОНТОЛОГИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Бекоева И.Д.

- Способы перевода осетинских геортонимов, реализуемых
в социолектных текстах..... 306

Иванова Е.Р.

- Авторская концепция бытия и ее воплощение в поэтике
сборника Э.-Э. Шмитта «Одетта. Восемь историй о любви» 313

Тихомирова Ю.А., Гуцица П.Е.

- Аудиальный код в романе Grace Notes Б. Маклаверти:
структура и семантика 318

Ерохина Ю.Е.

- Рецепция творчества Джейн Остин в романе Шарлотты Бронте
«Джейн Эйр»..... 326

Башилова Е.И.

- Отражение концепта «Север» и «Юг»
в образах американской литературы 333

Беляева В.Е.

Мифологема слепоты в романе Дж. Джойса «Улисс» 343

Семенова Д.А.

Как звучит «1 января 1965 года» И.А. Бродского
на итальянском? 351

Хостай И.С.

Meaning Shifts: исторические изменения в значении слов
и их современная лексикографическая трактовка..... 355

**Раздел 9. ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ИСТОЧНИК В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И МЕТОДИКЕ
ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН**

Бирич И.А., Кульчицкая Н.Н.

Художественный образ как результат сотворчества писателя
и читателя (опыт герменевтического анализа
художественного текста)..... 363

Казмирчук О.Ю.

Стихотворение «Десятилетье Пресни» в историческом
контексте и в контексте пастернаковского творчества 372

Шаповал В.В.

Калькирование текста как нарративный прием
(опыт прочтения и перевода поэзии Папуши)..... 380

Новицкая М.Ю.

«Любая тварь имеет сан...»: Мир живого в поэзии и. Романа
(Матюшина-Правдина)..... 387

Пустовит М.Ю.

Развитие речевой культуры студентов-филологов
в процессе преподавания методических дисциплин..... 404

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....412

Раздел 1

ПО МАТЕРИАЛАМ ПЛЕНАРНЫХ ДОКЛАДОВ

А.В. АЛЕКСЕЕВ

Культурная значимость слова в аспекте междисциплинарных исследований

Рассматриваются методы изучения слова в поликодовой семиотической системе культуры. Для описания культурной значимости слова применяются лингвистические методы, однако полученные результаты (структурированные семантические признаки) обладают актуальностью для различных гуманитарных дисциплин. Анализ культурной значимости слова в контексте культурологии, истории, поэтики опирается на выделение символических структур в языке и в тексте.

Ключевые слова: культурная значимость слова, символ, символическое значение, историческая лексикология, коннотация.

Культурная значимость слова понимается, подобно языковой значимости, как соотношение вербальной единицы (слова или фразеологизма) со знаковыми элементами других, помимо вербального языка, кодов культуры. Это могут быть элементы предметного кода (одежда, средства транспорта, предметы обихода), пространственного кода (архитектурные детали, элементы городской топологии, этнополитический ландшафт), природного кода (культурно осмысленные номинации живых существ, космические объекты, физические процессы), социального кода (сословные номинации, факты общественной жизни, исторические события), цветового кода и т.д. Поскольку вербальный код обладает универсальным характером, культурно значимые слова имеют возможность присваивать и аккумулировать означаемые других культурных кодов, то есть быть средством номинации культурных ценностей.

Семиотическим средством, формирующим культурную значимость слова, является символ, который должен пониматься как образный знак. Символический семиозис предполагает приобретение денотативным содержанием функций вторичного означающего, то

есть развитие коннотаций, дополнительных элементов значений. Источником культурных коннотаций как раз и становятся означаемые культурных кодов, включаемые в семантическую парадигму вербальных знаков. Например, денотативным содержанием, то есть прямым лексическим значением, древнерусского слова *городъ* можно признать (с некоторыми оговорками) семему 'крепость, населенная воинскими людьми'. Функция такой крепости — защита определенной территории и утверждение княжеской власти. Рассматривая саму крепость как элемент пространственного кода, мы признаем ее военно-административную функцию означаемым культурного знака «крепость». Соответственно, денотат слова *городъ*, 'крепость', становится средством выражения культурной значимости — 'власть'.

Исследование культурной значимости слова проводится посредством известных лингвистических методов и приемов — сравнительно-исторических, структурно-семантических, концептологических. В такой работе учитываются деривационный, эпидигматический, парадигматический и синтагматический факторы, реализацией и пересечением которых обеспечивается экспликация культурной значимости. Для дописьменного периода культурная значимость, определяемая через анализ внутренней формы слова, оказывается единственным источником знания о базовых категориях культуры. В частности, установлено, что в славянской дохристианской культуре образ человека определялся его сопоставлением с миром природы: внутренняя форма названий эмоций включала семантические признаки физического воздействия [Алексеев 2022, 6], соматические номинации мотивировались названиями различных неодушевленных объектов: 'бор', 'скорлупа', 'булыжник' [Маркова 2005, 90–91].

В письменной истории слов наблюдается трансляция культурной значимости от ранних письменных памятников к современным дискурсам. Например, лексическое значение слова *терпимость* определяется его производным характером по отношению к прилагательному *терпимый* «умеющий без вражды, терпеливо относиться к чужому мнению, характеру и т.п.» и глаголу *терпеть* «мириться с наличием, существованием кого-чего-н., допускать что-н.» [Ожегов 1975, 731]. Таким образом, в соответствии с деривационным фактором культурная значимость политического термина *терпимость* восходит к семантике древнерусского глагола *тьрпѣти*, культурная значимость которого определялась соотношением двух значений, то есть действием эпидигматического фактора: 'испытать страдания, не жалуясь (о человеке)' — 'не наказывать, ожидать исправления грехов (о Боге)' [Алексеев 2022, 55]. Таким образом, исследования культурной зна-

чимости методами исторической лексикологии смыкаются с целями культурной антропологии, в рамках которой рассматриваются категории святоотеческого учения о страстях и рецепция православной богословской традиции в древнерусской культуре.

Первое из значений древнерусского глагола *търпѣти*, 'испытывать страдания', отражало его денотативное содержание, осознанное как элемент поведенческого культурного кода. Тем самым в ситуации знакового поведения выражалась культурная ценность древнерусского общества. Христианская добродетель древнерусского человека предполагала его особое отношение к противникам и гонителям, подобное отношению Господа к грешникам. Трансляция этой культурной ценности в истории русского языка происходила посредством семантической и словообразовательной мотивированности слов *търпѣти*, *терпѣние*, *терпимый*. В результате семантической трансляции сформировалась культурная значимость слова *терпимость*: 'выдержанное отношение к политическим противникам уподобляется выдержанному отношению Бога к грешникам'.

Наиболее важным для экспликации культурной значимости слова является синтагматический фактор. Репрезентация культурной значимости определяется речевой практикой и связана с использованием слова-символа в ритуальной или ритуализованной ситуации. Структура древнерусской средневековой культуры определялась вертикальными отношениями, регулярными соответствиями между объектами материальной жизни и сакральными, духовными ценностями. Поэтому ритуальный аспект коммуникации приобретал актуальность во многих речевых ситуациях. Конечно, в большей степени этим характеризовался древнерусский церковный дискурс, тексты которого должны были раскрыть «содержание главных нравственных понятий, на которых зиждется христианское учение» [Борюшкина 2013, 49]. В церковных текстах формировались культурные значимости *търпѣние* 'духовная стойкость христианина', *пастырь* 'духовный наставник', *чудо* 'воля Господа', *трудъ* 'освобождение от страстей', *свѣшта* 'усердная молитва — приближение к Богу', *ледь* 'безбожие (порабощенный страстями ум: отсутствие духовных устремлений)' и др. Однако условия и детали светской коммуникации также воспринимались как семиотически нагруженные, соотносимые с базовыми категориями культуры, поэтому лексика светского дискурса (воинского, городского, юридического и т.п.) также приобретала культурную значимость: *мечь* 'священная война', *столъ* 'место власти', *столъ* 'ритуальный пир', *волк* 'тайный пастух', *городъ* 'русское государство', *трудъ* 'воинская доблесть — долг христианского воина' [Алексеев 2022, 316–330].

Культурная значимость реализуется в тексте в виде символических значений слова. Описание синтагматических особенностей позволяет ограничивать контекстуальные модели, в которых реализуются лексические значения прямого номинативного типа, от моделей, характерных для символических значений. Например, употребление полногласного и неполногласного вариантов *городъ* и *градъ* в летописных и церковных текстах соответствует, как показало специальное исследование, семнадцати синтагматическим моделям, в одиннадцати из которых реализуется прежде всего указание на денотат — древнерусскую крепость или населенный пункт, а в шести моделях представлены различные символические значения. Древнейшее символическое значение, выделенное в летописном тексте, было связано со знаковой функцией общеславянского денотата, '(крепостная) стена' и выразалось глагольными формами, указывающими на строительство и на способ постройки. Более поздние символические значения, соотносимые с денотатом 'крепость удельного княжества; город, основанный князем', выражались моделями, которые содержали глаголы с корнем *-а-*, глаголы с корнем *-да-*, притяжательные формы местоимений и существительных. Сопоставление выделенных символических значений позволило выявить широкую культурную значимость лексемы *городъ/градъ* в древнерусском языке: 'безопасное для жизни пространство; имущество; богатство; общинная власть, княжеское владение; русское государство; страна; весь христианский народ; родина, священная отчизна; порученное Богом, требующее защиты, Божественная власть, религиозная жизнь' [Алексеев 2022, 196–198].

Древнерусская языковая ситуация отличалась тем, что даже в юридическом тексте происходила реализация не только и не столько понятийных значений, сколько значений символических, соотношенных как с денотатом, так и с отвлеченными культурными ценностями. В частности, анализ языка «Русской Правды» позволил выявить культурную значимость социальных терминов: *мечникъ* 'священная власть', *гридь* 'военная защита', *русинь* 'столичная администрация', *словенинь* 'древнерусская провинция', *мужь* 'мышление, ответственность, достоинство, свобода'. Таким образом, историко-лексикологический анализ культурной значимости позволяет уточнять параметры не только духовной, но и материальной культуры. Результаты проведенных исследований актуальны для истории социальных отношений (трансформация и конкуренция терминов *смьрдъ — моужь — моужикъ*), для истории русского государства (развитие семантических и словообразовательных оппозиций *мечь — мечникъ*,

столя — столица, градъ — гражданинъ). Дополнительным фактором древнерусской культурной значимости была рецепция греческой культурной традиции, в связи с чем нельзя не учитывать «влияния греческого языка на формирование литературного языка славян» [Кузьмина 2014, 75]. При восприятии греческих культурных категорий происходила «переработка полученного христианского символа с точки зрения предметного значения» [Колесов 2002, 405], то есть денотата. К примеру, подобные преобразования наблюдаются в истории слов *терпение, труд, печаль* и др.

Описание культурной значимости возможно не только на древнем материале. Сопоставление художественных и нехудожественных текстов современного русского языка, проведенное на материале Национального корпуса русского языка, позволило выявить динамику культурной значимости слова *крест* в хронологических рамках от начала XIX в. до начала XXI в. [Алексеев 2022, 187–194]. В текстах классической русской литературы реализуется культурная значимость, выраженная символическими значениями богослужебного происхождения: *крест* ‘предмет (на цепочке) — знак веры’; *крест* ‘предмет в виде стержня с перекладиной под прямым углом — символ христианского культа’; *крест* ‘священный предмет — связь с Богом, Божественная истина и всеведение Бога’. Развитие общественной идеологии, появление новых коммуникативных ситуаций, секуляризация культуры привели к преобразованию культурной значимости слова *крест*, к развитию новых символических значений: *крест* ‘священный могильный знак — смерть, горе’, *крест* ‘священный предмет как архитектурный элемент — знак русской старины’.

Контекстуальный анализ, необходимый для выявления символических значений, соотносит изучение культурной значимости слова с лингвопоэтическим описанием художественного текста. В этом случае лингвопоэтика и историческая лексикология пользуются одним комплексом методов, поскольку и культурная значимость, и значимость слова в тексте раскрываются «только при сопоставлении с другими словами, текстами, контекстами» [Геймбух 2018, 23]. Собственно, символический семиозис, определяющий культурную значимость слова, одновременно является основным средством создания художественной образности. Метафора и метонимия, изучаемые как тропы в рамках лингвопоэтического анализа, представляют собой в плане диахронического описания лексики два основных средства создания символа и два основных механизма семантического переноса — производства новых значений. При синхронном описании текста символ обнаруживается в виде совмещения первичного и вторичного значений,

в виде двойной референции поэтического текста, которая выражается особой, измененной сочетаемостью слова. Сдвиг в сочетаемости свидетельствует о формировании символического (метафорического) значения, и в то же время анализ лексической сочетаемости необходим для анализа поэтической метафоры [Лапутина 2018, 299].

В максимальной степени двойная референция проявляется в сакральном тексте, референция которого обязательно обращена как к материальному, так и к духовному миру: *Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец* (Ин 10:11–12). Денотат 'погонщик овец' в приведенном примере становится означающим для культурного значения 'духовный наставник'. Для понимания приведенного священного текста одинаково важными оказываются обе референции — конкретная, направленная к ситуации сбережения овец, и отвлеченная, направленная к ситуации религиозного учительства. Такая двойная направленность слова-символа — важнейшее его свойство, которым определяется «реальность многомирия» [Якушевич 2016, 24] в сакральном и в мифопоэтическом дискурсах. В истории русского языка слово *пастырь* развило вторичное значение «священник», которое на фоне устаревшего «пастух» должно быть признано основным [Ожегов 1975, 453].

Таким образом, историческая лексикология обращается к анализу полисемии, тематических групп, контекстуальных моделей для того, чтобы эксплицировать содержание различных культурных кодов. В результате историческая лексикология оказывается центральной дисциплиной культурной антропологии. Анализ культурной значимости ключевых слов позволяет выявлять базовые ценности традиционной сакральной культуры и обнаруживать сакральные, ценностные, символические основания исторических преобразований общества и современных культурных практик.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 2022 — Алексеев А.В. Культурная значимость слова как предмет русской исторической лексикологии: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М., 2022. Т. 2. 330 с.
- Борюшкина 2013 — Борюшкина Е.Н. «Грехъ» и «безаконие» в Толковой Палее // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2013. № 4 (54). С. 49–54.
- Геймбух 2018 — Геймбух Е.Ю. «Венок из роз»: И. Мятлев, И.С. Тургенев, И. Северянин // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 19–24.
- Колесов 2002 — Колесов В.В. Философия русского слова. СПб.: Юна, 2002. 444 с.

Кузьмина 2014 — *Кузьмина О.В.* Особенности перевода греческой конструкции *accusativus cum infinitivo* в славянском тексте «Патерика Римского» // Текст, контекст, интертекст. Сб. ст. по матер. Международной конф. XIII Виноградовские чтения (Москва, 2014). Т. I, ч. 2. М.: МГПУ, 2014. С. 38–44.

Лапутина 2018 — *Лапутина Т.В.* Особенности индивидуально-поэтической сочетаемости лексических средств в генитивной метафоре // Актуальные проблемы в современной науке: теория и практика. М.: Учеб.-методич. центр «Триада», 2018. С. 299–308.

Маркова 2005 — *Маркова Е.М.* Заметки об общеславянских соматических названиях // Русский язык в школе. 2005. № 1. С. 90–96.

Ожегов 1975 — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. 11-е изд., стер. М.: Русский язык, 1975. 847 с.

Якушевич 2016 — *Якушевич И.В.* Семантико-семиотическая модель символа и его языковое варьирование в поэтическом тексте (на материале русской поэзии XIX–XX вв.): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. М., 2016. 22 с.

The methods of studying the word in the polycode semiotic system of culture are considered. Linguistic methods are used to describe the cultural significance of a word, but the results obtained (structured semantic features) are relevant for various humanities disciplines. The analysis of the cultural significance of the word in the context of cultural studies, history, poetics is based on the identification of symbolic structures in the language and in the text.

Key words: cultural significance of the word, symbol, symbolic meaning, historical lexicology, connotation.

Раздел 2

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В XXI ВЕКЕ: РАЗВИТИЕ ИДЕЙ В.В. ВИНОГРАДОВА В ОБЛАСТИ ПОЭТИКИ

А.И. СМИРНОВА

Поэтика как сфера научных интересов В.В. Виноградова и ее развитие в XXI веке

В статье раскрываются взгляды В.В. Виноградова на поэтику как научную дисциплину с особым предметом, задачами, научными методами, не совпадающими с близкими филологическими дисциплинами — лингвистикой и теорией литературы; определяется вклад ученого в разработку теории поэтики и последующее ее развитие.

Ключевые слова: поэтика, предмет исследования, задачи, методы, современное состояние поэтики.

В 2023 году исполнилось шестьдесят лет со времени выхода классического труда Виктора Владимировича Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», который внес свой вклад в разработку теоретических проблем поэтики и уточнение ее предмета исследования. По словам Н.Д. Тамарченко, «в России после трех десятилетий (1930–1950-е гг.) фактического запрета на исследования в области П (поэтики. — А.С.) в первой половине 1960-х гг. были предприняты попытки возродить ее как важнейшую составную часть теории литературы» [Тамарченко 2008, 183]. Автор словарной статьи о поэтике перечисляет книги, появившиеся в это время, способствовавшие возрождению интереса к поэтике как научной дисциплине. Однако в ряду работ М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана и коллективной академической «Теории литературы» в 3-х томах, подготовленной ИМЛИ АН СССР, не упоминается названная выше монография В.В. Виноградова, скорее всего потому, что ученый не считался литературоведом (хотя в общем списке рекомендуемой литературы она

представлена). В связи с чем, на наш взгляд, целесообразно обратиться к труду ученого и оценить его в контексте проявившегося в 1960–1970-е гг. внимания к этой области филологии.

По словам В.В. Виноградова, термин «поэтика» «исстари понимался и как обозначение самого поэтического искусства (*ars poetica*, *l'art poetique*), и как название науки *о поэзии, о родах, видах и жанрах поэтического искусства, о законах их развития и даже о “поэтическом стиле”* (Здесь и далее в цитатах курсив мой. — А.С.)» [Виноградов 1963, 170–171]. Это определение позволило ученому поставить вопрос о «поэтике и ее отношении к лингвистике и теории литературы». На двузначность термина «поэтика» указывается и в монографии С.С. Аверинцева «Поэтика ранневизантийской литературы»: «Во-первых, это научная теория словесного художественного творчества или хотя бы система методически разработанных рекомендаций для него: то, чем занимались Гораций и Псевдо Лонгин, Буало и Лессинг. Такая “поэтика” восходит к временам Аристотеля. Во-вторых, это система рабочих принципов какого-либо автора, или литературной школы, или целой литературной эпохи: то, что сознательно или бессознательно создает для себя любой писатель. Такая “поэтика” существовала за тысячелетия до Аристотеля, совершенно так же, как грамматические структуры языка существовали за тысячелетия до рождения науки грамматики» [Аверинцев 1977, 3]. Иными словами, С.С. Аверинцев выделяет теоретическую поэтику и «практическую поэтику». В 1970-е годы интерес к вопросам поэтики литературы в отечественной филологии усиливается¹, переиздаются труды А.А. Потебни, Ю.Н. Тынянова, В.М. Жирмунского² и др. Соответственно, продолжается разработка теоретических проблем.

¹ См.: Адмони В.Г. Поэтика и действительность. Л., 1975; Балашов Н.И. О возможностях и формах применения семиотической категории «значение» в поэтике и в литературоведении // Контекст — 1974. М., 1975; Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977; Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976; Гей Н.К. Художественность литературы: Поэтика. Стил. М., 1975; Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1971; Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М., 1978; Синенко В.С. Русская советская повесть 40–50-х годов: Вопросы поэтики и типологии жанра // Проблемы жанра и стиля. Уфа, 1970; Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М., 1971; Невелова С.Л. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. М., 1979 и др.

² См.: Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976; Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

В.В. Виноградов с начала с 1920-х гг. увлекается исследованием русской литературы, пишет статьи о сюжете и композиции повести Н.В. Гоголя «Нос» (1921), о повестях Ф.М. Достоевского «Двойник» (1922) и «Бедные люди» (1924), о поэзии А.А. Ахматовой (1923 и 1925) и др., рецензирует книги В.М. Жирмунского, Ю.Н. Тынянова, Р.О. Якобсона. Постепенно формируются его теоретические взгляды на поэтику как самостоятельную область научного исследования, изложенные в книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» в главе «Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы». *Во-первых*, ученый обращает внимание на необходимость разработки **научной терминологии**. «Отсутствие точного и общепризнанного определения терминов, относящихся к изучению широкой и пока еще недостаточно строго отграниченной от других филологических областей знания сферы словесного искусства, отрицательно сказывается на успехах и развитии как теории поэтической речи, так и науки о формах и типах словесно-художественных структур, а соотносительно с ней и стилистики словесного творчества» [Виноградов 1963, 164]. Думается, вопрос о необходимости отграничить поэтику от лингвистики (если мы не говорим о лингвистической поэтике) и теории литературы был поставлен В.В. Виноградовым потому, что, с одной стороны, с 1920-х гг. проблемы поэтики разрабатывались в области лингвистики, с другой — в начале 1960-х гг. наметилась тенденция включения поэтики в теорию литературы. В частности, В.М. Жирмунский в работе «Задачи поэтики» (1919–1923) утверждал: «Поскольку материалом поэзии является слово, в основу систематического построения поэтики должна быть положена классификация фактов языка, которую дает нам лингвистика. Каждый из этих фактов, подчиненный художественному заданию, становится тем самым поэтическим приемом. Таким образом, каждой главе науки о языке должна соответствовать особая глава теоретической поэтики» [Жирмунский 1977, 28]. И еще один вывод ученого: «...Стилистика есть как бы поэтическая лингвистика: она рассматривает факты общей лингвистики в специальном художественном применении. Но содержание поэтики стилистикой не исчерпывается» [Жирмунский 1977, 30–31].

Говоря об эволюции теоретико-литературных идей в России и «классическом» структурализме в 1960–1970-е гг., Н.Д. Тмарченко констатирует, что «...главным оказывалось стремление приспособить систему научных понятий к оптимальной характеристике “средств выражения” или “техники” словесного творчества..., а также — к решению практических задач истолкования смысла художественных

произведений. В результате П. отождествлялась с подлинным содержанием теории литературы». И далее автор словарной статьи делает бесспорный вывод: «Для успешного развития П. оптимальна не ее самоизоляция, а лишь продуктивное самоопределение, “размежевание”, включая *обособление... в рамках теории литературы*» [Тамарченко 2008, 184]. Одним словом, проблема, сформулированная В.В. Виноградовым в начале 1960-х гг., остается актуальной и в 2000-е гг. Хотелось бы напомнить, что в книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика», наряду с разработкой проблем поэтики на базе лингвистического структурализма, ученый выдвигает задачу построения поэтики на самостоятельной теоретической основе, поэтики, «опирающейся на *самостоятельную сферу вопросов словесно-художественной архитектоники и общей эстетики слова*» [Виноградов 1963, 179].

Во-вторых, Виноградову принадлежит **определение поэтики** как «науки о формах, видах, средствах и способах организации произведений словесно-художественного творчества, о структурных типах и жанрах литературных сочинений». Поэтика, по словам ученого, «стремится охватить... не только явления поэтической речи, но и самые разнообразные стороны строя произведений литературы и устной народной словесности» [Там же, 184].

В-третьих, с учетом специфики предмета поэтики Виноградов определил ее **задачи и методы**. Так, в качестве одной из «важнейших задач» ученый выдвинул «изучение принципов, приемов и законов построения словесно-художественных произведений разных жанров в разные эпохи, разграничение общих закономерностей или принципов такого построения и частных, специфических, типичных для той или иной национальной литературы, исследование взаимодействий и соотношений между разными видами и жанрами литературного творчества, открытие путей исторического движения различных литературных форм. Методы такого изучения могут быть структурно-описательными, историко-генетическими, сравнительно-историческими и сравнительно-типологическими» [Там же, 170].

Ранее, до Виноградова, вопросы терминологии и задач поэтики ставились и другими учеными. Так, В.М. Жирмунский в вышеупомянутой статье «Задачи поэтики» писал: «Задачей общей, или теоретической, поэтики является *систематическое изучение поэтических приемов, их сравнительное описание и классификация*: теоретическая поэтика должна построить, опираясь на конкретный исторический материал, ту *систему научных понятий*, в которых нуждается историк поэтического искусства при разрешении встающих перед ним индивидуальных проблем» [Жирмунский 1977, 28].

В-четвертых, В.В. Виноградов наметил круг вопросов «теоретической» поэтики, составляющих **предмет** научного исследования: мотивы и сюжеты, их источники и формы сцеплений, структурные вариации их, различные приемы и принципы «развертывания или развития сюжета», законы сюжетосложения, «художественное время как категория построения и движения действий», композиция как система сочетания, взаимодействия, движения и объединения речевого, функционально-стилистического и идейно-тематического планов словесно-художественного произведения. «Вопросы о средствах и приемах сюжетно-динамической и собственно-речевой характеристики персонажей в разных жанрах и видах литературы, о жанровых и структурных различиях в соотношениях и связях монологической и диалогической речи в разные эпохи литературного развития и в разных типах словесно-художественных структур, о влиянии идейного замысла и тематического плана произведения на его стилистически-речевой строй, о связи публицистического и образно-повествовательного аспектов композиции литературных сочинений...» [Виноградов 1963, 185].

Итак, В.В. Виноградов определил содержание термина «поэтика» и предмет научного исследования, сформулировал специальные задачи, входящие в сферу рефлексии поэтики, благодаря чему ученому удалось прийти к заключению о «невозможности замкнуть поэтику в рамки теории поэтического языка или языка в его поэтической функции, о несовпадении границ стилистики и поэтики, и о нецелесообразности растворения поэтики в общей теории литературы...» [Там же, 183].

По верному утверждению Н.Д. Тамарченко, в возрождении интереса к поэтике в 60-е годы прошлого века «значительную продуктивную роль» сыграл отечественный структурализм. Достижения российского формализма и структурализма также учитываются В.В. Виноградовым, о чем свидетельствует определение предмета поэтики и ее исследовательских методов, но не сводятся к структуралистскому подходу. Думается, именно потому, что ученый ставит перед собой задачу отграничить поэтику как самостоятельную дисциплину от лингвистики и теории литературы, осознавая ее цель. Сеем предположить, что эта цель не расходится с предложенным Н.Д. Тамарченко пониманием цели поэтики, которая состоит не в оценке, а в «*понимании смысла*». И далее: «Нельзя с должной адекватностью судить о жизни смысла без осознания *структуры текста*, т.е. *возможностей смыслообразования*» [Тамарченко 2008, 184, 185].

Теоретические взгляды на поэтику как самостоятельную филологическую дисциплину получили развитие и практическое применение

ние в «Избранных трудах» В.В. Виноградова под общим названием «Поэтика русской литературы» (М., 1976), куда вошли работы разных лет, объединенные «темой и методом» изучения русской литературы. «Их тема — процесс литературной эволюции в эпоху Гоголя и Достоевского. Их метод — историко-филологический анализ литературных форм» [Виноградов 1976, 4].

Спустя шестьдесят лет со дня выхода работы В.В. Виноградова «Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы» теория поэтики продвинулась далеко вперед, чему следовало бы посвятить отдельный историографический труд. Начиная с 1960-х гг. по настоящее время вопросы поэтики остаются в центре внимания отечественной филологии, развиваются историческая поэтика¹, мифопоэтика², лингвистическая поэтика³, появляются новые научные направления, в том числе междисциплинарные (интегральная поэтика, имагопоэтика, занимающаяся изучением образа Другого, чужой страны, народа, культуры⁴, онтологическая поэтика⁵ и др.). В частности, Г.Т. Гарипова обращает внимание на то, что «в новейшей гуманитарной научной

¹ Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981; Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986; Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994; Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986; Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983 и др.

² Минц З.Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999; Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976; Миф — фольклор — литература. Л., 1978; Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995; Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978 и др.

³ Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990; Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979; Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст: Сб. статей. М., 1996; Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998; Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1986; Структура и функционирование поэтического текста (Очерки лингвистической поэтики). М., 1985 и др.

⁴ Трыков В.П. Имагология и имагопоэтика // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 3. С. 120–128; Забияко А.А., Сенина Е.В. Художественный образ восприятия инокультуры как категории имагопоэтики // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. Т. XX. Вып. 1. 2021. С. 14–22 и др.

⁵ См.: Смирнова А.И. Онтологическая поэтика: методология и анализ художественного текста // Литературоведческие стратегии и практики XXI века. Подготовка диссертационного исследования. М., 2023.

парадигме сформировались целые междисциплинарные аналитические направления, актуализирующие задачу изучения художественной картины мира в системе интегрального литературоведения» [Гарипова 2023, 32]. Сегодня развиваются структуральная поэтика, генеративная (порождающая) поэтика, семантическая поэтика и др.

Издание в 2008 г. Словаря актуальных терминов и понятий «Поэтика» стало событием, а его материалы — неопенимым справочным пособием для филологов. В последние десятилетия наблюдается тенденция расширения предмета поэтики за счет междисциплинарного взаимодействия с другими научными дисциплинами — философией, социологией, социальной психологией — и выработки новых методологических подходов.

В 1990-е гг. Л.В. Карасев вводит в научный оборот термин «онтологическая поэтика», который получает статус общепринятого в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (М., 2001). По определению А.Л. Цуканова, «онтологическая поэтика (греч. *ontos* — сущее, *logos* — слово) — метод герменевтического анализа текста, направленный на развитие связи личностного бытия автора с общекосмическим бытием, отраженной в художественном произведении и формирующей его метафоро-символическую и сюжетно-образную структуру» [Цуканов 2001, 694].

В книге «Онтологический взгляд на русскую литературу» (М., 1995) Л.В. Карасев разъясняет смысл понятия, вынесенного в ее название: «Что же касается “наименований”, то вместо “онтологической поэтики” можно было бы говорить о *“поэтике реконструкции”* или, например, об *“иноформном анализе текста”*, так как в конечном итоге речь идет о восстановлении, реконструкции предполагаемого универсального смысла или смыслов, проявляющих себя в ряде вариантов (иноформ), похожих или мало похожих друг на друга, но обладающих несомненным внутренним единством (выделено автором. — А.С.)» [Карасев 1995, 5].

В том же 1995 году выходит монография Н.А. Шогенцуковой «Опыт онтологической поэтики», в которой также излагаются теоретические взгляды автора. Материалом исследования в книге стала, по словам Нины Адамовны, «истинная литература», которая, как и любой вид познания, является «постижением Высшего, постижением основополагающих принципов существования человека, общества, космоса». Стремясь прозреть и воплотить это Высшее, писатели создают свою «вселенную», «выводят свои формулы бытия» [Шогенцукова 1995, 4]. Теория онтологической поэтики только формируется, вырабатывается ее инструментарий и терминологический аппарат.

Оценивая современное состояние поэтики, Н.Д. Тамарченко отметил, что в последние полтора-два десятилетия продолжение отечественной традиции изучения проблем поэтики и «немыслимая в прежние времена для российских ученых возможность ознакомиться с достижениями П. в других странах сочетаются с новыми неблагоприятными для этой науки факторами: с одной стороны, научные понятия превращаются в метафоры (“поэтика культуры”, “поэтика террора”); с другой — литературоведение подменяется исповеданием веры (зачастую подчеркнуто конфессиональным на материале и по поводу Пушкина, Достоевского и т.п.)» [Тамарченко 2008, 183]. Вывод ученого справедлив, т.к. является очевидным свидетельством необходимости продолжать разработку проблем теоретической поэтики.

Таким образом, можно согласиться с мнением Н.Д. Тамарченко, что поэтика «всё еще в должной степени не сложилась и не вполне обособилась как от смежных специальных дисциплин (лингвистики, психологии), так и от общегуманитарных парадигм — традиционно философских (герменевтика) или авангардно-семиотических (неориторика)» [Тамарченко 2008, 184].

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев 1977 — *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / Отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1977. 320 с.
- Виноградов 1963 — *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. 256 с.
- Виноградов 1976 — *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1976. 516 с.
- Гарипова 2023 — *Гарипова Г.Т.* Концептуальные стратегии интегрального литературоведения // Литературоведческие стратегии и практики XXI века. Подготовка диссертационного исследования / Отв. ред. и сост. А.И. Смирнова, И.Н. Райкова М.: МГПУ; Книгодел, 2023. С. 31–47.
- Карасев 1995 — *Карасев Л.В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М.: Изд-во РГГУ, 1995. 102 с.
- Смирнова 2023 — *Смирнова А.И.* Онтологическая поэтика: методология и анализ художественного текста // Литературоведческие стратегии и практики XXI века. Подготовка диссертационного исследования / Отв. ред. и сост. А.И. Смирнова, И.Н. Райкова М.: МГПУ; Книгодел, 2023. С. 62–79.
- Тамарченко 2008 — *Тамарченко Н.Д.* Поэтика // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 183–185.

Жирмунский 1977 — *Жирмунский В.М.* Задачи поэтики // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 15–55.

Цуканов 2001 — *Цуканов А.Л.* Онтологическая поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 694–695.

Шогенцукова 1995 — *Шогенцукова Н.А.* Опыт онтологической поэтики. М.: Наследие, 1995. 231 с.

The article reveals V.V. Vinogradov's views on poetics as a scientific discipline with a special subject, tasks, scientific methods that do not coincide with similar philological disciplines — linguistics and literary theory; the contribution of the scientist to the development of the theory of poetics and its subsequent development is determined.

Key words: poetics, subject of research, tasks, methods, current state of poetics.

С.А. ВАСИЛЬЕВ

«Содружество и взаимодействие лингвиста и литературоведа может и должно быть особенно плодотворным» (В.В. Виноградов о единстве филологического знания)

Одна из значимых и перспективных научных идей В.В. Виноградова состоит в фиксации и проектировании единой и системной работы лингвистов и литературоведов, содружество которых, особенно в сфере анализа художественно-речевой образности произведений литературы и авторского стиля, может дать и дает новые и по-настоящему научно обоснованные результаты.

Ключевые слова: лингвист, литературовед, филология, художественная речь, стилистика, стиль.

В.В. Виноградов, академик, председатель Отделения литературы и языка АН СССР, один из крупнейших отечественных филологов XX века, был не только ученым, который очень успешно занимался исследованиями в различных отраслях филологического знания: истории древнерусского языка и литературы (начинал он как медиавист работами о языке «Жития Саввы Освященного» и о стиле жи-

тия протопопа Аввакума), истории русского литературного языка, теории поэтической речи, теории художественного стиля, — а также языком и стилем крупнейших русских писателей, грамматикой русского языка, этимологией русских слов и т.д. [Ревзина 2017].

Виноградов подчеркивал единство филологического знания, ту теснейшую кооперацию, которую должны вести представители различных научных направлений в филологии, в первую очередь лингвисты и литературоведы. От качества их взаимодействия зависит степень убедительности, доказательности, объективности получаемых выводов и результатов. Потеряв лингвист связь с литературоведением, он легко может уйти в абстрактные схемы, весьма далекие, во всяком случае в применении к литературному произведению, от художественной реальности, специфики словесного искусства, авторского стиля. Потеряв литературовед связь с языкознанием, выводы его будут не менее субъективны, он легко подвергнется опасности навязать автору ту или иную, близкую лично ему идею, то или иное мировоззрение, которое не будет обусловлено внутренней формой произведения, писательской индивидуальностью [Васильев 2023].

Такой подход академика Виноградова особенно важен в современных культурных условиях, так как даже в издаваемых ныне справочниках, энциклопедиях, учебниках, посвященных вопросам теории литературы, понятие филологии нередко вообще отсутствует. Их авторы начинают с характеристики литературоведения как научной дисциплины, а то и сразу с теории литературы вне соответствующего контекста. Нет статьи о филологии и о единстве филологического знания ни в «Литературной энциклопедии терминов и понятий», вышедшей под редакцией А.Н. Николюкина [Литературная энциклопедия 2001], ни в «Поэтике. Словаре актуальных терминов и понятий» под редакцией Н.Д. Тамарченко [Поэтика 2008], ни в двухтомном учебнике «Теория литературы» под редакцией того же ученого [Тамарченко 2004], ни в антологии «Современная литературная теория» (сост. И.В. Кабанова) [Кабанова 2004].

К счастью, это не исчерпывающая картина. В своем учебном пособии «Основы теории литературы» О.И. Федотов называет «обедружественные филологические дисциплины» [Федотов 2003, ч. 1, 136]. Вводя термин «поэтика», Ю.И. Минералов включает его в контекст филологии и филологических отраслей науки [Минералов 1999, 7 и далее] и осуществляет такой подход на протяжении всего учебного пособия. Нетрудно заметить, что о филологии как о едином в своих основах знании, восходящем к эпохе античности, пишут ученые, ориентированные на отечественную научную традицию. Такой подход

к решению ключевых проблем теории литературы отличает и В.В. Виноградова, вместе с тем хорошо знавшего, как и названные выше исследователи, достижения западноевропейской науки, в свое время давшие мощный импульс развитию русской академической филологии.

Для сравнения отметим, что авторы известной и очень основательной «Теории литературы» американцы Э. Уэллек и О. Уоррен высказались в том смысле, что «Термин “филология” порождает множество неясностей» [Уэллек, Уоррен 1978, 57]. По их мнению, высказанному, правда, уже очень давно (первая публикация книги состоялась в 1948 г.), «В наши дни, руководствуясь этимологией слова и трудами многочисленных специалистов, обращавшихся к этому вопросу, филологией стали часто называть лингвистику, имея в виду прежде всего историческую грамматику и изучение ранних стадий развития языков. Поскольку термин обладает столь многочисленными и разнородными значениями, нам лучше всего от него отказаться» [Там же]. Нет термина «филология» и связанного с ним определения «филологический» и в учебнике Ежи Фарино «Введение в литературоведение» [Фарино 2004].

Конечно, отказ от термина «филология» для литературоведения как филологической науки неприемлем. Многозначность слова и разнообразие контекстов употребления термина вовсе не аргумент против него. Такой отказ повлек бы и уже влечет разрыв или как минимум ослабление связей с традицией глубиной в несколько тысячелетий, а значит, деградацию самой науки. Напомним, что А.Ф. Лосева не смутили множественность значений и широта сферы применения таких ключевых для искусствознания в целом и для филологического знания в частности терминов, как «стиль» и «символ» [Лосев 1994; Лосев 1976]. Этим понятиям он посвятил по специальной монографии, каждая из которых имеет фундаментальное значение и, с нашей точки зрения, пока еще недостаточно освоена современной гуманитарной наукой.

Единство филологического знания подчеркивается самим кругом, а иногда циклизацией работ Виноградова. Наиболее яркий и известный пример — его монографии, посвященные А.С. Пушкину: «Язык Пушкина» (1936), «Стиль Пушкина» (1941), явно имеющие взаимодополняющий характер, хотя и написанные отчасти на одном и том же материале, осмысленном, однако, совершенно в разных аспектах. Известно, что Виноградов предлагал сформировать специальную научную дисциплину, призванную соединить лингвистику и литературоведение. Это, с его точки зрения, наука о языке художественной литературы: «По моему глубокому убеждению, исследование “языка” (или, лучше, стилей) художественной литературы должно составить

предмет особой филологической науки, близкой к языкознанию или литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого» [Виноградов 1959, 3–4]. Язык художественной литературы пока изучают и лингвисты в разделе стилистики, и литературоведы в разделе стилистики литературоведческой [Лоскутникова 2007]. Художественная речь изучается также в аспекте стиля, понятого «в широком художественном значении термина», — как морфологический признак стиля, конкретнее — семантика и композиция поэтической речи (терминология П.Н. Сакулина) [Сакулин 1990, 135, 143]. Такой подход, продолженный вслед за А.А. Потебней и П.Н. Сакулиным В.В. Виноградовым [Васильев 2014] и далее Ю.И. Минераловым и другими учеными, предполагает синтез научных методов, на практике осуществляемое единство филологического знания: учет методологии и результатов ее применения лингвистами и литературоведами.

Системно идеи единства филологического знания Виноградов сформулировал в монографии «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963). Характерна композиция книги, которая состоит из 4 частей: «Задачи стилистики», «Слово и образ», «О теории поэтической речи» (подробнее см.: [Виноградов 1971]), «Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории литературы». Ученый тем самым выстраивает логику движения научной мысли от решения лингвистических задач к решению задач литературоведческих и конечному общему синтезу, который не достижим при дискретном использовании различных исследовательских методик.

О лингвистической стилистике Виноградов писал, что на ее долю «выпадает задача разобраться в тончайших различиях семантического и экспрессивно-стилистического характера между разными жанрами и общественно обусловленными видами устной и письменной речи» [Виноградов 1963, 15].

В разделе выводов ученый характеризует стилистику в ее трех основных составляющих: стилистика языка, речи и художественной литературы. А далее Виноградов предельно четко формулирует те границы, за которые лингвистическая стилистика выйти не может, когда необходим именно литературоведческий подход: «...лингвистически обоснованная стилистика художественной литературы не может взять на себя анализ и объяснение всех структурно-эстетических форм и своеобразий литературных произведений, их родов и жанров в разные эпохи развития литературно-художественного искусства» [Там же, 204–205].

Собственно литературоведческий подход формулируется Виноградовым так: «внутреннее единство идейно-художественной структу-

ры литературного произведения, гармоническое согласие стиля и мировоззрения писателя, анализ внутренних закономерностей развития сюжета в связи с образной системой данного словесно-художественного стиля... принципы композиционной динамики, развития сюжета... могут быть освещены лишь в тесном взаимодействии лингвистической стилистики художественной литературы с общей эстетикой и теорией литературы» [Там же, 205].

Во второй главе «Слово и образ» Виноградов вновь выстраивает линию от лингвистики к литературоведению. Он пишет о том, что «выступает вопрос о связи словесно-художественных образов с тенденциями “образности” (т.е. разных видов переносного употребления слов, разных способов образования переносного значения слов и выражений) и семантике общенародного языка» [Там же, 95]. Переход к литературоведческому контексту строится Виноградовым через упоминание А.А. Потебни и его глубокой аналогии между словом и произведением [Потебня 1990]. Ученый дает такое пояснение: «...по отношению к художественной литературе проблема образа повертывается в сторону выяснения специфики *словесных* образов, т.е. образов, воплощенных в словесной ткани литературно-эстетического объекта, созданных из слов и посредством слов» [Виноградов 1963, 94–95]. На этот аспект научного наследия Виноградова самое серьезное внимание позже обратил один из ведущих теоретиков и историков литературы конца XX — начала XXI веков Ю.И. Минералов, предлагавший в качестве отправной точки и основы для анализа авторского стиля брать художественно-речевую образность, особенности поэтического синтаксиса, его гипотактическую или паратактическую основу [Минералов 1999].

И вновь Виноградов подробно разворачивает специфику литературоведческого подхода: «...словесные образы, изучаемые в системе словесно-художественного творчества, могут рассматриваться или в их отношении к индивидуальному стилю писателя, или в их отношении к строю и композиции отдельного литературного произведения, или даже в их отношении к целому направлению в развитии литературы (например, романтизму и т.п.) или еще шире — в далекой сравнительно-исторической перспективе» [Виноградов 1963, 95]. Такие необходимые филологические ракурсы, конечно, уже очень далеко отстоят от лингвистической стилистики и от того, что лингвисты вслед за В.П. Григорьевым [Григорьев 1983] понимают под термином «идиостиль», явно по своему объему и содержанию не тождественным гораздо более укорененному в науке термину «индивидуальный стиль».

Далее Виноградов переходит к следующему пункту своей концепции — теории художественной (поэтической) речи. С его точки зре-

ния, «...основная задача теории поэтической речи состоит... в изучении и раскрытии всех функционально-творческих условий, которые сообщают языковому явлению качества поэтического». Для филолога важно понимать, что «возникает противопоставление и сопоставление плана выражения, системы средств выражения с системой содержания выражения, с планом содержания» [Там же, 139].

Вновь выстраивая связи между лингвистикой и литературоведением, но уже в новом аспекте, ученый отмечает: «необходимо и различать, и строить самостоятельно на основе точно разграниченных и определенных объектов исследования и свойственных им методов анализа и обобщения соответствующих явлений две научные дисциплины: 1) теорию и историю поэтической речи и 2) теоретическую и историческую поэтику. ...поэтика, отправляясь от лингвистической стилистики и теории поэтической речи и отчасти базируясь на ней... обогащается понятиями и обобщениями искусствоведения и теории литературы» [Там же, 163].

И наконец заключительная глава монографии Виноградова посвящена поэтике. Поэтика — одно из ключевых понятий теории литературы и литературоведения, известное еще по одноименной хрестоматийной книге Аристотеля, ориентировавшегося прежде всего на античный театр и важнейший для него жанр трагедии, а также на эпопею [Аристотель 2000]. При, казалось бы, четко определенном значении термина взгляды на сферу его применения и сопутствующие определения и новации в этой связи могут быть и являются в современном литературоведении весьма различными.

О задачах поэтики Виноградов пишет следующее: «изучение принципов, приемов и законов построения словесно-художественных произведений разных жанров в разные эпохи, разграничение общих закономерностей... типичных для той или иной национальной литературы...» [Виноградов 1963, 170]. Тезисы Виноградова перекликаются с идеями В.М. Жирмунского («Задачи поэтики»), в деталях с Виноградовым полемизировавшего, писавшего об особой роли поэтики в развитии науки о литературе и указывавшего на предшественников, глубоко обосновавших поэтику теоретическую [Потебня 1990] и историческую [Веселовский 2006]. Жирмунский, как и Виноградов, изучал вопросы содержания произведения, то, что отличает отечественную филологическую традицию, охарактеризованную вследствие этого Ю.И. Минераловым как имеющую семасиологическую направленность [Минералов 2002]. Жирмунский, как и Виноградов, четко разводит подход к литературному произведению лингвиста и литературоведа и фиксирует самостоятельность задач, стоящих перед поэ-

тикой: «...изучение художественного стиля данного поэта или памятника, как особого „диалекта”, по методам исторического языкознания, предлагаемое некоторыми сторонниками „лингвистической теории”, грозило бы таким же подчинением поэтики внеположным задачам лингвистики, каким являлось до сих пор подчинение истории литературы задачам культурно-историческим» [Жирмунский 1928, 54].

Н.Д. Тамарченко определяет поэтику как «Учение о генезисе (“синкретизм”), сущности (мимесис, образ, знак, символ, инсказание), видах (роды, жанры, модусы) и формах (мотив, сюжет, персонаж, тропы и фигуры, диалог и монолог и т.п.) словесного художественного творчества» [Поэтика 2008, 182], что во многом соответствует традиционному, можно сказать, виноградовскому подходу. Характеризуя современные контексты употребления термина «поэтика», ученый отмечает их существенную новизну, и не всегда в положительном смысле: «Наряду с рассмотренным значением термина (Поэтика как научная дисциплина) существует иное в составе таких выражений, как “поэтика литературы” (определенной эпохи, например, античности или средневековья), “поэтика направления” (романтизма, реализма) или жанра, “поэтика писателя” (Пушкина, Гоголя), “поэтика произведения”». Исследователь делает, с нашей точки зрения, принципиально важную оговорку о метафоричности, а не терминологичности таких случаев применения классического понятия: «Популярность и привычность такого словоупотребления делают его вполне законным; однако не стоит забывать о том, что оно представляет собой результат переноса основного значения термина на другой объект, т.е., в сущности, является метафорическим» [Там же].

Критические мысли о новых и не имеющих строгого научного обоснования контекстах применения термина «поэтика» вслед за П.А. Николаевым высказывал Ю.И. Минералов: «Сравнительно давно слово “поэтика” стало употребляться в ином смысле — как краткий синоним выражения “система выразительных средств литературы”. Ныне же происходит нечто новое. Появилось большое число публикаций о “поэтике” конкретных художников (например, Ломоносова, Гоголя, Пушкина, Достоевского, Толстого, Маяковского и др.). Такая “инновация” в употреблении термина не кажется нам корректной и плодотворной. И с полным основанием один из современных литературных теоретиков подвергает критике словосочетания типа “поэтика Достоевского”, “поэтика Толстого” и др.» [Минералов 1999, 9]. Рассуждая о понятии «индивидуальная поэтика», Минералов приходит к выводу о его недостаточной укорененности в литературной реальности, так как автор никакой индивидуальной

поэтики не создает, а его творческая работа и ее результаты традиционно описываются термином «стиль». Теснейшую связь этих двух ключевых понятий литературоведения ученый глубоко обосновал в своей докторской диссертации с характерным названием: «Поэтика индивидуального стиля», подчеркивая, что автор особым образом использует, применяет, адаптирует под решение своих художественных задач художественные средства, давно известные литературе, искусству.

В таком подходе, несомненно, прослеживается опора на научное наследие В.В. Виноградова, одного из крупнейших теоретиков стиля. Стиль ученый понимает в контексте отечественной академической традиции, в общехудожественном значении: «...им обозначается... более или менее индивидуально очерченная и замкнутая целенаправленная система средств словесно-эстетического выражения и воплощения художественной действительности». Виноградов делает принципиально важное уточнение о понимании поэтики, с которой сближается «стилистика художественной литературы, т.е. учение о стилях литературного искусства» [Виноградов 1963, 199].

Подробно о стиле он писал в своей поздней монографии «Проблема авторства и теория стилей», в частности, рассуждая о стиле, авторе, литературном произведении в историческом плане. В качестве основополагающей категории Виноградов выдвигал индивидуальный стиль: «Если язык в своих структурных качествах и исторических потенциях соотносителен с категорией народа как его творца и носителя (в интернациональном плане: язык и человечество), то стиль в аспекте художественной литературы нового периода обычно соотнесен с автором как его создателем и выразителем. Ведь если даже говорится о стилях школ и целых литературных направлений, то имеются в виду отвлечения или обобщения, формирующиеся на основе стилистических систем индивидуально-художественного творчества» [Виноградов 1961, 26–27].

Итак, В.В. Виноградов не узко декларативно, а с опорой на глубокую филологическую концепцию поэтики и стиля, включающего как минимум несколько ключевых аспектов, выступает за единство филологического знания, против его искусственной спецификации и раздробления, высказывая мысль об особой научной плодотворности «содружества и взаимодействия лингвиста и литературоведа» [Виноградов 1963, 129] как в плане изучения языка художественной литературы, так и в целом — в решении взаимообусловленных задач, связанных с осмыслением стилистики (лингвистической, литературоведческой) и стиля (стиля произведения и автора и т.д.).

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель 2000 — *Аристотель*. Поэтика. Риторика. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
- Васильев 2023 — *Васильев С.А.* Введение в литературоведение. М.: Флинта, 2023. 288 с.
- Васильев 2014 — *Васильев С.А.* В.В. Виноградов как теоретик художественной речи // Текст, контекст, интертекст. Сб. науч. ст.: в 3 т. Т. 2. Наследие В.В. Виноградова. Теория литературы. Фольклористика. История русской литературы. М.: ВивидАрт, 2014. С. 8–15.
- Веселовский 2006 — *Веселовский А.Н.* Избранное: историческая поэтика [авт. вступ. ст., коммент., сост., науч. ред.: И.О. Шайтанов]. М.: РОССПЭН, 2006. 685 с.
- Виноградов 1959 — *Виноградов В.В.* О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 656 с.
- Виноградов 1971 — *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.
- Виноградов 1961 — *Виноградов В.В.* Проблема авторства и теория стилей. М.: ГИХЛ, 1961. 614 с.
- Виноградов 1963 — *Виноградов В.В.* Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. 255 с.
- Григорьев 1983 — *Григорьев В.П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М.: Наука, 1983. 225 с.
- Жирмунский 1928 — *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. Л.: Academia, 1928. 358 с.
- Литературная энциклопедия 2001 — Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 стб.
- Лосев 1976 — *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Прогресс, 1976. 367 с.
- Лосев 1994 — *Лосев А.Ф.* Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 286 с.
- Лоскутникова 2007 — *Лоскутникова М.Б.* Художественная речь и вопросы стилиобразования. М.: МГПУ, 2007. 196 с.
- Минералов 2002 — *Минералов Ю.И.* Поэтика. Стиль. Техника. М.: Литературный институт им. А.М. Горького, 2002. 176 с.
- Минералов 1999 — *Минералов Ю.И.* Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999. 356 с.
- Потебня 1990 — *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 342 с.
- Поэтика 2008 — Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

Ревзина 2017 — *Ревзина О.Г.* Виноградов Виктор Владимирович // Русские литературоведы XX века. Биобиблиографический словарь. Т. I / Под общ. ред. О.А. Клинка и А.А. Холикова. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. С. 190–194.

Сакулин 1990 — *Сакулин П.Н.* Теория литературных стилей // Сакулин П.Н. Филология и культурология. М.: Высшая школа, 1990. С. 133–164.

Кабанова 2004 — Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, 2004. 344 с.

Тамарченко 2004 — Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2004.

Уэллек, Уоррен 1978 — *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы [Пер. с англ.]. М.: Прогресс, 1978. 328 с.

Фарино 2004 — *Фарино Е.* Введение в литературоведение: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

Федотов 2003 — *Федотов О.И.* Основы теории литературы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 ч. М.: ВЛАДОС, 2003.

One of the most important and perspective scientific ideas of V.V. Vinogradov is consisted in making and projecting the unified and systematic work of linguists and literary researches whose community might give new scientifically justified results especially in the sphere of analysis of artistic and verbal imagery of literary works and author's style.

Key words: linguist, literary researcher, philology, artistic speech, stylistics, style.

Г.И. РОМАНОВА

Работы В.В. Виноградова и проблемы современной компаративистики

Рассмотрены задачи и специфика литературоведческого анализа, примеры которого даны в работах В.В. Виноградова конца 1920-х гг. Систематизированы аналитические приемы, использованные в статьях сравнительно-исторического плана («Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь)», «О литературной циклизации. По поводу «Невского проспекта» Гоголя и «Исповеди опиофага» Де Квинси»). Соотнесены проблемы, осмысляемые ученым в 1920-е гг., с современным пониманием задач компаративистики.

Ключевые слова: Виноградов, Гоголь, компаративистика, стиль, «неистовая школа».

С начала XX века в российском литературоведении наряду с работами сравнительно-исторической направленности появлялись работы, в которых сравнительно-исторический метод использовался для достижения задач историко-генетического и историко-типологического плана. Одним из важнейших предметов изучения таких штудий является поэтика и специфика стиля Н.В. Гоголя. Как указывают исследователи, в XX веке, особенно ко второй его половине, совершился «...выход Гоголя на авансцену мировой культуры», возникло «ощущение его как необычайно актуального художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в современном искусстве...» [Манн 2015, 12].

В творчестве классика современных исследователей привлекает вопрос о природе «страшного» в его поэтике, что связывают с народной культурой [Воропаев 2019] и интерпретируют как отражение возможного вторжения в жизнь потустороннего, демонического начала. Эту сторону произведений писателя возводят к архаике: к воскрешению древнейших пластов словесного творчества, связанных, в свою очередь, с архаическими обрядами и ритуалами [Гольденберг 2009, 265].

Специфику художественного мира Гоголя связывают и с биографическими фактами. Еще А. Белый видел у его героев «истерико-невроз сердца (на почве заболевания страхом)», причина которого — «отрыв от рода, от быта рода», а проявления — «как приступ бреда» — мысли о предательстве, продаже души, страшном суде [Белый 1934, 187, 186]. Высказываются предположения об отражении переживаний писателем петербургской жизни как преследующего его «убийственного кошмара», где «возникает впервые у Гоголя чувство непонятого ему страха», подтверждаемые тем, что «в сюжетах трех петербургских повестей “Арабесок” безумие и гибель, две из них — о гибели художника в Петербурге, точнее — о гибельности Петербурга для художника. Петербургский страх Гоголя несомненно мистический, лежащий за пределами рассудка; он многосторонен и не описывается однозначно, но при этом очевидна его общая нетривиальная направленность» [Дерюгина 2009, 308, 309, 316]. Отмечается единство художественного мира, характерное для сборника «Арабески», где в одной фразе «Невского проспекта» «ситуация петербургской повести метафорически превращается в событие “Вия”» [Бочаров 2007]. Мысль о близости «Невского проспекта» и «Вия» поддержана другими исследователями, развивавшими идею о единстве стиля «страшных» повестей Гоголя [Дерюгина 2009].

Е.Е. Дмитриева, отмечая влияние на Гоголя европейских писателей, объясняет «многие противоречия творчества Гоголя, считавшиеся его индивидуальным свойством», отражением принципов «барочного стиля и барочного мышления, когда самые обычные вещи и явления становятся символами с высоким значением» [Дмитриева 2011].

Основания для исследований такого рода были заложены в начале XX в., в частности в работах В.В. Виноградова, рассматривавшего творчество Гоголя на широком фоне русской и западноевропейской литературы. Так, его стиль он охарактеризовал в соотношении с произведениями Ж. Жанена, В. Гюго, Де Квинси. Нужно сказать, что применения компаративистского подхода потребовал сам исследуемый материал — петербургская повесть, а также ряд незавершенных текстов 1830-х гг.: «Кровавый бандурист. Глава из романа» (1832), «Фонарь умирал» (1833, опубл. 1856), связь которых с иноязычным материалом была очевидна современникам. Приведем характерный пример из неоконченного романа Гоголя «Кровавый бандурист. Глава из романа»:

«Никогда не мог предстать человеку страшнейший фантом!.. Это был... ничто не могло быть ужаснее и отвратительнее этого зрелища! Это был... у кого не потряслись бы все фибры, весь состав человека! Это был... ужасно! — это был человек... но без кожи.

Кожа была с него содрана. Весь он был закипевший кровью. Одни жилы синели и простирались по нем ветвями!.. Кровь капала с него!.. Бандура на кожаной ржавой перевязи висела на его плече. На кровавом лице страшно мелькали глаза...

Невозможно было описать ужаса присутствовавших» [Гоголь 2009, 254].

О том, что «Кровавый бандурист» воспринимался современниками в контексте западноевропейской культуры, свидетельствуют отзывы первых читателей — цензоров. Так, Н.И. Греч возмущался: «Эта гнусная картина противна всем цензурным уставам в мире. Мы негодуем на французскую литературу, а сами начинаем писать ещё хуже» [Там же, 931]. А.В. Никитенко отмечал, что глава «Кровавый бандурист» показывает «картину страданий и уничтожения человеческого» и написана под влиянием «новейшей французской школы», представляя собой «просто омерзение» [Там же, 931].

Отметим, что приведенный текст Гоголя был впервые опубликован частично только в 1917 г., полностью — в 1919 г., что отчасти объясняет обращение Виноградова к этому материалу. В статье «Романтический натурализм: (Жюль Жанен и Гоголь)» (1929) Виноградов показал историко-литературный фон и предпосылки, сказавшиеся на формировании стиля Гоголя, его «плененность поэтикой “неистойой”

школы юной Франции», т.е. 1820-х гг. По мысли ученого, популярная в 1820–1830-х гг. новая школа «неистовых романтиков», «"кошмарный" жанр», которую современники Гоголя называли литературой «грязного рода» [Виноградов 1976, 77], оставила след в поэтике и русских писателей — представителей «натуральной школы». Этот факт также обусловил неоднократное обращение ученого к творчеству представителей «неистовых романтиков». Современными учеными «неистовая школа» рассматривается как течение, для которого характерны изображение страданий, ужасов, подробные описания трупов, ран и увечий, вызывающих у читателей содрогание [Тимашева 2001, 628].

Среди многих примеров индивидуальных стилей этой школы Виноградов выделяет творчество Ж. Жанена, его роман «Мертвый осел и обезглавленная женщина» (1829, русский перевод 1831), в котором обнаруживает переклички с текстом Гоголя. В предисловии к своей книге Жанен размышляет о современной литературе, о том, что такое правда в искусстве, в частности, указывает, что «ничего нет легче, как фабриковать всяческие ужасы», поэтому для современных литераторов изобретение кошмаров «стало ремеслом и товаром», развенчивающим эстетические идеалы читателей, и посылает проклятия «новой поэтической школе, с ее палачами и привидениями» [Жанен 1996, 85]. Эти размышления обусловили «Мертвой голове...» славу манифеста нового литературного течения.

Виноградов приводит факты из *истории восприятия повести* Жанена в русском обществе. Анализируя культурный контекст 1830-х гг., он констатирует тот факт, что «неистовый натурализм» и его представители были популярны в российской периодике, в том числе роман «Мертвый осел...». Исследователь обнаруживает многочисленные реминисценции из текстов Жанена в набросках Гоголя. Одно из объяснений этого факта — *контактные связи*: Гоголь читал книги французского писателя, опубликовал в «Современнике» краткую рецензию «Сорок одна повесть лучших иностранных писателей» (1836) на серию книг зарубежных писателей, среди которых были произведения Жанена, а сам писатель был назван в одном ряду с О. де Бальзаком и В. Гюго.

Учено также свидетельство П.В. Анненкова о бытовании имени Жанен в дружеском общении Гоголя. Главное же — ученый обнаружил поразительное смысловое сходство фрагмента романа Жанена «La confession» («Исповедь», 1830) с идеей Гоголя выпустить совместно с А.С. Пушкиным, и В.Ф. Одоевским альманах «Тройчатка» [Виноградов 1976, 80]. Сходные детали Виноградов назвал «внешними номенклатурными фактами» и посчитал не достаточной аргумента-

ций, а только предпосылкой для дальнейшего анализа. Подчеркивается, что на прозу Гоголя повлияли не только стилистические особенности произведений французского писателя, но и содержательная специфика: «Перемена в способе поэтического восприятия мира» [Там же, 82]. Как писал Жанен, в искусстве надо изображать жизнь такой, какой ее воспринимают органы чувств: прежде чем изображать предмет, «надо его увидеть своими глазами, пощупать своими руками» [Жанен 1996, 85]. Повествователь Жанена видит безобразную изнанку мира, он обращается к ужасным сторонам действительности, нагромождает кошмары, которые, с его точки зрения, и являются «голой» правдой. Словесные картины так понимаемой действительности вызывают у читателей не сочувствие, а содрогание и отвращение.

Еще более показательна в отношении применения сравнительного метода статья Виноградова «О литературной циклизации. По поводу “Невского проспекта” Гоголя и “Исповеди опиофага” Де Квинси» (1928), которая написана на основе докладов, прочитанных ученым в 1920 г. и в 1921 г. Комплекс произведений, для которых характерна жанровая общность, тематическое сходство, близость художественных приемов, Виноградов в данной работе называет «циклом», «живой категорией исторического процесса эволюции русской литературы в 30-е годы» [Виноградов 1976, 45]. Сюда отнесены сочинения, которым близка «манера Вальтера Скотта», формы «немецкого» романтизма, «неистовая словесность». Эти произведения имели успех у русской публики, влияли на писателей, на всю русскую литературу в 1830-е гг.

Исследователь обозначил круг произведений, в которых упоминался опиум и изображалось его действие на человека, а употребление опиума становилось элементом сюжета. Из романов восточного цикла опиум перешел в многие произведения мировой литературы (в уже упоминавшихся «Мертвом осле...» и «Исповеди» Жанена, в рассказе Бальзака «Страсть художника»; сравнение вдохновения с опиумом встречается в «Себастьяне Бахе» В.Ф. Одоевского). Это те произведения, которые входили в круг чтения Гоголя и, возможно, именно поэтому опиум стал элементом сюжета (точнее, развязки) «Невского проспекта». Однако, как показывает историко-литературный контекст, рассмотренный Виноградовым, появление этого элемента в творчестве Гоголя связано с западноевропейским влиянием, а именно с повестью Де Квинси «Исповедь опиофага» (1820): «...к Гоголю мотивы об опиуме могли прийти как привычные формы литературной “действительности” его эпохи из других источников, помимо “Исповеди опиофага”. Однако в структуре “Невского проспекта” есть как будто более убедительные указания на связь отдельных ситуаций

и сцен этой повести с романом Де Квинси. Но мог ли Гоголь знать этот роман до того, как сложился в его сознании сюжет Невского пр-та?» [Виноградов 1976, 46].

Ученый обнаружил ряд сходств в композиции «Невского проспекта» и «Исповеди опиофага». Во-первых, это два пересекающихся плана — действительности и мечты, «сон героя, когда кажется, что он просыпается» (встречаются у Пушкина в «Гробовщике», у Гоголя в «Майской ночи» и в «Невском проспекте»). В гоголевской повести в композиции и в изобразительных деталях сна (сцена бала) художника Виноградов предполагает внешние влияния, усложнившие первоначальную простую схему новеллы и не вполне слившиеся с ней. Во-вторых, сюжетное сходство в повестях французского и русского писателей просматривается в любви героя к проститутке, которую потеряв, случайно вновь встречают на балу. В-третьих, главные герои прибегают к опиуму, чтобы продолжить грезить наяву (герой тяготеет обществом, уединяется и наслаждается приятными видениями). «Желая спасти единственное свое счастье, он употреблял все средства, наводящие сон, и, наконец, прибегнул к опиуму. Жизнь его опять началась...» [Гоголь 1938, 362]. Что ведет к сходному результату: у Де Квинси потребитель опиума утрачивает связь с реальностью, полностью погружаясь в мир видений, у Гоголя — кончает жизнь самоубийством. Кроме сюжетных переключек, ученый приводит примеры текстовых совпадений [Виноградов 1976, 49]. Сделан вывод о том, что сцена добывания опиума у персиянина включена Гоголем в текст позднее.

Результат, к которому приходит Виноградов, заключается в том, что романы представителей европейской «неистовой» литературы повлияли на русского писателя: «И роман Де Квинси, в котором сквозь чад опиума с извращенной утонченностью выступал туманный Лондон, и роман Жюль Жанена, в котором ужасы города, раскрытые со всех сторон, явственно противопоставались сентиментальной тишине сельских идиллий — в чисто литературном плане — оба могли предноситься творческому сознанию Гоголя» [Там же, 51] во время создания «Невского проспекта». Выражаясь современным языком, произведения Жанена и Де Квинси являются претекстами повести Гоголя «Невский проспект».

Виноградов акцентирует внимание читателей на том, что само по себе сопоставление художественных приемов конкретных произведений недостаточно и малозначительно, так как проясняет только «историю писательства», т.е. эволюцию индивидуального стиля (Гоголя в данном случае). Но, как он уточняет, приемы «коллективны, они — достояние литературной школы, иногда разных школ эпохи (даже

в разных странах)» [Там же, 52]. Для представления истории литературы как процесса, для изучения исторической поэтики необходимы более широкие сопоставления литературных «циклов» произведений (течений, школ). Так возникает мысль о проблеме циклизации литературных произведений в ту или иную эпоху.

В рассмотренных статьях очевидно стремление ученого к постановке обобщающей цели сравнительно-исторических исследований, в ходе достижения которой решались бы более узкие, конкретные задачи выявления сходств художественных приемов, сюжетов, тем и предметов эстетического осмысления. При этом текстовые совпадения (интертекстуальные связи) рассматривались как один из аргументов, малозначимых при отсутствии широкой культурно-исторической аргументации.

Кроме того, в рассмотренных статьях поставлен вопрос о сути и значении литературного влияния, выделяется узкое его значение (для выявления генезиса индивидуального стиля) и широкое (для установления закономерностей развития литературных форм). Виноградов считает, что «когда в “историю литературы” вмещается история индивидуальных творчеств, то указания “влияний” определяют (очень неполно и сомнительно) “круг чтения” художника и методы пользования им» [Там же, 51].

Таким образом, уже в 1920-е гг. в российской науке сопоставление произведений русской и западноевропейской литературы велось с учетом культурного контекста и была намечена перспектива компаративистских исследований, основная задача которых заключается в изучении истории литературы. Должны изучаться не отдельные и разрозненные сходства, но «лишь факты “совпадений”, “соответствий”, “подобий” в элементах систем — при их структурной дифференцированности — и формы соотношений на почве таких соответствий. И тут открывается путь к определению внутренней закономерности в эволюции форм искусства» [Там же, 53].

Виноградовым изначально ставились крупные задачи теоретико-литературного плана. Сопоставление текстов и обнаруженные сходства в его исследованиях являются только подготовительным этапом, одним из способов изучения творческого метода Гоголя. Ученый обращается к широкому литературному контексту, выявляя соотношение общего и индивидуального в творчестве писателя в начале 1830-х гг., устанавливает причины появления специфических художественных приемов в произведениях Гоголя. В статьях 1920-х гг. изучение поэтики Гоголя представлено как объемный теоретико-литературный вопрос. Творчество писателя рассмотрено как сложная

структура, для исследования которой привлекаются методы историко-функциональный, историко-типологический, историко-генетический и сравнительно-исторический. Такой подход вполне согласуется с основными направлениями современной компаративистики, в которой ставятся вопросы о соотношении национального и мирового, понимаемого преимущественно как глобальное, о международных кросскультурных явлениях и влияниях, о трансфере в культуре и литературе, о текстовых взаимодействиях. При обсуждении этих тем исследователи по-новому трактуют многие традиционные понятия, в частности, мирового литературного процесса, литературных влияний, формирования художественно-эстетических систем, типологических схождений и контактных связей.

В рассмотренных статьях Виноградовым намечена перспектива компаративистского анализа, применяемого в ходе историко-литературных исследований и показывающего, что, хотя корни русской классики уходят в почву мировой культуры, ее плоды глубоко оригинальны и своеобразны.

ЛИТЕРАТУРА

Белый 1934 — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.; Л.: ОГИЗ, 1934. 322 с.

Бочаров 2007 — *Бочаров С.А.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. 656 с.

Виноградов 1976 — *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 511 с.

Гоголь 2009 — *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2009. Т. 3. 1016 с.

Гоголь 1938 — *Гоголь Н.В.* Другие редакции // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. Повести / Ред. В.Л. Комарович. С. 337–476.

Гольденберг 2009 — *Гольденберг А.Х.* Археопоэтика Гоголя: мир живых и мир мертвых // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 265–281.

Дмитриева 2011 — *Дмитриева Е.Е.* Н.В. Гоголь в западноевропейском контексте. М.: ИМЛИ РАН, 2011. 392 с.

Дерюгина 2009 — *Дерюгина Л.В.* «Вий» как петербургская повесть // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования. Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 308–332.

Жанен 1996 — *Жанен Ж.* Мертвая голова и гильотинированная женщина. М.: Ладомир; Наука, 1996. 359 с.

Манн 2015 — *Манн Ю.В.* Сквозь форму к смыслу. Самоотчет. Ч. 1: Из «Гоголевской мозаики». М.: Явне: Высшая школа консалтинга, 2015. 200 с.

Романова 2020 — *Романова Г.И.* Компаративный анализ в условиях цифровой среды // Русистика в мировом пространстве: Традиции и перспективы. Материалы междунар. науч.-практич. конф. в онлайн-формате. Дели, 16–17 октября 2020 г. Сб.: МАПРЯЛ 2021. С. 482–489.

Тимашева 2001 — *Тимашева О.В.* «Неистовые романтики» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стб. 628–630.

The tasks and specifics of literary analysis are considered, examples of which are given in the works of V.V. Vinogradov in the late 1920s. The analytical techniques used in the articles of a comparative historical nature (“Romantic naturalism: (Jules Janin and Gogol)”, “On literary cyclization. Concerning Gogol’s “Nevsky Prospect” and De Quincey’s “Confessions of an opiophage”) are systematized. The problems comprehended by the scientist are correlated. in the 1920s, with a modern understanding of the tasks of comparative studies.

Key words: Vinogradov, Gogol, comparative studies, style, “frantic school”.

А.В. ГРОМОВА

Профессор П.М. Бицilli о трудах советских филологов

В статье дан обзор рецензий, написанных в 1920–1930-е годы русским ученым-эмигрантом, профессором Софийского университета П. Бицilli на труды советских филологов (М. Бахтина, В. Виногорова, В. Шкловского и др.); также охарактеризован критический метод рецензента и рассмотрено современное состояние изучения его наследия.

Ключевые слова: наука русского зарубежья, рецензии, история литературоведения.

Петр Михайлович Бицilli (1879–1953) — ученый русского зарубежья, историк, философ и филолог. До революции он преподавал в Новороссийском университета и на высших женских курсах в Одессе, в 1920 г. эмигрировал в Сербию, а в 1924 г. переехал в Болгарию, где на протяжении многих лет возглавлял кафедру новой и новейшей истории Софийского университета. Умер и похоронен в Софии [Бирман 2018]. Труды Бицilli долгое время не изучались.

В последние годы они привлекают внимание отечественных и зарубежных исследователей; в Софии (2018) и Москве (2019) прошли международные конференции, посвященные наследию ученого.

Круг его интересов был чрезвычайно широк и включал историю, политику, западноевропейское искусство, методику исторических исследований, лингвистику, культурологию, социологию. Бицилли проявлял повышенный интерес и к литературе, и к филологическим наукам. В 1920–1930-е гг. он опубликовал ряд статей о русских писателях-классиках и современных ему авторах, издал «Этюды о русской поэзии» (Прага, 1926), историю русской литературы (София, 1934), хрестоматию для русских школ (1931–1932). Бицилли регулярно выступал с рецензиями в журнале «Современные записки» и других изданиях эмиграции, опубликовав в общей сложности около 100 отзывов о новинках литературы, научных изданиях по истории и философии, а также о трудах российских литературоведов. Он отозвался на издания М. Гершензона, М. Гофмана, И. Ермакова и В. Жирмунского о Пушкине, К. Чуковского о Некрасове, М. Бахтина и Л. Гроссмана о Достоевском, на филологические работы А. Белого, Л. Бема, В. Виноградова, И. Гревса, А. Лежнева, П. Сакулина, В. Шкловского [Бицилли 1996, 673–692]. По справедливому замечанию современного исследователя: «Академическая квалификация позволяла ему не выпускать из “поля критического зрения” те аспекты литературы, которыми занимались филологи: текстологию, функциональную семантику и др. Такая открытость понимания литературы как единого метаконтекста позволяет рассматривать штудии ученого по истории русской литературы и языка художественных произведений как своеобразную литературоведческую критику» [Анненкова 2003, 34]. Несмотря на обусловленную жанром краткость, рецензии Бицилли очень емки по содержанию. Представляя книгу, он сжато излагает основную идею исследования, затем дает комментарии, нередко представляющие собственную концепцию рецензента, а в заключении намечает перспективы изучения проблемы. Неизменно отмечая достоинства рецензируемого издания, Бицилли в ряде случаев дает им весьма сдержанные оценки, которые могут относиться к отдельным недочетам исследования, к авторской методологии или научной школе в целом.

Так, например, отзывы о книгах П. Сакулина и В. Шкловского содержат негативную оценку соответственно социологического и формального методов в литературоведении. При этом Бицилли проводит мысль о необходимости подхода, адекватного материалу, то есть учитывающего эстетическую природу литературы.

В рецензии на второе издание книги П. Сакулина «Русская литература социализм» (1924) Бицилли отмечает несостоятельность соединения разнородных и чуждых друг другу понятий, в результате чего «получилась самая обыкновенная история “русской общественной мысли”, или “общественного движения”, или “русской интеллигенции” и т. под., каких имеется немало» [Бицилли 1927, 539]. Обосновывая свое мнение, рецензент справедливо утверждает, что социализм — это идея, которая отражается в отдельных литературных произведениях, а «литература» как целое не может отражать «социализм»: «“Формы” литературы и “формы” социализма не имеют между собою, очевидно, ничего общего <...> у них нет никакой общей им обоим, и только им обоим, истории. История “социализма и литературы” могла бы быть только какой-то более общей историей, при которой и “социализм” и “литература” рассматривались бы, как проявления какой-то более общей эволюции, — например, как идеологическая и эстетическая “надстройка”, или “отражения”, социального развития» [Там же, 538]. Кроме того, Бицилли считает неправомерным относить к сфере литературы нехудожественные явления, какими являются дневники, письма и исторические факты: «Такие факты, правда, приходится привлекать и историку литературы, но для объяснения генезиса литературных явлений; тогда как проф. Сакулин излагает их наряду с литературными явлениями и как таковые». Положительной стороной исследования Бицилли назвал объективность, большое количество примечаний, придающих книге характер справочника, а также мужество автора, уклонившегося от модернизации прошлого, которую навязывает «казенная идеология официозных историков», меряющих людей прошлого на установленный «сознательно-пролетарский аршин» [Там же, 539].

Оценку формального метода Бицилли дал в рецензии на книгу В. Шкловского «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» (1928), в которой были рассмотрены исторические источники романа. Бицилли так (несколько иронично) определил цель исследования Шкловского: «проследить, как, в борьбе с индифферентным, посторонним, а подчас и т. сказ., враждебным, материалом, Толстой создавал художественное произведение» [Бицилли 1930, 535]. Отмечая ученость Шкловского, тщательность проделанной работы по сопоставлению текста с источниками и ценность отдельных наблюдений, Бицилли дает резкую оценку книге в целом, поскольку итогом исследования стало утверждение, что «Война и мир» — не исторический источник, но «доказывать **это** — значит взламывать открытую дверь». Причиной научной неудачи, по мнению рецензента, стал из-

бранный автором метод формального анализа: «В конце концов Шкловский так и не показал, что же собственно дал Толстой в результате своей борьбы с материалом. Не показал потому, что это его — не интересует. Это — основной порок “школы”. Для формалистов всё дело в “приемах”. От целого они отворачиваются. <...> Формалисты видят, что художественное произведение не то же самое, что “реальная жизнь”; но о том, что оно все-таки связано с жизнью и что только **потому** оно и может быть художественным произведением, — они и не догадываются» [Там же, 537].

В рецензии на книгу М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929) — «замечательном по тонкости анализа исследовании, основанном притом на учете всего, что было доселе сделано для изучения Достоевского», — Бицилли прежде всего обозначил и разъяснил главное открытие автора о том, что роман Достоевского — это «новая категория художественного слова» [Бицилли 1996, 636], полифонический роман, в котором герои являются не объектами авторского восприятия, а субъектами со своим миром и своим стилем. Однако рецензент замечает, что Бахтин подходит к художественному произведению умозрительно, разделяя образный мир романов и философию, как бы искусственно к ним присоединяемую: «Выдержанность принципа многоголосности сама по себе еще не создает художественного единства философского романа, каков роман Д-ского. Связаны — или нет — художественные элементы Братьев Карамазовых, Бесов, Идиота с философией Д-ского необходимой внутренней связью? Родились — или нет — эти романы вместе с этой философией в едином творческом акте? Вот вопрос, к которому подводит вплотную... исследование Бахтина, <...> — и на который оно ответа не дает». Справедливо утверждая, что «всякая идея звучит по-иному и имеет иной смысл... в зависимости от того, кем она высказана» [Там же, 637, 638], Бицилли последовательно отстаивает примат художественности в литературе: «Почему мы не можем представить себе Ивана Карамазова без Дмитрия, без Алеши, без Федора Павловича, без Смердякова и т.д.? Как и почему из множества голосов получается созвучие, как и почему из соединения самых разнообразных стилей всё же возникает какой-то общий стиль — вот к чему сводится эстетическая проблема, стоящая перед исследователем творчества Достоевского» [Там же, 638].

Испытывая устойчивый интерес к Пушкину, Бицилли не мог не отозваться на вышедшую в 1935 г. в издательстве «Academia» книгу В. Виноградова «Язык Пушкина (Пушкин и история русского литературного языка)». Имя Пушкина в этот период приобрело особое

значение: близилось столетие кончины поэта, в метрополии велась подготовка к памятной дате, а в зарубежье Пушкин воспринимался как символ русской культуры, которую изгнанники стремились сохранить на чужбине. Вопросы стиля также были постоянным предметом интереса со стороны Бицилли, писавшего в одной из своих работ: «Поскольку дело идет о литературе, о произведениях художественного **слова**, первое, на что исследователь обязан обратить внимание, это словесный материал, каким пользуется писатель, это его стиль» [Там же, 483].

Оценивая исследование Виноградова как «объемистое и богатое материалом», рецензент тем не менее выразил неудовлетворенность авторской концепцией: отделением в теории «лингвистической стороны вопроса от стилистической». По мнению Бицилли, «язык писателя» характеризуется не только лексическими иди грамматическими особенностями, но является в целом выражением авторского стиля, то есть имеет эстетическое значение, и, кроме того, должен рассматриваться в историко-культурном контексте. Виноградов понимал единство данных подходов, но сознательно разделил свое исследование на две книги. Это и вызвало замечание рецензента: Бицилли счел, что, осветив преимущественно такие особенности пушкинской речи, как употребление «славянизмов» и «простонародных» слов, исследователь «остановился на полдороге», «потому что для определения места Пушкина в истории русского литературного языка необходимо дать всестороннее описание всех особенностей языка Пушкина и его времени, указать, чем этот язык отличается как от языка предшествующей поры, так и от современного, — чего у автора нет» [Бицилли 1996, 643].

При этом рецензент отметил основательность в освещении избранных для изучения аспектов, что на практике привело к раскрытию именно стилистической функции «славянизмов» и «солецизмов» в поэзии Пушкина. Обосновывая свою мысль, Бицилли делает краткий экскурс в историю «славянизмов» и упоминает отношение Пушкина к спорам о русском языке: «Известна борьба, возгоревшаяся в области поэтики между поборниками “славянщины” (школа Шишкова) и ее противниками (школа Карамзина) в пору детства и юности Пушкина. Известно также, что, воспитанный в среде “Карамзинистов”, Пушкин в своем отношении к роли “славянщины” в поэзии держался независимо от Карамзина. Отсюда ясно, что проблема употребления “славянизмов” у Пушкина может ставиться только как проблема пушкинского стиля» [Там же]. Общий вывод исследования Виноградова, по мысли рецензента, также касается тенденций стиля: «По мере развития художественного гения Пушкина употребление как “славянизмов”, так

и простонародных речений у него становится всё обильнее и свободнее. “Славянизмы”, словарные и синтаксические, характерны для пушкинских опытов стилизации религиозной поэзии <...> и для произведений так называемой большой формы» [Там же, 644].

Бицилли, написавший ряд трудов о Пушкине (высоко оцененных, например, Р. Якобсоном), имел собственный взгляд на его творчество, который и выразил в рецензии на книгу Виноградова. Прежде всего, рецензент отметил богатство и органичное многообразие пушкинской речи: «Пушкин был глубоко народный поэт по своему исключительному чутью органической связи разнородных по происхождению стихий общего русского языка — церковно-книжной, народно-поэтической, “просторечия” <...> и мало кто умел с такою свободой как он использовать все эти стихии для своего собственного поэтического языка. Но эту свободу он проявлял преимущественно в лирике и в тех произведениях “большой формы”, где он сознательно ломал сложившиеся каноны (“Домик в Коломне”, “Анджело”, Маленькие трагедии). В других случаях он делал уступки требованиям, обусловленным концепцией романтической или даже официальной, казенной “народности”. Для нас вся целиком “Полтава”, весь “Медный всадник”, весь “Борис Годунов” — уже великолепные, изумительные по мастерству, но всё же музейные ценности; они воспринимаются нами как совершеннейшие создания какой-то уже изжитой поры, “пушкинского периода”, не как вне времени пребывающий, “чистый” Пушкин, каков он в “Моцарте и Сальери”, в “На холмах Грузии” или в “Пиковой Даме”. Если присмотреться к этим вещам, то легко будет обнаружить, что в них поэтический (всё равно, стиховой или прозаический) язык Пушкина по своим элементам всего ближе к его собственной бытовой речи, насколько она отражена в его письмах, к общему языку того времени, уже почти ничем не отличающемуся от нашего нынешнего» [Там же].

По мысли рецензента, Виноградов, воздержавшись от эстетической оценки лингвистических явлений, обеднил свой труд. «Если бы автор <...> не побоялся выдержать до конца свою же собственную точку зрения, а именно, что вопрос о языке поэта неотделим от вопроса о его стиле, то **его** анализ языка Пушкина — мы видим это — дал бы гораздо больше не только для понимания эволюции этого языка, но и для понимания хода развития русского литературного языка вообще, что составляет вторую тему его всё же чрезвычайно ценной книги» [Там же].

Таким образом, рецензия Бицилли не только дает характеристику и оценку книги Виноградова, но и затрагивает важные филологические

кие проблемы: соотношение понятий «язык» и «стиль» писателя, интерпретация «славянизмов», роль Пушкина в становлении русского литературного языка. Рецензия также содержит собственную концепцию творческой динамики пушкинского стиля и отражает позицию рецензента относительно отечественного литературного процесса. Впоследствии Бицилли внимательно следил за научной деятельностью Виноградова и постоянно ссылался на его труды.

«Пушкинская» тема была продолжена Бицилли в его отзывах о других исследованиях, опубликованных в Советском Союзе в 1937 г.

В рецензии на книгу В. Шкловского «Заметки о прозе Пушкина» Бицилли уже называет ее автора «одним из значительнейших историков русской литературы», признавая его мастерство «микроскопического анализа», соединенного со способностью «пристально вглядываться в “главное”» и видеть новое, даже говоря об общеизвестных фактах [Бицилли 1938, 194]. Так, рецензент высоко оценивает замечание, что пушкинская художественная проза с ее близостью к разговорной речи не строилась, как это обычно считают, из его писем, а также наблюдения Шкловского над пушкинскими эпиграфами, которые косвенно характеризуют персонажей. Однако же примененный метод, по мысли Бицилли, не должен превалировать при анализе художественного текста, поскольку приводит подчас к избыточным доказательствам очевидных вещей или используется для обоснования предвзятых взглядов. Бицилли отстаивает объективный, свободный от идеологических посылов подход к литературе, поэтому видит в творчестве Пушкина выражение не классовых или сословных представлений, а гуманистических идеалов. Он отмечает смешение понятий в книге Шкловского, который симпатию Пушкина к Пугачеву объясняет его «антиправительственной» и «антидворянской» позицией: «Надо ли доказывать, — пишет рецензент, — что если Пугачев вышел у него привлекательным, то это оттого, что он сумел и в нем, за “злодеем”, увидеть человека, — как и в Петре за “деспотом” или за “великим реформатором”? “Идеологии” для Пушкина, великого гуманиста и персоналиста, были всегда на втором плане. И, во всяком случае, если уж ставить вопрос об его собственной “идеологии”, то как же закрывать глаза на общеизвестный факт, что Пушкин высоко ценил историческую роль русской родовой аристократии и именно в ней видел противовес самодержавию?» [Там же, 194–195].

По-другому была оценена книга А. Лежнева «Проза Пушкина», которую Бицилли квалифицировал как «лучшее из всего, что было писано о пушкинской прозе с стилистической точки зрения, как по тонкости анализа, так и по ясности и отчетливости мысли и полной

свободе от каких-бы то ни было предвзятостей и псевдо-научных методологических ухищрений» [Бицилли 1939, 201]. Он противопоставил ее как формалистам, «насилующим факты» в угоду заранее сформулированной концепции, так и «ученейшему» В. Виноградову, который в своей книге «Язык Пушкина» «всё время смешивает эстетическую и историко-филологическую точки зрения» [Там же, 202]. Апеллируя к книге Виноградова, Бицилли вновь утверждает, что ученому не удалось показать, «ни какую функцию выполняют у Пушкина те или другие речевые особенности людей его эпохи, ни — что отличает пушкинскую прозу от пушкинской поэзии» [Там же]. Работа Лежнева, по мысли рецензента, как раз восполняет этот пробел и дает исчерпывающие ответы на данные вопросы. Как и в других своих рецензиях, Бицилли останавливается на методе и объясняет успех Лежнева «последовательностью, с какою им выдержан единственный необходимый и достаточный для всякого исследователя метод — **сравнения**» [Там же]. В качестве наиболее ценных результатов рецензент называет вывод о функциях метафоры в пушкинской прозе и поэзии, наблюдения над стилистическими различиями между художественной прозой, статьями и письмами, сходство прозы Пушкина и Чехова, истоки ритмичности пушкинской прозаической речи. При этом Бицилли намечает возможные пути развития сделанных наблюдений над ритмом прозы, например, справедливо замечает необходимость выявления эстетической функции приемов — «метрических “концовок”, имеющих свой несомненный стилистический **смысл**» и ритмичного построения целого — «в связи с чередованиями передаваемых настроений, впечатлений или эпизодов по их характеру» [Там же].

Как видим, короткие рецензии проф. Бицилли на труды советских филологов весьма содержательны и включают характеристику не только отдельных исследований, но и различных методов и научных школ. Глубокая оценка научных изданий была возможна благодаря солидной академической базе рецензента, раскрывшего в рамках прикладного жанра собственную филологическую концепцию. Рецензии Бицилли еще не собраны в полном объеме и, безусловно, нуждаются в дальнейшем переиздании и изучении.

ЛИТЕРАТУРА

Анненкова 2003 — *Анненкова И.В.* «Чистая критика» Петра Бицилли // Русская речь. 2003. № 1. С. 34–37.

Бирман 2018 — *Бирман М.А.* П.М. Бицилли (1879–1953). Жизнь и творчество. М.: Водолей, 2018. 444 с.

Бицилли 1927 — *Бицилли П.* Рец.: П. Сакулин. Русская литература и социализм. 2-е перераб. изд. Ч. 1. 1924 // *Современные записки.* 1927. № 33. С. 538–539.

Бицилли 1930 — *Бицилли П.* Рец.: В. Шкловский. Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир». М. 1928 // *Современные записки.* 1930. № 42. С. 535–538. Бицилли 1938 — *Бицилли П.* Рец.: В. Шкловский. Заметки о прозе Пушкина. М. 1937 // *Русские записки.* 1938. № 12. С. 194–195.

Бицилли 1939 — *Бицилли П.* Рец.: А. Лежнев. Проза Пушкина. М. 1937 // *Русские записки.* 1939. № 16. С. 201–202.

Бицилли 1996 — *Бицилли П.М.* Избранные труды по филологии / Сост., подгот. текстов и коммент. В.П. Вомперского и И.В. Анненковой. М.: Наследие, 1996. 709 с.

The article deals with reviews the works of Soviet philologists (M. Bakhtin, V. Vinogradov, V. Shklovsky, etc.) written in the 1920s-1930s by the Russian emigrant scientist, professor of Sofia University P. Bicilli, also characterizes the critical method of the reviewer and examines the current state of the study of his heritage.

Key words: science of the Russian abroad, reviews, history of literary criticism

С.А. ДЖАНУМОВ

Функции повторов в балладе А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»

В статье исследуется вопрос о роли художественных повторов в структуре баллады А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге». На многочисленных примерах показано, что благодаря им мотивы и образы баллады приобретают особый глубинный смысл, рельефность, весомость.

Ключевые слова: князь Олег, вещий, кудесник, конь, повторы.

Баллада А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге» («Как ныне сбивается вещий Олег...», 1822) не раз становилась предметом изучения. Как и о любом из произведений Пушкина, об этом стихотворении существует много работ. В своей содержательной статье «Тайна пророчества в “Песни о вещем Олеге”» (2022) петербургский литературовед, методист В.И. Влащенко обобщил многолетний опыт изучения данной пушкинской баллады [Влащенко 2022, 192–200].

Однако не все стилистические особенности «Песни...» учтены в работах исследователей. Одним из недостаточно освещенных вопросов является роль повторов в структуре рассматриваемой пушкинской баллады. Впервые обратил внимание на то, что повторы — важнейший элемент пушкинского творчества, поэт и литературовед Владислав Ходасевич. В предисловии к своей книге «О Пушкине» (1937) Ходасевич писал: «Общеизвестно обилие повторов в произведениях Пушкина... Если бы можно было собрать и надлежащим образом классифицировать их все, то мы бы получили, между прочим, первостепенной важности данные для суждения о языке и стиле Пушкина, о его поэтике, о связи формы и содержания в его творчестве» [Ходасевич 1997, 397–398].

Попытаемся выявить некоторые художественные функции повторов в «Песни о вещем Олеге». Прежде всего, остановимся на трех ключевых образах баллады: самого Олега, кудесника и коня. Уже самим названием своего стихотворения Пушкин подчеркивает, что его главный персонаж — князь Олег. Несмотря на сравнительно небольшой объем пушкинской баллады, князь Олег обрисован довольно всесторонне и в полном соответствии с тем представлением об этом историческом лице, какое сложилось у поэта на основании «Повести временных лет», русских летописей, «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина.

Пушкин случайно избрал князя Олега героем своей баллады. Сюжет о могучем древнерусском правителе, умершем согласно предсказанию волхва, имел немало притягательного для молодого поэта. Еще Карамзин за двадцать лет до написания Пушкиным своей баллады в статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» (впервые — «Вестник Европы», 1802, № 24) полагал, что «Олег, победитель греков, героическим характером своим может воспламенить воображение художника» [Карамзин 1984, 156].

А чуть ниже, как бы предвосхищая Пушкина, Карамзин набросал развернутый план такого произведения, жанр которого обозначен как «басня» (напомним, что в первую треть XIX века одним из значений слова «баснословие» было «повествование о легендарных событиях, лицах», а слова «баснословный» — «известный по преданиям» [Словарь 1956, 65]): «Сей же князь может быть предметом картины другого рода — *философической* (здесь и ниже курсив Карамзина. — С.Д.), если угодно. <...> Такова есть басня о смерти Олеговой. Волхвы предсказали ему, что он примет смерть от своего любимого коня. Геройство не спасало тогда людей от суеверия: Олег, поверив волхвам, удалил от себя коня и вспомнил о нем через несколько лет — узнал,

что тот умер, — захотел видеть его кости — и, толкнув ногою череп, сказал: “Это ль для меня опасно?”. Но змея скрывалась в черепе, ужалила Олега в ногу, и герой, победитель Греческой империи, умер от гадины! Впечатление сей картины должно быть нравоучительное: *помни тленность человеческой жизни!*» [Карамзин 1984, 156].

Как видим, Пушкин почти в точности воспроизвел в своей балладе эту карамзинскую фабулу, за исключением презрительной реплики князя и его несколько пренебрежительного жеста по отношению к черепу любимого коня.

Несколько раз (точнее, три раза) в балладе Пушкина князь Олег именуется «вещим»: в заглавии стихотворения: «Песнь о *вещем Олеге*» (здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — С.Д.) [Пушкин 1947, 243]; «Как ныне собирается *вещий Олег* / Отмстить неразумным хозарам...» [Там же]; «Пирует с дружиною *вещий Олег* / При звоне веселом стакана...» [Там же, 245]. Эпитет «вещий» по отношению к князю Олегу Пушкин, как известно, заимствовал из первого тома «Истории государства Российского»: «В знак победы Герой повесил свой щит на вратах Константинополя и возвратился в Киев, где народ, удивленный его славою и богатствами, им привезенными, <...> единогласно назвал Олега *вещим* (курсив Карамзина. — С.Д.), то есть мудрым или волхвом [Карамзин 1989, 105]. В.И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» приводит это слово примерно в том же значении, что и Карамзин: «**Вещий** (выделено полужирным шрифтом В.И. Далем. — С.Д.), кому всё ведомо и кто вещает будущее; прорицатель, предсказатель...» [Даль 2011, 336].

Таким образом, как мудрый прорицатель, Олег в пушкинской балладе сближен с кудесником. Вместе с тем мудрость и провидческий дар князя не уберегли его от смерти, хотя Олег всячески старался ее избежать. Он не игнорирует предостережение кудесника и скрепя сердце расстается со своим верным конем. Но неотвратимая судьба всё же настигает его. Эта романтическая идея неумолимой судьбы, столь значимая в балладе, показывает тщетность человеческих усилий в борьбе с роком. И эта идея вполне согласуется с бесхитростным тоном повествования, с основной мыслью летописного рассказа о *вещем Олеге*.

Трижды в балладе князь Олег назван «могучим» и один раз «могущим», то есть обладающим большой властью: «*Могучий Олег* головою поник...»; «Вот едет *могучий Олег* со двора...» [Пушкин 1947, 245]; «Волхвы не боятся *могучих владык*» [Там же, 243]; «Незримый хранитель *могущему* дан» [Там же, 244].

И этот повтор, конечно, тоже не случаен. Он, с одной стороны, направлен на то, чтобы показать могущество правителя Древней Руси,

а с другой — опять-таки показать бессилие даже самого могучего человека перед судьбой. И даже не столько перед судьбой, сколько перед случаем. Не вспомни случайно через много лет Олег про своего коня, возможно, и не было бы столь трагического (для князя) финала баллады. В одной из черновых заметок по поводу «Истории русского народа» Н.А. Полевого Пушкин говорит о непредсказуемости событий, о роли в них его величества «случая», и в связи с этим вспоминает довольно редкую пословицу: «Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* (курсив Пушкина. — С.Д.) — мощного, мгновенного орудия провидения» [Пушкин 1949, 127] (ср. в сборнике В.И. Даля: «Не пророк, да угадчик» [Пословицы 1957, 475]). Именно поэтому стремление Олега предотвратить события, обмануть судьбу, приводит к прямо противоположному результату.

Другие повторы акцентируют внимание на неуязвимости князя, который чувствует себя защищенным не только под «грозной броней» (слово «броня» также повторяется дважды в балладе: «С дружиной своей, в цареградской *бронне*, / Князь по полю едет на верном коне»; «”Под грозной *броней* ты не ведаешь ран...”» [Пушкин 1947, 243; 244]), не только под охраной своей дружины, но и под покровительством каких-то высших сил: «Незримый хранитель могущему дан» [Там же, 244] (если бы речь не шла о временах языческих, можно было бы предположить, что этот незримый покровитель не кто иной, как ангел-хранитель).

Наконец, дважды говорится об Олеге как победителе своих врагов: «*Победой прославлено имя твое*; / Твой щит на вратах Цареграда»; «И пращ, и стрела, и лукавый кинжал / Щадят *победителя* годы...» [Там же, 244] (кстати, о вражеских стрелах в балладе также упоминается дважды: один раз в цитате, только что приведенной выше, и второй, — когда речь идет о верном коне князя: «Твой конь не боится опасных трудов; / Он, чуя господскую волю, / То смиренный стоит под *стрелами врагов*, / То мчится по бранному полю» [Там же]).

И всё же, несмотря на свою большую власть, овеванный славой победителя, князь Олег не может противостоять неумолимой силе и неотвратимости рока, зловещего пророчества.

Повтор является одним из важнейших средств и при обрисовке кудесника — волхва, который предсказывает Олегу гибель от его коня: «Но примешь ты смерть от коня своего» [Там же, 244]. Одни повторы акцентируют внимание на основной черте характера этого персонажа — его независимости, безбоязненности: «”Волхвы не бо-

ятся могучих владык, / А княжеский дар им не нужен...“», другие — на его речи, языке: у волхвов «правдив и свободен их *вещий язык* / И с волей небесною дружен» [Там же, 243]. Как отметил в своей монографии «Стиль Пушкина» (1-е изд. — М., Гослитиздат, 1941) В.В. Виноградов, «речь кудесника (по сравнению с речью Олега. — С.Д.) более торжественна и величава, так как образ кудесника вообще несколько стилизован под личность поэта» [Виноградов 1999, 494].

Кудесник (само слово повторяется трижды: «Из темного леса навстречу ему (Олегу. — С.Д.) / Идет вдохновенный *кудесник*»; «Скажи мне, *кудесник*, любимец богов...»; «*Кудесник*, ты лживый безумный старик!» [Там же, 243; 243; 245]) мудр и стар: «Покорный Перуну *старик* одному...»; «И к мудрому *старцу* подъехал Олег»; «Кудесник, ты лживый безумный *старик*!» (здесь в слове «лживый» — скрытая антитеза реплике кудесника о языке волхвов: «*Правдив* и свободен их *вещий язык*». — С.Д.) [Там же, 243; 243; 245]. Ему ведомо то, что свершится в будущем: «Заветов *грядущего* вестник»; «*Грядущие* годы таятся во мгле; / Но вижу твой жребий на светлом челе» [Там же, 243; 243]. Наконец, кудесник, как это и полагается ему, так сказать, «по чину», «в мольбах и *гаданьях*» проводит свою жизнь (у Пушкина — «весь век») [Там же, 243]. «Гаданье» как непрменный атрибут жизни кудесника косвенно упоминается в негодующей реплике Олега: «Могучий Олег головою поник / И думает: “Что же *гаданье*?”» [Там же, 245]. И позднее, например, в «Борисе Годунове» (1825) кудесники упоминаются в одном ряду с гадалками: «Так, вот его любимая беседа: / *Кудесники, гадалки, колдуньи...*» [Пушкин 1948, 25].

Несколько устойчивых повторов используется по отношению к коню князя Олега. Как отмечает В.А. Кошелев в книге «Пушкин: история и предание» (СПб., 2000), наряду с двумя главными героями — «могучим Олегом» и «вдохновенным кудесником» — «третьим, символическим персонажем баллады оказывается *конь* (курсив В.А. Кошелева. — С.Д.). Пушкин как будто вполне ощущает тот образ благородства и добра, который в народных представлениях с конем связан» [Кошелев 2000, 44].

Действительно, в балладе коню Олега уделено немало места: «С дружиной своей, в цареградской броне, / Князь по полю едет на *верном коне*» [Пушкин 1947, 243]; «В молчаньи, рукой опершись на седло, / С коня он слезает, угрюмый; / И *верного друга* прощальной рукой / И гладит и треплет по шее крутой»; «”Прощай, *мой товарищ, мой верный слуга*, / Расстаться настало нам время...”» [Там же, 244]; «”А где *мой товарищ*? — промолвил Олег: — / Скажите, где *конь мой*

ретивый?»»; «Князь тихо на череп коня наступил, / И молвил: “Спи, друг одинокой!”» [Там же, 245].

Как видим, настойчиво и, конечно, неслучайно повторяются такие эпитеты, относящиеся к коню Олега, как «верный», «товарищ», «друг». Да и фольклорный эпитет «ретивый», хотя в данной балладе встречается всего один раз, но зато часто употребляется в других произведениях Пушкина (см. об этом мою статью: «Фольклорные эпитеты коня в творчестве А.С. Пушкина: “ретивый”» в принятом к печати сборнике статей «Жизнь и нравы животных в зеркале словесности, изобразительного искусства и кино»). С конем Олега прочно связан и мотив вечного, «непробудного» сна: «Давно уж почил *непробудным* он *сном*»; «*”Спи, друг одинокой!”*»; навевающий печаль и тоску образ ковыль-травы: «И ветер волнует над ними (костями коня. — С.Д.) *ковыль*»; «Не ты под секирой *ковыль* обагришь...» [Там же, 245]. Наконец, несколько раз упоминаются кости и череп (голова) коня, которые сыграли роковую роль в судьбе Олега: «И хочет увидеть он *кости* коня»; «И видят — на холме, у берега Днепра, / Лежат *благородные кости*»; «Князь тихо на *череп коня* наступил...» [Там же, 245]; «”Так вот где таилась погибель моя! / Мне смертию *кость* угрожала!“ / Из *мертвой главы* гробовая змия / Шипя между тем выползала...» [Там же, 246].

Сам Пушкин, подчеркивая значение образа коня в балладе и мотива привязанности «вещего Олега» к своему «верному другу» и «товарищу», писал А.А. Бестужеву в конце января 1825 года из Михайловского: «Тебе, кажется, Олег не нравится; напрасно. *Товарищеская* (курсив мой. — С.Д.) любовь старого князя к своему коню и забота о его судьбе — есть черта трогательного простодушия, да и происхождение (орфография Пушкина. — С.Д.) само по себе в своей простоте имеет много поэтического» [Пушкин 1937, 139].

Трагически-мрачный колорит баллады создается и за счет таких повторов, мотивов и образов, как «прощание» («И верного друга *прощальной рукой* / И гладит и треплет по шее крутой»; «*Прощай, мой товарищ...*»; «*Прощай, утешайся — да помни меня...*») [Пушкин 1947, 244]), погребальный «холм» и «могильная земля» («На *холме крутом* / Давно уж почил непробудным он *сном*»; «И видят — на *холме*, у берега Днепра, / Лежат *благородные кости*»; «Князь Игорь и Ольга на *холме сидят...*» [Там же, 245; 246]), «тризна» («”Твой старый хозяин тебя пережил: / На *тризне*, уже недалекой, / Не ты под секирой ковыль обагришь / И жаркою кровью мой прах напоишь!“»; «Ковши круговые, запеньясь, шипят / На *тризне плачевной* Олега...» [Там же, 245; 246]).

В балладе встречаются и другие повторы. Так, Олег обещает кудеснику в награду за предсказание подарить коня: «В награду лю-

бого *возьмешь ты коня*». Ниже то же словосочетание используется как приказ князя своим слугам: «Вы, отроки-друзи, *возьмите коня*» [Пушкин 1947, 243; 244]. Почти буквально повторяются не только отдельные слова и словосочетания, но и целые двустипхи: «Они поминают минувшие дни / И битвы, где вместе рубились они»; «Бойцы поминают минувшие дни / И битвы, где вместе рубились они» [Пушкин 1947, 245; 246]. В первый раз повторяющееся двустипхия отделяет один эпизод баллады от другого, указывает на довольно длительный промежуток времени, прошедший после прощания князя Олега со своим конем, во второй — подводит итог всему повествованию.

Литературоведами и фольклористами уже не раз отмечался большой потенциал повтора как одного из важных поэтических средств для создания определенной атмосферы повествования, акцентирования нашего внимания на ведущей черте характера персонажей. В своем учебнике «Теория литературы» В.Е. Хализев подчеркивал, что повтор как художественный прием берет свое начало в народной лирической поэзии: «Без повторов и их подобий («полуповторы», вариации, дополнительные и уточняющие напоминания об уже сказанном) словесное искусство непредставимо. <...> Прямые, буквальны повторы не просто доминировали в исторически ранней песенной лирике, но, можно сказать, составляли ее существо» [Хализев 2002, 298–299].

О решающей роли и широком распространении повторов в фольклоре для усиления художественной выразительности речи еще до В.Е. Хализева писал в своей монографии «Русский героический эпос» (М., 1958) В.Я. Пропп: «Один из способов подчеркнуть значение слова состоит в том, что нужное слово или группа их повторяется. <...> Повторение усиливает значение и вес слова, придает резкость обозначенному через повторение качеству или свойству» [Пропп 1958, 533–534].

Но, как мы убедились на приведенных выше многочисленных примерах из «Песни о вещем Олеге», схожие функции повтора присущи и книжной поэзии. В данной балладе Пушкина, которая является объектом нашего исследования, широко используются различного рода образные, художественные повторы (лексические, фразеологические, мотивные, ситуационные и др.). Благодаря им не очень приметные и явные, на первый взгляд, художественные детали, лексические и фразеологические авторские пристрастия, излюбленные мотивы приобретают особый, глубинный смысл, рельефность, весомость. Повторы, вставленные в разные контексты, ситуации, дают поэту безграничные возможности для новых художественных решений, различных ассоциаций, поскольку каждый раз наполняются новым смыслом, новым содержанием.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов 1999 — *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Наука, 1999. 704 с.
Влащенко 2022 — *Влащенко В.* Тайна пророчества в «Песни о вещем Олеге» // Нева. 2022. № 6. С. 192–220.

Даль 2011 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 1; А–З. — 6-е изд., стереотип. М.: Дрофа; Рус. яз. — Медиа, 2011. 699 с.

Карамзин 1989 — *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 12 т. Т. I / Под ред. А.Н. Сахарова. М.: Наука, 1989. 640 с.

Карамзин 1984 — *Карамзин Н.М.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. Критика. Публицистика. Главы из «Истории Государства Российского» / Сост. Г.П. Макогоненко; Коммент. Г.П. Макогоненко. Л.: Худож. лит., 1984. 456 с.

Кошелев 2000 — *Кошелев В.А.* Пушкин: история и предание. СПб.: Академический проект, 2000. 359 с.

Пословицы 1957 — *Пословицы русского народа.* Сборник В. Даля. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 991 с.

Пропп 1958 — *Пропп В.Я.* Русский героический эпос. Изд. 2-е, испр. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. 604 с.

Пушкин 1947 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1947. 608 с.

Пушкин 1948 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. VII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 396 с.

Пушкин 1949 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. 588 с.

Пушкин 1937 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XIII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. 652 с.

Словарь 1956 — *Словарь языка Пушкина:* В 4 т. Т. 1. А–Ж. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1956. 807 с.

Хализев 2002 — *Хализев В.Е.* Теория литературы: Учебник. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. 437 с.

Ходасевич 1997 — *Ходасевич В.Ф.* О Пушкине // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3 / Сост. И.П. Андреева, С.Г. Бочаров, А.Л. Зорин, И.З. Сураг. М.: Согласие, 1997. С. 395–511.

The article examines the problem of the role of artistic repetitions in the structure of A.S. Pushkin's "The song about the prophetic Oleg". Numerous examples show that thanks to them, the motives and images of the ballad acquire a special deep meaning, relief, and weight.

Key words: prince Oleg, prophetic, magician, horse, repetitions.

О.Ф. ЛАДОХИНА

Городской пейзаж в лирике Веры Аренс

Статья посвящена изучению лирики Веры Евгеньевны Аренс, поэта Серебряного века. Внимание уделяется городскому пейзажу, в частности стихотворениям, посвященным Петербургу.

На основе проведенного исследования можно предположить, что тексты Веры Аренс дополняют картину городского пейзажа в лирике Серебряного века, есть переключки со стихами Н. Заболоцкого и других представителей этой эпохи. Неповторимый облик города создается не архитектурными изысками, а яркими символами времени.

Ключевые слова: пейзаж, образ, символ, мотив.

Лирика Веры Евгеньевны Аренс — отражение культурной и исторической жизни России XX века. Вера Евгеньевна Аренс (1883–1962), жившая до революции с семьей в Царском Селе, к сожалению, малоизвестная фигура Серебряного века. Вера Аренс училась в Смольном институте, этот факт является определяющим в формировании ее манер и вкусов. С 1910 года произведения подписаны фамилией мужа: Гаккель. Вера Аренс-Гаккель к этому времени уже печаталась в «Вестнике Европы», «Летописи», «Новом журнале для всех», «Красном огоньке», «Вершине», «Свободном журнале» и «Современнике».

В.Е. Аренс работала в издательстве «Всемирная литература», там и познакомилась с М. Горьким, А. Блоком. Аренс переводила с французского, английского, немецкого, шведского, грузинского, польского, литовского языков, о ее переводах лестно отзывался А. Блок. Коллега Веры Евгеньевны, переводчик М. Лозинский дал ей безупречную характеристику: «В области художественного перевода В.Е. Гаккель-Аренс в полной мере проявила присущее ей литературное дарование, культурность, чувство стиля» (цит. по: [Мирзаев 2009, 225]). По словам исследователя творчества В.Е. Аренс, петербургского поэта Арсена Магомедовича Мирзаева, стихи ее оригинальны.

Предметом нашего исследования стали тексты Аренс, в которых главный герой — город. Урбанистический мотив характерен для поэзии Аренс. Местом действия и главным источником вдохновения становится город Петербург.

Вера Аренс создает его неповторимый облик не описанием архитектуры, а яркими символами картин культуры нового времени в обрамлении огненных оттенков:

Вечереет, и в Фонтанке
Отраженные огни,
Как лукавые приманки,
Соблазнительны они.

Под мостом тягучей лентой
Тихо плещется река,
Огоньки, как позументы,
И манят издалека.

Не Венеция, я знаю,
Эта серая вода,
Но тоской по ней сгораю,
Полюбила навсегда.

И усталыми глазами
Провожая здесь в тиши
Нагруженные дровами
Тупоносые баржи...
[Венеция 2019, 191].

Вера Аренс через визуальное искусство создает образ северной столицы. Позументы — нарядная тесьма, серебристо-золотистая, она обрамляет городской пейзаж, в котором баржи как напоминание о реальности, но поэту удается на время отодвинуть ее.

Город для Веры Аренс был источником вдохновения, поэт замечает то, что читатель не увидит самостоятельно с первого взгляда.

Петербург Веры Аренс как декорация ночного спектакля, не случайно она сравнивает его с Венецией, используя аллюзии к известным полотнам художников, воспевающих этот город у Адриатического моря. С детства Вера Аренс хорошо чувствовала живопись, поэтому не могла пройти мимо перспектив города и явных сравнений.

Известно, что в начале XX века Санкт-Петербург считался городом унылым, русские поэты и художники, в частности Анна Остроумова-Лебедева, открывали город по-новому. Художница — выпускница Императорской Академии, ученица И. Репина, была в приятельских отношениях с К. Сомовым, они вместе в журнале «Мир искусств» создавали русскую миниатюру, полвека она писала картины с видами родного города.

А. Бенуа писал в предисловии к альбому с ее картинами: «У Невы два подвластных речных божества — Мойка и Фонтанка. Остроумова пожелала рядом с серией литографий, посвященных самой “богине”

(Неве), посвятить также три листа красотам и этих “нимф” ... Фонтанку она нарисовала дважды — один раз у самого ее верховья, там, где она рождается в сумраке арки “Прачешного моста”, рядом с летним домиком Петра; другой раз при подходе к Чернышеву мосту, в том месте, где по ее берегам столько уютных старинных домов и где Петербург моментами особенно напоминает Венецию» (цит. по: [Остроумова-Лебедева 1922, 3]).

На рубеже веков художница сблизилась с «Миром искусства». «Мирискусникам» была близка и Вера Евгеньевна Аренс; одна из художниц этого объединения, Мария Викторовна Шрётер, сделала ее своей моделью и стала ей близкой приятельницей.

Образ Петербурга у Веры Аренс формировался на протяжении всего ее творчества. Однако его главные черты были найдены поэтом в юности, до исторических катаклизмов — в течение первого десятилетия XX столетия.

У Веры Аренс, как и у Остроумовой-Лебедевой, почти всегда, когда она говорит о городе, возникает почти зримое впечатление перспективности, движение взгляда вдоль великолепных панорам, отчетливое обозначение места, откуда видится та или иная часть Петербурга. При этом он всегда остается прекрасным, несмотря ни на что.

В 2019 году вышла антология «Венеция в русской поэзии 1888–1972», в ней помещено стихотворение, которое стало визитной карточкой творчества Веры Аренс. Составитель антологии Роман Тименчик в комментарии к тексту указывает на метод петербургско-венецианского сопоставления: тот и другой город построены на островах.

Еще одна отличительная деталь городского пейзажа у Веры Аренс — это обрамление его цветами, к которым она относится, как к живым существам:

Ведь скоро расцветут фиалки
И к нам с полей их принесут,
Мне в городе их будет жалко,
Но камни старые вздохнут
[1001 одна поэтесса 2019, 464].

Этот ранний весенний цветок, символ скромности и чистоты, эмблема знаменитого Александровского букета (так называли букеты в честь императора Александра I, собранные из цветов, составляющих по начальным буквам своих латинских названий имя Alexander), не случайно упоминается в тексте, ведь он как часть истории и судьбы Петербурга.

В другом стихотворении Вера Аренс обращается к символу розы:

Осыпается роза красная,
как кровь ее лепестки.
Свою тоску напрасно я
вложила в эти листки
[Там же].

Часто можно в прозе и стихах Веры Аренс заметить изображение лилии, которая была любимым цветком И. Анненского. Вера Аренс себя сравнивает с нераскрывшимся цветком лилии.

В городской пейзаж Веры Аренс вписаны мосты и каналы. Больше всего повезло Обводному: о нем у Веры Аренс несколько стихотворений, так как рядом была квартира поэтессы. У поэта Николая Заболоцкого тоже есть стихотворение, посвященное Обводному каналу:

В моем окне на весь квартал
Обводный царствует канал
[Заболоцкий 1965, 211].

Вокруг него — целый мир. Как в подзорную трубу, можно было разглядеть городскую толпу, которая «течет на полверсты». На берегу канала в окнах виден собор — это Церковь Вознесения у Варшавского вокзала, которая была построена в честь бракосочетания царственных особ. Арки его оформлены лепными фигурами ангелов, но о них ни слова в тексте, «толпа в плену, толпа в неволе», на дворе 1928 год, голод и нищета, в толпе выделяется маклак. Маклак — это спекулянт. Это его время.

Обводный канал — это зловещее в то время место Петербурга. Обратим внимание, что и впоследствии это таинственное место будет привлекать творческих личностей: дом, в котором родился И. Бродский, был на пересечении проспекта Газа (ныне — Старо-Петергофский) с набережной Обводного канала.

Сокровенное городское пространство, формировавшее творческий стиль Веры Евгеньевны Аренс, меняется после того, как Петербург перестал быть столицей. Расшифровать подтексты можно, только возвращаясь к деталям биографии Веры Евгеньевны Аренс. Прием сравнения того, что было, с тем, что произошло, всегда не в пользу настоящего:

И душа наполняется жуткой отравой:
Мне не нужно пионов пурпурных, ни лип.

Я хочу только пряной питаться приправой,
Слушать шелест страниц и писания скрип
[Сто одна поэтесса 2000, 16].

В этом стихотворении, написанном в 1913 году, речь идет о Царском Селе, откуда в Петербург переехала семья Аренсов. Всё не в пользу Петербурга: изменение городской атмосферы тяготит Веру Евгеньевну, стихотворение заканчивается воспеванием ностальгии по царскосельской тишине. Но привязанность к обреченному городу подтолкнет создать стихотворение «Осень в городе»:

Мокрые флаги хлопают по ветру,
Совсем отсырели панели,
На мне промокли серые гетры,
Устало иду еле-еле.
Шмыгают трамваи, теснятся в них люди,
Мечтаю о солнце, как будто о чуде,
Но лето прошло... Не поздно ли?
Может быть, дома погреться у камина?
Но, увы! Камин в романах.
И негде лечиться от холода и сплина
И северного тумана
[Там же, 466].

Итак, мы видим классический случай борьбы противоположностей, центральный мотив лирики Веры Аренс — воспевание города, попытка воскресить его былые краски и детали. По словам Ю.М. Лотмана, «атмосфера города порождает дух целой страны, продолжим — целого поколения» [Лотман 2001, 233]. Вера Евгеньевна Аренс попыталась об этом сказать в своих стихотворных текстах.

ЛИТЕРАТУРА

Венеция 2019 — Венеция в русской поэзии. Опыт антологии. 1888–1972. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 1104 с.

Заболоцкий 1965 — *Заболоцкий Н.* Стихотворения и поэмы. М.; СПб.: Сов. писатель, 1965. 504 с.

Лотман 2001 — *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 415 с.

Мирзаев 2009 — *Мирзаев А.* «Моя жизнь — поэма, не нашедшая издателя...» // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия: матер. Шестых Герцыковских чтений в г. Судак, 8–12 июня 2009 года / Сост. Т.Н. Жу-

ковская, Е.А. Калло. М.: Дом-музей Марины Цветаевой; Симферополь: Крымский центр гуманитарных исслед., 2011. С. 225–233.

Остроумова–Лебедева 1922 — *Остроумова-Лебедева А.П.* Петербург. Автолитографии А.П. Остроумовой. [Вступит. ст. А. Бенуа]. СПб.: Комитет популяризации художественных изданий, 1922. 10 с.

Сто одна поэтесса 2000 — Сто одна поэтесса Серебряного века. СПб.: ДЕАН, 2000. 238 с.

Царское Село 1999 — Царское Селов в поэзии 1750–2000. Антология. СПб.: Фонд русской поэзии, 1999. 377 с.

Царскосельская антология 2016 — Царскосельская антология. СПб.: Вита-Нова, 2016. 765 с.

1001 поэтесса 2019–1001 поэтесса Серебряного века: В 3 т. Т. 1. М.: Прес Бук, 2019. 736 с.

The article is devoted to the study of the lyrics of Vera Evgenievna Arens, the poet of the Silver Age. Attention is paid to the urban landscape, in particular to poems dedicated to St. Petersburg.

On the basis of the study, it can be assumed that the texts of Vera Ahrens complement the picture of the urban landscape in the lyrics of the Silver Age, there is an echo with the poems of N. Zabolotsky and other representatives of this era. The unique appearance of the city is created not by architectural delights, but by bright symbols of the time.

Key words: landscape, image, symbol, motif.

Ю.Е. ПАВЕЛЬЕВА

Образное единство понятий «воздух» и «свобода» в контексте публикаций журнала «Грани» середины XX века

Журнал «Грани», ставший символом поколения ДР, декларировал идеал свободы как основу редакционной политики. На примере отдельных произведений, опубликованных в журнале в 1950–1960-х гг., рассматривается символическая взаимосвязь понятий «воздух» и «свобода». Семантическая образность слов, представленная в контексте художественного или художественно-публицистического произведения, позволяет сделать вывод об их близости, а порой и синонимичности, что подтверждает идею отражения символов эпохи в языке художественной литературы.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Дм. Кленовский, А. Солженицын, «Грани», воздух, свобода.

Для значительной части русских эмигрантов «второй» — послевоенной — волны, составившей «поколение ДР» (от «Displaced Persons» — перемещенные лица), или иначе — «поколение бесподанных», особую ценность представляла категория «свободы». Идеал свободы как основу редакционной политики декларировал журнал «Грани», отражавший мировоззрение значительной части поколения ДР. Журнал был детищем издательства «Посев», осознававшим себя «рупором свободы». Сотрудники издательства, характеризуя его историю, отмечали: «Свободное русское издательство “Посев” возникло сразу по окончании второй мировой войны, в 1945 году, в лагере политических беженцев из России <...> у селения Менхегоф близ города Касселя, в Западной Германии» [Посев 1985, 5]. Один из создателей журнала, Е. Романов, в год 50-летнего юбилея издания вспоминал: «Когда мы начали издавать “Грани” в условиях послевоенной разрухи, в беженском лагере, нас воодушевляла только надежда, что служение свободной русской литературе поможет тем, кто борется за нее на родине, кто не изменяет ей за границей. Что нам удастся донести свободное русское слово до Родины...» [Романов 1995, 5].

В одном из первых номеров журнала «Грани» вышло эссе философа — ученика Н.О. Лосского, публициста и литературоведа С.А. Левицкого «Страх свободы», которое открывалось заявлением: «Нет более опасного, но и более царственного дара, чем дар свободы» [Левицкий 1950, 127]. Позже, начиная с 1956 г., «Грани» из номера в номер, практически на постоянной основе (с некоторыми изменениями) будут публиковать «Обращение издательства “Посев” к писателям, поэтам, литературным критикам и деятелям искусства и науки, к литературной молодежи и студенчеству». Так, например, в одном из вариантов «Обращения...» представлена следующая формулировка: «На российскую интеллигенцию, прежде всего, на молодежь, возлагается историей ответственной задачей — стать свободным рупором нашего народа, его стремлений, чаяний, борьбы» [Обращение 1965, 256]. «Обращение...» завершается открытым призывом — своеобразным девизом: «За свободное творчество!

За свободную Россию!» [Обращение 1965, 256].

Журнал «Грани» — как свидетельствуют об этом его читатели — дарил им чувство свободы. Так, например, Б.Ш. Окуджава вспоминал: «В пятидесятые годы попал мне в руки этот маленький запретный плод, и жизнь моя перевернулась. Я стал учиться по-новому

мыслить, я начал с горечью понимать, что я раб, а надо быть Человеком. Этот маленький журнал постепенно стал средством борьбы.

Да, это была борьба, но не только с советской властью, а за излечение наших душ и нашего сознания...» [Окуджава 1995, 17].

Концепт «свобода», его лингвокультурологическое наполнение, тематический комплекс и образный строй, им определяемый, можно назвать неким маркером, характеризующим специфику журнала [Павельева 2022, 97–116]. Среди множества образов, воплощающих в себе стихию свободы, пожалуй, одним из самых интересных является «воздух». Символическое наполнение данного образа чрезвычайно широко и разнообразно, но понятие «свобода» всегда было одной из устойчивых ассоциаций с воздушной стихией. Как отмечал В.В. Виноградов в одном из своих фундаментальных трудов, «Основные проблемы изучения символов — это проблемы значения» [Виноградов 1980, 246].

«Граневские» публикации, так или иначе связанные с идеей свободы, весьма многообразны, но среди них выделяются те, где мотив воздуха и связанный с ним мотив дыхания обретают особую символическую силу. Это демонстрируют публикации, размещенные на страницах журнала в 1950–1960 гг., среди которых можно отметить не только художественные или художественно-публицистические тексты, но и литературно-критические статьи, и даже научные доклады. Следует оговориться, что и последние из названных материалов отмечены высоким литературно-художественным достоинством, возможно потому, что их авторы — прозаики и поэты.

Ярким примером является статья Дм. Кленовского (настоящая фамилия — Д.И. Крачковский) — известного поэта эмиграции «второй волны», одного из немногих, которого признала творческая элита «первой волны». Кленовского называли «последним акмеистом» или «последним царскоселом», тем самым подчеркивая высокую оценку его поэтической деятельности. Статья Кленовского «Казненные молчанием...» (1954) посвящена судьбам «подсоветских» поэтов, вынужденных существовать в удушающей атмосфере несвободы. Он пишет о том, как после «медовых месяцев нэпа» — короткого периода пусть «приглушенной», но всё же свободы — начался «организованный поход на неугодных писателей из числа “бывших”» [Кленовский 1954, 106]. Многие поэты писали «в стол», скрывая творчество даже от близких, а многие перестали писать совсем. Причина молчания, по мнению автора статьи, в том, что для творчества «не хватало дыхания. Казалось: духовная атмосфера во всей стране выжжена, выхолощена до предела. Дышать для творчества, для стихов стало нечем.

И поэт замолчал» [Там же, 111]. К характеристике атмосферы несвободы (не только в творческой среде, но и в социуме вообще) позже обратится и А.И. Солженицын во вступительной части статьи с показательным названием — «На возврате дыхания и сознания...» (1969, добавление — 1973): «Кажется, мучителен переход от свободной речи к вынужденному молчанию. Какая мука живому, привыкшему думать обществу с какого-то декретного дня утратить право выражать себя печатно и публично, а год от году замкнуть уста и в дружеском разговоре и даже под семейной кровлей» [Солженицын 1995, 26].

Судьба самого Кленовского подсказала ему магистральную линию его «граневской» статьи: начавший публиковаться с 1914 г., выпустивший свой первый сборник «Палитра» накануне Октября 1917 г., Кленовский после революции работал журналистом, печатал фельетоны, очерки, рецензии, переводил на русский язык украинских поэтов, но собственных стихов не создавал, потому что — *не мог*. Стихи вернулись к нему в самом неподходящем месте, в самое неподходящее время: в беженском лагере, где он оказался в 1942 г. после бегства через Австрию в Германию. Поэт утверждает: чтобы стихи зазвучали вновь, «надо было глотнуть воздуха “здесь”; “там” — его не было» [Кленовский 1954, 111]. Это положение программной статьи Кленовского подтверждается письмом к его многолетнему корреспонденту, поэту, публицисту, историку литературы В.Ф. Маркову от 17 июля 1954 г.: «Там, в СССР, ощущалось куда отчетливее и беспощаднее, чем сейчас здесь, отсутствие всякого “воздуха” для того рода творчества, какое, духовно, представлялось для себя единственно возможным. Ощущение это было почти адекватно физическому удушью. Именно в результате этого ощущения я замолчал почти на 30 лет» [Письма 2001, 602]. Важно, что и в поэтическом творчестве Кленовского можно найти созвучные мысли и образы. Так, в стихотворении «Стихи о стихах» (1957) надмирная ценность творчества рисуется с помощью мотива дыхания (курсив далее мой. — Ю.П.):

Они живут какой-то жизнью странной,
 Не только той, что нам видна сейчас.
 Им не упасть на землю, *бездыханным*,
 Когда рассказчик кончит свой рассказ,
 И если даже здесь о них забудут —
 Они в нездешнем ждать и медлить будут.

Они войдут какой-то тишиной
 В какое-то великое молчанье,

Чтоб после, претворяясь в мир иной,
Земля в себя впитала их касанье,
И наш грядущий Иерусалим
Своим *дыханьем* был обязан им
[Кленовский 1959, 18].

А в стихотворении «Вспомни! Вспомни! Я была когда-то...» (1969) Муза, обращаясь к своему поэту, уже прошедшему определенные этапы творческого пути, говорит:

Я тебя отсюда увела
В те края, где я сама бывала,
Но куда не всех с собой брала.

Я тебя не зельем там поила,
А всего лишь *воздухом* иным
И с тех пор заговорил ты, милый,
Ясным, чистым голосом твоим
[Там же, 50].

Мысль о свободе как необходимом условии творчества звучит и в докладе знаменитого испанского писателя, культуролога и литературоведа С. де Мадариаги «Завет Толстого» (1960), представленном на Венецианском конгрессе, а затем опубликованном в «Гранях» в переводе К. Фотиева. О выступлении де Мадариаги на самом конгрессе, посвященном памяти Л.Н. Толстого, вспоминал Н.И. Раевский, который отметил, как испанский интеллигент, «гражданин мира» призывал: «Воздуха! Воздуха! Откройте окна! Откройте двери! Воздуха! Воздуха! Откройте тюрьмы! Откройте лагеря! Откройте границы! Воздуха! Воздуха! Пусть дышит всё и вся! Пусть все освободятся!» [Раевский 1960, 151]. А в самом докладе де Мадариаги, посвященном осмыслению литературной деятельности Толстого как отправной точки изучения духовной жизни России, творчество писателя в его различных аспектах представляется той общеевропейской культурной ценностью, которая способна открыть путь к духовному спасению человечества, а сам Толстой — тем представителем когорты оптимистов, которые, по определению де Мадариаги, *свободны* «от цепей государства, являются нашими самыми большими союзниками в борьбе за свободу» [Мадарьяга 1960, 169]. Раевский завершает свои воспоминания о выступлении де Мадариаги таким заключением: «И вот если мы все, налево и направо, услышим теперь этот призыв Толстого, то *свежий ветерок* промчится по всей нашей земле, а там, в Ясной Поля-

не, заколышется жатва, засияют поля, встрепенутся деревья, заиграют листья. *Свежий воздух* проникнет среди сосен, осин и берез, и радостно вздрогнет одинокая могила Толстого» [Раевский 1960, 151].

Еще одним ярким примером соотношения «воздух — свобода» являются «Крохотки» Солженицына. История их появления на страницах журнала «Грани» была не совсем обычной. Редакторы журнала не были до конца уверены в том, что могут правильно определить автора полученных произведений, поэтому публикация прошла под заголовком «Рукопись из России» без указания автора. Но эти «Этюды и крохотные рассказы», как их охарактеризовали в «Гранях», представляли для редакции журнала такую ценность, что были размещены в уже сверстанном номере, для чего пришлось вводить нумерацию страниц римскими цифрами, чтобы не откладывать публикацию «Крохоток» на будущее.

«Крохотки», ранее отвергнутые А.Т. Твардовским и не увидевшие свет на страницах «Нового мира», всё же нашли дорогу к читателю. Об этом вспоминает их создатель в «Очерках литературной жизни» — «Бодался телёнок с дубом»: «весной 1964, вопреки своей тактике осторожности, просто толчком, я дал в несколько рук свои “Крохотки” на условии, что их можно не прятать, а “давать хорошим людям”».

Эти “Крохотки”, напротив, имели большой успех. Они очень скоро распространились в сотнях экземпляров, попали в провинцию <...> Самиздат прекрасно поработал над распространением “Крохоток” и прорисовал недурной выход для писателя, которого власти решили запретить. Распространение “Крохоток” было такое бурное, что уже через полгода — осенью 1964, они были напечатаны в “Гранях”, о чем “Новый мир” и я узнали из письма одной русской эмигрантки.

<...> полгода понадобилось “Крохоткам”, чтобы достичь Европы...» [Солженицын 1996, 106].

Первым произведением из представленной в «Гранях» подборки было «Дыхание» — четыре пронзительных абзаца о свободе, жизни и творчестве (текст приводится полностью): «Ночью был дождик, и сейчас переходят по небу тучи, изредка брызнет слегка.

Я стою под яблоней отцветающей — и дышу. Не одна яблоня, но и травы вокруг сочают после дождя — и нет названия тому сладкому духу, который напаивает воздух. Я его втягиваю всеми лёгкими, ощущаю аромат всею грудью, дышу, дышу, то с открытыми глазами, то с закрытыми — не знаю, как лучше.

Вот, пожалуй, та воля — та единственная, но самая дорогая воля, которой лишает нас тюрьма: дышать так, дышать здесь. Никакая еда

на земле, никакое вино, ни даже поцелуй женщины не слаще мне этого воздуха, этого воздуха, напоённого цветением, сыростью, свежестью.

Пусть это — только крохотный садик, сжатый звериными клетками пятиэтажных домов. Я перестаю слышать стрельбу мотоциклов, завывание радиол, бубны громкоговорителей. Пока можно ещё дышать после дождя под яблоней — можно ещё и пожить!» [Рукопись 1964, I; Солженицын 2006, 533].

Н.А. Струве, один из выдающихся деятелей русского зарубежья, издатель, славист, исследователь проблем русской эмиграции и культуры России, друг и соратник Солженицына, отметил: «Для меня первая “Крохотка” — “Дыхание” — очень соединилась с одним эпизодом. В 1974 году, когда Солженицын приехал ко мне, я его увидел утром в саду в том состоянии, которое описано в “Дыхании”: он был и не был в каком-то смысле. И он, очевидно, переживал это состояние неоднократно. Но тут, стоя в саду, он целиком в это ушел. И я понял, что то, что я видел из окна, что видел в саду — со спины, — было просто как иллюстрация к “Дыханию”. Удивительно в Солженицыне, что написанное им — это абсолютно им пережитое. Всё его творчество едино — это вся его жизнь» [Струве 2014, 107].

Вольное дыхание провозглашается Солженицыным одной из самых главных человеческих ценностей. И вновь образная семантика своеобразной триады «воздух — дыхание — свобода» предстает в своем единстве. И важно здесь не только осознание радости жизни, которое дает свободное дыхание, но и иное обобщение: дыхание как символ свободы и свобода как высшая ценность человеческого бытия.

А в финальной фразе Солженицына: «Пока можно ещё дышать после дождя под яблоней — можно ещё и пожить!» [Рукопись 1964, I; Солженицын 2006, 533], — также несомненно звучит и творческий импульс, поскольку жизнь писателя или поэта — это его творчество. Об этом сказал Н.А. Струве, отметив лирическую наполненность «Крохоток»: «“Крохотки” — это нечто поэтическое у Солженицына. Поэзия-то почти всюду присутствует в его романах, не только история. Поэзия — дыхание. И знаменательно то, что первая “Крохотка” — именно “Дыхание”» [Струве 2014, 107].

И поэзия как высший символ творчества, и вообще вся творческая жизнь определяются той степенью свободы, которую в образном смысле можно приравнять к *воздуху свободы*.

Таким образом, на примере представленных материалов можно увидеть, как идея В.В. Виноградова об отражении символов эпохи в языке художественной литературы подтверждается вновь: «Мы живем в языковой стихии и уносимся ее течением» [Виноградов 1978, 152].

ЛИТЕРАТУРА

- Виноградов 1978 — *Виноградов В.В.* О задачах истории русского литературного языка, преимущественно XVII–XIX вв. // Виноградов В.В. История русского литературного языка: Избранные труды / Отв. ред., сост., авт. вступ. статьи и коммент. Н.И. Толстой. М.: Наука, 1978. С. 152–177.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В.В.* О теории литературных стилей // Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды / Отв. ред. Г.В. Степанов, А.П. Чудаков. М.: Наука, 1980. С. 240–249.
- Кленовский 1954 — *Кленовский Дм.* Казненные молчанием (О судьбе некоторых русских поэтов) // Грани. 1954. № 23. С. 105–112.
- Кленовский 1959 — *Кленовский Д.* Прикосновенье. Пятая книга стихов. Мюнхен: Б.и., 1959. 52 с.
- Кленовский 1971 — *Кленовский Дм.* Почерком поэта. Мюнхен: Б.и., 1971. 72 с.
- Левицкий 1950 — *Левицкий С.* Страх свободы // Грани. 1950. № 9. С. 127–131.
- Мадариага 1960 — *Мадарьяга де С.* Завет Толстого // Грани. 1960. № 47. С. 162–169.
- Обращение 1965 — Обращение издательства «Посев» к писателям, поэтам, литературным критикам и деятелям искусства и науки, к литературной молодежи и студенчеству // Грани. 1965. № 58. С. 253–256.
- Окуджава 1995 — *Окуджава Б.* Приветствие журналу // Грани. 1995. № 178. С. 17.
- Павельева 2022 — *Павельева Ю.Е.* Свобода «отчужденных»: мозаика «граневских» публикаций эпохи Ди-Пи // Свобода и отчуждение в культуре XX столетия: коллективная монография / Под ред. С.Н. Аверкиной, С.Б. Королевой. М.: ФЛИНТА, 2022. С. 97–116.
- Письма 2001 — «...Я молчал 20 лет, но это отразилось на мне скорее благоприятно»: Письма Д.И. Кленовского В.Ф. Маркову. 1952–1962 гг. / Публикация О. Коростелева и Ж. Шерона // Диаспора II. Новые материалы. Вып. 2. СПб.: Феникс, 2001. С. 585–693.
- Посев 1985 — Издательство «Посев» / Сост. А.Н. и А.Н. Артемовы. Frankfurt a. M.: Посев, 1985. 120 с.
- Раевский 1960 — *Раевский Н.* Впечатления от Венецианского конгресса // Грани. 1960. № 47. С. 148–151.
- Романов 1995 — *Романов Е.* Пятьдесят лет // Грани. 1995. № 178. С. 5–16.
- Рукопись 1964 — Б. а. [*Солженицын А.*] Рукопись из России // Грани. 1964. № 56. С. I–XI.
- Солженицын 1995 — *Солженицын А.* На возврате дыхания и сознания (По поводу трактата А.Д. Сахарова «Размышления о прогрессе, мирном

существовании и интеллектуальной свободе») // Солженицын А. Публицистика: В 3-х т. Т. 1. Статьи и речи. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995. С. 26–48.

Солженицын 1996 — *Солженицын А.И.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. М.: Согласие, 1996. 688 с.

Солженицын 2006 — *Солженицын А.* Собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. Рассказы и крохотки. М.: Время, 2006. 672 с.

Струве 2014 — *Струве Н.А.* Интервью к 50-летию первой публикации «Крохоток» А.И. Солженицына (Париж, 12 ноября 2013 года) // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия «Филология. Журналистика». 2014. Т. 14. Вып. 2. С. 106–109.

The magazine “Grani” was one of the symbols of the DP generation. Freedom was the ideal that the magazine laid down as the basis of its editorial policy. The concepts of “air” and “freedom” were often found on the pages of the magazine. Their symbolic relationship is considered on the example of individual works published in the magazine in the 1950s and 1960s. In the context of an artistic or artistic-journalistic work, the semantic imagery of these concepts is manifested. We can talk about their closeness, and sometimes synonymy. This provision confirms the idea that the symbols of the epoch are reflected in the language of fiction.

Key words: L. Tolstoy, D. Klenovsky, A. Solzhenitsyn, “Grani”, air, freedom.

Ю.А. РЯБЦЕВА

Реальность и художественный мир повести А.И. Солженицына «Раковый корпус»

В статье представлены новые материалы 1950–1960-х гг. из архива А.И. Солженицына, которые позволяют глубже понять особенности художественного мира повести «Раковый корпус», в частности сюжетные ситуации, характеры и особенности поведения персонажей. Впервые вводимые в научный оборот документы значительно расширяют и углубляют представления читателей о взаимодействии реалий и художественной условности в творчестве Солженицына.

Ключевые слова: автобиографичность, прототип, поэтика, художественный образ, А.И. Солженицын.

Проблемой автобиографичности произведений Солженицына занимались многие исследователи [Голикова 2014, Сафронов 2014, Мучник 2010, Янковская 2018]. Персонажи повести «Раковый корпус» тоже во многом автобиографичны. Однако особенности их изображения изучены не в полном объеме. В частности, не рассмотрен вопрос о том, как соотносятся подлинные события, пережитые Солженицыным, и эпизоды сюжета повести, являются ли персонажи точным отражением своих прототипов. Важные сведения на этот счет сообщают еще не введенные в научный оборот архивные материалы, проливающие свет на проблему соотносительности реальности и художественного мира повести «Раковый корпус».

Повесть «Раковый корпус» написана Александром Солженицыным в 1963–1966 гг. для публикации в журнале «Новый мир», однако в Советском Союзе ее напечатали лишь четверть века спустя. А первое русскоязычное издание вышло в свет в Париже в 1968 г. (книгу выпустили в свет сразу несколько издательств, в их числе — английский «The Bodley Head», русские эмигрантские издательства «Посев» и «УМСА-Press»). В том же году были сделаны переводы на основные европейские языки. Отзывы современников были необыкновенно высоки. Рецензенты из разных стран писали, что книга превосходит даже мировой бестселлер на эту тему — «Волшебную гору» Т. Манна. Например, в статье С. Вальмарка, сделавшего перевод повести на шведский язык, отмечается, что Манн создал «виртуозное литературное произведение, но это взгляд со стороны. Солженицын же повествует о живых и мертвых, к которым принадлежит плотью и кровью» [Walmark 1968, 4]. Через опыт смерти и воскресения автор прошел сам и передал его в художественном произведении с необычайным мастерством слова. По мнению некоторых современных исследователей, именно за эту книгу писатель получил Нобелевскую премию по литературе в 1970 году с формулировкой «за нравственную силу, с которой он продолжил извечные традиции русской литературы» [Сараскина 2008, 639].

«Раковый корпус» написан на автобиографическом материале, как и подавляющее большинство произведений Солженицына. В интервью французскому слависту Н.А. Струве о связи подлинного факта, исторического документа и художественного текста писатель сказал: «Художественное исследование — это такое использование фактического материала, чтобы из отдельных фактов, фрагментов, соединенных... возможностями художника, — общая мысль выступала бы с полной доказательностью, никак не слабей, чем в исследовании научном» [Солженицын 1996, 421–422]. Подобная мысль положена

в основу Нобелевской лекции Солженицына: «...Есть такая особенность ... в положении искусства: убедительность истинно художественного произведения совершенно неопровержима и подчиняет себе даже противящееся сердце» [Солженицын 1995, 9]. У вымысла же в художественном тексте особая функция: «...Вымысел есть для художника средство концентрации действительности. ...Только в этом его роль» [Солженицын 1996, 426].

Большинство персонажей повести «Раковый корпус» имеют реальных прототипов — это больные, врачи, знакомые Солженицына во время лечения в онкологическом диспансере ташкентского медицинского института. Там писатель находился дважды в 1953–1954 гг., когда после окончания лагерного срока жил в ссылке в казахском ауле Кок-Терек. Из комментариев В.В. Радзишевского к тексту повести знаем, что реальными прототипами героев повести послужили: заведующая лучевым отделением ташкентского диспансера Лидия Александровна Дунаева (в тексте — Людмила Афанасьевна Донцова); врач-радиолог Ирина Емельяновна Мейке (в тексте — Вера Корнильевна Гангарт); хирург Анатолий Матусович Статников (в тексте — Лев Леонидович); старший хирург Капитолина Николаевна Елисеева (в тексте — Евгения Устиновна). Пациенты-персонажи: Олег Костоглотов, прототипом которого, по мнению многих исследователей, является сам автор, подросток Дёмка, образ которого Солженицын сложил из черт одного из своих учеников в Кок-Терекской школе, где писатель преподавал в годы казахстанской ссылки, и молодого человека Юрия Маслова, с которым лежал вместе в Ташкентском онкодиспансере; а больной Сибгатов — «татарин с опухолью на спине» [Солженицын 2012, 472] — введен в повесть после того, как Л.А. Дунаева рассказала Солженицыну подобную историю болезни. Линию главного антагониста Костоглотова — Павла Николаевича Русанова — Солженицын написал, запомнив разговор своих соседей по палате. Важным расширением наших знаний о возможных прототипах повести являются вводимые в настоящее время в научный оборот материалы архива писателя: медицинские и гражданские документы, фрагменты его переписки 1950-х — 1960-х гг., воспоминания и свидетельства врачей и друзей Солженицына, фотодокументы тех лет.

Приступая к работе над повестью, Солженицын, уже известный всей стране публикацией «Одного дня Ивана Денисовича», написал лечившим его десять лет назад врачам в Ташкент. Его письмо от 28 марта 1963 г. И.Е. Мейке начинается так: «Я понимаю, что Вам может быть не до того, но очень прошу Вас выделить время, совер-

шить такой труд и помочь мне — обстоятельно написать о себе, может быть, даже не одно письмо, а несколько. Мне хочется, чтобы Вы или такой же человек, похожий на Вас, по Вашему желанию, ... ходил бы по моей девятой палате и улыбался Вашей приветливой улыбкой. ...А я ведь ничего не знаю. Если бы Вы могли уделить внимание и прислать» [Там же, 451]. С такой же просьбой он обращался и к другим врачам, которых хотел сделать героями задуманной повести. Известно, что Мейке не ответила, и Солженицын счел себя свободным создать тот образ, который соответствовал бы его художественным задачам. Вера Гангарт стала одним из самых значимых в повести персонажей. Возможно, если бы врач откликнулся и сообщил Солженицыну свою биографию, это было бы решено иначе.

Разумеется, наиболее пристальное внимание исследователей обращено к фигуре Костоглотова. Как уже было отмечено, многие указывают на автобиографичность этого персонажа. Действительно, фактологических совпадений у героя и автора повести множество. Костоглотов прошел заключение по политической статье и был поднадзорным ссылкой в казахском ауле. Болезнь у него протекала так же, как и у Солженицына, — в лагере была прооперирована опухоль, давшая впоследствии смертельные метастазы, и с точностью до миллилитра в тексте повести передан процесс лечения. Эту точность можно проследить в письмах Солженицына к Николаю Ивановичу и Елене Александровне Зубовым — его друзьям по казахстанской ссылке, которым он писал из Ташкента (письма находятся в фонде Российского государственного архива литературы и искусства), а также в истории болезни, сохраненной одним из его лечащих врачей — Ниной Максимовной Савиных и переданной ею в архив писателя в Троице-Лыкове. Цитата из письма Солженицына Зубовым от 11 февраля 1954 г.: «...Сегодня утром я **сильно настаивал**, чтоб меня выписали (по четвергам обход зав[едующей] отделением лучевым), мне ответили: “голова ваша, как хотите, но лечение не кончено”. Так как упорная задержка меня здесь, когда уже на всех койках сменились за это время по 3 человека, явно не в их интересах, ибо главврач торопит с выпиской, а они всё-таки меня оставляют — я уступил, не знаю: на неделю или еще надольше» [РГАЛИ. Ф. 2511. Оп. 2. Д. 2]. Находим этот эпизод в тексте повести: идентичная ситуация передана с совершенно иным эмоциональным наполнением, раскрывающим различия в характерах героев повести и их реальных прототипов (разумеется, эти различия проявляются не только в данном фрагменте). В диалоге во время обхода заведующей отделением Донцовой и больного Костоглотова, которого никак не

выписывают, в ответ на вопрос, как он себя чувствует, он говорит: «— Да неважно... Чувство, что меня залечили. Прошу — кончать». И следует авторский комментарий: «Он не с прежним жаром этого требовал, а говорил равнодушно, как о деле чужом и слишком ясным, чтоб ещё настаивать. Да Донцова что-то и не настаивала, устала и она: — Голова — ваша, как хотите. Но лечение не кончено» [Солженицын 2012, 382].

Из еще одного письма Солженицына Зубову узнаем, что иссык-кульский корень — народное средство, которым в повести тайно от врачей лечится Костоглов, действительно существовал и даже, возможно, содействовал чудесному исцелению писателя: «Я узнал, что в Киргизии в 120 км от Джамбула живёт человек, лечащий раковые заболевания “иссык-кульским корешком” (кажется, по-латыни — *Asopitum*). Я был на приеме у майора Калашникова в ОблМВД и почти добился разрешения туда ехать, как нашел пузырек настойки этого корешка в Джамбуле вместе с рецептом, из которого явствует, что месяца на 2 мне пока хватит» [РГАЛИ. Ф. 2511. Оп. 2. Д. 2]. Оглоед в повести на глазах у Веры Гангарт выливает настойку из корня, чего больной-Солженицын никогда бы не сделал, потому что добыть это средство крайне сложно. Однако для раскрытия образа Костоглова, который ради своей зарождающейся любви готов пойти даже на уничтожение чудодейственного лекарства, в которое он верит и которое мог бы отдать (о чем сам думает) другому больному, Солженицын трансформирует реальный факт, превращая его в художественную действительность.

Создавая психологический портрет другой значимой героини повести — медсестры Зои, Солженицын также использует реальную жизненную историю, которую сообщает в письме Зубовым. Цитата: «...В клубе здешнем был бал-маскарад с премированием лучшего костюма, но по рассказам соседей по койкам, вернувшихся оттуда, у девушки, бывшей в наиболее оригинальном костюме обезьяны, остряки-танцующие оторвали хвост, от чего шансы ее на получение премии упали» [РГАЛИ. Ф. 2511. Оп. 2. Д. 2]. Перерабатывая эту фабулу, Солженицын пытается понять, что же могла чувствовать осмеянная девушка. В «Раковом корпусе», после почти дословного пересказа этого эпизода в клубе, читаем: «И Зоя заплакала — не от тупости этих парней, а оттого, что все вокруг стали смеяться, найдя выходку остроумной» [Солженицын 2012, 137]. Добавляется важный оттенок: девушка заплакала не от обиды на ребят, а потому, что общество ее не поддержало, не поднялось против несправедливости и бесчестья, не осудило оскорбивших ее, а, наоборот, как бы поддержало их своим

смехом, стало соучастником. Передана важная черта характера этой героини.

Приведем еще один документ, который до сих пор не был в поле зрения исследователей, — заметки Елены Александровны Зубовой, сделанные по прочтении текста «Ракового корпуса» и находящиеся ныне в личном архиве А. Солженицына. Напомним, что чета Зубовых — прототипы Кадминых в повести, ссыльные друзья Олега Костоглотова, которым он адресует свои письма из больницы. Записи Е.А. Зубовой сделаны 23 июля 1966 г. Известно, что по ходу работы над повестью Солженицын посылал отдельные написанные главы врачам в Ташкент, чтобы они выявили неточности в медицинской части текста, мог послать и Зубовым, которые были первыми читателями и рецензентами его произведений в те годы. По прочтении главы «Воспоминания о Прекрасном», предпоследней в первой части повести, Елена Александровна пишет: «Чего же сказать о К[админых]? Видимо, такова была задача автора — насколько можно судить по этой главе, между Олегом и автором нельзя поставить знак равенства, — Олег значительно, проще, примитивнее, в такой же мере и Кадмины не Зубовы. Это не важно, что К.[админы] что-то вроде современных Пульх[ерии] Ив[ановны] и Аф[анасия] Ив[ановича] [герои “Старосветских помещиков” Гоголя] — милые, симпатичные, чудаковатые, почти карикатурные старички. Важно то, что не дано тех отношений, какие были у автора с Зуб[овыми]. Олег смотрит на Кадминых сверху вниз, с легкой добродушной иронией и нет у них никакой близости. А мне вспоминается жизнь наша с другой стороны. К Сане [Николай Иванович] привязался ... в его отношении было много нежности, мужской нежности отца к сыну. А Саня ... платил ему тем же. Помню, как он как-то сказал “моему отцу было бы сейчас столько лет, сколько Николаю Ивановичу”. И в этих словах были такие ласковость и мягкость ... в это время С[аня] делился с нами всем» [из личного архива А. Солженицына]. Примечательно, что аллюзия на гоголевских героев, замеченная Еленой Александровной, — несомненно авторский замысел. Уш-Терек (в действительности — Кок-Терек) показан в повести как рай, место, где Костоглотову было даровано самое ценное, что дал Бог, но отняли люди — свобода. В главе много библейских образов, а Кадмины из страдавших ссыльных стариков представлены в тексте будто новыми уш-терекскими «помещиками»: «Что б ни случилось с Кадмиными в ссылке, они всегда повторяют: — Как хорошо! Насколько это лучше, чем было! Как нам повезло, что мы попали в это прелестное место! Досталась им буханка светлого хлеба — радость! Сегод-

ня фильм хороший в клубе — радость! Двухтомник Паустовского в книжный магазин привезли — радость!» [Солженицын 2012, 231] Читатель «Архипелага ГУЛАГа» сразу узнает этот мотив радости, окрашивающий рассказ автора о казахстанской ссылке, вернувшей писателю не только освобождение от лагеря, но и исцеление от смертельной болезни. Сравним название глав: «Воспоминание о Прекрасной ссылке» в «Архипелаге...» и «Воспоминание о Прекрасном» в «Раковом корпусе». Две эти главы повествуют об одном и том же жизненном эпизоде Солженицына, содержат множество фактологических пересечений.

Замечания Елены Александровны Зубовой помогают выявить главный источник различия подлинной истории и художественного текста: родственная близость и общность Солженицына и Зубовых возникла потому, что Зубовы были единственными людьми в вечной казахстанской ссылке писателя, которым он доверил свое тайное творчество. Потому образ Костоглотова и проще, и отчасти «грубее», чем ждала Елена Александровна. Потому и нет этой особой духовной близости у него с Кадмиными, что нет в его образе интеллектуально-творческого аспекта. А значит, и то Прекрасное, о котором вспоминает Зубова, читая «Раковый корпус», она находит в тексте опредмеченным и примитивным, сразу отмечая его отсылку к «Старосветским помещикам». Причину, по которой Солженицын лишил своего героя столь важной для него психологической краски, находим в одном из интервью писателя: в Костоглотове он хотел показать не столько особую индивидуальность, но определенный тип личности, который автор называет «национальным типом зэка», каким делает лагерь всякого человека, выжившего в нем.

Обобщая всё вышеизложенное, можно сделать следующие выводы. Во-первых, видим, что в фабулу повести включены события, пережитые писателем в 1953–1954-м годах. Подтверждения этому находим в многочисленных письмах Солженицына Зубовым. Во-вторых, проследили, как эти события трансформировались в соответствии с художественным замыслом писателя. В-третьих, обратившись к еще не опубликованным архивным материалам: отклику (23.07.1966) Елены Александровны Зубовой на главу «Воспоминания о прекрасном», — получили возможно узнать, как реальный прототип, друг писателя, воспринял повесть. Всё это подтверждает вывод о том, что реальность, преобразованная рукой писателя в художественный образ, обладает большой долей условности, несет отпечаток личности автора, его сопереживание тем, кому пришлось пережить и тяжкую болезнь, и мучительные социальные условия.

ЛИТЕРАТУРА

- Акопьянц 1999 — *Акопьянц Н.* Образ автора-повествователя и специфика авторской субъективности в нарративе романа А.И. Солженицына «Раковый корпус» // Филологический сборник (Харьков). 2015. Вып. 20. С. 26–31.
- Голикова 2014 — *Голикова Г.* Символика Грааля в автобиографической прозе А.И. Солженицына: (Роман «В круге первом») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 5 (35). Ч. 1. С. 58–61.
- Дурнов 1999 — *Дурнов Л.* «Раковый корпус», прочитанный врачом // Вместе против рака. 1999. № 2. С. 27–30.
- Каган-Пономарев 2014 — *Каган-Пономарев М.* Описание болезней и больных у Солженицына // Каган-Пономарев М. Литераторы-врачи: Очерки и подходы: С прил. библиогр. словаря. Изд. 3-е, испр. и доп. М.; Ижевск, 2014. С. 718–722.
- Короткова, Щедрина 2017 — *Короткова Т.С., Щедрина Н.М.* Способы взаимодействия автора-повествователя и героя в повести А.И. Солженицына «Раковый корпус» // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С. Есенина. 2017. № 3. С. 107–111.
- Кудинова 2013 — *Кудинова И.* Образы врачей в повести А.И. Солженицына «Раковый корпус»: факты и вымысел // Филологические этюды (Саратов). 2013. Вып. 16. Кн. 1. С. 87–90.
- Мейке 2003 — *Мейке И.* «Врачу моему, помешавшему мне умереть»: Лечащий врач Солженицына, ставшая прототипом доктора из «Ракового корпуса», впервые рассказывает, почему в кн. у нее оказалась чужая биография / [предисл. и послесл. ред.] // Правда Северо-Запада (Архангельск). 2003. 10 дек. С. 6.
- Мейке 2010 — *Мейке И.* Воспоминания об А.И. Солженицыне / подгот. А. Климов // Зап. Рус. акад. группы в США. 2010. Т. XXXVI. С. 9–19.
- Мучник 2010 — *Мучник Х.* «Раковый корпус». Судьба и вина / Пер. с англ. Б. Ерхова // Солженицын: мыслитель, историк, художник: Запад. критика, 1974–2008: Сб. ст. М.: Рус. путь, 2010. С. 558–574.
- Радзишевский 2010 — *Радзишевский В.* «Засветить край неба...»: «Раковый корпус» как медицинская повесть // Вестник русского христианского движения. 2010. № 196. С. 169–181.
- Радзишевский 2012 — *Радзишевский В.* Комментарии // Солженицын А. Собр. соч.: в 30 т. / ред.-сост. Н. Солженицына. М.: Время, 2012. Т. 3. С. 448–546.
- РГАЛИ. Ф. 2511. Оп. 2. Д. 2.
- Сараскина 2008 — *Сараскина Л.И.* Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008. 935 с.

Сафронов 2014 — *Сафронов А.* Автобиографический герой в «Архипелаге ГУЛАГ» А. Солженицына: Завершение пути // Слово. Словесность. Словесник: Материалы Всерос. науч.-практич. конф. преподавателей и студентов, 18 апр. 2014 г. Рязань, 2014. С. 106–109.

Солженицын 1995 — *Солженицын А.* Публицистика: в 3 т. Т. 1. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1995. 720 с.

Солженицын 1996 — *Солженицын А.* Публицистика: В 3 т. Т. 2. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. 624 с.

Солженицын 2012 — *Солженицын А.И.* Раковый корпус: Повесть / [коммент. В.В. Радзишевского] // Солженицын А. Собрание сочинений: в 30 т. / ред.-сост. Н.Д. Солженицына. М.: Время, 2012. 549 с.

Янковская 2018 — *Янковская Л.* Автобиографизм или автопсихологизм? К вопросу авторского присутствия в художественном повествовании // Известия Саратов. ун-та. Новая сер. Сер.: Филология. Журналистика. 2018. Т. 18. Вып. 1. С. 87–91.

Sansom 2012 — *Sansom D.* Medicine and human identity in Alexander Solzhenitsyn's «Cancer Ward» // Ethics and Medicine. 2012. N2. Vol. 28. P. 99–114.

Walmark 1968 — *Walmark S.* Till döds sanningsenligt // Dagens Nyheter, 1968. С. 4.

The article presents new materials from the 1950s and 1960s from the archive of A.I. Solzhenitsyn, which allow a deeper understanding of the features of the artistic world of the story «Cancer Ward», in particular plot situations, characters and behavioral features of the characters. The documents introduced into scientific circulation for the first time significantly expand and deepen readers' ideas about the interaction of realities and artistic conventions in Solzhenitsyn's work.

Key words: autobiography, prototype, poetic, artistic image, A.I. Solzhenitsyn.

А.И. ВАНЮКОВ

«Семь дней творения» В. Максимова: авторская мысль — поэтика заглавия — композиция романа

«Семь дней творения» (1971) — первый, программный, концептуальный христианский роман В. Максимова как по содержанию, так и по форме. Авторская концепция отчетливо заявлена уже в поэтике

заглавия. Роман состоит из семи глав, которые складываются в композицию, соответствующую мере и духу заглавия. Текст рассматривается как единое художественное целое на уровне «дней» (частей, глав) и внутренних субглав (субглавок), ведущих к седьмому дню — «дню надежды и воскресения».

Ключевые слова: автор, роман, форма и содержание, поэтика заглавий, композиция, финал.

Владимир Емельянович Максимов (1930–1995) — выдающийся русский писатель второй половины XX века, яркий представитель третьей волны русской эмиграции, основатель и редактор журнала «Континент». Известность к В. Максиму пришла в 1961 году, когда на страницах шумевшего альманаха «Тарусские страницы» была опубликована его повесть «Мы обживаем землю». Затем, в 1960-е годы, внимание советского читателя, литературной общественности последовательно привлекали повести В. Максимова «Жив человек» (1962) [Ванюков 2017, 241–248], «Шаги к горизонту» (1963), «Дорога» (1966) и «Стань за черту» (1967). В контексте многочисленных отзывов профессиональных критиков и историков литературы (от Евг. Осетрова «Поэзия и проза “Тарусских страниц”» до Веры Синенко «О повести наших дней» [В лит. зеркале 1986]) следует выделить пронизательные суждения А. Нинова: «В повести “Жив человек” Максимов сделал решительный шаг к историческому объяснению характера героя, оказавшегося пасынком жизни» [Там же, 262], В. Левина, который заметил, что «путь к высотам» В. Максимова раскрывается в «системе повестей», проникнутых «торжеством добра, гуманистического начала» [Там же, 260], Л. Аннинского: «Его (В. Максимова. — А.В.) проза — это, конечно, философская проза. В его повестях — философское “гравитационное поле”, люди здесь действуют как бы в духовно символической сфере. Вл. Максимов исследует человеческое самосознание на изломе и человек — вот главный сюжет» [Там же, 265], а также Ан. Ланщикова, который предвидел/предсказывал «новаторство» писателя «в переходе... от жанра повести к жанру романа <...> “глубокий” разговор — возможен только в жанре романа» [Там же, 261, 262].

В 1971 году в эмигрантском издательстве «Посев» (ФРГ) вышел первый роман В. Максимова «Семь дней творения», который стал заметным явлением третьей волны литературы русского зарубежья и открывал его знаменитый романский цикл: «Карантин» (1973), «Прощание из ниоткуда» (1974), «Ковчег для незваных» (1978),

«Чаша ярости» (1981), «Заглянуть в бездну» (1986) и «Кочевание до смерти» (1994) [Дзиов 1998, 12–13].

«Семь дней творения» — первый программный, концептуальный христианский роман В. Максимова как по содержанию, так и по форме (см. статьи З. Маурины, И. Рубина, В. Иверни, Р. Лужного, Л. Ржевского, А. Краснова-Левитина, Ф. Эберштадт [В лит. зеркале 1986, 8–215], воспоминания/высказывания О. Клемана, Ж. Нива, В. Страда [Венок 1995, 18–21, 30, 33], И. Золотусского [Золотусский 1997, 50], работы М.М. Глазковой [Глазкова 2005, 33–40], М.М. Глазковой, Л.А. Шаховой [Глазкова 2012, 55–61], И. Виноградова [Виноградов 2011, 449–470]. Так, И. Виноградов, говоря о «самом качестве художественного мировидения Солженицына и Максимова», подчеркивал: «всё дело именно в том, что Солженицын и Максимов — писатели религиозного духовного склада, писатели-христиане». Но, сопоставляя солженицынские и максимовские композиции, исследователь пришел к выводу, что максимовская «композиция... основана на ... принципе — как бы чисто панорамном <...> Поэтому-то в композиции Максимова и нет той обязательности, такой филигранной причинности, как у Солженицына» [Там же, 456, 462]. Так что проблема постижения специфики «максимовской композиции» (и прежде всего романа «Семь дней творения») сохраняет свою актуальность до сих пор.

Остановимся на основных терминах, «значениях слов»: автор — заглавие — композиция. В нашем — максимовском — контексте теоретическое обоснование «образа автора» было дано в статье Л. Ржевского «Триптих В.Е. Максимова. Алгебра и гармония» (1978). Леонид Ржевский (Суражевский) — известный писатель второй волны русской эмиграции, профессиональный филолог. Обращаясь к «понятию образа автора — образа, воплощаемого в художественном произведении как авторское творческое самораскрытие» [В лит. зеркале 1986, 121], Л. Ржевский приводит классическое суждение Л.Н. Толстого: «Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев — мы ищем и видим только душу самого художника» (Л.Н. Толстой о литературе. М.: Гослитиздат, 1955. С. 256), отмечает: «эти слова так перекликнулись с современным литературоведческим понятием образа автора» [Там же] и ссылается на работы академика В.В. Виноградова. «То, что говорит Л. Толстой, — пишет академик В.В. Виноградов, — одинаково относится и к идеологической позиции писателя, и к стилистическим формам его литературного образа» [Виноградов 1959, 155]. И далее ещё одна ссылка на В. Виноградова: «В ... структуре об-

раза автора находит выражение оценка изображаемого мира со стороны писателя, его отношение к действительности, его миропонимание» [Виноградов 1963, 125; В лит. зеркале 1986, 121, 124].

В классическом труде С. Кржижановского «Поэтика заглавий» (1931) «имя автора» органично включается в заглавную сферу: «участвуя в нарицании, т.е. названии книги». С. Кржижановский дает емкие по содержанию и смыслу, афористические по стилю характеристики заглавий: заглавие «вправе выдавать себя за главное книги», «книга и есть развёрнутое до конца заглавие»; «заглавие, являющееся кратчайшим из кратких рассказов о книге, ... даёт в мале всю книгу, конденсирует её»; «заглавие... конденсирует тему и высказывание своей книги» [Кржижановский 1931, 4, 3, 6, 7].

Движение художественной мысли автора «от начала»/заглавия «до конца»/финала произведения складывается, оформляется в композиции/структуре текста. Как отмечает современный автор, термин «композиция» трактуется/понимается в «широком» и «узком» смысле понятия. Распространенным, традиционным толкованием термина является понимание композиции как «построения произведения», «воплощения авторской позиции в данном художественном целом» [Тамарченко 2008, 102, 103]. Вместе с тем в XX веке прослеживается тенденция к выделению/акцентуации «тематической композиции» [Скафтымов 2008, 55–129] и «динамической композиции» [Виноградов 1959, 154], их взаимосвязи [Ванюков 2019].

Прежде всего обратим внимание на то обстоятельство, что в романе художественно выражен жизненный, социальный, духовный опыт автора («Я как раз через свой опыт пришел к Достоевскому, а через Достоевского — к религии» [Глэд 1991, 252]), последовательно и открыто прописанный в его автобиографических материалах («Автобиографический этюд» и др. [Максимов 1990, 192–194]), публицистике: «Литература против тоталитаризма» [Максимов 1993, 134–136], «Цена нашего изгнания» [Там же, 148–152], «Заговор равнодушных» [Там же, 265–272], «Очарование словом» [Там же, 352–365].

Авторская концепция произведения отчетливо заявлена уже в поэтике заглавия: СЕМЬ ДНЕЙ ТВОРЕНИЯ, в котором число (семь) находится в органической связи с временной мерой (день — дней) и метафорическим, метафизическим, библейским, бытийным содержанием (Творение — сотворение (Библия. Бытие, гл. 1, 1–31; 2, 1–25)). Роман состоит из семи глав — семи дней (недели) творения, каждая из которых имеет свое, особое заглавие и структуру, а в дви-

жении повествования они складываются в романную композицию, соответствующую мере и духу заглавия.

Первая глава романа озаглавлена «Понедельник. Путешествие к себе» и состоит из 12 субглавок, раскрывающих образ главного героя Петра Васильевича Лашкова, «товарища Лашкова», ветерана Узловской железнодорожной станции, города Узловска: от его юных, революционных лет («комиссар всей Сызрано-Вяземской дороги») до современности, когда он остался в своем пятистенке с немолодой уже дочерью Антониной. 12 субглавок дают три концентрических круга (по четыре субглавки) «путешествия» Петра Васильевича «к себе». Повествование строится, развивается, движется на коллизиях света и тьмы, закона и благодати, «сухого духа» и «озарений», «муляжа» и правды жизни. И путешествие Петра Васильевича в Вологду, на помощь брату Андрею, в Москву, на свидание с братом Василием, и встреча внука Вадима, и помощь крестнику Николаю оказываются «путешествием к себе», «ощущением перемены, поворота судьбы»: «Заново, заново всё надо начинать. Он шел и думал» (финал первого дня [Максимов 1991, 88]).

Вторая глава «Вторник. Перегон» показывает (по заглавию) второй день творения (в библейском плане) и второй вариант сотворения человека: второй брат, Андрей Васильевич Лашков, на «перегоне» в начале войны Узловского гурта скота (1200 голов) в Дербент. Глава состоит из 16 субглав, идущих в ритме 4 по 4 (4–4–4–4), а путевой сюжет возникает/развивается как воспоминание лесника Андрея Васильевича (он в лесу, в своем природном единстве) о «перегоне» как времени испытания, проверки на человечность, прочность. Спутниками Андрея становятся Александра (проверка любовью) и старый ветврач Бобошко (идея правды жизни, познания жизни: «Господь создал человека в один день» — «одна земная вечность» [Там же, 138], притча о Христе [Там же, 162–163]. В финале главы «дербентский» Андрей идет в военкомат («Иди, парень, воюй»), а Андрей Васильевич «очнулся» в лесу с чувством, что «им перейдена какая-то очень важная для него черта, вещей какой-то рубеж, после чего жить ему будет яснее, проще, просторнее» [Там же, 166].

Третья глава «Среда. Двор посреди неба» — самая большая глава романа, в ней 25 субглавок (5–5–5–5–5), в то же время она — центральная, срединная часть романной истории. Герой и фокус этой главы — третий брат, Василий Васильевич Лашков: он ушел из Узловска, принимал участие в гражданской войне на юге, в Туркмении,

потом оказался в Москве. «Глазами героя (дворник, истопник) — глазами автора» показывается жизнь одного московского двора от начала 1920-х годов — через войну — к 50–60-м, смерти — в одиночестве — Василия Васильевича. В финале звучат мотивы прощания/прощения и плача — «выливали в плаче всю ту кровотокающую боль, какую обросла его собственная душа перед прощанием с землей и небом ... только земля слышала его последний хрип: — Господи-и-и...» [Там же, 268–269]. В координатах «двора» и города, земли и неба, света и тьмы, правды и кривды, бесовского, божественного и человеческого начал (образы Симы Цыганковой, военспеца Козлова, артиста Льва Храмова) движется художественная мысль автора, живописующая бытовую панораму московских десятилетий и поднимающаяся к бытийным размышлениям о судьбе России, национальном характере («Смердяковщина захлестнула Россию» [Там же, 213]; «один бес всех попутал» [Там же, 267]). Трагедия одиночества «красного героя», московского «дворника» («Куда шел? Чего искал? Плыл ли хоть раз в жизни против течения?» [Там же, 229]), его «свидетельская» история — честная социально-психологическая сейсмограмма народной жизни, национальной среды и вместе с тем человеческий «счет» революции: герой — не герой, не поднялся в «небо», не прорвался к любви («Повременить нам надо» — говорит Груше [Там же, 210]).

Четвертая глава «Четверг. Поздний свет» (16 глав: 4–4–4–4) раскрывает романную историю внука Петра Васильевича (см.: VI-я субглавка «Понедельника») — Вадима Викторовича Лашкова — артиста, человека, его выбор, его судьбу («Поздний свет»). Действие происходит в то время, когда «Братская ГЭС дала первый ток» ([Там же, 305] — газетное сообщение), а эвакуатор «насвистывает себе под нос “Хотят ли русские войны”» [Там же, 275]. Вадим оказывается в психиатрическом отделении больницы («психушке»), которая предстает полем битвы свободы и насилия; бесовского, дьявольского, государственного — и божественного, светоносного, подлинно человеческого начал. Настоящими героями времени романа выступают режиссер Марк Крепс и отец Георгий, которые в полном соответствии со «свободой выбора» идут на «крестную муку» в Казанскую психушку («А ведь мы лишь несем Свет и Слово Божье»). Вадим хочет «сам свою суть отыскать» [Максимов 1991, 319, 318], решается «уйти из профессии», переменить свою жизнь, но попадает в психушку и там решается на побег (помогает Наташа, внучка о. Георгия). Побег, любовь — «как во сне» (XV-я субглавка), но Вадим не успел переправиться на

другой берег, его взяли: «Крепс оказался прав: ему уже теперь никогда от них не уйти» [Там же, 358].

Пятая глава «Пятница. Лабиринт» состоит из 11 субглавок, которые идут в ритме 4–4–3 и закольцовываются двумя письмами Антонины, дочери Петра Васильевича: первое — отцу, второе — Льву Львовичу Гупаку, духовному наставнику (начало линии Петра Лашкова и Миронова-Гупака см. IX–X-я субглавки «Понедельника»). Антонина является главной героиней «Пятницы»: вместе с мужем Николаем она оказывается на «странной» стройке в среднеазиатской степи, переживает полосу/череду жизненных — производственных и судьбоносных — событий (самоубийство бригадира Осипа Меклера — Меклеры из «Среды», арест Николая), встречает хороших, близких ей по духу людей (архитектор, Муся — субглавка VI-я. Рассказ Муси о себе). Антонина утверждает в вере, материнстве, находит выход из «лабиринта» (строят тюрьму), пишет письмо Гупаку с просьбой поговорить с «отцом»: «Коли примет, приеду помогать ему в старости, дитя растить» [Там же, 426].

Шестая глава «Суббота. Вечер и ночь шестого дня» (13 субглавок: 4–4–4–1) по спирали выводит романное действие на главного героя, Петра Васильевича Лашкова, который «глядит... в себя», претерпевает духовный перелом и выходит на светлую дорогу, ведущую к «воскресению». Петр Васильевич объединяет все романские линии и «концы», связанные с именами и судьбами братьев Василия и Андрея, внука Вадима, узловских современников: Гусев, Воробушкин, Говорухина, принимает слово Гупака, всматривается в себя: видения Петра Васильевича (субглавки III, VI, VIII, X) и встречает Антонину с ребенком. В символическом финале главы Петр Васильевич выходит на открывшуюся ему дорогу: «Утро высвечивало перед Петром Васильевичем втекающую в горизонт дорогу, и он шел по ней с внуком на руках. Шел и Знал. Знал и Верил». Финальные глаголы — духовного, символического свойства и смысла. Потому и «седьмой день» романа дает емкое, афористическое содержание: «И НАСТУПИЛ СЕДЬМОЙ ДЕНЬ — ДЕНЬ НАДЕЖДЫ И ВОСКРЕСЕНИЯ» [Там же, 507, 509].

Авторская мысль, заявленная в «первом слове», заглавии — «Семь дней творения» — через шесть дней, дней жизненных испытаний, страданий, метаний, озарений героев — идет к финалу, дню седьмому — «дню надежды и воскресения». Динамическая композиция романа соединяет «творение» и «воскресение».

Таким образом, структуру, художественное целое, композицию романа В. Максимова «Семь дней творения» можно описать сле-

дующим образом: Автор — Заглавие: Семь дней творения — роман и в последовательности семи глав:

Понедельник. Путешествие к себе. I—XII: 4—4—4

Вторник. Перегон. I—XVI: 4—4—4—4

Среда. Двор посреди неба. I—XXV: 5—5—5—5—5

Четверг. Поздний свет. I—XVI: 4—4—4—4

Пятница. Лабиринт. I—XI: 4—4—3

Суббота. Вечер и ночь шестого дня. I—XIII: 4—4—4—1

Седьмой день — день надежды и воскресения.

Вполне гармоничный композиционный рисунок.

В семи главах романа 93 субглавки (12+16+25+16+11+13): $9+3=12$; $12: 1+2=3$. Главные композиционные числа романа — «семь» и «три», которые имеют богатые мифопоэтические смыслы. Как отмечает М.М. Маковский, автор фундаментального «Сравнительного словаря мифологической символики в индоевропейских языках», «Число “семь” — символ высших космических сил, семи “верховных сил”, символ интеллектуальности»; «Тройка символизировала божественный Разум, духовный порядок, гармонию микро-макромиров, совершенство, небо». Интересны, знаменательны и «древние значения» этих чисел: «3 (тернер): $2+1$ — размножение», а «7 (сентернер): $4+3$ — истина» [Маковский 1996, 392, 390, 389]. Эти мифопоэтические характеристики точно определяют эпическую содержательность, гармоническое строение и духовную, интеллектуальную атмосферу максимовского романа.

ЛИТЕРАТУРА

- Агеносов 2000 — Агеносов В.В. Ржевский Л.Д. (Суражевский) // Русские писатели 20 века. Биографич. Словарь / Гл. ред. и сост. П.А. Николаев. М.: Изд-во БРЭ; «Рандеву АМ», 2000. 808 с.
- Ванюков 2017 — Ванюков А.И. Литературный XX век: перевалы, перекрёстки, перепутья: Сб. ст. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2017. 324 с.
- Ванюков 2019 — Ванюков А.И. Русский роман XX века. Ч. 1. Десять композиций: Монография. Саратов: Наука, 2019. 347 с.
- Венок памяти 1995 — Венок памяти Вл. Максимова // Континент. 1995. № 2. С. 13—34.
- Виноградов 1959 — Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: ГИХЛ, 1959. 656 с.
- Виноградов 1963 — Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: АН СССР, 1963. 256 с.
- Виноградов 2011 — Виноградов И. Между отчаянием и упованием // Континент. 2011. № 4 (150). Т. 4. С. 449—470.

В лит. зеркале 1986 — В литературном зеркале. О творчестве Вл. Максимова. П. — Н-Й.: Третья волна, 1986. 273 с.

Глазкова 2005 — *Глазкова М.М.* Писатели русского Зарубежья. В.Е. Максимов // Русская словесность. 2005. № 8. С. 33–40.

Глазкова 2012 — *Глазкова М.М., Шахова Л.А.* Функциональность христианской символики романа В.Е. Максимова «Семь дней творения» // Русская словесность. 2012. № 1. С. 55–61.

Глэд 1991 — *Глэд Д.* Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. М.: «Кн. палата», 1991. 320 с.

Дзиов 1998 — *Дзиов А.Р.* Максимов Вл. Ем. // Русские писатели. XX век. Биобиблиографич. словарь. В 2 ч. Ч. 2. М. — Я. Под ред. Н.Н. Скатова. М.: Просвещение, 1998. С. 10–14.

Кржижановский 1931 — *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. М.: Никитин. субботники, 1931. 33 с.

Маковский 1996 — *Маковский М.М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М.: ВЛАДОС, 1996. 416 с.

Максимов 1990 — Владимир Максимов // Русский архив. Русский исторический журнал. Вып. I. М.: Столица, 1990. С. 192–218.

Максимов 1991 — *Максимов В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 2. Семь дней творения. Роман. М.: ТЕРРА–TERRA, 1991. 512 с.

Максимов 1993 — *Максимов В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 9 (доп.). М.: ТЕРРА–TERRA, 1993. 380 с.

Скафтымов 2008 — *Скафтымов А.П.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. Самара: Изд-во «Век#21», 2008. 544 с.

Тамарченко 2008 — *Тамарченко Н.Д.* Композиция // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

“Sem dney tvorenya” (“Seven Days of Creation”, 1971) — the first, programmatic, conceptual, Christian novel by V. Maksimov, both in content and in form. Author’s concept already is clearly stated in the poetics of the title. The novel consists of seven chapters, which form a composition corresponding to the measure and spirit of the title. Book researched in a single artistic subject at the level of “days” (parts, chapters) and internal sub-chapters, leading to the seventh day — “the day of hope and resurrection”.

Key words: author, novel, form and content, poetics of titles, composition, finale.

А.В. ВЕЛИКОДНАЯ

Основные мотивы любовной лирики Дины Злобиной

В исследовании рассматривается тема любви в лирике пензенской поэтессы Д.Д. Злобиной (1936–2004), чье творчество мало известно современному читателю. Предпринята попытка осмысления основных мотивов ее любовной лирики на материале сборников «Качели» (1964), «За первой избой» (1980), «Чернозерье» (1970), «Где цветут не забудки весной» (1987).

Ключевые слова: Дина Злобина, лирическая героиня, тема любви, мотив.

Лирика пензенской поэтессы Дины Дмитриевны Злобиной (1936–2004) — это «почти безыскусный и оттого как-то по-особому пронзительно искренний монолог женщины из российской глубинки с типичной для ее поколения судьбой. Она вылила и выплакала на страницы своих поэтических книжек свою душу, нежную и чистую, как “прозрачная чудо-вода” в роднике ее Чернозерья» [Мещерякова 2021, 173].

Тема любви в творчестве поэтессы — одна из самых тонких и волнующих, хотя количество стихотворений данной тематической группы сравнительно невелико. Чаще всего в них звучит мотив расставания с любимым человеком. Пронзительно стихотворение «Кружатся листья» (сборник «За первой избой»), в котором последняя строка каждого из пятистиший заканчивается грустным признанием, пронизывающим произведение болью и упреком: «Ты уезжаешь, а я остаюсь».

Отметим, что любовная лирика поэтессы неразрывно связана с природой ее родного Чернозерья. «Дину Злобину можно назвать “последней поэтессой деревни”, во всяком случае в Пензенском крае. Значительная часть ее стихов рисует сельские картины родного Чернозерья, в которых слышится есенинская “нежность грустная русской души» [Там же, 169]. Осень и клены понимают лирическую героиню, разделяют с ней ее страдания. В их окружении Дина Злобина рисует и героя, прощающегося с «речкой зеленой». Мы видим, что и он тянется к природе, тоже понимает ее. Тем самым героиня Злобиной возвышает образ своего любимого человека. Повтор «Ты уезжаешь, а я остаюсь» помогает лирической героине передать всю боль ее души, гнетущее состояние предстоящей разлуки с любимым. Героиня Д. Злобиной «сдается в плен» осени, стоя у крыльца.

Предвестником расставания у нее становится ветер, пронзивший ее сердце. Он в стихотворении Дины Злобиной «тоскливый»: видимо, понимает и чувствует нынешнюю и грядущую боль лирической героини. Следует обратить внимание на то, что героиня сама предсказывает появление этой природной стихии, настолько велика ее связь с природой:

Вечером песню поёшь молодую,
Шутку твою различая, смеюсь.
Скоро уж ветер тоскливый подует...
Ты уезжаешь, а я остаюсь!

Героиня Д. Злобиной сильна духовно, она с уверенностью говорит, что сумеет смириться с долгой разлукой, и утверждает, что не боится жить с «грустью нетающей». Зная биографию поэтессы, можем заметить, что в жизни ей пришлось испытать подобные чувства. В каждой строчке стихотворения — горечь и ожидание потери любви. Лирическая героиня одновременно и упрекает возлюбленного, и желает ему счастья: «Даст тебе счастье большое дорога...».

В стихотворении «От слёз счастливых бы ослепла...» (сборник «Возвращаются ветры») героиня Д. Злобиной тоскует по своему возлюбленному и представляет счастливое мгновение встречи, но понимает, что всё в прошлом и ничто уже не оживет:

От слёз счастливых бы ослепла,
Когда б навстречу шел опять!
Но что в остывшей кучке пепла
Березку сочную искать?

В следующих двух четверостишиях лирическая героиня обвиняет возлюбленного. Она грустит, но причиной тому является вовсе не дождь — природный символ печали и слез:

Не оживет, не затрепещет
На месте том,
где свежий пень...
Я всё грущу,
а дождик хлещет,
Но не дождем испорчен день!

Всё, что оставил возлюбленный лирической героине, — грусть, и она ничего не может с этим поделать:

Тобой испорчены недели,
Цветущий май испорчен весь —

Ушел ты к радости,
к беде ли?
Зачем же грусть оставил здесь?..

Поэтесса использует градацию: сначала он омрачил день, затем — недели, после — «цветущий май». С помощью данного художественного приема Дина Злобина передает последовательное нарастание с каждым днем своей душевной боли. Ярко отражают состояние лирической героини и риторические вопросы: «Ушел ты к радости, к беде ли?», «Зачем же грусть оставил здесь?». Они помогают поэтессе выразить чувство отчаяния, тоски.

В отличие от предыдущего, стихотворение «Приезжай ко мне в гости...» (сборник «За первой избой») не содержит обвинений в адрес возлюбленного, напротив, оно наполнено теплым чувством ожидания встречи. Лирическая героиня с болью, но без упреков отмечает, что у него нет и часа для встречи. Она понимает, что любимый очень занят, и просит его приехать хотя бы в марте. Но он не приезжает и в марте. Влюбленная героиня продолжает с надеждой его ждать и просит приехать в мае, в сентябре, позднее осенью:

Не приедешь ты в мае —
В сентябре приезжай,
Когда с яблонь снимаю
Сочных зорь урожай...
Приезжай с листопадом —
В кучках листья красны,
И прощается стадо
С волей вновь до весны.

Последнее четверостишие содержит в себе болезненное заключение лирической героини: «Занят...». Сколько эмоций содержит в себе одно это слово! Это и обращение к самой себе, и мысленный диалог с любимым. Сердце героини болит еще больше, в отчаянии она винит во всем кружащий в поле снег (отметим, что в предыдущем стихотворении поэтесса не рассматривала природную стихию в качестве угнетающей душу силы). Здесь также присутствует градация, связанная со временем года: март — май — сентябрь — ноябрь — январь. Данный прием прекрасно передает душевное томление лирической героини в ожидании встречи.

Стихотворение «И ты без меня будто весел...» (сборник «Качели») посвящено встрече героини Дины Злобиной с возлюбленным. В поэтических творениях поэтессы о любви мы не прочитаем о счастье взаимности. Мы вглядываемся лишь в болящую душу:

И ты без меня
 будто весел,
И я улыбаюсь
 всё легче...
А мир
 В самом деле тесен,
А то, может,
 не было б встречи!

В разлуке с любимым у лирической героини мучительно при-
тупились чувства: рутина поглотила их. Но после произошедшей
встречи поэтесса убеждается в незначительности былых дней без
любимого, просит его согреть ей «немножечко руки», вспомнить
о ней, поведать, куда он уезжает теперь. Важной художественной де-
талью в стихотворении являются снежинки, передающие холодность
любимого, его равнодушие. Можем представить, каково это, когда за
ворот падает снег. От этого становится немного смешно и холодно.
Таковы и противоречивые чувства лирической героини: она и рада
встрече, и чувствует боль, которую причиняет ей предстоящая оче-
редная разлука.

Пронзительно стихотворение «Месяцами вас не вижу...» (сборник
«Где цветут незабудки весной»), в котором лирическая героиня Зло-
биной делает горькое предположение: «*Может, счастье — книжный
бред?*» Здесь также звучит мотив разлуки с любимым человеком:

На траве осенней, рыжей,
Я прочла разлуки след.
Возле будки телефонной,
Пряча робость, постою...

Снова мы видим связь чувства любви с природой: след разлуки
лирическая героиня прочла «на траве осенней, рыжей». Лирическая
героиня не решаете подойти к телефонной будке, но не от робости,
а по причине «земной», «ясной» трезвости своего рассудка, унимаю-
щей душевную боль. Героиня называет свою душу «шалльной», любя-
щей вопреки всему. Трезвый рассудок не способен унять голос серд-
ца, обращающегося к любимому: «Позвоните!»:

Через шорох листопада,
Через слезы фонарей
Позвоните! Мне не надо
Слишком щедрых сентяблей!

Она любит вопреки обстоятельствам, она знает меру счастью. Метафорический перенос «звонок — чудесная птица» передает не только связь чувства любви с природой, но и со счастьем, волшебством, чувством восторга, легкостью и мечтой. Звонок не издает характерного звука, а поет: «Пусть звонок чудесной птицей / Пропоеет в ночной тиши». Лирическая героиня просто стремится услышать голос любимого, его слова — частички его «сдержанной души». Рассудок говорит ей, что это стремление тщетно, но сердце оправдывается, говоря, что «звезды не обвинят влюбленных», судьбы которых соединили нити судьбы.

Есть в лирике Дины Злобиной и стихотворения, говорящие о встречах с любимым. Прекрасно стихотворение «Встреча» (сборник «Качели»), в котором поэтесса отчетливо связала счастье и восторг своей героини с природой. Изображена нечаянная встреча на опушке молодого человека и прекрасной девушки — «пугливой лесной деревы». Образ ее мы видим в воспоминаниях героя: «синие глаза» цвета неба, «ситец легкий да веснушки», «косичек травянистый шелк». Конечно, читатель понимает, что юноша, очарованный ее чистотой, красотой, искренностью, влюбился в нее. Они простились на опушке лишь под вечер. Грусть влюбленного подчеркивается указанием на умолкнувший «заливчатый» смех. С ним ушло очарование, чувство счастья. Им на смену пришли «дела, заботы и друзья».

Мы не можем с точностью определить душевное состояние героини, так как смотрим на нее глазами влюбленного героя. Придя домой, наверняка устав от дел, он уснул, но перед его глазами остались картины, связанные с ней: «синяя оборка», звук цеплявшегося за пеньки «веселого ведерка» с клубникой (поэтесса при помощи данного эпитета передает и настроение героини). Прекрасна метафора «ягод огоньки». Они сняты герою, и мы можем предположить, что эти огоньки — его проснувшиеся чувства.

В стихотворении «А встреч-то, может, не было...» (сборник «За первой избой») мы возвращаемся к чувствам лирической героини. Она убеждает себя, что они с возлюбленным очень разные, «чтоб жить одной судьбой»:

Зря не серчал за ужином,
Напрасно не ворчал...
На станции завьюженной
Мой поезд не встречал...

Лирическая героиня понимает тщетность этих отношений, но не может забыть подаренных ей красных бус — «луч нежности» в ее «печали-горести», его «сердечные, печальные, подчас задорные письма».

Она понимает, что им никогда не быть вместе: «Лежат дороги дальние — / Две разные у нас».

Мотив ожидания любви, готовности стать для любимого необходимой частью его жизни звучит в стихотворении «Ты есть ли на свете...» (сборник «За первой избой»). Если бы он был рыбаком, лирическая героиня починила бы ему сети; горняку, ищущему алмазы на морозе, подарила бы связанные своими руками варежки; летчика верно бы ждала. Лирическая героиня ждет свою любовь, чутко прислушивается к ее приближению:

Прошепчет мне ветер,
Шуршащий в осоке:
— Есть счастье на свете,
Да знать надо сроки!

Тесная связь лирической героини с природой просматривается и в стихотворении «Чудак большого роста...» (сборник «Чернозерье»):

...Брести, считать тропинки
Иль вовсе не считать,
Лишь через паутинки
Признания шептать,
Из родника напиться
Вдали от скучных ссор...
А в роще пели птицы,
И счастьем был простор.

Счастье — это гармония, тишина, которые царят в природе. Счастье — это не «скучные ссоры», а внимание к пению птиц, глоток студенной воды из родника.

Итак, в стихотворениях Дины Злобиной налицо мотивы расставания, ожидания новой встречи, обиды на одиночество и его виновника, предчувствия новой любви. Лирическая героиня любит по-настоящему, со всей силой своей души. Она видит в любви истину и красоту и именно поэтому связывает это чувство с природой. Б. Колесников в критическом отзыве о стихах сборника «Вёсны» справедливо написал: «Читаешь книжку стихов молодой поэтессы Дины Злобиной и диву даешься: стихи о самых простых чувствах, наблюдениях, переживаниях безо всякой претензии и натуги на что-то особенное, из ряда вон выходящее. И по форме весьма скромные: бесхитростные рифмы, незатейливый ритмический узор, а строки западают в душу» [Колесников 1963, 304–305].

ЛИТЕРАТУРА

Злобина 1987 — *Злобина Д.Д.* Где цветут незабудки весной. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1987.

Злобина 1980 — *Злобина Д.Д.* За первой избой. М.: Современник, 1980.

Злобина 1964 — *Злобина Д.Д.* Качели. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1964.

Злобина 1970 — *Злобина Д.Д.* Чернозерье. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1970.

Колесников 1963 — *Колесников Б.И.* «Легкая, прямая...» // Молодая гвардия. 1963. № 7.

Мещерякова 2021 — *Мещерякова Л.А.* «Не хочу, не могу сердцем жить без голоса...» К 85-летию со дня рождения Дины Злобиной // Сура. 2021. № 6. С. 168–173.

The theme of love in the lyrics of Penza poetess D.D. Zlobina (1936–2004), whose works are little known to modern readers, is considered in the study. The author tries to interpret the main motives of her love lyrics on the basis of collected works “Swings” (1964), “Over the first hut” (1980), “Chernozerye” (1970), “Where forget-me-nots bloom in spring” (1987).

Key words: Dina Zlobina, lyrical heroine, the theme of love, motive.

ЛИ ЖУЙ

Мотив взросления в романе Е. Колиной «Ты как девочка»

В статье поднимается проблема взросления и поиска своего пути в романе Е. Колиной «Ты как девочка». Показано, что мотивы взросления и старения имеют в романе разные «векторы»: мотив взросления связан с избавлением от комплексов подростка (внешность, отношение к другим людям, обретение стереотипов взрослой жизни), а мотив старения — с пересмотром ценностей жизни (верность/предательство, счастье/несчастье).

Ключевые слова: массовая литература, мотив взросления, тема детства.

Тема детства, взросления, поиска своего пути является очень важной и актуальной для современной прозы. Как указывает С. Секретов

в обзоре прозы о детстве в октябрьских номерах литературных журналов за 2022 год, эта тема универсальная, способная привлечь внимание читателей разного возраста, потому что ее хорошо знает и каждый пишущий, и каждый читающий. И вообще «проводить жесткий водораздел между взрослой и детской литературой не стоит» [Секретов 2023].

Романы Е. Колиной как «массовые» семейные повествования, в центре которых — семейные истории, разрабатывающие характерные для семейного романа «идиллический» хронотоп [Джиоева 2019, 189], в первую очередь представляют внутреннее пространство повседневности, то есть пространство родного дома, в круг которого входит семья и друзья.

Роман «Ты как девочка» из серии «Мальчики да девочки» [Колина 2018] относится к жанру семейной хроники, дневника («*Тайный Дневник Андрея Мамкина, предназначенный для печати и экранизации*») и описывает историю семьи Горячевых-Мамкиных глазами семнадцатилетнего подростка Андрея Мамкина (*Эта книга про мои отношения с Мамочкой. Меня интересуют кризисы взросления и старения. Это вообще самое главное — взросление и старение*).

В первой части «до Андрея» эта история рассказывается от лица его матери (Мамочки) Клары Горячевой, и повествование ведется от третьего лица (*она*) с использованием несобственно-прямой речи, а во второй части «с Андреем» на сцену выходит основной герой — Андрей Мамкин. Повествование становится более личным, меняется «точка зрения» изображения событий, появляется рассказчик (*я*) и способ описания (*дневник*): «до Андрея» — это «*она*» конструкции (*Клара удивилась. Бояться, что родители в ней разочаруются? Уж с этим она как-нибудь справится; Клара молчала. Свекровь случайно попала в цель. Все будут думать, что она не то? Второй сорт?*), «с Андреем» — «*я*» конструкции (*Хамская манера не написать, зачем я ей. Как будто мне и знать не обязательно, я и так побегу, как дрессированный верблюд; Можно ли считать, что Лизавета призналась мне в любви?*).

Эта смена ракурсов повествования позволяет Е. Колиной перейти к основному, помимо мотива Дома, сюжетному мотиву произведения — мотиву взросления: *Меня интересует взросление. Не мое, а Мамочкино. Взросление взрослых интересней, чем взросление подростков*. Взросление понимается в романе как процесс перехода в другое состояние (*Мне необходимо переспать с кем-то: я обязан наконец совершить переход в другое состояние*).

Обращение Е. Колиной, имеющей университетское психологическое образование и преподающей психологию в университете, к психо-

логическим аспектам, конечно, не случайно. Этот профессиональный взгляд своеобразно преломляется в ее творчестве: на первый план выходит позиция писателя, а не психолога. Борьба писателя и профессионального психолога в романе «Ты как девочка» неосознанно, по нашему мнению, реализуется в теме «психолога» Татки, а также во вставках на тему психологии, обыгрывании психологических терминов и понятий: *Существует синдром ложной памяти, — объяснила Татка. — Картина мира ребенка легко поддается родительской манипуляции... или манипуляции любых взрослых; Сначала Татка сказала, что обеспокоена моим поведением и хочет применить ко мне транзактный анализ; ... возможно, это было что-то глубинное в духе психоанализа.*

Как известно, в психологии понятие *взросление* еще не определено. Но указывается, что, кроме процесса социализации и индивидуализации, в содержание понятия включается готовность человека к семейной, в том числе сексуальной, жизни, роли отца (матери). Следуя «закону жанра», Е. Колина так и представляет жизнь главного героя Андрея Мамкина — в муках любви, мыслях о сексе, мнимом отцовстве, внебрачных детях.

Но в психологии современный тип подростка имеет определенный комплекс неполноценности. Наиболее часто встречаемые — «вечный неудачник»: угнетенная психика, неверие в собственные силы, комплексы по поводу внешнего вида и физической слабости — комплекс «гадкого утенка». Исследователи отмечают смену главного канала социализации подростка (школа и семья), роль которых заменяется отчасти разными формами культуры сверстников (молодежная субкультура, в том числе языковая, Интернет) [Терещенко 2016, 110].

В романе Е. Колиной писатель «побеждает» психолога. У автора двоимирие (взрослый и детский мир) превращает подростка — вечного неудачника и представителя инфантильного поколения (*Я инфантильный, меланхолик, я говорю «Мамочка», и я плакса*) — в человека, способного действовать, готового к преодолению своих комплексов и даже поддерживающего отчаявшихся взрослых (эпизод на даче в конце романа, когда Андрей поддерживает оскорбленную в социальных сетях Мамочку). Такие метаморфозы отмечены, как пишут исследователи, и в современной подростковой литературе (см. об этом, например [Хомич 2016]).

Андрей Мамкин с детства комплексует по поводу двух вещей — своей фамилии и своего внешнего вида: *В школе меня как только не называли: Мамкин-Папкин, Бабкин-Дедкин, Бабулькин-Дедулькин и даже Племянников; Всем кажется, что внешне меланхолик щуплый,*

бледный, в очках... Ну, я такой и есть: очки, легкая сутулость, — типичный питерский ботаник. Не понимаю, почему про меня говорят «красавец», может быть, из-за роста?

Но ни то, ни другое не беспокоит его в такой степени, чтобы уходить в собственный мир, протестовать или конфликтовать со всем внешним миром. Хотя герою кажется, что он сам *«центр своего мира»*, в романе показано, что подросток, наоборот, открыт общению и хочет, чтобы окружающие относились к нему как ко взрослому человеку, на что есть все основания.

Герой по-взрослому, даже назидательно, рассуждает о роли родителей в жизни детей: *Сейчас модно всё валить на предков: человек не учится, ничего не хочет или хочет плохого, а виноваты предки. Они такие деспотичные и холодные. Или слишком опекающие и горячие... Короче, виноваты не мы, а предки; Интересно, о чем думали ее родители, когда отдавали пятилетнюю малышку в гимназию?; Ладно, думаю, вам кое-что ясно: Мамочка — это мой крест.*

Его мучает сомнение, поступает ли он в тех или иных ситуациях как настоящий мужчина: *Что сделал бы настоящий мужчина? Он сказал бы: «О'кей, бэби» или «Я к твоим услугам»; Скажу еще одно: везде написано, что юноша, начавший половую жизнь, чувствует себя другим человеком. Взрослым, счастливым, благодарным, познавшим суть вещей; И мне как настоящему мужчине наплевать, что чувствуют мои женщины. Зачем мне вообще думать, что они что-то чувствуют?*

Главный герой не лишен и обычных подростковых «радостей», например, видеть нелепость стремления взрослых людей быть ближе к молодым: *Многие люди поколения Мамочки считают всех, кто моложе их, существами из другого мира с улучшенными мозгами; Конечно, есть люди, которые постоянно вставляют в свою речь словечки типа «зашквар» или «хайлайт», «хэштег», «лайфхак»: это Мамочкины друзья старперы, которые стараются быть молодыми и модными.* Да и большинство интертекстуальных вставок в романе обращают читателей к психологии подростка, не «на уровень восприятия потенциального читателя, его знаний базовых феноменов отечественной и мировой литературы и культуры» [Черняк 2020, 309], а на уровень восприятия объекта повествования — подростка, который только что вышел из детского возраста (образы Элли в Изумрудном городе, Пеппи Длинный Чулок, Лиса Алиса и Кот Базилио, Синьор Помидор, Винни Пух).

Но желание быть взрослым, готовить себя к взрослой жизни для героев-подростков, по мнению Е. Колиной, является приоритетным:

И как-то само собой получилось, что мы пошли по льду через Неву. Лизавета сказала: мы должны готовиться к взрослой жизни, и поэтому мы сейчас перейдем Неву по льду. И это желание определяет смену временных пластов в романе, когда 17-летний мальчик переносит себя в будущее и оттуда смотрит на свои поступки в настоящем: Пройдет тысяча лет, мы встретимся седьми старичками на школьном вечере встречи, она звезда, я просто старичок, и она вспомнит, что я пренебрег ею, — и не поздоровается со мной!; Они разговаривают, как близкие люди, если мы с Лизаветой и Таткой встретимся через двадцать лет, то будем так разговаривать; Я мысленно произнес: «У нас с Лизаветой была большая любовь». Ну да, это звучит так, будто я стал взрослым и старым, и вспоминаю свою жизнь, и никакой любви уже нет в помине.

Параллельно с мотивом взросления главного героя в романе развивается мотив взросления и главной героини — Мамочки Клары Горячевой. Правда, ее взросление проходило в другой исторический период, когда «ни о чем таком, вроде “искать себя”, тогда не было речи» и «о многом не принято было говорить», да и отношения в семье выстраивались по-другому: Мамочка для Андрея — это не то, что Берта для Клары. Сама Клара была «хорошей девочкой» (в облаке светлых кудрей выглядела застенчивым одуванчиком, нежно улыбалась, скромно себя вела — такая хорошая девочка, без недостатков!), но под влиянием подруги — серьезной писательницы — Клара, по мнению ее матери, изменилась: ушла из университета, развелась с мужем. На самом деле ее взросление началось не с развода с первым мужем Стасиком: *...почему лет до сорока семи — сорока восьми я чувствовала себя ребенком, а теперь не чувствую?* Она подчас еще больший подросток, чем ее семнадцатилетний сын Андрюша: *Хотя в этом что-то есть — чувствовать себя подростком. У меня будут подростковые комплексы! Я буду недовольна своей внешностью, буду расстраиваться, что у меня слишком большой нос... Что еще? А, да-а, я буду искренне думать, что всё происходящее со мной уникально... Еще секс, я буду всё время думать о сексе... Буду переживать, что думают обо мне другие люди.*

Мотив взросления Мамочки в романе обрисован нечетко. Он размыт и сливается с мотивом старения, но старения не как Мамочки, или как дочери, или как женщины, а как писательницы: — *Старение чем плохо — не понимаешь, чем жить. Я думала, буду жить работой, думала, что нужна людям... но я не нужна. Я больше не звезда. Тиражи упали...*

Таким образом, мотивы взросления и старения, по логике романа Е. Колиной, имеют разные «векторы»: мотив взросления связан с из-

бавлением от комплексов подростка (внешность, отношение к другим людям, обретение стереотипов взрослой жизни), а мотив старения — с пересмотром ценностей жизни (верность/предательство, счастье/несчастье). По мнению Е. Колиной, эти процессы происходят в жизни человека в узком семейном кругу, связаны с семейными историями, с тем, кто мы и какими нас хотят/хотели видеть родители (*За меня всего хочет Мамошка. Мамошка — писательница, она привыкла сочинять судьбы*), а в итоге в пространстве нашей повседневности, повседневности родного дома.

ЛИТЕРАТУРА

Джиоева 2019 — *Джиоева А.Т.* Традиции семейного романа в отечественной прозе XX столетия: дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2019. 225 с.

Колина 2018 — *Колина Е.* Ты как девочка. М.: АСТ, 2018. 114 с.

Секретов 2023 — *Секретов С.* Такие времена. Проза о детстве в октябрьских временах литературных журналов 2022 года // Знамя. 2023. № 1. URL: <https://znamlit.ru/publication.php?id=8545> (дата обращения: 17.01.2023).

Терещенко 2016 — *Терещенко В.В.* Взросление в подростковом возрасте онтогенеза: теоретико-методологические основы исследования // Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Акмеология образования. Психология развития. 2016. Т. 5. Вып. 2 (18). С. 110–114.

Хомич 2016 — *Хомич Э.П.* Проблемное поле подростковой литературы // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56). С. 325–327.

Черняк 2020 — *Черняк В.Д.* Интертекстуальные включения в беллетристике: ребусы и ключи // Уральский филологический вестник. 2020. № 2. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. Вып. 29. С. 309–316.

The article raises the problem of growing up and finding one's own way in E. Kolina's novel *You're Like a Girl*. Kolina's novel "You're Like a Girl". The motives of growing up and growing old have different "vectors" in the novel: the motive of growing up is connected with getting rid of teenage complexes (appearance, attitude to other people, acquiring the stereotypes of adulthood), and the motive of growing old — with the revision of life values (loyalty/betrayal, happiness/unhappiness).

Key words: mass literature, the motif of growing up, the theme of childhood.

Раздел 3

СИНХРОНИЯ И ДИАХРОНИЯ В ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

С.М. ТРЕБЛЕР

Из опыта исторической интерпретации лингвистических карт

В статье описываются такие комплексы изоглосс, которые в своей совокупности связаны с говорами одних и тех же территорий. Наблюдения такого рода могут дать основание для предположения о едином генезисе либо тесной обусловленности нескольких языковых явлений, несмотря на различия в характере и интенсивности их современного распространения.

Ключевые слова: лингвистические карты, изоглоссы, история гласных среднего подъема /e/ — /o/.

Предметом рассмотрения является характеристика системы гласных среднего подъема /e/ — /o/ в ее отношении к другим частным системам вокализма и консонантизма в различных русских диалектах и историческая интерпретация этих отношений. В работах Р.И. Аванесова, В.Н. Сидорова, К.В. Горшковой, В.В. Колесова убедительно показано, что противопоставленные друг другу как разные фонемы по дифференциальному признаку (ДП) «передний — непередний ряд» в древнерусском языке старшей поры /e/ — /o/ теряют противопоставленность по зоне образования после вторичного смягчения согласных. В это время после мягких согласных, которые стали фонологически самостоятельными, произносился лишь звук [e], а после твердых — [o]. При этом в наиболее независимой позиции начала слова был возможен только [o], так как еще в праславянскую эпоху начальный *e прикрывался йотом. Это означало, что распределение звуков [e] и [o] было позиционным, реализующим одну фонему /o/. Позднее — в результате фонетического изменения [e] в [o] и ряда морфологических преобразований — звуки [e] и [o] вновь обретают фонологическую самостоятельность, но противопоставляются теперь по

ДП «нелабиализованность—лабиализованность». Эти процессы тесным образом связаны с развитием корреляции согласных фонем по твердости-мягкости, а также исторической судьбой гласных верхне-среднего подъема /e/ — /o/ [Горшкова 1972, 75–82; Горшкова, Хабургаев 1997, 91–96].

Новые возможности в анализе эволюции гласных фонем среднего подъема открылись с появлением принципиально нового источника для изучения истории русского языка — лингвистических карт русского языка [Диалектологический атлас русского языка 1986].

Для нас важен основной принцип лингвистического картографирования, отраженный в теории и практике русского лингвистического атласа. Он заключается в картографировании всех языковых ярусов не изолированно, а как элементов системы диалекта. Именно эта существенная черта лингвистической географии русского языка позволила взять для исторической интерпретации становления системы гласных среднего подъема в ее связи с развитием корреляции согласных по твердости — мягкости материал лингвистических карт.

Обращение к данным лингвогеографии потребовало разработки специальной методики интерпретации изоглосс. В теории лингвистической географии, созданной Р.И. Аванесовым, единицей диалектного языка как структуры является диалектное отличие, а результатом проецирования на географическую карту — изоглосса, понимаемая именно как результат отражения в карте структурированного диалектного отличия. В статье используется такая методика интерпретации изоглосс, в основе которой лежат наблюдения над фактами расхождения одних изоглосс и сближения других, с чем связано полное или частичное совмещение ряда ареалов явлений друг с другом. Важнейшей предпосылкой продуктивности методики «наложения» изоглосс оказывается то, что ареал в своем картографическом изображении моделирует определенную лингвистическую ситуацию, предоставляя возможность как для ее синхронной структурной интерпретации, так и для исторической характеристики.

В настоящее время достаточно определившимся является мнение историков языка о том, что процесс изменения [e] (из *e, *ь) в [o] не был в одинаковой мере характерен для всех говоров русского языка или во всяком случае протекал в них не одновременно. Если справедливо предположение теории общей фонологии о том, что одни ДП тяготеют друг к другу, а другие взаимоотталкиваются, то в результате наложения изоглосс, отражающих распространение структурно связанных явлений, должны обнаружиться ареалы, образованные разными членами соответственных явлений на территории последовательного отражения лабиализации [e], с одной стороны, и на территориях,

характеризующихся либо отсутствием изменения [e] в [’o], либо ограниченностью такого изменения положением под ударением, определенными морфемами — с другой.

Под таким углом зрения рассмотрим 2 ареала, образованные взаимоложением изоглосс: Вологодский ареал и ареал диалектной зоны Центра. Изоглоссы, составляющие комплекс в Вологодском ареале, образованы следующими фонетическими явлениями:

1) произношение [e] под ударением после мягкого согласного перед твердым в корнях и суффиксах слов (БСТ¹, карта 44, автор Н.Н. Пшеничнова);

2) произношение [e] во флексиях существительных творительного падежа 1 и 2 типов склонения мягкой разновидности, где [o] могло быть вызвано морфологической аналогией (БСТ, карта 18, автор Н.Н. Пшеничнова);

3) произношение [e] во флексиях личных форм глаголов (БСТ, карта 51, автор Л.Л. Касаткин);

4) произношение [e] в I предударном слоге в соответствии с ударным [o] (при выделении изоглоссы этого явления мы опираемся на карту, выполненную С.К. Пожарицкой) (см.: [Пожарицкая 1963]).

5) произношение [iê], [ê] на месте старого «ятя» (БСТ, карта 53, автор О.Н. Мораховская);

6) произношение [y’o] [ô] на месте древнего [o] под восходящим ударением (БСТ, карта 64, автор А.К. Васильева);

7) произношение твердых и полумягких согласных перед гласными переднего ряда [e], [i] (БСТ, карта 97, автор Т.Ю. Строганова).

В этот комплекс фонетических явлений, характерных для Вологодского ареала, включаются также следующие фонетические черты, изоглоссы территориального распространения которых гораздо шире вологодской группы говоров:

1) произношение твердых губных согласных на конце слова в соответствии с этимологически мягкими (БСТ, карта 99, автор А.К. Васильева);

2) произношение [l] среднего, европейского в соответствии с [л] велярным (БСТ, карта 89, автор Т.Ю. Строганова)

3) произношение [e] в соответствии с /a/ под ударением между мягкими согласными (БСТ, карта 65, автор Ю.С. Азарх).

¹ Материалом для данной статьи послужил «Атлас русских народных говоров центральных областей к северу от Москвы», так называемый «большой северный том» (БСТ), лингвистические карты которого хранятся в секторе истории и диалектологии Института русского языка РАН.

Иная сочетаемость фонетических явлений была выделена на территории диалектной зоны Центра. Под диалектной зоной Центра мы имеем в виду, вслед за К.Ф. Захаровой и В.Г. Орловой, в достаточной мере условное и нечеткое по характеру расположения изоглосс, обособление территории Центра с включением в него Москвы [Захарова, Орлова 2004, 54–70]. Так как члены соответственных явлений, совпадающие с литературным языком и органически свойственные говорам Центра, известны также и в пределах периферийных говоров, то фактически территория диалектной зоны Центра характеризуется отрицательно — тем, что ее не охватывают ареалы диалектных членов соответственных явлений, привлекаемых нами при изучении данной проблемы из периферийных говоров.

Обособление этого ареала создается наложением изоглосс следующих членов соответственных явлений:

1) произношение [o] под ударением после мягкого согласного перед твердым в корнях и суффиксах слов;

2) произношение [o] под ударением после мягкого согласного перед поздно отвердевшим согласным в корнях и суффиксах слов;

3) произношение [o] во флексиях существительных творительного падежа 1 и 2 типов склонения мягкой разновидности под влиянием морфологической аналогии;

4) произношение [o] во флексиях личных форм глаголов 1 спряжения;

5) произношение [o] в 1 предударном слоге после мягкого согласного в соответствии с [o] ударного слога;

6) произношение [e] на месте старого «ятя»;

7) произношение [o] на месте древнего [o] под восходящим ударением;

8) произношение [ä] в соответствии с /a/ под ударением между мягкими согласными;

9) произношение мягких согласных перед гласными переднего ряда;

10) произношение [л] велярного в положении перед гласными непреднего ряда.

Отраженная в лингвистических картах сочетаемость фонетических признаков на территории Вологодского ареала, с одной стороны, и в диалектной зоне Центра — с другой, может быть исторически интерпретирована.

Вологодский ареал был выделен как территория, характеризующаяся непоследовательностью в лабиализации [e], что является исторически закономерным. Как полагают исследователи, процесс

изменения [e] в [o] в древненовгородском диалекте либо протекал позднее, сравнительно с ростово-суздальским, либо вовсе не характеризовал древненовгородский диалект. Эта гипотеза обосновывается тем, что говоры Вологодской группы, расположенные на пути новгородской колонизации, сохраняли тесную связь с говорами новгородской метрополии лишь до XVI в. В создавшихся условиях обособленного развития в вологодских говорах, с одной стороны, хорошо сохранилось архаическое состояние ряда черт, а с другой — возникали предпосылки для своеобразного развития некоторых тенденций, характерных для этих говоров как новгородских по происхождению [Образование севернорусского наречия 1970, 285–289].

Комплекс изоглосс, который выделяет Вологодский ареал, свидетельствует о том, что говоры, характеризующиеся непоследовательностью в процессе лабиализации [e], имеют semifонемный вокализм с противопоставлением верхнего, верхне-среднего и нижнего подъёмов. Сочетание изоглосс, отражающих консонантизм этих говоров, позволяет заметить, что ограниченность изменения [e] в [o] в говорах Вологодского ареала сопровождается ограниченностью корреляции согласных фонем по ДП «палатализованность — непалатализованность». Изоглосса показала, что в анализируемых говорах самая фонологически значимая позиция по твердости — мягкости, а именно позиция конца слова, является слабой для губных согласных фонем: в этой позиции противопоставление твердых и мягких согласных нейтрализуется.

Об ограниченности корреляции по ДП «палатализованность — непалатализованность» у согласных фонем в вологодских говорах можно судить по отраженным в лингвистических картах полумякости и даже твердости согласных перед гласными переднего ряда [e], [и], по наличию [л] среднего, европейского, который противопоставляется мягкому [л'] как полумягкий согласный.

Известно, что условия для формирования функционального противопоставления согласных по ДП «палатализованность — непалатализованность» в древнерусском языке создал процесс вторичного смягчения согласных. Обнаруженная в Вологодском ареале ограниченность противопоставления согласных по ДП «палатализованность — непалатализованность», а также наличие полумягких согласных вызывает предположение о возможной непоследовательности вторичного смягчения согласных в отдельных говорах древненовгородского диалекта.

В проявлении твердости губными согласными в позиции конца слова в говорах Вологодского ареала можно усмотреть сохранение этими согласными лабиовелярного характера. Принимая во внима-

ние факт наличия в одной и той же позиции передних и непередних гласных вследствие отвердения согласных в вологодских говорах Харовского района и трактуя эти наблюдения ретроспективно, можно предположить фонологичность признака ряда образования для гласных фонем древненовгородского диалекта эпохи изменения [e] в [o].

В соответствии с известным положением А. Мартине о неустойчивости той фонологической системы, где одни и те же ДП характеризуют и систему вокализма и консонантизм [Мартине 1960, 155–158], полагаем, что закреплённость признака ряда как релевантного за системой гласных фонем задержала развитие в этой же фонологической системе корреляции по ДП «палатализованность — непалатализованность». Сохранение лабиовелярности согласными в данной фонологической системе обусловило отсутствие противопоставления гласных фонем по ДП «лабиализованность — нелабиализованность» и определило невозможность лабиализации [e].

Качественно иное состояние фонологической системы обнаруживается при интерпретации того комплекса фонетических черт, который отражен в лингвистических картах на территории центральных говоров, генетически связанных с древним ростово-суздальским диалектом.

Лингвогеографические данные свидетельствуют о том, что фонологическая система говоров диалектной зоны Центра характеризуется развитой корреляцией согласных по ДП «палатализованность — непалатализованность». О продуктивности этой корреляции говорит в первую очередь противопоставленность губных согласных фонем по твердости — мягкости в позиции конца слова, в той позиции, где обнаруживается наибольшая самостоятельность данной категории. Поскольку противопоставление твердых и мягких губных как самостоятельных фонем может осуществляться лишь как тембровая корреляция по твердости — мягкости (губной ряд, как известно, соответствующих палатальных не имел), постольку удержание губными согласными мягкости в позиции конца слова свидетельствует о том, что в тембровую корреляцию по твердости — мягкости здесь также включены дентальные, дентально-альвеолярные согласные и сонанты.

С развитием корреляции согласных по твердости — мягкости ряд образования гласного становится позиционно обусловленным качеством предшествующего согласного, теряет релевантность для гласных. В связи с этим фонема /e/ утрачивает фонологическую самостоятельность и превращается в аллофон фонемы /o/ в позиции после мягкого согласного.

Изменение [e] в [o] после парных мягких согласных означало появление новой сильной позиции для согласных фонем по ДП «па-

латализованность — непалатализованность» — перед фонемой /o/. Однако лабиализация [e] не давала звуку [e] статуса фонемы: звук [o], продвинутый вперед, как и звук [e], был аллофоном фонемы /o/. Фонологизацию отношений между /e/ — /o/ повлек за собой процесс оформления единой парадигмы склонения имен с основами на твёрдый и мягкий согласный, в результате чего появились сочетания типа [t'ot'] [t'o], наряду с сочетаниями [t'et'] [t'e]. Впервые возникшая между мягкими согласными и на конце слова оппозиция /e/ — /o/ на основе ДП «лабиализованность — нелабиализованность» окончательно оформилась несколько позже вследствие усвоения фонетической модели слова типа [t'et].

Таким образом, два типа фонологических систем, реконструируемых нами на основании различной сочетаемости изоглосс, подтверждают выдвинутую в теории общей фонологии гипотезу о взаимообусловленности дифференциальных признаков фонем. Как стало очевидно из анализа распределения изоглосс в лингвистических картах ДАРЯ, формирование оппозиции по ДП «нелабиализованность — лабиализованность» в частной системе гласных среднего подъема связано с перегруппировкой ДП не только в системе вокализма, но и в консонантизме. Как нам представляется, характер отношений между гласными /e/ — /o/ может служить «лакмусовой бумажкой», проявляющей общее состояние фонологической системы, в которую эта частная система входит.

ЛИТЕРАТУРА

- Горшкова 1972 — *Горшкова К.В.* Из истории русского вокализма: Звуки [e] и [o] // Русское и славянское языкознание: К 70-летию чл.-корр. АН СССР Р.И. Аванесова. М., 1972. С. 75–82.
- Горшкова, Хабургаев 1997 — *Горшкова К.В., Хабургаев Г.А.* Историческая грамматика русского языка. М., 1997. С. 91–96.
- Диалектологический атлас русского языка 1986 — Диалектологический атлас русского языка. Центр Европейской части СССР. Вып. I: Фонетика / Под ред. Р.И. Аванесова и С.В. Бромлей. М.: Наука, 1986.
- Захарова, Орлова 2004 — *Захарова К.Ф., Орлова В.Г.* Диалектное членение русского языка. М.: Едиториал УРСС, 2004. 176 с.
- Мартине 1960 — *Мартине А.* Принцип экономии в фонетических изменениях. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. 263 с.
- Образование севернорусского наречия 1970 — Образование севернорусского наречия и среднерусских говоров. М.: Наука, 1970. 456 с.
- Пожарицкая 1963 — *Пожарицкая С.К.* Типы вокализма первого предупредительного слога после мягких согласных в севернорусских говорах. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1963.

The article describes such complexes of isoglosses, which in their totality are associated with the dialects of the same territories. Such observations may suggest a single genesis or close association of several linguistic phenomena, despite differences in the nature and intensity of their contemporary distribution.

Key words: linguistic maps, isoglosses, history of mid-rise vowels /e/ — /o/.

М.А. ГОРЯЧЕВА

Взаимосвязь синхронии и диахронии

в социолингвистике

(на примере личного исследовательского опыта)

В статье на примере личного опыта показывается взаимосвязь синхронии и диахронии в социолингвистических исследованиях. Социолингвистика немыслима без статистики. Информация сама по себе представляет достаточно плоскостную картину, и только при ее сопоставлении с рядом правильно выбранных временных срезов эта картина приобретает ту объемность и глубину, на которой исследователь может ее правильно интерпретировать и даже производить некоторое прогнозирование дальнейшего развития в выбранной области.

Ключевые слова: синхрония и диахрония, социолингвистика, языковая ситуация, статистические данные, переписи населения.

Обобщая мой уже достаточно долгий опыт в социолингвистике, могу сделать вывод: практически каждая задача в этой области начинает требовать подключения диахронического аспекта. Возможно, это лишь моя особенность, поскольку я из семьи историков, и это накладывает свой отпечаток. Но и в работах многих коллег, в том числе основоположников отечественной социолингвистики, я встречаю такое же отношение к диахронии. Задача статьи — показать специфику конкретной реализации диахронического подхода в социолингвистике.

Одной из главных областей моего исследования является языковая ситуация в Российской Федерации. Языковая ситуация региона — это совокупность языков или форм существования одного языка «в их территориально-социальном взаимоотношении и функциональном взаимодействии» [ССТ 2006, 266]. Анализ языковой си-

туации складывается из двух основных направлений. Это изучение демографической мощности языков (процент владеющих этими языками в отношении к общему числу населения ареала) и коммуникативной мощности языков (репертуар сфер общения и объем использования языков в этих сферах).

Главным источником информации при изучении демографической мощности языков являются результаты переписей населения, прежде всего благодаря своей массовости, дополнительными же источниками (особенно в микросоциолингвистике) — результаты опросов и анкетирования (в том числе с тестированием). Однако при обращении к такому важному источнику, как переписи, исследователь сталкивается с рядом проблем, в значительной степени ограничивающих возможности проведения сравнительного анализа материалов и социолингвистической интерпретации их данных. Поскольку я часто обращаюсь к этому источнику, то систематизировала основные подводные камни, с которыми можно столкнуться в диахроническом исследовании: наполнение языкового блока вопросов; число вопросов, выделенных в языковой блок, их преемственность. Например, в 2002 г. авторы решили отказаться от традиционного для предыдущих переписей вопроса о родном языке. Одной из причин этого была двоякость понимания термина «родной язык»: так, многими опрашиваемыми он понимался как вопрос об этническом языке, вне зависимости от того, владели они им или нет. То есть социолингвист должен держать в сознании соотношение формулировок вопросов и их реального смыслового наполнения (внутри каждой переписи и между ними), а также хорошо проработать подчас довольно сложные и запутанные разъяснения в руководствах для переписчиков. Сквозные подсчеты на основании данных переписей осложняются еще и тем, что за последовательно сменяющимися друг друга в переписях формулировками «родной язык» (1989 г.), «владение языком» (2002 г.), «первый язык» (2010 г.), снова «владение языком» (2020 г.) могут стоять несколько разные реалии. И как соотносятся близкие формулировки: «Какими языками Вы владеете» (2002 г.) и «Какими языками Вы обычно пользуетесь?» (2010 г.)? Каким образом можно вычислить и сравнить число билингвов и монолингвов по переписям российского периода и насколько точными будут полученные данные? Итак, первая группа проблем относится к вопросам языкового блока переписей. Вторая группа касается отсутствия единства в принципах выделения числа этносов и интерпретации полученной информации.

Существенна разница в числе выделенных в переписях этносов, что объясняется изменением методологических и идеологических подходов. Чрезвычайно затрудняет сопоставительные исследования

проблема перегруппировок этносов в разных переписях. Так, в переписи 2002 г. отдельно даны сведения по ряду этнических образований, включенных в 1989 г. в состав более крупных, а 14 национальностей разделены на более дробные, например, марийцы (на горные и луговые) и мордва (на мокша и эрзя). В этом случае одни опрашиваемые называли себя «мордвой», другие «мокша» и «эрзя», что делает сомнительной точность оценок изменения численности данных этносов только на основании переписей. С вниманием следует отнестись и к изменениям в составе выделяемых переписями групп: «Народы Дагестана», «Народы Севера», «Прочие» / «Другие национальности», а также к категории «Коренной/иностраннный народ».

Для языков малочисленных народов также важен принцип учета: по наличному населению или по постоянному населению. В промысловый сезон часть представителей малочисленного народа могли быть переписаны «заочно», что плохо влияет на заполняемость и уровень достоверности языкового блока. Третья важнейшая проблема — территориальная привязка показателей, отражающая укрупнение/разукрупнение регионов, изменение границ, когда следующая перепись отражала уменьшение титульного этноса в регионе и снижение демографической мощности его языка в целом, поскольку часть этноса, оказавшись теперь в границах другого региона, переставала получать поддержку своего языка и культуры как титульный народ. Также следует учитывать год возвращения регионов, например, показатели по Республике Крым в переписи 2010 года не учитывались, а в последней переписи уже были. Это основные проблемные места при диахроническом изучении лингво-демографических параметров языковой ситуации.

Обратимся теперь к коммуникативной мощности языков. Для этого социолингвисты уделяют огромное внимание изучению сфер общения, или коммуникативных сфер. Выделяют сферы образования, науки, культуры, массовой коммуникации, книгопечатания, промышленного производства, торговли, религии, транспорта, армии, судопроизводства, сферы межличностного общения (бытовое, внутрисемейное, дружеское). Коммуникативные сферы делятся на официальные и неофициальные, регулируемые (регламентируемые) государством и нерегулируемые (аморфные), доминантные и второстепенные. Внутри сфер выделяются подсферы.

Важнейшее направление изучения сфер общения — использование их в построении социолингвистической типологии языков. В частности, этот аспект функциональной жизни языков активно учитывался нами при разработке функциональной типологии языковых

ситуаций на примере языков Российской Федерации [Горячева 2006, 2010]. Базой для диахронических исследований являются данные по ряду коммуникативных сфер из официальных источников за широкий хронологический период. Это, прежде всего, статистические сведения, предоставляемые всевозможными министерствами и ведомствами в виде отраслевых докладов, отчетных таблиц по специальной форме, статистических сборников. Дополняют, а для некоторых сфер являются главными и не относящиеся к статистике источники. Это законодательство, отчеты и результаты инспектирования, многочисленные фактические свидетельства современников изучаемого периода, в частности в различных эго-документах: дневниках, письмах, воспоминаниях.

Автор два десятилетия имел дело со статистическими сведениями по изучению языков народов России в школах и даже написал об этом монографию [Горячева 2010]. Можно отметить, что следует обращать особое внимание на изменение отчетной формы в министерстве. Его положительным фактором стало дробление по классам сведений по начальной школе (знание, сколько учеников первого класса изучает язык народа России, важно для ближайшего прогнозирования), отрицательным же фактором стало удаление сведений по числу школ в регионе. Для многих языков народов России укрупнение школ и закрытие малокомплектных сельских школ имело отрицательные последствия: их присутствие в сфере образования сокращалось. Что касается сфер периодической печати и книгопечатания, то в главном источнике — ежегоднике «Печать Российской Федерации», ранее «Печать СССР», наблюдается тенденция к сокращению предоставляемой информации. Так, перестали печатать статистику по регионам, что очень печально.

Теперь о законодательстве. Для дореволюционного периода важнейшим источником является Полное собрание законов Российской Империи, изданных с 1649 года. Наличие подробного предметного указателя значительно упрощает работу. Вне зависимости от задачи исследования, за методологическую основу полезно принять к сведению парадигму «Период — Регион — Этнос — Тематическое направление». Иначе отдельные законы могут быть вырванными из своего контекста. Трудности возникают, прежде всего, в дореволюционных названиях регионов, передвижении их границ и перехода ряда регионов или их частей в другие страны. Применительно к названиям этносов поможет знание истории этнонима: самоназвание, все дореволюционные названия и варианты их написания, укрупненные группы этносов. Также следует учитывать строки, выделяемые по религи-

озному, экономическому, сословно-национальному и др. признакам (иноверцы, ясачные и т.д.). Главными тематическими направлениями, на которые прежде всего следует обратить внимание, являются такие, как «религия» (христианизация, веротерпимость), «русификация», «язык», «образование», рассмотренные в комплексе. Следует сказать и еще об одном полезном аспекте изучения ПСЗ. Можно извлечь дополнительную информацию о специфике политики правительства в определенном вопросе по стилю решения возникающих проблем (резкий, осторожный и т.д.), проследить его динамику. Есть возможность в определенной мере отследить степень реализации законов (в последующих дополнениях, сопутствующих актах, повторяющихся законах и т.п.). Также ПСЗ может выступать дополнительным источником статистических и фактических сведений: например, в описательных частях законов иногда приводится статистика из местных переписей. Подробно об этом источнике можно посмотреть [Горячева 2017]. С советским законодательством проблемы в целом схожие, и подход к их решению подобный.

Такие источники, как отчеты и результаты инспектирований, важны информацией о методах проведения и о результатах языковой политики в рассматриваемый период. Приведем один показательный пример. Это цитата из отчета по инспекции школ, обучающихся по системе Николая Ивановича Ильминского: «Я обратилась к мальчику: “Расскажи мне Рождество Христово”. — Он поднял свое живое, веселое лицо и заговорил учащенно и несколько нараспев: <...>. Видя, что он катает историю наизусть и вполне бессмысленно, я его перебила вопросом: “На какой странице напечатан этот рассказ, на правой или на левой?” Мальчик даже не задумался: “На правой”, отвечал он уверенно. Тогда я спросила еще: “Расскажи мне, что ты делал вчера в поле”. Бойкое выражение сразу исчезло, и сменилось не то испугом, не то недоумением. Такое же выражение появилось и на лице учителя. Я несколько раз повторила свой вопрос, но ответа не добилась. Объяснений никаких не было нужно, картина была ясна; я дала мальчику горсть конфет и отпустила его с миром» [Труды 1905, 209].

О том, как важно уделять внимание письменным свидетельствам прошлого, знают все гуманитарии. Приведем один пример. Автор всегда интересовался проблемой украинизации. Но только когда мы подготовили к печати воспоминания моего деда — Федора Александровича Писарькова, который с шести лет и до смерти в 1991 году жил на Донбассе, я в полной мере прочувствовала, как трудно тогда пришлось русским. В 1925 году автор воспоминаний пошел в первый класс семилетней школы, что по времени совпало с началом повсе-

местной украинизации русскоязычного населения Донбасса, проходившей под лозунгом «Украина для украинцев». В 1929 г. школа стала украинской, и детей в русскоязычном регионе обучали украинскому языку, как его носителей. Русская классическая литература не изучалась вовсе, а вместо нее ученики в полном объеме проходили творчество украинских писателей. Украинизация затронула все сферы жизни: так, старшему брату автора предлагали сменить фамилию с «Писарьков» на «Писаренко». Этот пример показывает, что в диахронической социолингвистике такие свидетельства современников эпохи не только дополняют официальные источники информации, но и наполняют их жизнью. Факты начинают «играть другими красками», приобретают глубину и объемность.

Очень помогают в работе биобиблиографические издания. Так, Виктор Владимирович Виноградов, который интересовался социальными диалектами и их влиянием на литературный язык (например, в: [Виноградов 1967]), наверняка обратил бы внимание на цикл статей краеведа, этнографа и фольклориста Владимира Николаевича Добровольского о социальных диалектах, изданных Смоленской ГУАК «Смоленская старина» за 2016 год: «Некоторые данные условного языка Дорогобужских мещан, калик переходящих, портных и коновалов, странствующих по Смоленской земле»; «Данные языка калик переходящих...»; «Данные условного языка портных... Калужской губернии»; «Некоторые данные условного языка коновалов Осташковского уезда Тверской губернии». Статьи представляют собой словари условного языка с переводом. Но аннотированный указатель изданий Губернских ученых архивных комиссий, полезный как историкам, так и филологам, был издан лишь в 2015 году [Писарькова 2015].

В заключение хотелось бы остановиться на еще одном соображении о сути диахронического пласта применительно к социолингвистике. Е.Г. Беляевская в посвященной Фердинанду де Соссюру статье разбирает его растительную метафору: «продольные волокна стебля растения превращает время (в языке) в расстояние (срезы)». При этом поперечный срез должен быть в одном временном промежутке с исследователем, то есть показывать именно его современность. Этот касающийся семантики образ в целом применим и к социолингвистике. И если, по Соссюру, разграничение диахронии и синхронии — это «учет действия фактора времени в языковой системе», а время движется от прошлого к будущему, то осуществить прогнозирование, то есть «понять, как живет растение» и предугадать его дальнейшее развитие, чтобы при необходимости произвести его корректировку (языковое планирование), можно только «проследив, какие процессы

в нем протекают». Поэтому любой поперечный срез, цитата, «представляет нам “мертвую” материю — состояние из жизни растения, отторгнутое от тех соков, которые его питают, и в определенной мере изолированное от будущего развития» [Беляевская 2011, 95]. Применительно к статистическому материалу именно анализ этих «поперечных срезов», взятых с оптимальным расстоянием и проанализированный на основе правильно выбранных критериев, и позволяет проследить за протекающими в них процессами.

Бывает также, что при обращении к диахроническому пласту начинаешь смотреть под неожиданным углом зрения на проблему, над которой работаешь в тот момент, видеть новые причинно-следственные связи. Поэтому даже исследователю, работающему преимущественно в каком-либо одном из срезов — диахроническом или синхроническом — чрезвычайно полезно время от времени углубляться в изучение другого среза. Это поможет:

- понять внутреннюю логику и причины явления;
- получить возможность прогнозирования его дальнейшего развития;
- расширить горизонт научных интересов, стать мостиком к новому направлению.

ЛИТЕРАТУРА

Беляевская — *Беляевская Е.Г.* Синхрония и диахрония в когнитивной научной парадигме // МЕТОД: Московский ежегодник трудов из обществоведческих дисциплин. 2011. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sinhroniya-i-diahroniya-v-kognitivnoy-nauchnoy-paradigme> (дата обращения: 22.02.2023).

Виноградов 1967 — *Виноградов В.В.* Проблемы литературных языков и закономерностей их образования и развития. М.: Наука, 1967. 136 с.

Горячева 2006 — *Горячева М.А.* Типологическая модель языковых ситуаций: итоги разработки и перспективы // Вопросы филологии. 2006. № 1. С. 60–67.

Горячева 2010 — *Горячева М.А.* Российская Федерация: функционирование языков в современном образовательном пространстве. М.: Новый Хронограф, 2010. 270 с.

Горячева 2017 — *Горячева М.А.* Полное собрание законов Российской империи как источник для проведения диахронических исследований в области межэтнического взаимодействия // Проблемы марийской и сравнительной филологии. Сб. ст. Йошкар-Ола, 2017. С. 266–269.

Писарьков 2022 — *Писарьков Ф.А.* Воспоминания. Жизнь в оренбургской деревне и Донбассе в 1920–1930-е годы. Военные воспоминания нестроевого солдата. М.: Новый Хронограф, 2022. 600 с.

Писарькова 2015 — *Писарькова Л.Ф.* Губернские ученые архивные комиссии. 1884–1923 гг.: аннотированный указатель содержания изд. М.: Новый хронограф, 2015. 944 с.

ССТ — Словарь социолингвистических терминов. М., 2006. 312 с.

Труды 1905 — Труды особого совещания по вопросам образования восточных инородцев / Под ред. А.С. Будиловича. Спб., 1905.

The article shows the relationship between synchrony and diachrony in sociolinguistic research using the example of personal experience. Sociolinguistics is unthinkable without statistics. The information itself represents a fairly flat picture, and only when it is compared with a number of correctly chosen time slices, this picture acquires the volume and depth at which the researcher can correctly interpret it and even make some prediction of further development in the selected area.

Key words: synchrony and diachrony, sociolinguistics, language situation, statistical data, population censuses.

Н.М. ДЕВЯТОВА

Предметный мир сравнения: предметы транспорта и их когнитивный и сравнительный потенциал

В статье рассматривается когнитивный и сравнительный потенциал отдельной группы существительных, называющих предметы транспорта. Выявляется роль центральных и периферийных признаков концептов *корабль* и *пароход* в организации сравнительных конструкций. Центральные признаки концепта связаны с функциональными признаками предмета: движение и его скорость, опасность, размеры, управляемость/неуправляемость и др. Периферийные признаки — красота, пространство и др. Преимущественное внимание уделяется роли соответствующей номинации в качестве эталона сравнения. Выявляются границы приложения сравнения. Это человек и его действия, окружающие его предметы, пространство, отвлеченные понятия. Выявляются сравнительные смыслы, сближающие *корабль* и *поезд*: движение, опасность, расставание и др. Различия связаны и с таким признаком, как освоенность пространства. Пространство поезда (*в поезде*) активно осваивается сравнением, пространство корабля закрыто для сравнения.

Ключевые слова: корабль, сравнение, когнитивный и сравнительный потенциал имени.

Изучение сравнения предполагает обращение к тем реалиям, которые его организуют — к их сравнительному и когнитивному потенциалу. Сравнение в языке выражается разнообразными средствами — сравнительными и несравнительными конструкциями. Сравнительная конструкция представляет собой реализацию логической модели сравнения, куда включаются объект сравнения (то, что сравнивают), эталон (образ сравнения) — то с чем сравнивают, общий признак сравнения, или компаративная константа, показатель сравнительного отношения — союз или грамматическая форма. Например: *Одинокий и гордый, я плыл в Швамбранию, и день, как корабль, подплывал к вечеру* (Л. Кассиль. Конduit и Швамбрания¹).

В изучении сравнения можно отметить ряд проблем: границы сравнения, организация сравнительных конструкций разных типов, изучение сравнения в школе и в вузе [Вузовская методика 2014, 120–135], потенциал и выразительные возможности отдельных единиц.

В языке всё может сравниваться со всем. В зависимости от избранного объекта и эталона сравнения различают разные типы сравнения: образное, логическое, эталонное. О типологии сравнения и организации разных типов см. [Девятова 2017, 110–120]. Наибольшим выразительным потенциалом обладает образное сравнение — то, в котором сравниваются объекты разных онтологических классов (см. пример выше). Границы сравнения здесь задаются границами слова, выступающего в позиции компаративной константы.

Единицы разных классов обладают разным когнитивным и сравнительным потенциалами. Когнитивный потенциал создается сочетаемостью единицы, ассоциациями, связанными со словом и называемым объектом и др. Сравнительный потенциал — возможностью создавать разные сравнительные конструкции и сочетаться с разными единицами.

Настоящая статья является продолжением серии статей, где исследуются сравнительные возможности существительных разного значения. Исследовались единицы с предметным значением, называющим конкретные предметы, названия транспорта (*трамвай* и *поезд*) [Девятова 2022], природные реалии [Символика воды 2022, 434–440]. В настоящей статье мы продолжим исследование существительных, называющих предметы транспорта. Речь пойдет о концептах *корабль* и *пароход* и их роли в организации сравнительных конструкций. Возможности единицы рассматриваются в сопоставлении с другой но-

¹ Многие примеры взяты из Национального корпуса русского языка — ruscorgpora.ru. Дата обращения — январь — февраль 2023 г.

минацией — *поезд*. Ставится цель очертить когнитивный и сравнительный потенциал рассматриваемых единиц, выявить их культурно значимые смыслы, место соответствующих концептов в русской языковой картине мира.

Предметом анализа будут преимущественно образные сравнения, в которых *корабль* и *пароход* выступают в качестве эталона сравнения. Кроме того, с целью очертить когнитивный потенциал, исследуются особенности их семантики, сочетаемости, другие синтаксические свойства.

В словарном представлении прямого значения корабля отмечается локативный признак: корабль — «морское судно [первоначально парусное] [Ожегов 1991, 296]»; у существительного «*пароход* — судно с паровым двигателем» [Там же, 492]. В толковании не отмечена связь с пространством, однако она существует. Ср.: *Как провожают пароходы? Совсем не так, как поезда. Морские медленные воды не то, что рельсы в два ряда* (К. Ваншенкин. «Как провожают пароходы»). Анализ водных видов транспорта вызывает представление о других значимых концептах — реке, воде [Символика воды 2022, 434–440].

В толковании не отмечаются и другие значимые функциональные признаки: размер, скорость, оснащённость, работы по подготовке корабля, опасность плавания и др.

Идея движения, эксплицированная разными глаголами, создает значительное количество компаративных констант: *плыть, нестись, раскачиваться, двигаться, лавировать, идти, возвращаться* и др. Смысл движения и его признаков следует считать центральными смыслами концепта. В свою очередь, глагол «плыть» является базой для образования других производных значений: *плыть по небу, плывет в руки, плавать на экзамене* и др. Соответствующий смысл актуализуют в сравнении обе единицы. В движении выделяются такие признаки, как скорость (*несется, как корабль*), плавное движение (*движется медленно, ровно, как корабль на тихой воде*), неустойчивость (*раскачиваемый, как корабль*), трудность управления (*бросало на скалы, как корабль без ветрил*) и др. Идея движения организует, например, присоединительное сравнение у А.С. Пушкина: *Минута — и стихи свободно потекут. Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге, Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут Вверх, вниз — и паруса надулись...* (А.С. Пушкин. Осень).

Внутри класса — виды транспорта — номинация *корабль* может создавать логическое сравнение, в котором сравниваются объекты одного класса. Например: *Еще у него был ЗИС-110, который шел, как корабль, плавно, мягко* (НКРЯ).

Чаще же в качестве объекта сравнения выступают человек и его жизнь: *возвращаюсь, как корабль, в свою родную гавань*. Идея возвращения организует универсум стихотворения В. Высоцкого: *Корабли постоят — и ложатся на курс, но они возвращаются сквозь непогоду. Не пройдет и полгода, и я появлюсь, чтобы снова уйти на полгода* (В. Высоцкий. Корабли постоят — и ложатся на курс). Здесь нет выраженного сравнения с кораблем, однако соприсутствуют два мира — мир корабля и человека. Об интерпретации образа корабля в песнях В. Высоцкого см. [Казмирчук 2022, 84–89]. С кораблем в поэзии связывается и такой поэтический смысл, как мужественность героя: *Мой любимый, где ты коротаешь сиротливый век свой на земле? Новое ли поле засеваешь? В море ли уплыл на корабле?* (В. Ходасевич).

Корабль, если смотреть на него с берега, движется плавно, и это производит впечатление скольжения: *Никто не поздоровался с ней, только проходящий мальчик-музыкант, проскользивший, как корабль на горизонте, за спинами толпы, тихо ей оттуда поклонился* (О. Славникова. Стрекоза, увеличенная до размера...).

Обращение с кораблем требует серьезной подготовки. Этот смысл — как вести корабль — тоже является одним из значимых признаков концепта: *Бертран вел работу, как корабль, — осторожно, здравомысленно и скоро, избегая теоретических мелей и перекатов в своих планшетах* (А.П. Платонов. Епифанские шлюзы). Потеря управления кораблем чревата опасностями: *Как корабль без руля, носятся люди по волнам жизни, не зная ни цели, ни направления и не умея управить себя* (Б.Н. Абрамов. Грани Агни Йоги).

Движение корабля связано с определенными опасностями, и не исключаются случаи, когда корабль тонет. Корабль, как и поезд, привлекается для передачи идеи опасности: *Скажи ему, что я его люблю, Что я его, как прежде, понимаю, И, как корабль к чужому кораблю, Вываю в час, когда я погибаю* (К. Бальмонт. От умершего к живому); *И в море — рябь. Ты где-то тонешь, как корабль* (Н. Коржавин «Что будет... будет. Мутен взгляд...»). Ср.: *Мы сброшены с пути, как поезд взорванный У обгорелого вокзала* (И.В. Чиннов. Ирония судьбы); *Боковым зрением я уловил, что Клара бросила на меня предостерегающий взгляд, но было поздно, меня несло, как поезд с отказавшими тормозами под откос, и остановиться я не мог* (Б. Левин. Блуждающие огни). О сравнительном обороте как особой сравнительной форме см. [Девятова 2005, 85–89].

Один из смыслов, актуализованных в сравнении, — управляемость корабля — привлекается для представления поведения человека: *Как корабль не пускается в плавание в бурю, так и с человеком нельзя иметь дела, когда он бурно настроен* (А. Милорд. Дневник).

Сравнение с кораблем привлекают и другие объекты сравнения, в частности объекты пространственного значения: *страна, государство, город* и т.п. Например: *Рим как корабль без кормчего, был предан всем ужасам анархии* (Л.И. Шестов. Шекспир и его критик Брандес). Сравнение строится вокруг идеи неуправляемости корабля. Корабль может потерпеть крушение, разрушиться, и этот смысл также находит отражение в сравнении: *Но это уже были годы, когда мой Ташкент накренился, как корабль, с огромной пробоиной в боку... и стал медленно и неуклонно погружаться в воды океана времени* (Д. Рубина. На солнечной стороне улицы).

Компаративная константа *плыть* допускает и предметные объекты при ней: *Гроб плыл, как корабль, раздвигая носом человеческую волну на два человечества: дебилы обтекали справа, более чем нормальные, успешные и заслуженные — слева* (А. Битов. Похороны доктора), подобная параллель отмечается и в других языках [Французский акцент 2010, 181].

Корабль может мыслиться как пространство пребывания. В сравнении актуализируется признак замкнутости: *Театр в значительной степени замкнутое пространство, как корабль* (М.А. Захаров. Театр без вранья).

Пространство корабля может осознаваться либо как свое, родное, обжитое пространство, если смотреть на это с точки зрения человека, служащего на корабле, например: *Каждого из них он хорошо знал и мог глубоко понять, потому что театр для артиста, как корабль для моряка — родной дом* (В. Рецептер. Ностальгия по Японии), либо как временное пространство пребывания: *Таковы многие вашингтонцы. Для них Вашингтон как корабль. На этом корабле они живут и работают иногда долгие годы, но корабль остается кораблем, а где-то есть настоящий дом* (Б.Г. Стрельников. Тысяча миль в поисках души). Однако нам не встретилось примеров сравнений представления отдельных частей пространства корабля. Пространство поезда, напротив, предстает как обжитое. Сравнение *как в поезде* привлекается, например, для характеристики человеческого общения (*перезнакомились, как в поезде, впервые выговорился, как в поезде, разговорились, как в поезде*). Например: *Впервые так выговорился... Как в поезде... Сошлись незнакомые люди, поговорили и вышли на разных станциях* (С. Алексиевич. Цинковые мальчики).

Что касается пространства корабля, то оно нечасто выступает в качестве объекта сравнения. На корабле нет посторонних, люди же, несущие на нем службу, воспринимают свое пространство как функциональное.

Значимый признак жизни корабля — его строительство — рассматривается как сложное дело: *Каждую скрипку строят, как дом, как корабль, как сложное и большое произведение искусства*. Корабль спускают на воду: *И долго еще на тормозах спускали с души это событие, как корабль на воду. Уплыл*. (Т. Набатникова. День рождения кошки).

Как центральный признак концепта может выступать большой размер корабля: *А в сарае после немцев осталась огромная, как корабль, корова, которая давала каждый день двадцать литров молока, но — как белая вода* (Ю. Петкевич. Возвращение на родину); *И вдруг издали, прорезая мозглый сумрак, выплыл, как корабль, огромный пятиэтажный дом, с широкими, ярко освещенными окнами* (Н. Катери «Сквозь сумрак бытия...»); *Я увидел вытянутый, как корабль, желтый остров — он резал острым ножом набегающие волны* (Е. Велтистов. Глоток солнца). Величина как значимый признак отличает и парод: *пароход огромный, трехпалубный*.

Отличительная особенность корабля — его имя: *Машина, как корабль, должна иметь собственное имя* (Ю. Усачев. Дневник космонавта). Можно вспомнить известное стихотворения В.В. Маяковского «Товарищу Нетте пароходу и человеку»: *В порт, горящий, как расплавленное лето, разворачивался и входил товарищ «Теодор Нетте»*. Чаще в названии парохода упоминается имя лица. В отличие от парохода, поезд не имеет имени. Сравнение парохода и поезда позволяет говорить о большей степени антропоцентричности парохода.

Корабль и пароход поражают красотой, и этот признак привлекается для сравнения значимых для русского человека объектов: *Он был красив, как корабль в парусах посреди океана* (В.И. Немирович-Данченко. Сластеновские миллионы); *Смачный и оранжевый брус, пахнувший деревом и смолой, сиял на солнце, как корабль Колумба* (В. Харченко. Домик-пряник); *Храм расположен через дорогу от рукотворного озера и, как корабль, отражается в водной глади* (НКРЯ). Среди наших примеров с признаком красоты чаще ассоциируется пароход: *белоснежный пароход, красавец пароход; как лебедь, вплывал пароход. А по реке в огнях, как город, Бежал красавец пароход* (А. Твардовский. «Кружились белые березки...»); *пароход в переливах огней*.

Пароход как эталон сравнения привлекает те же признаки, что и *корабль*. В качестве компаративных констант отметим *несется, плывет, скользит* и др.

Пароход привлекается для передачи сильного звука: *ревет как пароходная труба, ревущий пароход, пароход зашумел, звонкоголосый пароход, пароход гудит* и др.

Как и поезд, пароход актуализует тему расставания. Например: *Отплывал пароход, отплывала любовь* (Н.В. Крандиевская. *Отплывал пароход. Отплывала любовь*). Ср.: *Но вот ты уходишь, уходишь, как поезд отходит, уходишь* (А. Вознесенский. *Осень в Сигулде*).

Идея расставания звучит во многих стихотворениях. Например: *Увозят милых корабли, Уводит их дорога белая... И стон стоит вдоль всей земли: «Мой милый, что тебе я сделала?»* (М. Цветаева); *Я вижу: мачта корабля, И Вы — на палубе... Вы в дыме поезда... Поля в вечерней жалобе* (М. Цветаева). О формах работы со стихотворными текстами М. Цветаевой на занятиях по русскому языку см. [Лапутина 2021, 57–63]. В стихотворении Ю. Визбора идея расставания оформлена как присоединительное сравнение: *Но все время призывают отдаленные моря, Все куда-то уплывают, выбирая якоря, Так и мы от чьих-то судеб, Как от пирса отошли, Так от нас уходят люди, словно в море корабли*. А в стихотворении О. Мандельштама корабль и поезд соединяются в сознании поэта как длинный выводок журавлей: *Бессонница. Гомер. Тугие паруса. Я список кораблей прочел до середины. Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, Что над Элладю когда-то поднялся*.

Анализируя поэтику Б.Л. Пастернака в стихотворении «На пароходе», О.Ю. Казмирчук отмечает два плана изображения, «два параллельно существующих мира»: жизнь человека и жизнь природы [Казмирчук 2022, 52].

Корабль и пароход часто выступают как символы иной — романтической жизни, детали этого мира — море, бригантины, паруса, капитаны. На роль таких реалий в структуре романа В. Каверина «Два капитана» обращает внимание Е.Ю. Геймбух в связи с анализом разных речевых форм в структуре повествования [Геймбух 2017, 47].

Корабль и парус — это символ мечты, ожиданий, будущего. Корабль — это символ мужества и преодоления: *В флибустьерском дальнем море Бригантина подымает паруса* (П. Коган. Бригантина).

Итак, как корабль, так и пароход реализуют в сравнении как центральные, так и периферийные признаки концепта. В большей мере сравнением освоены центральные признаки. Пространством приложения сравнения является человек, его жизнь, действия, окружающее пространство. Обе реалии обладают богатым когнитивным и сравнительным потенциалом. Разные признаки исследуемых концептов в разной степени освоены русским языком. И корабль, и пароход вызывают в воображении представления о красоте, романтике, мечте.

ЛИТЕРАТУРА

Вузовская методика 2014 — Вузовская методика преподавания лингвистических дисциплин: Учеб. пособие / Под ред. Ж.В. Ганиева; авт. ст.: Ж.В. Ганиев, В.В. Шаповал, И.Г. Добродомов, Н.Ю. Муравьева, Н.К. Онипенко, Н.М. Девятова, М.В. Захарова, Е.Н. Абрашина. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 348 с.

Геймбух 2017 — *Геймбух Е.Ю.* «Преодоление чуждости чуждого...» — функции интертекстуальных элементов в перволичном повествовании (на материале романа В. Каверина «Два капитана» // Русский язык в школе. 2017. № 4. С. 45–51.

Девятова 2022 — *Девятова Н.М.* О сравнительном потенциале предметных существительных // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи: сб. ст. Всерос. науч. конф. с междунар. участием [27–28 мая 2022 г.] /под науч. ред. Т.П. Курановой. Ярославль: Рио ЯГГУ, 2022. С. 64–73.

Девятова 2017 — *Девятова Н.М.* Сравнение в динамической системе языка. М.: URSS, 2017. 320 с.

Девятова 2005 — *Девятова Н.М.* Субстантивные сравнительные обороты в русском языке // Русский язык в школе. 2005. № 2. С. 85–89.

Казмирчук 2022 — *Казмирчук О.Ю.* Особенности функционирования фразеологизмов в художественных текстах (материал для работы со студентами // Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи: сб. ст. Всерос. науч. конф. с междунар. участием [27–28 мая 2022 г.] / под науч. ред. Т.П. Курановой. Ярославль: Рио ЯГГУ, 2022. С. 84–91.

Казмирчук 2022 — *Казмирчук О.Ю.* Стихотворение Б.Л. Пастернака «На пароходе» в контексте символистской и футуристической поэтики // Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2022. № 4(48). С. 49–58.

Лапутина 2021 — *Лапутина Т.В.* Поэтический текст Марины Цветаевой на занятиях по русскому языку как иностранному // Русистика без границ. 2021. № 4. С. 57–63.

Ожегов 1991 — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка: 70 000 слов / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 23-е изд., испр. М.: Русский язык, 1991. 917 с.

Русский язык и литература. Ч. 1 — Русский язык: Учебник / А.В. Алексеев, Т.В. Лапутина, И.Д. Михайлова и др.; под ред. канд. филол. наук А.В. Алексеева. М.: Инфра-М., 2020. 363 с. (Среднее профессиональное образование).

Символика воды 2022 — Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ. 2022. 508 с.

Французский акцент 2010 — Французский акцент в мировой культуре: к 60-летию Александра Николаевича Таганова: коллект. моногр. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2010. 353 с.

The article examines the cognitive and comparative potential of a separate group of nouns naming objects of transport. The role of the central and peripheral features of the “*korabl*”/ship and “*parokhod*”/steamship concepts in the organization of comparative constructions is revealed. The central features of the concept are related to the functional features of the object: movement and its speed, danger, size, manageability/unmanageability, etc. Peripheral signs are beauty, space, etc. Primary attention is given to the role of the corresponding nomination as a comparison standard. The boundaries of the comparison application are revealed.

This is a person and their actions, objects surrounding them, space, abstract concepts. The comparative meanings that bring “*korabl*”/the ship and “*poezd*”/the train closer together, are revealed: movement, danger, parting, etc. The differences are also related to such a feature as the mastery of space. The space of the train (in the train) is actively mastered by comparison, the space of the ship is closed for comparison.

Key words: ship, comparison, cognitive and comparative potential of the name.

Е.Н. АБРАШИНА

Агионимы и агнонимы в речевой практике студентов-филологов

В исследовании идет речь о выявлении агнонимов в речи студентов-филологов, понимании и употреблении ими слов с распространенным функционированием. Отдельно рассматриваются агионимы и религиозные понятия как потенциальные агнонимы.

Ключевые слова: агнонимы, агионимы, языковая личность, активный словарь, пассивный словарный запас.

Речевая практика, речевое общение носителей русского языка традиционно предполагают владение речевой культурой, то есть соблюдение речевых норм и эффективное использование коммуникативных качеств устной и письменной речи. Безусловно, будущие педагоги, тем более филологи, стремятся к соблюдению правил речи, к совершенствованию собственного коммуникативного поведения и речи окружающих их людей. «Языковое образование следует понимать как процесс и как результат познавательной деятельности, на-

правленной на овладение языком и речью, на саморазвитие и становление личности» [Козырев 2012, 14].

Однако анализ соблюдения этикетных норм речи студентами вузов в онлайн-общении, проведенный А.А. Качановой и С.В. Сабуровой, показал, что студенты испытывают «трудности использования <...> правил речевого поведения в цифровой среде» [Качанова 2021, 152]. По нашим наблюдениям, лишь часть студентов испытывает подобные трудности, но нас удручает другой аспект этой проблемы — лакуны в лексиконе многих студентов-филологов. Проявляется это в неясности речи, неточности изложения — неверном выборе слов, незнании значений слов.

С подобными проявлениями низкой речевой культуры мы неоднократно сталкивались в курсах различных дисциплин, например: *ветрило* (в стихотворении А.С. Пушкина: «Погасло дневное светило; На море синее вечерний пал туман. Шуми, шуми, послушное ветрило, Волнуйся подо мной, угрюмый океан») студенты понимают как *ветер/мельница*; студентам неизвестно слово *хламида* (в стихотворении Н. Матвеевой: «...Износилась хламида мрака, Нити сумерек перетерлись...»), но они пытаются усмотреть его связь со словом *хламиди*; и т.д.

Без языка — универсального «хранителя» культуры, традиций народа, невозможно возрождение и развитие национального самосознания. Однако при изучении студентами русской лексики с национально-культурным компонентом мы убедились в плохом знании обучающимися многих генетических групп безэквивалентных слов: фразеологизмов, историзмов, агионимов и др. [Абрашина 2017]. Поэтому мы провели специальное исследование агнонимов и агионимов в речи студентов. Агнонимы и агионимы — созвучные термины, их общность проявляется также в том, что у обобщенной языковой личности современного носителя языка — представителя молодого поколения — агионимы составляют значительную часть агнонимов.

Агионим — любое имя собственное, связанное со святостью, святынями; имя святого как объект изучения. Разряды агионимов представлены сложной системой, в которую входят теонимы (имена Бога), агиоантропонимы (многокомпонентные номинации прославленных христианских святых), агиотопонимы (разряд топонимов, где в качестве собственного имени географического объекта использованы имена святых или названия церковных праздников), эортонимы (названия христианских праздников), экклезионимы (номинации храмов), иконимы (номинации икон), составляющие ономастическое пространство, объединенное значением святости [Бугаева]. Система

именования агнионимов является частью языка, существует в рамках лексической системы, становится важной составляющей общего историко-культурного наследия страны. Семантическое наполнение агнионимов интерпретируется с учетом их контекстуального употребления и путем обращения к внетекстовой информации. Агиоантропонимы при обозначении одного и того же святого могут образовывать синонимические ряды, начиная с официальных наименований, зафиксированных в Минеях и святцах, и заканчивая просторечно-обиходными: *святитель и чудотворец Николай, архиепископ Мир Ликийских, чудотворец — святитель Николай — Николай Мирликийский — Николай Угодник — Никола-угодник*. Из нашего опыта преподавания следует, что лишь немногие студенты способны объяснить значение агнионимов, рассмотреть сложные структурно-семантические отношения в микросистеме номинации святости.

Агнони́мы — слова родного языка, значение которых абсолютно или частично неизвестно носителю языка — отражают отношение говорящего (пишущего) к своей речи, к собственному словарному запасу. Их исследование позволяет определить зоны коммуникативного риска, связанные с возможным непониманием участников общения.

Понятие «агнони́мы» связано с пассивным словарным запасом, неиспользуемые элементы которого могут с течением времени утрачиваться языковой личностью. Для многих носителей языка агномична лексика ограниченной сферы употребления, устаревшая, заимствованная лексика — такие лексические единицы, как термины, профессионализмы, историзмы, архаизмы, экзотизмы, диалектизмы и т.п. Хотя агнони́мы характеризуют индивидуальный лексикон личности в каждый конкретный момент ее развития (чем выше уровень образованности человека, чем шире круг его интересов, чтения, тем меньше агнони́мов в его лексиконе), мы будем говорить об обобщенной языковой личности молодого современного носителя языка.

Степень агномичности слов из «Толкового словаря русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой позволил выявить эксперимент, проведенный в 1994–2006 гг. в РГПУ им. А.И. Герцена, в ходе которого сначала изучался словарный запас студентов-филологов I курса, а в общей сложности участвовало более 10 000 студентов университетов Санкт-Петербурга. Студентам предлагалось проанализировать по две страницы данного словаря, распределив слова по следующим группам: 1) «знаю и употребляю» (активный словарь); 2) «знаю, но не употребляю» (пассивный словарь); 3) «не знаю, но могу догадаться о значении слова», «совсем не знаю значения слова» (сло-

ва-агнонимы). В результате данного эксперимента были выявлены 17 тематических групп агнонимичных слов [Козырев 2012].

Мы продолжили данное исследование на материале некоторых из выявленных в эксперименте РГПУ агнонимов, чтобы убедиться в возможных, прошедших с 2006 года, изменениях в словарном запасе современных студентов. Критериями выбора слов-агнонимов для нашего исследования стали: 1) частая, на наш взгляд, употребительность некоторых из выявленных агнонимов (прежде всего, названий бытовых предметов и конкретных действий); 2) близость интересам филологов; 3) отнесенность слов к области религии и церкви. Хотя основы православной культуры в том или ином виде изучались в школе многими студентами, значение и употребление агионимов, как правило, вызывает у них затруднения. Отсюда выбор религиозных понятий как потенциальных агнонимов был не случаен. Мы предложили студентам-филологам 1 курса бакалавриата проанализировать следующие слова:

- *гардина, гантель, жёрнов, хомут, чан, баул, саднить, ютиться* (наименования бытовых предметов (в том числе предметов традиционного народного быта) и конкретных действий);

- *инверсия* (терминологическая лексика);

- *апокриф, кантата, памфлет, пируэт, панегирик, па, палех, чардаш, мадригал, эзоповский, эклектика, эпикуреизм, экспозиция* (понятия культуры и искусства);

- *варьировать, галлицизм, ретроград, эгоцентризм, экзальтация, экспансия, эпатаж* (научные и философские понятия);

- *паникадило, кадило, ризница, хоругвь, ладанка, аналой, анафема, елей, епитимья, капуцин, катехизис, протопоп, пустынь, талмуд* (понятия, относящиеся к области религии и церкви);

- *вакханалия, танталов* — в составе фразеологизма *танталовы муки, химера* (мифологические понятия);

- *гайдамак, маёвка, тачанка, хорунжий* (историзмы).

Студентам также предлагалось распределить слова по группам. При этом в группе слов активного словаря необходимо было привести пример словосочетания или предложения для толкования значения и употребления слова. Мы проанализировали ответы 62-х студентов-первокурсников, обучающихся в МГПУ по профилю «Русский язык и литература». При выявлении слов, отнесенных к той или иной группе, мы основывались на количестве и качестве ответов студентов. В результате данного исследования у студентов-филологов 1 курса бакалавриата в активном словаре («знаю и употребляю») оказалось 8 слов (16%) из 50 предложенных, в пассивном словаре

(«знаю, но не употребляю») — 32% (16 слов), слова-агнони́мы («не знаю, но могу догадаться о значении слова», «совсем не знаю значения слова») составили 52% предложенных для анализа слов.

В ранжированном списке (по убыванию показателей) слов 1 группы, определивших активный словарь в большинстве ответов, обнаружились следующие слова: *гантель*, *варьировать*, *инверсия*, *экспозиция*, *ютиться*, *чан*, *баул*, *эпатаж*. Данные слова представляют собой наименования бытовых предметов и конкретных действий (*гантель*, *чан*, *баул*, *ютиться*), научные и философские понятия (*варьировать*, *эпатаж*), терминологическую лексику (*инверсия*), понятия культуры и искусства (*экспозиция*).

Словами 2 группы (пассивный словарь в большинстве анкет) стали: *ретроград*, *химера*, *протопоп*, *кантата*, *апокриф*, *хомут*, *гардина*, *пируэт*, *эгоцентризм*, *галлицизм*, *памфлет*, *эзоповский*, *панегирик*, *мадригал*, *пустынь*, *вакханалия*. Однако слова *галлицизм* и *вакханалия* почти у равного количества опрашиваемых были отнесены к 1 группе, а *панегирик* и *мадригал* — к 3 группе (к агнонимам).

В 3 группу попали 26 из 50 слов — все выделенные историзмы и большая часть слов, связанных с религиозной сферой. Приводим ранжированный список этих слов: *гайдамак*, *катехизис*, *танталов* (в составе фразеологизма *танталовы муки*), *паникадило*, *епитимья*, *хорунжий*, *палех*, *чардаш*, *аналой*, *маёвка*, *эпикуреизм*, *экзальтация*, *хоругвь*, *елей*, *тачанка*, *ризница*, *анафема*, *жёрнов*, *капуцин*, *эклетика*, *лабанка*, *кадило*, *па*, *саднить*, *талмуд*, *экспансия*. Среди агнонимов есть абсолютный лидер: все испытуемые (100%) назвали *гайдамак* агнонимом. В данной группе обнаружены и «пограничные» слова: *саднить* и *талмуд* чуть меньше половины опрашиваемых (48%) отнесли к активному и пассивному запасу (примерно в равном соотношении); слово *экспансия* 15% студентов включают в активный запас, 41% — в пассивный запас, и 44% — в агнонимы.

Рассмотрим подробнее слова 1 группы, поскольку при количественной «чистоте» (большинство студентов включают данные слова в активный словарный запас) в понимании их значения и употреблении студентами обнаруживается множество дефектов, пробелов, обращающих на себя внимание. Исследование группы слов активного словаря эффективно и в силу того, что студенты должны были привести пример словосочетания или предложения для толкования значения и употребления каждого слова, включенного ими в эту группу. Рассматривать данные слова мы будем в соответствии с выявленным при анализе ответов ранжированным списком (всего 8 слов).

1) *гантель*. Как показало наше исследование, 93% студентов относят данное слово к тем, которые «знают и употребляют». Как правило, значение слова им хорошо известно — см. «Толковый словарь русского языка» С.И. Ожегова: «ГАНТЕЛЬ, -и, ж. Ручной гимнастический снаряд в виде двух шаров, соединенных короткой рукояткой» [Ожегов 2012, 113]. Однако при употреблении данного слова студенты часто допускают грамматические ошибки: *тяжелый гантель, гантеля, с гантелей*.

2) *варьировать*. Данное слово к активному словарю относят 85% опрошенных студентов. Но примеры употребления слова *варьировать* в виде словосочетаний или предложений наглядно демонстрируют так называемую «иллюзию понятности»: *Баллы могут варьировать; варьировать числа; варьирую понятиями; размер варьировается от S до XXL; варьировал между ними; варьирование кораблей; варьировать по важности*.

В «Толковом словаре русского языка» С.И. Ожегова: «ВАРЬИРОВАТЬ, (книжн.) То же, что видоизменять. *В. рассказ*» [Ожегов 2012, 69]. «ВИДОИЗМЕНИТЬ, Изменить в чем-н. (в составе чего-н.) отдельные части. *В. план*. || *несов.* видоизменять» [Ожегов 2012, 79]. «ВИДОИЗМЕНИТЬСЯ, Измениться в отношении частных, отдельных признаков» [Там же].

3) *инверсия*. Относящееся к терминологической лексике единственное слово в нашей анкете *инверсия* включено в 1 группу слов у 81% студентов, причем его употребление не вызывает вопросов у первокурсников-филологов. См: «ИНВЕРСИЯ, -и, ж. (спец.) Перестановка слов или словосочетаний (как явление грамматики или как стилистический прием), нарушающая обычный порядок слов или словосочетаний» [Ожегов 2012, 210]. Видимо, это объясняется частым использованием данного термина при подготовке к ЕГЭ по русскому языку и литературе. Нам встретился лишь один пример неверного употребления: *инверсия в стиле*.

4) *экспозиция*. Данное слово, как и слово *инверсия*, оказалось в активном словаре у 81% студентов, причем понимается и используется оно во всех своих значениях: «ЭКСПОЗИЦИЯ -и, ж. 1. Размещение каких-н. предметов, выставляемых для обозрения. *Музейная э. Удачная э.* 2. Вступительная часть литературного или музыкального произведения, содержащая мотивы, которые развиваются в дальнейшем (книжн.)» [Там же, 726]. В одном ответе даже приведено устаревшее значение, которое можно найти в более старых изданиях словаря С.И. Ожегова — «3. Освещенность, соответствующая выдержке (во 2 знач.) (спец.)» [Ожегов 1994, 895]: *экспозиция на фотоаппарате*.

Лишь один пример продемонстрировал неверное употребление слова: *экспозиция в картине*.

5) *ютиться*. «ЮТИТЬСЯ, ючу́сь, юти́шься; *несов.* 1. Помещаться на небольшом пространстве. *На пригорке ютилась деревня.* 2. Иметь пристанище (где-н. в тесном, небольшом помещении). *Ю. у знакомых*» [Ожегов 2012, 733]. 78% опрошиваемых отнесли это слово к тем словам, которые они «знают и употребляют», и приводимые ими примеры это подтверждают. Однако встретились и примеры неверного употребления: *ютиться* — «искать место»; «находиться где-либо».

6) *чан*. «ЧАН -а, в ча́не и в ча́ну, мн. -ы́, -о́в, м. Большая деревянная или металлическая бочка с прямыми боками. *Дубильный ч.*» [Там же, 702]. Хотя 56% студентов включают данное слово в активный словарь, значение слова они, как правило, понимают приблизительно или вовсе неверно: *чан* — «сосуд; таз; большая чаша; посуда».

7) *баул*. Ни один из 52% студентов, заявивших об употреблении слова *баул* в активном словаре, не использует его в соответствии с дефиницией в словаре С.И. Ожегова: «БАУЛ -а, м. Продолговатый дорожный сундучок» [Там же, 44]. Однако толкование основного значения данного слова в «Большом толковом словаре русского языка» С.А. Кузнецова соотносится со «знанием и употреблением» его студентами: «БАУЛ -а; м. [итал. baule]. 1. *Разг.* Дорожная сумка или портфель с округлыми боковыми стенками. 2. Старинный продолговатый дорожный сундук или чемодан с выпуклой крышкой» [Кузнецов 2000]. Ср.: *баул* — «большая сумка; большая мягкая дорожная сумка»; *везет хоккейный баул*. Неожиданными для нас применительно к слову *баул* были встреченные в анкетах студентов примеры паронимии: *балун; балл* — при заявленном знании этого слова и включении его в 1 группу.

8) *эпатаж*. «Коэффициент» активного использования данного слова студентами тот же, что и у слова *баул* — 52%. Однако многие из приводимых примеров употребления слова *эпатаж* говорят о незнании его значения. Ср.: «ЭПАТАЖ, а, м. (книжн.). Скандальная выходка, вызывающее поведение, намеренно нарушающее общепринятые нормы и правила» [Ожегов 2012, 729] — *городской эпатаж; шоу произвело эпатаж; эпатаж родился впереди меня*. При этом к агнонимам слово *эпатаж* отнесли 11% испытуемых.

Проведенный нами анализ потенциальных агнонимов, и, в частности, слов, отнесенных студентами к 1 группе — активному словарю, — позволил сделать следующие выводы.

Толкование значения и употребление агнонимов и слов, относящихся к области религии и церкви, действительно вызывает затруд-

нения у студентов. Религиозные понятия, как правило, включены современными студентами в разряд агнонимов.

В активном словаре обобщенной языковой личности молодого современного носителя языка большую часть составляют названия бытовых предметов и конкретных действий, но и при их употреблении встречаются ошибки. Из предложенных в анкете слов — наименований бытовых предметов 50% составили слова активного запаса студентов, 25% — слова пассивного запаса и 25% — агнонимы.

Распространенное функционирование слова или его квазипрозрачная внутренняя форма создают так называемую «иллюзию понятности» — кажущийся эффект знания лексических единиц, однако в письменном опросе (или в устной беседе) выявляется неосвоенность слов испытуемыми: неспособность верно толковать значение или условия употребления слова.

Необходимо обогащать речь обучающихся активным словарем, образующим ядро словаря языковой личности, служащим для выражения мыслей (в устной речи и письме). Попутно должна вестись работа над накоплением пассивного словаря, дополняющего, обогащающего активный словарь и помогающего понимать высказывания других (в чтении, слушании), нейтрализуя «зоны риска» в лексиконе языковой личности.

В процессе работы над текстом словарный запас пополняется эпитетами, метафорами, сравнениями и т.п. — лексическими средствами выразительности. Хотя лексические упражнения — самые универсальные (работа с толковым словарем, подбор синонимов, антонимов, различение значений многозначного слова, паронимов, включение слова в контекст и др.) [Русский язык 2020], словарь студентов должен обогащаться на всех этапах обучения с учетом комплексной подачи материала, в ходе изучения различных дисциплин [Захарова 2019], в благоприятной речевой среде.

ЛИТЕРАТУРА

Абрашина 2017 — *Абрашина Е.Н.* Безэквивалентная лексика в практике преподавания русского языка как иностранного // Актуальные проблемы гуманитарного знания в техническом вузе: Сб. науч. трудов VI Междунар. науч.-методич. конф. 26–27 октября 2017 г. / Санкт-Петербургский горный университет. СПб, 2017. С. 260–264.

Бугаева — *Бугаева И.В.* Агионимы в ономастическом пространстве русского языка / И.В. Бугаева // Образовательный портал «Слово». URL: <https://portal-slovo.ru/philology/45446.php> (дата обращения: 14.02.23).

Захарова 2019 — *Захарова М.В.* «Homo dicens»: роль латинского языка в формировании филолога-русиста // Преподавание классических языков в эпоху глобальной информатизации. Сб. ст. 2019. С. 201–205.

Качанова 2021 — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетной нормы письменной речи студентов вузов в онлайн общении // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 9. С. 150–153.

Козырев 2012 — *Козырев В.А., Черняк В.Д.* Современная языковая ситуация и речевая культура: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2012. 184 с.

Кузнецов 2000 — *Кузнецов С.А.* Большой толковый словарь русского языка. 2000. <https://gufo.me/dict/kuznetsov/баул>

Ожегов 2012 — *Ожегов С.И.* Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов; Под ред. проф. Л.И. Скворцова. 27-е изд., испр. М.: Оникс: Мир и Образование, 2012. 736 с.

Русский язык 2020 — Русский язык и литература / А.В. Алексеев, Т.В. Лапутина, И.Д. Михайлова [и др.]. Ч. 1. М.: Инфра-М, 2020. 363 с.

The study deals with the identification of agnonyms in the speech of philology students, their understanding and use of words with widespread functioning. Hagionyms and religious concepts are considered separately as potential agnonyms.

Key words: agnonyms, hagionyms, linguistic personality, active vocabulary, passive vocabulary.

О.В. КУЗЬМИНА

О формировании родительного даты в истории русского языка

В исследовании рассматривается история употребления грамматических конструкций для обозначения даты в русском языке. По текстам разных периодов прослеживается формирование «родительного даты», делается попытка выявить причины распространения и закрепления данной конструкции. В качестве источника материалов для исследования использованы данные исторического корпуса Национального корпуса русского языка.

Ключевые слова: «родительный даты», историческая грамматика, история русского языка.

К вопросам обозначения времени, временных отрезков, особенностей восприятия времени и отражению этого восприятия в лексике славянских языков, как в их современном состоянии, так и в истории, исследователи обращались неоднократно. Однако для выражения подобных значений есть свои особенности и в грамматической системе, и эти особенности формируются и закрепляются в процессе исторического развития языка. В выборе языковых средств отражается сознание народа, слово всегда обладает культурной значимостью [Алексеев 2014; Кузьмина 2014]. Распространяясь и закрепляясь в речевой практике, грамматические конструкции становятся нормативными, характеризующими литературный язык [Качанова 2021].

В современном литературном русском языке для обозначения даты используется конструкция с родительным падежом. «Родительный падеж» — одно из значений, которое в числе прочих указывается во всех грамматиках, словарях, энциклопедиях и теоретических работах. «Родительный падеж указывает на дату какого-либо события» [Розенталь 1997, 236]: *Это случилось **первого января**. Сегодня **4 марта 2023 года**. Конференция состоится **двадцать пятого июня***. При этом современный литературный язык можно брать в широком значении — с первой трети XIX в., т.к. источники дают такую же картину, как и в современном языке. Например, в отрывке из «Дворянского гнезда» И.С. Тургенева: *«Добрый помещик поздравлял Ивана Петровича с рождением сына, явившегося на свет в селе Покровском 20 августа 1807 года...»* [Розенталь 1997, 236].

Но заглянув в ранние древнерусские тексты, находим другую ситуацию: для обозначения года (иногда и месяца) без конкретизации даты используется беспредложный местный падеж или винительный падеж с предлогом *в*. Если необходимо сослаться на уже указанный выше год, то регулярно появляется сочетание в форме беспредложного местного падежа *толь (же) лѣтъ* — в том (же) году.

в лѣтѣ (т). ꙗко ѿиде хотатици ити володимѣру на ярослава ярослав же посла за море. и приведе варягы (Киевская летопись, 1119–1199) [НКРЯ] — *В год 6523*, когда Владимир хотел идти на Ярослава, Ярослав послал за море и привел варягов.

*В лѣто ꙗко хъ ки. Георгии володимеричъ. ходи на волгары. по во(л)зѣ <...> *Толь же лѣтъ престависа ростиславъ сѣтъ двѣтъ** (Киевская летопись, 1119–1199) [НКРЯ] — *В год 6648* Георгий Володимирович ходил на болгар по Волге. *В том же году* преставился Ростислав, сын Давыдов.

Но как только появляется указание на месяц, появляется форма родительного падежа, а для обозначения конкретного дня, числа ме-

сяца, используется форма винительного с предлогом *в*: «*в такой-то день*».

Оумрѣтъ же оцѣ нашъ ѿеодосии. въ лѣто ҃҃҃҃ и ҃҃ ҃҃ м(ѣ)ца .манна. въ ҃҃. въ соуботѣ (Нестор. Житие Феодосия, 1080-е) [НКРЯ] — Умер же отец наш Феодосий в год 6582, *месяца мая, в 3* (третий день), в субботу.

и створиша миръ с половци и пошаша таль межю собою мц(с)а селмѣавра въ еї днѣ <...> в л(т)ѣ ҃҃҃҃ ҃҃ ҃҃ вывѣже гарославъ гарополчичъ ис кыева мѣсца *иктавра* въ ҃҃ днѣ (Повесть временных лет по Ипатьевскому списку, 1110-е) [НКРЯ].

се же чудо стѣ і ч(ѣ)тно яви(л) бѣ въ лѣто .҃҃҃҃.҃҃.҃҃.҃҃. при моє(м) животу. м(ѣ)ца *майя*, на памя(т) стѣго црѣ ко(н)стѣ(н)тина і мѣри его елены *въ.кѣ. въ днѣ н(д)ѣльный* (Антоний Новгородский. Хождение Антония, около 1200) [НКРЯ].

Видимо, сложилась конструкция, где есть указание на год, месяц и день, причем указание на месяц только в родительном падеже: «винительный года (с предлогом *в*)» + «родительный *месяца*» + «винительный дня (даты) (с предлогом *в*)». Позиция каждой из форм жестко не закреплена, но менять ее может, как правило, только «винительный года».

Анализ конкретных случаев осложняется буквенным обозначением дат без точных грамматических форм счетных слов, но вся конструкция дает основания предполагать определенную падежную форму. И уже в ранних текстах находим случаи, когда указание на конкретный день выражается, судя по всему, формой родительного падежа, т.е. в описанной выше конструкции вместо винительного с предлогом появляется «родительный дня (даты)» как закономерное согласование с формой «родительного *месяца*». Таких примеров еще немного, но можно увидеть направление, в котором идут изменения.

июла кд. въ ҃҃ ча(ѣ) днѣ томъ же лѣ сѣена въ(ѣ) цркви стѣго андрѣ (Новгородская 1-я летопись. Синодальный список, вторая половина XI в. — 1352) [НКРЯ] — Июля 24 (двадцать четвертого) в 3 час дня в том же году освящена была церковь Святого Андрея.

В лѣто ҃҃҃҃҃҃ Престависа княгыни стѣполчаа. *февраля* кн (Киевская летопись, 1119–1199) [НКРЯ] — В год 6633 преставилась княгиня, жена Святополка, февраля 28 (двадцать восьмого).

Представляют интерес единичные случаи, когда вместо привычного беспредложного *томъ (же) лѣтъ* появляется форма родильного падежа *того (же) лѣта*, в этом можно видеть шаг к формированию «родительного года».

того же лѣта мц(с)а шкт(б)а оу к̄ приде мьстиславъ снѣ володимеръ с новгородци (Повесть временных лет по Ипатьевскому списку, 1110-е) [НКРЯ] — Того же года (в том же году) месяца октяб-ря в 20 (двадцатый день) пришел сын Володимиров с новгородцами.

В XIV–XV вв. обнаруживаем закрепление согласованного в родительном падеже словосочетания, обозначающего конкретный день месяца. Для указания на год пока регулярно используется винительный падеж с предлогом. Таким образом ранее распространенная конструкция трансформируется в следующую: «винительный года (с предлогом *в*)» + «родительный месяца + дня (даты)».

а пса(н) оу виани в лѣ(т) шестьтисачное дева<тисот>ое и тридца<(т)> <о.>-е индикта ѿ ге<н>вара кѣ (Договор литовского великого князя Свидригайла с Новгородом, 25 января 1431) [НКРЯ].

а сию зѣмлю коупи(а) мина на женни кѣны впришьно ѿца и братьи своен в лѣ(т) п̄ десатѣ. марѣта ѿ [Купчая докладная Мины Васильева <...>, 9 марта 1472) [НКРЯ].

На наш взгляд, в этих текстах XV в. можно уже видеть «родительный даты», но пока эта конструкция не включает в себя год.

Материал Берестяных грамот еще недостаточно изучен нами по данному вопросу, но, по всей видимости, картина вряд ли отличается от той, что зафиксирована в других памятниках.

а то се дело ... дни межн гор(а)ми горками <...> на бору (Берестяная грамота 521, 1400–1410) — «А это происходило [такого-то] дня, между [деревьями] Горы и Горки на Бору (*или* в лесу)» [НКРЯ].

В памятниках старорусского языка XVI–XVII вв. год выражается формой родительного падежа, появляется «родительный года». Но варьирование оказывается еще вполне возможным, и рядом с «родительным месяца» достаточно часто употребляется «винительный дня (даты) (с предлогом *в*)»: «родительный года» + «родительный месяца» + «винительный дня (даты) (с предлогом *в*)». Эта последовательность форм достаточно устойчива, указание на день и месяц является как бы уточняющей конструкцией, однако строгой фиксации позиций нет.

<7059-го году, мая в 17 день, царь и великий князь Иван Васильевич всеа Русии сей грамоты слушав, нарушити никому ни в чем не велел <...>» (Жалованная грамота в. кн. Ивана Васильевича <...>, с подтверждениями 1551–1599 гг. (1534–1535)) [НКРЯ].

<Того ж 206-го году мая в 29 день выехал я из двора, на котором стоял, на фрегадон, имея намерение ехать из Венецы на моря в розные места, и стоял на том фрегадоне у Венецы июня до 1 числа» (Путешествие стольника П.А. Толстого по Европе, 1697–1699 (1699)) [НКРЯ].

«что ты писал ко мне через почту нынешняго двесте шестого году сентября в 31 день і тоі твоєі грамотки до меня не дошло» (Ф. Зиновьев В.Т. Вындомскому, вторая половина XVII в. – начало XVIII в.) [НКРЯ].

Интересно, что в церковнославянском языке конструкция с «родительным даты» остается синонимичной и вполне заменяемой сочетанием родительного месяца с уточнением даты в форме винительного падежа с предлогом *в*. Этот факт позволяет предположить, что обозначение даты формами родительного падежа складывалось в разговорном русском языке, в живой речевой практике. Однако употребление более книжной конструкции с винительным падежом с предлогом оставалось нормой литературного языка.

«Обретение мощей преподобнаго Мартиниана Белоозерскаго Службу зри 12 января Тропарь, глас 7» (Минея. Октябрь. 07 октября: Святых мученик Сергия и Вакха, изд. 2002) [НКРЯ].

«Зри: Ведомо буди, яко празднование Пресвятей Богородице святых ради Ея иконы Иверския творится октября в 13-й день, февраля в 12-й день...» (Минея. Октябрь. 13 октября, изд. 2002) [НКРЯ].

В текстах XVIII в. уже регулярно используется «родительный даты» так же, как в современном языке.

«Вновь какие есть у тебя обресуются <нрзб.> листы буду им делать абрисы, для лучшего исправления присылай к нам не вырезывая досок. 28 января 1709 г.» (Я. Брюс. Письмо В. Киприанову, 1709) [НКРЯ].

«Уверяя Вас в моем уважении, имею честь быть, государь мой, Ваш покорный слуга, Созерцатель Природы. Женева, 26 января 1790 День вчера был очень хорош, и я отправился в Жанту пешком, но скоро небо помрачилось...» (Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника, 1793) [НКРЯ].

Но и здесь возможно варьирование: форма винительного падежа с предлогом может употребляться для обозначения конкретного дня месяца.

«Того ж января в 16 день боярин Иван Алексеевич присылал ко мне подьячего, дабы я ему явился немедленно (В. Киприанов. Письмо Я. Брюсу, 1709)» [НКРЯ].

Проанализированные примеры позволяют сделать определенные выводы. «Родительный даты» как особая грамматическая форма со своим значением сформировался в истории русского языка и закрепился в литературном языке окончательно, по всей видимости, к XVIII в., хотя в текстах есть свидетельства гораздо более раннего его использования. Обозначение даты в текстах разных периодов

имеет свои особенности, но в рамках форм винительного и родительного падежей. Уже в древнейших текстах при обозначении даты слово «месяц», как и название месяца, употреблялось в родительном падеже. «Родительный даты» заменил сочетание разных падежных форм: винительного и родительного, — это дает возможность предположить, что на его формирование и закрепление оказала общая тенденция к унификации в грамматической системе, т.е. одно общее грамматическое значение стало выражаться одной и той же падежной формой.

Однако не всё в истории «родительного даты» абсолютно ясно. Остается ряд вопросов. Например, почему именно беспредложная форма победила при том, что исследователями отмечается обратная тенденция адвербиальных форм. В дальнейшем и более подробном изучении нуждаются данные Берестяных грамот, а также соответствующие грамматические конструкции в других славянских языках.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 2014 — *Алексеев А.В.* Культурная значимость слова в истории русского языка // Русистика и компаративистика. Сб. науч. ст. Гл. ред. М.Б. Лоскутникова. М.: МГПУ, 2014. С. 24–35.

Качанова 2021 — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетных норм речи в цифровой среде начала XXI века // Казанская наука. 2021. № 6. С. 33–35.

Кузьмина 2014 — *Кузьмина О.В.* Особенности перевода греческой конструкции *accusativus cum infinitivo* в славянском тексте «Патерика Римского» // Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по матер. междунар. науч. конф. Виноградовские чтения. Отв. ред. В.А. Коханова, Е.Ю. Геймбух. Т. I, ч. 2. М.: МГПУ, 2014. С. 38–44.

НКРЯ — Национальный корпус русского языка. 2003–2023. Исторический корпус. Доступен по адресу: ruscorpora.ru

Розенталь 1997 — *Розенталь Д.Э.* Управление в русском языке: Словарь-справочник. М.: Изд-во АСТ, 1997. 304 с.

The study considers the history of the use of grammatical constructs to indicate the date in Russian. According to the texts of different periods, the formation of a “genitive of date” is traced, an attempt is made to identify the reasons for the spread and consolidation of this construction. As a source of materials for the study, data from the historical building of the National Corpus of the Russian Language were used.

Key words: “genitive of date”, historical grammar, history of the Russian language.

А.А. КАЧАНОВА, С.В. САБУРОВА

Причины коммуникативных неудач в интернет-дискурсе

В данной статье рассмотрены актуальные проблемы интернет-коммуникации в современном сетевом дискурсе (на примере подкастов) и представлена типология коммуникативных неудач в этой сфере. Проанализированы особенности современного интернет-дискурса, продемонстрированы изменения пространства рунета за последний год. Сделаны выводы о состоянии текущего положения новейших жанров и форматов интернет-коммуникации.

Ключевые слова: интернет-дискурс, сетевой дискурс, коммуникативные неудачи, культура общения, участник общения.

В современном обществе интернет является важным социальным явлением, в котором участвуют все члены общества, независимо от пола, возраста, уровня образования, религиозных убеждений или места проживания.

Для исследования выбран новый жанр интернет-дискурса XXI века — подкаст, поскольку уже общепринято, что, по мере развития техники и науки, интернет играет более важную роль в общении. При этом под влиянием сети интернет традиционные тексты приобретают собственные черты.

Одним из ярких показателей той или иной лингвокультурной общности являются свойственные ей особенности коммуникации. Характеризуя состояние современной русской культуры, исследователи отмечают в качестве важнейшей ее черты медиатизацию, состоящую в интеграции медиа в различные сферы жизни общества, формирование единой культурно-коммуникационной системы социума. Эта тенденция рассматривается прежде всего как макросоциальный процесс (наравне с глобализацией), поскольку ее влияние отражается на развитии общества в целом [Качанова, Сабурова 2021, 151].

Подчеркнем, что в зоне технической опосредованной коммуникации есть основания выделять особый тип коммуникации — компьютерно-опосредованную коммуникацию, протекающую в интернет-среде через цифровые интерактивные средства массовой коммуникации. Сетевое пространство для современного человека, нередко ощущающего дефицит реального общения, является разновидностью коммуникативной практики, реализующей потребность пользователей в свободном общении в интернете [Качанова, Сабурова 2021а, 34].

Феномен новых медиа формируется на пересечении медийного и сетевого пространств, в это поле включаются игроки на пересечении медиа и сетевого пространств: это и цифровые версии традиционных СМИ, и создаваемые профессиональными журналистскими коллективами новые, существующие исключительно в интернет-среде и ориентированные на ее пользователей издания массовой коммуникации, и корпоративные сайты, и различные интернет-платформы, позволяющие размещать всем желающим независимо от уровня их профессионализма собственные информационные и развлекательные тексты [Абрашина 2012, 75].

Современное общество навязывает человеку определенные модели поведения, предполагающие ориентацию на самые обычные жизненные цели, такие как: успешное получение образования, приобретение собственной жилплощади, создание семьи [Захарова 2018, 39]. Первый этап демократизации постсоветского социума в 90-е годы XX века показал, что для российской лингвокультуры одной из модельных личностей — личностей, которые становятся образцами для соответствующих моделей поведения — является телевизионный ведущий, в связи с чем одним из мотивов участия в сетевом общении для коммуникантов является возможность привлечения к себе массового внимания, способствующего превращению члена сетевого сообщества в медиAPERсону, раскрывающую в сетевом общении собственный реальный образ или же создающую себе в сети определенный образ.

Интернет стал новой частью современной действительности, особенными приверженцами которой являются люди, переводящие часть аспектов своей личной жизни в виртуальную реальность: столь значимая зона существования современного человека требует соответствующего подхода к изучению речевых произведений, порождаемых в данной сфере.

Обратим внимание на еще один немаловажный момент: в материализации дискурса могут участвовать не только языковые единицы, но и средства других семиотических систем: как отмечают исследователи, в этом могут быть задействованы визуальные образы [Пустовит 2020, 128]. Текст как материальное воплощение интернет-дискурса может быть не только собственно языковым, но и поликодовым, иными словами, материализованным при одновременном использовании средств разных кодов — разных семиотических систем, и полимодальным (или в другой терминологии — многоканальным), то есть отбором средств, ориентированным на разные каналы человеческого восприятия при передаче информации.

В рамках когнитивно-дискурсивного подхода можно выделить две разновидности исследований: в первом случае анализируются индивидуально-авторские особенности дискурса, во втором изучается тип дискурса [Кузьмина 2021, 280].

Отмечаемая исследователями сопряженность дискурса с определенным временем, местом, сферой деятельности человека указывает на связь данного феномена с таким лингвистическим понятием, как стиль.

В лингвистических исследованиях обязательно учитывается обусловленность особенностей вербализации интернет-дискурса целым рядом экстралингвистических факторов, связанных как с ситуацией действительности, с которой сопряжен рассматриваемый дискурс, так и с типовой коммуникативной ситуацией, в которой данный тип дискурса порождается [Пустовит 2012, 49].

Одним из таких возможных миров в современной действительности является пространство интернета, дискурс которого и будет рассмотрен нами далее с целью представления его особенностей.

В интернет-коммуникации нас не интересуют речевые продукты межличностного закрытого общения. Наше исследование фокусируется исключительно на текстах открытой массовой или потенциально массовой интернет-коммуникации, когда вокруг автора и/или его конкретного материала/материалов группируются и взаимодействуют читатели/зрители из числа пользователей сети Интернет, которые тем самым участвуют в развитии феномена так называемых новых СМИ — средств массовой коммуникации, отражающих высокий уровень медиатизации современного русского культурно-коммуникативного пространства.

Одна из базовых характеристик сетевого дискурса состоит в том, что он, тематически отражая жизненную реальность, сам становится ее частью и одновременно особой формой действительности, рассматриваемой многими членами современного социума как альтернатива или как дополнение внесетевой действительности [Качанова, Сабурова 2021б, 14]. Данное положение определяет ряд свойств сетевого дискурса, среди которых необходимо выделить его виртуальность, вариативность, интерактивность, аттрактивность и, как следствие, поликодовость, полимодальность и высокую степень жанрово-стилевой вариативности.

Виртуальность как качество сетевого дискурса связана с особенностями содержания и формы его воплощения. Виртуальность предполагает субъективность и вариативность содержания сетевого дискурса, которые обусловлены тем, что, хотя сетевой дискурс и является зеркалом реальности, образы действительности в нем создаются участниками интернет-коммуникации, которые осуществляют

как выбор объектов изображения (тем общения), так и их интерпретацию с ориентацией на собственные ценности и представления, используя при этом широкий арсенал технических достижений. Это в корне меняет образ действительности. В результате происходит замена фактов действительности экранной реальностью [Лапутина 2022, 200].

Рассмотрим проблемы и причины коммуникативных неудач в интернет-дискурсе на примере подкаста. Подкаст превратился в кросс-платформенное бренд-медиа, что сказалось на качестве материала.

К главным неудачам можно отнести следующее: ограничен доступ к контенту до оплаты или подписки; нет видеOVERсий многих подкастов; не выстроена работа с популярными платформами — Telegram; наступление эпохи раскола цифрового пространства рунета. Важно понимать, что новый рунет — не равно весь остальной мир из-за того, что часть сервисов заблокирована. На рунет давит внешняя среда: работает TikTok, Meta (признана иноагентом на территории РФ). Возникли два лагеря: Инстаграм против ВК. Из-за того, что большое число инфлюенсеров уехало за границу, пользователи находятся между двух лагерей: одни говорят, что нужно вкладываться в Инстаграм, другие — в ВК, Одноклассники и TenChat. Общество раздирают два фронта, и пока неясно, кто победит: Инстаграм или наш собственный формат, который только зарождается. На фоне кризиса люди всегда выбирают стабильные платформы. Например: Telegram; YouTube и Twitch; ВК; ОК; подкасты; блоги и порталы.

Следовательно, образы действительности интернет-дискурса субъективны и вариативны, как вариативны образы участников сетевой коммуникации — авторов инициативных высказываний или текстов и их адресатов в интернет-коммуникации, выступающих также в качестве возможных комментаторов этих текстов.

Анонимность в совокупности с отсутствием непосредственного контакта коммуникантов порождает эффект, названный психологами онлайн-расторженностью, проявляющийся, в частности, в том, что в сетевом дискурсе наблюдается особая тематическая гибкость, особая открытость выражения позиций участников интернет-коммуникации и особая непринужденная, во многом развлекательная и ярко эмоционально маркированная тональность изложения, воплощенная в сетевых текстах.

Итак, коммуникативная неудача — это неспособность достичь цели общения, а также отсутствие понимания и согласия между коммуникантами, так как интернет-пространство заполнено «мусорным» и вредоносным контентом. Это новая реальность также ведет к коммуникативным неудачам.

К коммуникативным неудачам приводят следующие факторы:

1. Чуждая коммуникативная среда. Сейчас наблюдается смена парадигмы всего рунет-пространства.

2. Нарушение паритетности общения. Если один из участников дискурса берет верх, это подавляет собеседника и нарушает правила сотрудничества между собеседниками.

3. Практика живого общения. Нарушение правил искреннего и доброжелательного отношения к собеседнику, личность которого «спрятана» за набором типичных замечаний или мнений большинства. Сюда же можно отнести и проблемы с анонимностью, которая для многих является синонимом вседозволенности.

4. Несоответствие содержания речи жанру общения.

В результате стремления авторов к капитализации своих коммуникативных действий сегодня в сетевом дискурсе преобладает особый стиль подачи информации, получивший название инфотейнмент (способ подачи материала, который направлен на развлечение и информирование аудитории, то есть подбор материала и способа его оформления обращены к эмоциям участников) [Kachanova, Saburova, Fabrizio 2022, 288]. Сегодня это доминирующий стиль, который находит отклик у пользователей, привыкших к развлекательному формату подачи информации, отчего в интернет-дискурсе даже серьезные, казалось бы, образовательные материалы всё чаще подаются в том же развлекательном ключе, создавая новую дискурсивную сетевую формуцию эдьютейнмента.

В целом ориентация на развлекательность тесно связана с такой чертой, как массовизация существенной части содержания сетевого дискурса, заключающаяся в упрощении, редукции сложности информации из-за бесконечного тиражирования или ее одномерной интерпретации. При этом текстов с качественным содержанием, рассчитанных на образованного, культурного, самостоятельно мыслящего адресата, в сетевом дискурсе несопоставимо меньше.

ЛИТЕРАТУРА

Абрашина 2012 — *Абрашина Е.Н.* Система заданий и упражнений по обучению риторике в вузах // Вестник МГПУ. Серия «Филологическое образование». 2012. № 1 (8). С. 69–77.

Захарова 2018 — *Захарова М.В.* Иронические регулятивы в профессиональной коммуникации // Организационная психоллингвистика. 2018. № 4 (4). С. 29–41.

Качанова, Сабурова 2021 — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетной нормы письменной речи студентов вузов в онлайн общении // Сов-

ременная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 9. С. 150–153.

Качанова, Сабурова 2021а — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетных норм речи в цифровой среде начала XXI века // Казанская наука. 2021. № 6. С. 33–35.

Качанова, Сабурова 2021б — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Речевая культура и этикет в сетевом общении. Учебное пособие. М.; СПб.: Нестор-История, 2021. 80 с.

Кузьмина 2021 — *Кузьмина О.В.* Латинский язык как источник материала для лингвистических дисциплин в вузе // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. XI Всероссийской науч.-практич. конф., Москва, 21 апреля 2021 г. / Отв. ред. В.А. Коханова. Вып. XIX. М.-Ярославль: Ремдер, 2021. С. 276–282.

Лапутина 2022 — *Лапутина Т.В.* Взаимосвязь видов речевой деятельности на занятиях по русскому языку как иностранному // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. XII Всероссийской науч.-практич. конф., Москва, 22 апреля 2022 г. / Отв. ред. В.А. Коханова. Вып. XX. Ярославль: Ремдер, 2022. С. 196–202.

Пустовит 2012 — *Пустовит М.Ю.* Работа с научным письменным текстом на занятиях по русскому языку и культуре речи // Проблемы современного филологического образования: Сборник научных статей. Выпуск X / Отв. ред. В.А. Коханова. — М.: МГПУ; Ярославль: Ремдер, 2012. — С. 48–52.

Пустовит 2020 — *Пустовит М.Ю.* Методические аспекты формирования культуроведческой компетенции обучающихся на уроках русского языка в 6 классе // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. X Всероссийской науч.-практич. конф., Москва, 22 апреля 2020 г. / Отв. ред. В.А. Коханова. Вып. XVIII. М.: Ремдер, 2020. С. 126–133.

Kachanova, Saburova, Fabrizi 2022 — *Kachanova A.A., Saburova S.V., Fabrizi Valerio.* Written communication of undergraduate students, lecturers and non-teaching employees with Russian as a native language // *Mir Nauki, Kultury, Obrazovaniya.* 2022. № 5 (96). С. 287–290.

The article deals with the actual problems of Internet communication in modern network discourse (on the example of podcasts) and presents a typology of communication failures in this area. The features of modern Internet discourse are considered, changes in the Runet space over the past year are demonstrated. Conclusions are drawn about the state of the current state of the latest genres and formats of Internet communication.

Key words: Internet discourse, network discourse, communication failures, communication culture, communication, communication participant, attitude, interlocutor.

Раздел 4

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА

Г.П. БАЙГАРИНА

О дискурсивных возможностях показателей неопределенности в художественном тексте

Местоименное представление дискурса неопределенности анализируется на материале произведений Д.И. Рубиной. Описываются различные проявления семантики неопределенности, характеризуются прагматические факторы введения в текст показателей неопределенности. Обусловленный интенциональными установками автора «неопределенный» способ оформления информации в целом способствует субъективизации повествования.

Ключевые слова: неопределенные местоимения, составные местоимения, признаковая неопределенность, умолчание, эвфемизмы.

В разных типах дискурса по причинам прагматического характера возникают ситуации, в которых проявляется «недосказанность», умолчание, базовым значением которого является значение неопределенности.

Определенный или неопределенный способ оформления информации в тексте зависит от интенциональных установок автора. Н.Д. Арутюнова высказала мысль о том, что в категориях безличности и неопределенности, рост которых в ходе развития русского языка является симптоматичным, «проявляет себя концептуальная (когнитивная), а не чисто формальная специфика русского языка. <...> Не язык навязывает их говорящим, а говорящие навязывают их языку <...>, их употребляют по наитию, а не по приказу» [Арутюнова 1999, 794].

Среди показателей неопределенности — неопределенные местоимения как одно из самых распространенных средств выражения этой семантики и составные образования типа «кто угодно», «какой угодно», «как угодно», «кто попало», «какой попало», «как попало»

и т.д. Подобные образования, пережившие или переживающие процесс грамматикализации и тем самым пополняющие систему традиционных местоимений, называют, вслед за А.В. Исаченко, «местоимениями к-корней» [Исаченко 1965, 163].

При осмыслении причин обращения говорящих в целом к показателям неопределенности уместно привести мнение Е.В. Падучевой о том, что, «будучи навязано говорящему языковой картиной мира, значение неопределенности не всегда должно приниматься за чистую монету» [Падучева 1986]. Аналогичное мнение находим у О.Н. Селиверстовой, которая метатермин «неопределенный» характеризует как «лишь приблизительно отражающий семантику местоимений данной группы» [Селиверстова 1988, 53].

В местоименном представлении дискурса неопределенности, рассматриваемом на материале произведений Д.И. Рубиной, реализуемые авторские интенции приводят к тому, что это «неопределенное» значение местоимений проявляется в комплексе с другими смыслами. При этом инвариантная семантика неопределенности далеко не всегда оказывается актуализированной. Интерпретация смыслов, заложенных говорящим в содержание того или иного высказывания, позволяет объяснить избранный им способ подачи информации. В художественном тексте информированностью повествователя или персонажа управляет автор.

Контекст неопределенности, при котором конкретизация участников события, самих событий, упоминаемых предметов, их свойств, действий не представляется значимым моментом для автора и является достаточно распространенным в художественном тексте Д.И. Рубиной.

Материалом исследования явились произведения Д.И. Рубиной: эссе и рассказы «Яша, ты этого хотел?» [Рубина 2021] и роман «Маньяк Гуревич» [Рубина 2022] (в дальнейшем при цитировании — (1): [Рубина 2021], (2): [Рубина 2022]).

По словам автора: «*Мысль написать такую вот светлую и теплую книгу о трогательном, хотя и нелепом в чем-то человеке пришла мне в начале тягостных месяцев проклятой пандемии*» (2, 5).

Обратим внимание на то, что уже в самой первой вступительной фразе романа можно обнаружить показатели неопределенности: «*такую вот книгу*»; «*хотя и нелепом в чем-то человеке*». Местоимение «такой» в функции эвфемизма, как это свойственно указательным местоимениям, служит для выделения интуитивно воспринимаемых признаков «светлую, теплую». А неопределенное местоимение при прилагательном «в чем-то нелепом», выражая семантику «намерен-

ной недосказанности», снижает отрицательную оценку атрибута «нелепый».

Как показал анализ, в художественном пространстве Д.И. Рубиной неопределенные местоимения являются средством выражения различных, но взаимообусловленных смыслов: собственно неопределенности, неизвестности, умолчания, невыразимого. Они выступают в функции эвфемизмов, выполняют роль семантического оператора, являются сигналом метафорического плана повествования.

Из местоименных средств выражения смысловой неопределенности самыми употребительными в текстах Д.И. Рубиной являются местоимения *какой-то* и *какой-нибудь*, которые в составе именной группы могут относиться как к имени, так и к его определению. Н.Д. Аругюнова, называя подобные конструкции специфическими для русского языка, отмечает, что «неопределенность более тесно связана с семантикой, — со сферой значения, чем с референцией, признаками, чем с предметами». При этом она указывает, что «неопределенность референции имени и недоопределенность признака <...> имеют разные причины» [Аругюнова 1999, 818, 820].

Обратившись к художественным текстам Д.И. Рубиной, выявим причины, по которым автор привлекает внимание «к скрытым компонентам ситуации».

Приведем пример одной из таких ситуаций с местоимениями на *-то* и *-нибудь*: «*Но, как назло, мимо поодиночке прошмыгивали какие-то старушки...*» (2, 100). «*Она забежала в какой-то сарай, — он оказался хлебом — и зарылась в огромную кучу соломы*» (1, 134). «*Папа никогда не упускал случая втемяшить сыну какую-нибудь историческую или архитектурную дребедень*» (2, 14).

Местоимения на *-нибудь* принято описывать как экзистенциальные, нереферентные, то есть никак не индивидуализирующие объект, не устанавливающие референцию. Серия *-то*, напротив, относится к местоимениям конкретно-референтной семантики, то есть индивидуализирующим объект, однако установление его определенной референции далеко не всегда отвечает авторскому замыслу.

Не случайно в некоторых ситуациях, описываемых Д.И. Рубиной, возможна синонимическая замена местоимений на *-то* и на *-нибудь*. Например, «*В эти минуты какой-то местный житель парковал у тротуара машину*» (2, 61). «*И упаси боже отвлечь ее каким-нибудь невинным вопросом*» (1, 49). «*Какой-то местный житель*» = «*какой-нибудь*»; «*каким-нибудь невинным вопросом*» = «*каким-то*». В подобных ситуациях возможно употребление и составного местоимения «*какой угодно*» («*любой*»).

Обращение к нереферентным местоимениям (на *-нибудь*), как употребляющимся в контекстах, где «никакой конкретный объект не имеется в виду» [Падучева 1996], вполне объяснимо для ситуаций с актуализацией семантики «безразличия к выбору объекта», но эта же семантика проявляется и в употреблении местоимений на *-то* и *-угодно*.

По нашим наблюдениям, в анализируемых текстах Д.И. Рубиной ситуации, в которых актуализирован признак несущественности, безразличия при указании как на сам предмет, так и на его признаковые особенности, являются одними из самых распространенных. Например, «*когда сын заходил на третий круг с какой-нибудь ветрянкой*» (2, 20). «*<...> писал на нем какой-нибудь лозунг*» (2, 105). «*Какая-то нянечка моет там пол*» (2, 143). «*Так что, устраиваясь механиком в какую-нибудь берлинскую автомастерскую, <...>*» (1, 22). «*Может быть, какая-то дальняя родственница?*» (1, 143). «*<...> на уютной веранде дома писателей (некогда усадьбе каких-то сгинувших князей)*» (1, 229).

Возможно, что автор использует оба маркера неопределенности в функции, которая, по определению О.Н. Селиверстовой, заключается «в обобщенном представлении индивидуализированного участника ситуации» «*<...>*» [Селиверстова 1985, 57].

Какой-то, как и *какой-нибудь*, используясь в тождественных контекстах, приобретают оценочное значение «безразлично какой»: из класса признаков выделяется некая разновидность, которая никак не охарактеризована по определенному авторскому замыслу.

Аксиологический компонент «безразличие к выбору», реализуемый в конструкциях с местоимениями *-то*, *-нибудь*, *-угодно*, объясняет появление ситуаций со значением «неважно, какой признак характеризует упоминаемый объект».

В ряде случаев этот признак может проявиться в виде значения, свойственного тимиологической оценке, — «умаление значимости». *Какой-то* и *какой-нибудь*, являясь показателями «умаления значимости», относятся «к идентификаторам нижнего уровня тимиологической оценки». Е.И. Шейгал характеризует это значение как «обезразличивающее обобщение» и «обезразличивающая неопределенность» [Шейгал 2004, 121–122].

В анализируемых текстах Д.И. Рубиной это значение также является реализованным. Например: «*Это же не роман какой-нибудь. Это просто жизнь*» (1, 6). «*Яша, как выяснилось, перетаскивал в футляре какие-то гнусно отпечатанные босяцкие брошюры*» (1, 177). «*Велели отправляться в какой-то отдаленный район*» (1, 84). «*Самая дешевая кукла, наверно, что попалась ему по дороге, на вокзале каком-нибудь*»

(1, 9). Среди приведенных контекстов есть примеры с местоимением-определением в постпозиции к определяемому слову: *не роман какой-нибудь; на вокзале каком-нибудь*. На наш взгляд, именно в подобных случаях наиболее отчетливо реализуется значение, охарактеризованное Е.И. Шейгал как «обезразличивающее обобщение».

Обращают на себя внимание контексты с признаковой неопределенностью, причины которой заставляют вспомнить мнение Н.Д. Арутюновой о том, что «недоопределенность признаков вызвана ограниченностью семантических ресурсов языка» [Арутюнова 1999, 820]. За редким исключением это контексты, в которых признаковая неопределенность используется для оценивания объекта или в целом явления как несколько необычного. Объекта, чаще всего выраженного именем с непредметным значением, что объясняет сложность его идентификации. Например:

«Однажды летом их с бабушкой Розой каким-то безумным ветром принесло в Вырицу — проведать внука и дочь» (2, 65). *«И только женщины понимают его дословно на каком-то чувственном уровне»* (2, 40). *«Гуревича же одолевало какое-то назойливое дежавю»* (2, 162). *«Вдруг озадачивал каким-нибудь неожиданным наблюдением»* (1, 213). *«Нес пылкую ахинею о каком-то всеобщем равноправии свободных личностей и, случилось, исчезал бог весть куда на целый вечер»* (1, 175). Отметим в последнем примере *бог весть куда* — прономинальное образование со значением неопределенности места.

Не столько «намеренная», сколько «вынужденная недоговоренность» объясняется еще и тем, что неопределенное местоимение может актуализировать признак как отклонение от некоего стандарта: *«омерзительный, какой-то даже анекдотичный прыщ»*; *«какой-то безумный хор алкашей»*; *«какая-то была райская чистота души»*; *«странная какая-то ласка»*; *«казались невсамделишными, какими-то кукольными»*.

В подобных случаях, кроме местоимения, семантика недоговоренности может быть выражена еще и графически — многоточием: *«Вторая казнь мученицы была уже вовсе бесполезной и какой-то... запредельной»* (2, 54).

В описанной ситуации используется преимущественно местоимение *какой-то*. Отсутствие *нибудь*-местоимения, возможно, объясняется тем, что для его употребления характерны «несостоявшиеся ситуации», никак не соотносящиеся с актуализацией признака «отклонение от стандартного положения дел».

И все-таки показательны контексты, в которых объединены оба маркера признаковой неопределенности, но не по причине ее несущественности, безразличия к выбору объекта. Напротив, в таких кон-

текстах отчетливо проявлены авторские интенции, обусловившие обращение говорящего к конкретным показателям неопределенности, как, например, «*Однажды был у них какой-то истеричный разговор с отцом. Ну подумай: пройдет еще несколько лет, и какой-нибудь прохвост или негодяй станет мне дороже всего на свете*» (1, 17).

В словосочетании *какой-то истеричный разговор* уместно конкретно-референтное местоимение серии *-то*, но употребленное в контексте, связанном со сложностью определенно охарактеризовать описываемый объект, с невозможностью этот объект индивидуализировать. Во втором случае местоимение *-нибудь* употреблено автором в типичной для него ситуации, относящейся к плану будущего, то есть в еще «несостоявшейся ситуации», когда «участвующий в событии элемент еще не выбран» [Падучева 2008, 215].

Здесь представлена одна из типичных для употребления *-нибудь* местоимения ситуаций — ситуация-альтернатива, заметим, нередкая для произведений Д.И. Рубиной.

Попутно приведем пример ситуации-альтернативы с маловостребованным местоимением *серии -либо*, выступающим в качестве синонима к *какой-нибудь*. Например, «*Иногда автобус или грузовик, привезший артистов в расположение какой-либо части, не доехав, останавливался прямо на дороге*» (1, 235).

При сопоставлении ситуаций с местоимениями на *-то* по сравнению с *-нибудь* сошлемся на мнение О.Н. Селиверстовой о том, что «слова группы *-то* не несут информацию о наличии альтернативы» [Селиверстова 1985, 63]. Действительно, замена местоимения в словосочетании *какой-нибудь прохвост или негодяй* местоимением *какой-то* привносит дополнительный смысл «безразличия» = «какой угодно», с оценочной коннотацией. Отметим для противопоставления случаи использования *какой-то* в нейтрально оценочной функции названия действительно неопределенного признака, как, например, «*Вот заходит к нам в мастерскую молодой нахальный режиссер <...> держит в руках какие-то разрозненные предметы*» (1, 95).

Среди средств признаков неопределенности в текстах Д.И. Рубиной изредка используется и местоимение *кое-какой*: «*Ну домик кой-какой <...> наша семья занимала весь верхний этаж*» (1, 8). Словарное значение этого местоимения — «какой попало, неважный, незначительный» [МАС II 1986, 67], которое и реализуется в приведенном примере в функции оценочного атрибута к неслучайно используемому деминутиву «домик».

Контекст неопределенности в произведениях Д.И. Рубиной создается и с помощью местоимений *кто-то* и *кто-нибудь/кто-либо*, ко-

торые также по причине авторского намерения «указывают на ограниченность познавательных или интерпретационных возможностей субъекта модуса персонажа, чья точка зрения представлена в тексте, нарратора или читателя» [Уржа 2020, 113].

В анализируемых текстах мы выделили ситуации с конкретно-референтным местоимением серии -то, в которых проявляется не значение неопределенности, а значение неизвестности: *кто-то*, соотносимый с определенным объектом, действительно может быть неизвестным говорящему. Например, «*Хотя приходит же кто-то, цветы приносит*» (2, 15). «*Пока Саша была в Италии, кто-то научил ее свистеть*» (1, 13). «*Оттуда невнятно отозвался заспанный голосок, а другой, мужской голос густо прокашлялся и сообщил кому-то невидимому*» (1, 203).

Типичными для художественного текста являются ситуации, в которых автор и не предполагает проявлять определенность упоминаемого лица или предмета. В одних случаях для него это совершенно неважно, безразлично, как в приведенных примерах. *Кто-то* — это некое неиндивидуализированное обобщенное лицо. Как и ситуации с местоимением *что-то*: «*Сообща, втроем они вытаскивают из ванны грузную старую женщину, чем-то обтирают ее, оборачивают, чем-то укрывают*» (2, 199).

В рамках повторяющейся ситуации также безразлично, кто скрывается за «кто-то»: «*И кто-то из детей, поднырнув ему под руку, непременно спрашивал этим мерзким голосом: па-ап, ты плачешь?*» (2, 101). «*<...> если Соня приводила кого-то из друзей, приткнуться и выпить чаю было совершенно негде*» (1, 165). «Кто-то из детей», «кого-то из друзей» = *кто угодно, любой* из обозначенного сообщества, кого автор не считает нужным индивидуализировать по причине его несущественности для коммуникации.

Подобный же вывод напрашивается, если речь идет об однократно реализованном событии: «*Однажды кто-то из гостей подарил маме роскошную коробку конфет*» (2, 20). «*Но однажды кто-то из нижних соседей явился спросить*» (2, 25).

В контексте обобщенно представленной ситуации также оказывается уместным использование неопределенных местоимений: «*Не потому, что кто-то узнал (Леня был записан русским, по отцу, и внешность самая что ни на есть лояльная)*» (1, 170). В описанных ситуациях может предполагаться определенность лица, но в прагматических целях для говорящего определенная его идентификация является ненужной. Более значимой для него является актуализация безразличия в выборе из предполагаемого сообщества лиц. Местоимения на -то сближаются

по своему назначению с составными прономинальными образованиями *кто угодно* — «безразлично кто, любой» [МАС IV 1988, 458].

Сравним контексты с составным местоимением *кто угодно*: «*Лично я считаю, что подонков хватает у кого угодно*» (1, 128). «<...> *а уж в своих способностях очаровать и влюбить в себя кого угодно матушка никогда не сомневалась*» (1, 88). Прониминатив выступает в обобщенно-выделительном значении: *кого угодно* = *любого*. В этом значении отмечено и употребление классических местоимений. Но в прономинативе проявляется семантика модификатора *угодно*: (в МАС — «нужно», «желательно») [МАС IV 1988, 458], дополняющая обобщенное значение «возможностью выбора».

Семантика неопределенности может осложняться значением неизведанного, что также находит отражение в текстах Д.И. Рубиной, как, например: «*Впрочем, изредка кто-то кричал как раненая птица, и тогда все остальные замирали и прислушивались*» (2, 17). «*Иногда кто-то вскрикивал — угрожая, то обольстительно рыча*» (2, 33).

Семантика намеренной неопределенности, обусловленная неясной причиной, реализуется в высказываниях с местоимением «что-то», указывающем на неидентифицированный объект, не имеющий понятной причины. Например: «*Вышел редактор какого-то декоративно-прикладного журнала, чего-то там вякал*» (1, 33).

Обратим внимание на контексты с местоимением *что-то*, в которых реализуется семантика умолчания с его базовым значением намеренной недоговоренности. Например: «*И так всегда: ему что-то мешало встать в единый строй. Что-то мешало прорваться на палубу легендарной “Авроры”*» (2, 79). Местоимение одновременно вводит в повествование метафорический контекст, который также можно отнести к средствам выражения умолчания.

Еще один семантический вариант умолчания как «неназываемое скрываемое» представлен в следующем примере: «*Он все время тянул руку — уточнить кое-что, прояснить то-другое*» (2, 163). Е.П. Сеничкина называет этот семантический вариант «умолчанием намеком»: «знаю, не называю, догадайтесь» [Сеничкина 2003, 10]. В приведенном примере этот компонент «умолчание намека» воплощен не только в местоимении *кое-что*, но и скрывается за другими местоимениями — *то-другое*, выступающими в функции эвфемизма как одного из средств выражения этой семантики.

Отмечаем и ситуации-альтернативы с местоимением *кто-нибудь*: «<...> *то кто-нибудь из “домашних” соседей по палате печеньем угостит, то студент свой бутерброд подсунет, то нянечка пирожок из дому принесет*» (2, 155). Местоимение *кто-нибудь* совместно с дру-

гими компонентами выстраивает обобщенную ситуацию, в рамках которой актуализируется семантика «безразличия к выбору объекта» [Падучева 1996].

Местоимения в роли замененных слов, то есть в эвфемистической функции отметили в следующем примере: «*Так вот, Ирина Михайловна, давайте-ка мы изобретем какое-нибудь уважительное состояние здоровья и тихо-мирно, по собственному желанию отпустим Вас в Ташкент, в столицу, из нашей тмутаракани*» (1, 64), где в целом словосочетание «*какое-нибудь уважительное состояние здоровья*» используется в роли эвфемизма.

В этой функции выступают и составные образования с местоименным наречием: «*Отец спрашивает: “Вы куда нас ведете?” — “Сам знаешь — куда!” А ту, другую семью, голь перекатную, понятно куда повели*» (1, 11). «*Понятно куда*» коррелируют по семантике с образованиями с «надо» и «следует» (*куда надо / кто надо, куда следует*). В подобных модификаторах отмечают сему «соответствия норме», что позволяет составным образованиям с «надо» и «следует» выступать в эвфемистической функции: «*сообщить об этом куда надо*»; «*позвонить куда следует*»; «*обратиться куда следует*», «*доложить куда следует*».

Рассмотренные средства выражения неопределенности в художественном тексте Д.И. Рубиной подтверждают мнение о том, что они «задействованы в конструировании текстовой субъективности» [Уржа 2020, 113].

Таким образом, художественный текст Д.И. Рубиной демонстрирует функционально-смысловое разнообразие различных средств выражения семантики неопределенности, использование которых обусловлено интенциональными установками автора. Значение неопределенности, которое можно считать слишком «неопределенным», находит выражение в средствах, способствующих не столько проявлению семантики неопределенности, сколько субъективизации в представлении информации.

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова 1999 — *Арутюнова Н.Д.* Язык и мир человека. М.: Наука, 1999. 896 с.
- Исаченко 1965 — *Исаченко А.В.* О синтаксической проблематике местоимений // Проблемы современной филологии. М.: Наука, 1965. С. 159–166.
- Падучева 1996 — *Падучева Е.В.* Неопределенность как семантическая доминанта русской языковой картины мира. URL: http://lexicograph.ruslang.ru/TextPdf1/dominanta1_1996.pdf (дата обращения: 20. 10. 2022).

Падучева 2008 — *Падучева Е.В.* Высказывание и его соотношенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. 296 с.

Рубина 2021 — *Рубина Д.И.* Яша, ты этого хотел? М.: Эксмо, 2021. 352 с.

Рубина 2022 — *Рубина Д.И.* Маньяк Гуревич. М.: Эксмо, 2022. 512 с.

Селиверстова 1988 — *Селиверстова О.Н.* Местоимения в языке и речи. М.: Наука, 1988. 151 с.

Сеничкина 2003 — *Сеничкина Е.П.* Семантика умолчания и средства ее выражения в русском языке. Автореф. ... дис. д-ра филол. наук. М., 2003. 32 с.

Словарь 1985–1988 (МАС) — Словарь русского языка: в 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. М.: Рус. яз. Т. II. 1986. 736 с. Т. IV. 1988. 797 с.

Уржа 2020 — *Уржа А.В.* Функции показателей неопределенности в романе «Приключения Тома Сойера» и их интерпретация // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2020. № 3. Серия: Филологические науки. Вып. 120. С. 113–122.

Шейгал 2004 — Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса. М.: ИТ-ДГК «Гнозис», 2004. 326 с.

The article analyses the representation of the discourse of indeterminacy in the works of D.I. Rubina. Various manifestations of indeterminacy semantics are described, pragmatic factors of indeterminacy indicators introduction into the text are characterized. Due to the author's intentionality "indefinite" way of information registration on the whole contributes to subjectivization of a narration.

Key words: indefinite pronouns, compound pronouns, indicative indeterminacy, concealment, euphemisms.

П.С. ПОТЕХИНА

Об ономастиконе рассказа И.А. Бунина «Братья»

В статье рассматривается ономастикон рассказа И.А. Бунина «Братья» (1914). Приводится семантическая классификация онимов, участвующих в создании художественного образа-топоса Цейлона, исследуется их функциональный потенциал. Автор приходит к выводу о максимальном расширении границ геокультурного пространства Цейлона за счет включения собственных имен, принадлежащих разным географическим и религиозно-философским «восточным мирам».

Ключевые слова: проза И.А. Бунина, ориентальная тема, оним, семантический тип, функция.

Совершив в 1911 году путешествие на Цейлон в качестве корреспондента журнала «Новое слово», И.А. Бунин в течение нескольких месяцев посещал различные индийские города и провинции. Эта поездка произвела на писателя неизгладимое впечатление. Он был поражен противоречивостью страны, где сосуществовали бедность и богатство, религиозные традиции и современность, различные языки и культуры. Опыт путешествия сыграл важную роль в формировании мировоззрения И.А. Бунина и его творческого стиля. Многие образы и мотивы, связанные с восточной культурой, были отражены в его произведениях. В частности, художественный образ индийской провинции периода британской колонизации был создан в рассказе «Братья» (1914).

Местом событий рассказа становится Цейлон (ныне Шри-Ланка), где разворачивается личная драма англичанина и рикши. Стоит отметить, что ни один персонаж рассказа не имеет имени. Благодаря такому приему автор обобщает, типизирует образы героев, указывая на то, что они одни из многих и их история не является уникальным и единичным случаем. И.А. Бунин строит свой текст на приеме оппозиции, противопоставляя не только образы бедного рикши и богатого англичанина, но и культур Запада и Востока, подчеркивая тем самым контраст мировоззрений, традиций, моральных ценностей и образа жизни.

Несмотря на отсутствие собственных имен персонажей, ономастикон рассказа «Братья» обширен и включает единицы, называющие различные части света, страны, города, богов и священные тексты. Наш интерес к изучению системы онимов художественного текста обусловлен тем, что «имена и названия являются неотъемлемым элементом формы художественного произведения, слагаемым стиля писателя, одним из средств, создающих художественный образ» [Горбаневский 1988, 4]. Имена собственные в тексте не только отражают индивидуально-авторский замысел, идею, но и позволяют глубоко интерпретировать художественное произведение, находить скрытые смыслы.

Весь массив проприальной лексики рассказа И.А. Бунина служит средством представления, создания особого геокультурного образа-топоса Цейлона. В ходе анализа нами были выделены три семантических группы онимов: топонимы, мифонимы и библионимы. Отметим, что при описании выделенных единиц мы преимущественно использовали терминологию, предложенную Н.В. Подольской [Подольская 1978], а также термин «библионим», введенный Л.А. Климковой [Климкова 2020, 18].

Топонимы в рассказе представлены 37 единицами, которые могут быть распределены в следующие подгруппы: макротопонимы (10),

ойконимы (8), урбанонимы (11), инсулонимы (4), гидронимы (2), хоронимы (1) и литтонимы (1).

К макротопонимам, т.е. к именам собственным крупных географических объектов, отнесем три подгруппы:

1. Онимы со значением 'часть света': **Древний Восток** (*Рикиша и его седок неслись среди этой тесноты и грязи Древнего Востока <...> [Бунин 1988, 17]¹*), **Европа** (*И оттуда толпой шли только что прибывшие из Европы*) (15). Такие микротопонимы называют не только географические координаты, но и культурные; они указывают на противопоставление двух миров — западного и восточного.

2. Онимы, называющие континенты. Такой пример единичен — топоним **Африка** (*<...> в Африке я убивал людей*) (26).

3. Онимы, называющие страны. Поскольку именование определенных стран в тексте вновь отсылает к оппозиции «Восток — Запад», мы разделили данную подгруппу на две:

а) страны Востока: **Китай** (*<...> в Китае бил палкой по голове беззащитных обезьяноподобных стариков...*) (26); **Япония** (*<...> в Японии покупал девочек в месячные жены*) (26); **Индия** (*<...> среди величия тропических гроз, или в Индии, на Цейлоне*) (26); **Египет** (*<...> имели обычаем начинать наслаждение жизнью с поездки в Европу, в Индию, в Египет*) (53);

б) страны Запада, противопоставленные странам Востока в геополитическом, культурном и философско-религиозном смысле: **Англия** (*<...> в Индии, ограбляемой Англией*) (26); **Италия, Швейцария** (*<...> силится восхищаться то горами и озерами Швейцарии, то нищетой Италии*) (25).

Следующая семантическая подгруппа представлена ойконимами, в частности, астионимами, собственными именами городов [Подольская 1978, 39]: **Анарадхапур** (*<...> в Анарадхапуре получил в свое время жесточайшую лихорадку*) (26); **Кэнди, Нурильо** (*<...> всякий богатый резидент, который держит лошадь, отправляет ее на лето в горы, в Кэнди, в Нурильо*) (7); **Коломбо** (*Дорога из Коломбо вдоль океана идет в кокосовых лесах*) (7); **Суэц** (*<...> к большому русскому пароходу, готовому отплыть в Суэц, две пары гребцов гнали в гавани Коломбо шлюпку*) (21); **Иерусалим** (*<...> при раздаче священного огня в Иерусалиме*) (25); **Сидон** (*<...> непременно повторится и то, что предрекли Сидону*) (26); **Тир** (*<...> тогда в мире опять воцарится власть какого-нибудь нового Тира*) (26).

¹ Далее цитаты из рассказа Бунина приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

Очевидно, что подгруппа ойконимов неоднородна, и здесь можно выделить собственные имена индийских городов (*Анарадханур, Кэнди, Нурильо, Коломбо*) и городов Ближнего Востока (*Суэц, Иерусалим, Сидон, Тир*).

Функции ойконимов в тексте различны у обеих групп. Собственные имена индийских городов создают реальное географическое пространство, в котором живут герои, а такие ойконимы, как *Иерусалим, Сидон* и *Тир*, отсылают к библейским сюжетам, активируя фоновые знания читателя-интерпретатора с целью правильного декодирования текста.

Третья выделенная нами семантическая подгруппа представлена урбанонимами. Урбанонимы, или внутригородские топонимы, включают годонимы (2), городские хоронимы (7), агороним (1) и названия городского топографического объекта, в частности, статуи (1).

1. Годонимы: **Квинс-Стрит** (<...> *в конце Квинс-Стрит, пробежав тихие и чистые военные кварталы, он выскочил на берег океана*) (17); **Йорк-Стрит** (*Он сел умело <...> назвал Йорк-Стрит*) (16).

2. Городские хоронимы: **Марадана** (*Горячее солнце только что показалось из-за деревьев со стороны Мараданы*) (11); **Сады Корицы** (<...> *покатить на рикшах на берег океана, в Сады Корицы*) (16); **Форт** (*Две дороги вели в город, или, как называют его резиденты, в Форт*) (13); **Парк Виктория** (<...> *на той длинной улице, что идет от Невольничьего Острова к Парку Виктории*) (11); **Сад Гордона** (<...> *к саду Гордона, куда даже не зашел*) (16); **Черный Город** (<...> *к Черному Городу, к рынку в Черном Городе, к реке Келани*) (17); **Акрополь** (<...> *то глядим с притворным восторгом на желтые груды Акрополя*) (25). Среди городских хоронимов выделяем исторические индийские наименования (Марадана — пригород Коломбо, Сады Корицы — парк на территории бывшей плантации) и имена собственные, связанные с различными периодами колонизации Цейлона. Так, Форт — район Коломбо, «названный в честь когда-то располагавшейся здесь португальской крепости» [Путеводитель по Шри-Ланке].

3. Агороним, т.е. «название городской площади» [Подольская 1978, 27]: **Плაც Голь-Фэса** (<...> *полетел на берег океана, на плац Голь-Фэса*) (20).

4. Название городского топографического объекта, в частности статуи: **статуя Виктории** (<...> *направились к белой статуе Виктории*) (15).

В.А. Никонов выделяет три функции топонимов: номинативную (адресную), которая является прямой и обязательной, дескриптив-

ную (описательную), обусловленную этимологическим происхождением, и идеологическую, которая отражает идейное содержание имени, зачастую связывая топоним с исторической личностью, знаковым событием или культурой [Никонов 2011, 62]. Выделенные нами в тексте топонимы *Квинс-Стрит*, *Йорк-Стрит*, *Форт*, *Парк Виктория*, *Сад Гордона*, *Плაც Голь-Фэса*, *статуя Виктории* участвуют в создании пространства текста, отражая общественные и исторические реалии Цейлона начала XX века, служащие фоном произведения.

Инсулонимы, т.е. имена островов, включают 4 единицы: **Невольничий остров** (<...> *невеста его исчезла — пошла на Невольничий Остров*) (10); **Мадур** (*Он знал, где живет старик из Мадур*) (20); **Ява** (<...> *на Яве и на Цейлоне до предсмертного хрипа загонял рики*) (26); **Цейлон** (*Это на вас Цейлон так подействовал*) (25);

А вот оним **Сицилия** у И.А. Бунина, судя по контексту (<...> *то бродим по скользким камням, уцелевшим от каких-то амфитеатров в Сицилии*) (25), следует выделить из группы инсулонимов и отнести к хоронимам.

Литтоним в ономастиконе бунинского рассказа представлен единственным примером: **Малабарский берег** (<...> *в Анарадхануре получил в свое время жесточайшую лихорадку, а на Малабарском берегу болезнь печени*) (26).

В состав гидронимов в рассказе входят потамоним, имя собственное реки, **Келани** (<...> *вплоть до самой реки Келани*) (17) и лимноним, имя собственное озера/пруда, **Зеленая лагуна** (*Зеленая лагуна, блестящая, теплая, полная черепах и гнили*) (13).

Вторую большую группу онимов, выделенных в рассказе И.А. Бунина «Братья», образуют мифонимы. Данная группа представлена 13 единицами, репрезентирующими древнеегипетскую, греческую, христианскую, буддийскую и исламскую религиозно-философскую культуру. В данной группе мы выделили следующие подгруппы: теонимы (6), мифоантропонимы (4), демононимы (2) и мифофитонимы (1).

К теонимам относим **Брама** («или Брахма, в индуистской мифологии высшее божество, творец мира» [Мифы народов мира, т. 1, 185]), **Шива** («в индуистской мифологии один из верховных богов» [Там же, т. 2, 642]), (<...> *не раз чувствовал, что мог бы поклоняться <...> сторукому Бrame, Шиве, Дьяволу, Будде, слово которого раздавалось поистине как глагол самого Мафусаила*) (25), а также **Озирис** (бог производительных сил природы, царь загробного мира), **Зевс** (отец богов и людей в греческой мифологии), олимпийский бог гармонии **Аполлон**, **Христос** (в христианской религиозно-мифологичес-

кой системе богочеловек, бог-сын) (*Здесь, оставшись равнодушным ко всем этим Озирисам, Зевсам, Аполлонам, к Христу, к Магомету*) (25). На уровне теонимов обнаруживаем противопоставление индийских «страшных» богов Бrame, Шивы, Будды богам греческим, египетскому и христианскому.

Среди мифоантропонимов обнаруживаем лексемы, отсылающие к ветхозаветным, библейским, мусульманским и буддийским сказаниям: **Адам**, согласно Библии — первый человек (*<...>и был создан Адам*) (7); **Магомет**, основатель ислама и мусульманского государства (*Здесь, оставшись равнодушным <...> к Магомету*) (25); **Мафусаил**, один из праотцов человечества (*<...> глагол самого Мафусаила*) (25); **Будда**, «человек, достигший наивысшего предела духовного развития» [Мифы народов мира 1998, т. 2, 189]) (*<...> не раз чувствовал, что мог бы поклоняться разве только им, этим страшным богам нашей прародины, — сторукому Бrame, Шиве, Дьяволу, Будде, слово которого раздавалось поистине как глагол самого Мафусаила*) (25).

А к демононимам относим **Дьявол**, т.е. мифологический персонаж, олицетворяющий силы зла (*<...> что мог бы поклоняться разве только им <...> Бrame, Шиве, Дьяволу*) (25), и **Мара** (*Все в лесах пело и славило бога жизни-смерти Мару <...>* [Бунин 1988, 9]), божество, персонифицирующее зло и всё то, что приводит к смерти живые существа [Мифы народов мира 1998, т. 2, 125].

Мифофитоним представлен единственной единицей — **дерево Шала** (*<...> как ползучее растение, зеленое, красивое и смертоносное, обвивает дерево Шала*) (15). Под этим деревом, согласно легенде, на 43-м году жизни Махавира (в джанайской традиции мифологизированный образ вероучителя джайнизма, жившего в 6 в. до н.э.) достиг абсолютного всезнания и стал джиной. Поэтому дерево Шала считается священным [Мифы народов мира 1998, т. 2, 125].

Объединяя мифологические и религиозные представления Индии, Древнего Египта, Античности, христианского и исламского мира, И.А. Бунин посредством мифонимов создает единое художественное пространство, в котором не прекращается процесс поиска универсальных истин для всего человечества.

Последняя выделенная нами семантическая группа онимов в рассказе И.А. Бунина «Братья» — это библионимы. Группа представлена двумя лексемами, вновь возвращающими читателя к оппозиции восточной и западной культур: **Библия** (*<...> так ужасно говорит Библия*) (24) и **Сутта Нипата** (*Я хочу говорить о печали. Сутта Нипата*) (7). Упоминание этих священных писаний в тексте рассказа служит

способом создания идентификации персонажей и культурных традиций, которые они представляют, средством выражения философских и религиозных убеждений автора.

Таким образом, онимы, отмеченные в тексте рассказа И.А. Бунина «Братья», имеют сложный функциональный потенциал. Топонимы, мифонимы и библионимы во всем разнообразии выделенных семантических подгрупп помогают писателю, с одной стороны, противопоставить восточную и западную культуры, с другой — представить образ-топос Цейлона как единое геокультурное пространство, в котором сосуществуют этническая культура сингалцев и культуры колониальных держав.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин 1988 — *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Произведения 1914–1931. М.: Худож. лит-ра, 1988. 703 с.

Горбаневский 1988 — *Горбаневский М.В.* Ономастика в художественной литературе: Филологические этюды. М.: Изд-во УДН, 1988. 87 с.

Климкова 2020 — *Климкова Л.А.* Библионимы в лирике С.А. Есенина // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. Воронеж: ВГТУ, 2020. № 3 (38). С. 17–27.

Мифы народов мира 1998 — Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. Т. 1. А–К. 672 с. Т. 2. К–Я. 720 с.

Никонов 2011 — *Никонов В.А.* Введение в топонимику. Изд. 2-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2011. 184 с.

Подольская 1978 — *Подольская Н.В.* Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1978. 198 с.

Путеводитель по Шри-Ланке — Путеводитель по Шри-Ланке. URL: <https://www.arrivo.ru/putevoditeli-po-shri-lanke.html> (дата обращения: 26.02.2023).

The article deals with the onomasticon of I.A. Bunin's story "Brothers" (1914). The semantic classification of onyms involved in the creation of the artistic image-topos of Ceylon is given, their functional potential is investigated. The author comes to the conclusion about the maximum expansion of the boundaries of the geocultural space of Ceylon by including proper names belonging to different geographical and religious-philosophical "eastern worlds".

Key words: I.A. Bunin's prose, oriental theme, onym, semantic type, function.

Т.В. ЛАПУТИНА

Соматическая лексика в метафорике

Б. Ахмадулиной

Статья посвящена вопросам исследования соматической лексики как одной из актуальных проблем лингвистической поэтики и лингвосенсорике. Внимание уделяется соматической лексике в метафорике Б. Ахмадулиной, для идиостиля которой характерно использование данной группы слов. Предлагается анализ особенностей индивидуально-поэтической сочетаемости слов, относящихся к соматической лексике, с другими компонентами метафоры поэта, что позволяет определить особенности метафорического преобразования слов в поэтической речи Б. Ахмадулиной.

Ключевые слова: соматическая лексика, метафора, индивидуально-поэтическая сочетаемость, поэтическая речь, поэтический субъект, поэтический предикат.

В современных лингвистических исследованиях, посвященных лирике Беллы Ахмадулиной — самобытной поэтессы XX–XXI вв., предметом наблюдения часто становится соматическая лексика в ее поэтической речи. Обращается внимание на то, что в лирике поэтессы предельно мало стихотворений без слов-соматизмов [Плужникова 2013, 5]. Анализируются семь тематических групп, основанных на функциональных признаках слов-соматизмов с преобладанием одной из них с сомонимической лексикой, обозначающей — слова, части и области тела человека, названия головы и ее частей, названия туловища человека, названия верхних и нижних конечностей. Зафиксированное исследователями 41 употребление лексемы *глаз*, 36 — *лицо*, 28 — *лоб*, 26 — *рука* убедительно подтверждают мысль о значимости соматической лексики в идиостиле Б. Ахмадулиной [Харченко, Плужникова 2011, 45–46].

Соматическая лексика исследуется и как составляющая различных средств выразительности. Исследователями рассмотрены особенности использования соматического окружения на примере перифразы, сравнения и метафоры. Также отмечается особое место перифразы в поэтической речи Б. Ахмадулиной в связи с тем, что для ее творческой манеры характерно обращение к иносказаниям [Плужникова 2013, 6].

Уточним, что соматическая лексика — слова, обозначающие тело человека, названия головы и ее частей, представляя художественную

ценность, входят в структуру различных тропов, в частности метафору. Участвуя в образовании метафор, слова расширяют структуру своего лексического значения. Обратимся к анализу некоторых метафор с соматизмом *глаз*, который является самым употребляемым в этой группе слов. Напомним, что В.К. Харченко и Д.М. Плужниковой выявлено 41 употребление данного соматизма в лирике поэтессы [Харченко, Плужникова 2011, 45–46].

Приведем несколько контекстов из лирики Б. Ахмадулиной, акцентирующих наше внимание на настойчивом употреблении поэтессой формы единственного числа существительного *глаза*, прежде всего, обозначающего обычно парный орган зрения: *Глаз недрёмано-львиный и нынче глядел, / как темнеть не умело, зато рассветало* «Шестой день июня» или *К церкви Бёховской ластится глаз. / Раз еще оглянись и довольно* «Возвращение в Тарусу», а также *Я собиралась в город ехать, / но всё вперялись глаз и лоб в окно, / где увяданье ветхость / само сюжет и переплёт* «Поездка в город» и др. Для объяснения выбора существительного *глаз* в составе глагольных метафор необходимо обратиться к рассмотрению семантики глаголов, образующих с ним метафоры.

Глагол *глядеть* — устремлять, направлять взгляд, иметь глаза направленными на кого-то или на что-то — относится к глаголам направленного действия, характеризующим один из этапов процесса восприятия, связанного с тем, что воспринимающий субъект использует орган зрения (глаза), чтобы получить нужную информацию. Глагол *вперить* — устремив, остановить на ком-, чем-л. глаза, взгляд, взор — относится к этой же группе глаголов зрения, для которой глагол *смотреть* является базовым. Неслучайно семантические характеристики анализируемых глаголов объясняются с помощью глагола *смотреть*. В их семантической структуре присутствует сема *деятельность*, а субъектом деятельности обычно становится человек, поэтому позицию подлежащего в возможных синтаксических конструкциях с данными глаголами занимает существительное, обозначающее человека. Однако в анализируемых нами метафорах субъектом зрительного действия становится не сам человек, а орган зрения, отстраненный от своего обладателя — *глаз*.

Глаголы, сочетающиеся со словом *глаз* со значениями ‘устремлять, направлять взгляд (глядеть)’, ‘устремлять пристальный взгляд куда-либо (вперять)’, ‘нежно лгнуть, ласкаться к кому-либо (ластиться)’, расширяют его семантику семами *направленность* и *проявление чувств*, что свидетельствует об уподоблении данной части тела человека тому, кто наделен сознанием, возможностью выбора объекта в окру-

жающем мире, а именно человеку наблюдающему. В анализируемых метафорах *глаз* не уподобляется человеку, что явилось бы основанием для создания сравнений, для которых основание всегда находится в окружающей реальности. О логических отношениях в сравнении см. подробнее [Девятова 2008, 102]. Отметим, что слово *глаз* как компонент метафоры в лирике Б. Ахмадулиной отождествляется с самим человеком. Сема *направленность* позволит нам соотнести *глаз* со *взглядом*, однако такая возможная замена разрушит восприятие физического тела человека, *глаз* которого наделяется определенной субъектностью. По мысли А.В. Радионовой, в поэтической речи Б. Ахмадулиной наблюдается прямое отождествление ментальности с глазами, которые становятся материальным проявлением непосредственного бытия ментального [Радионова 2015, 55].

Наблюдение за семантикой глаголов, образующих метафоры со словом *глаз*, убеждает нас в том, что значение, реализуемое ими, состоит не только в способности активно воспринимать мир и проявлять чувство. Глазу свойственно не выдерживать яркого света, не устоять пред ним, не выдержать его (*Не снёс бы **глаз** блистающего поля, / когда б за ним не скромно-чёрный лес* «Февральское полнолуние»), заболеть и испытывать страх (***Глаз**, захворав, дичится и боится / заплакать. Мост — раз-ъедён* «Прощай»), зависеть от лирической героини (*Я нынче **глаз** не отпускала спать — / и как же я умна, что не заснула* «День: 12 марта 1981года»), испытывать напряжение, наблюдая за луной (*В луне осталось мало зримых свойств. / **Глаз** напрягался, чтоб её проведать, / зато как будто прозревал насквозь/ прозрачно-беззащитную поверхность* «Род занятий»). Ментальная способность наблюдения за окружающим миром передана органу зрения, чем и объясняется выбор поэтессы формы единственного числа данного соматизма в метафорической конструкции «*глаз — человек наблюдающий*».

Наблюдаемое небольшое количество эпитетов, сопровождающих данный соматизм, становится подтверждением нашей мысли о том, что в структуре лексического значения слова *глаз* сема *способность человека воспринимать окружающий мир* довлеет над базовыми семами, связанными с обозначением органа зрения, чем объясняется отказ от употребления существительного *глаза*. Взгляд, взор, глаза ассоциируются с тем органом, с помощью которого можно узнать о внутреннем состоянии человека; они способны представить любую из ипостасей человека [Губанов 2016, 21]. Однако в поэтической речи Б. Ахмадулиной *глаз* представляет часть ее ментальной деятельности. Поэтому звуки у Б. Ахмадулиной, как замечает Т.Г. Кучина, нередко

предназначенные для визуального восприятия, часто не слышатся, чем можно объяснить регулярно встречающиеся устойчивые сочетания, построенные по модели «вижу + лексема звучания»: *Я вижу, как грачи галдят* («В тот месяц май...») [Кучина 2020, 64].

Если обычно в поэтической речи языковое моделирование визуального концепта строится на расширении сочетаемости существительного *глаза*, и оно употребляется с прилагательными психофизиологического характера, то в поэтическом контексте Б. Ахмадулиной — с прилагательными, включающими сему *деятельность* (*Глаз недрёмано-львиный и нынче глядел...*). О характеристике семантики лексемы *глаза* в поэтической речи см. подробнее [Губанов 2016, 22].

Как показывает наблюдаемые контексты, семантика эпитета включает сему действие, например, связанную с глаголом «дремать» или с глаголом «красться» (*Как школьник в труд радивого соседа / шлёт глаз, крадущийся, я взяла себе / у дня — весь день, всё поведенье снега* «Милость пространства. 10 марта» [Ахмадулина 1997]). Для подтверждения наших размышлений о значимости семантической сочетаемости «глаз — человек наблюдающий» в метафорических конструкциях поэтессы обратим внимание на сравнение *как школьник в труд радивого соседа*, в котором мы наблюдаем *уподобление* парного органа зрения субъекту. Согласимся с мыслью С.А. Губанова о функциональной мотивированности эпитета, чей эстетический эффект рождает тонкая грань ассоциативной связи между сопоставляемыми объектами в восприятии автора [Губанов 2018, 11]. Взор лирической героини обладает вектором направления; в поле его видения и явления природы, и быт окружающего мира.

В первых двух анализируемых выше примерах слово *глаз* входило в структуру глагольной метафор, являясь в них поэтическим субъектом (*глаз глядел, глаз и лоб вперялись*). Физические действия, свойственные лирической героине, становились достоянием *глаза* как части тела; способность видеть окружающий мир возложена именно на эту часть тела. В третьем примере слово *глаз* входит в структуру генитивной метафоры *глаз дня*. Способность наблюдать за окружающим миром приписывается части суток от восхода до заката (*Глаз дня прикрыт — мгновенье ока: тьма / и снова зряч* «Гряды камней»).

Если слово-соматизм *глаз* в метафорической конструкции Б. Ахмадулиной передает способность лирической героини воспринимать окружающий мир, то возможность рассказать о нем предоставлена другому важному слову-соматизму, а именно: *гортани*. Названное слово-соматизм входит в пространственные метафоры поэтессы, призванные рассказать о процессе появления слова, прежде всего о месте

образования звука, рождающего поэтическую речь. И вновь не сама лирическая героиня, а глаз и гортань, мыслимые ею в некоторой отстраненности от себя, дают возможность воплотиться окружающему миру в поэтической речи. Подтвердим мысль о значимости слова-соматизма «гортань», обратившись к наблюдениям В.К. Харченко и Д.М. Плужниковой, зафиксировавших 8 его употреблений на 100 стихотворений [Харченко, Плужникова 2011, 45–46]. Обратимся к наблюдению над метафорами, включающими компонент *гортань*. Пожалуй, одной из ярких метафор, прозвучавших в стихотворении «Слово», стала метафора *ущелье гортани*.

В стихотворении «Слово» фраза ребёнка, начинающего поэта из Перми о том, что поэтессе любит ямб, и жизнь к ней благоволит, позволяет начать разговор о муках творчества, когда «о воздух спотыкаясь, как о пень, / стыдясь своей громоздкой неудачи», героиня обмирает в плаче над каждой книгой [Ахмадулина 1997]. В восприятии других, даже близких по духу людей, пожалуй, нет полного понимания тех непростых внутренних процессов, ведущих к появлению слова, обладающего полнотой выражения. Пространственная метафора *ущелье гортани* даёт представление о месте рождения звука речи. Сочетаемость слова *ущелье* — глубокая горная долина с отвесными неприступными склонами — и слова *гортань* — орган голосообразования — расширяет лексическое значение слова *ущелье*, благодаря новой семе, связанной с местом образования звука речи: это не только глубокая горная таинственная долина, но и место рождения звука, обладающего смыслом: *Как говорит ребенок! Неужели / во мне иль в ком-то, в неживом ущелье гортани, погруженной в темноту, / была такая чистота проема, / чтоб уместить во всей красе объема / всезнающего слова полноту?* «Слово» [Ахмадулина 1997].

На устойчивую связку понятий в лирике Ахмадулиной: *гортань* — *горло* — *голос* обращает внимание Т.Г. Кучина. По ее мнению, настоящие звуки, прорастающие смыслами, рождаются в горле (*Измучена гортань кровотеченьем речи, / но весел мой прыжок из темноты кулис.* «Взойти на сцену»). Зазор между звуком и словом исчезает, когда «ударенье крови» переходит в «кровотечение речи». Подлинное слово не живет без голоса [Кучина 2020, 65]. Создание пространственной метафоры *ущелье гортани* связано с размышлениями лирической героини о творчестве вообще, о тех физических страданиях, претерпеваемых поэтом, выражающих всю полноту подлинного слова. Неслучайно сочетание слова *проем* с эпитетом *рваный*, в семантической структуре которого сема *действия* призвана изобразить физические страдания при создании слова, обладающего полнотой мысли и чувства (*Этот страх так отважно поет, / обманув стадион блед-*

нолицый. / **Горла** алого рваный **проем** / был ли издали схож с медуницей? «Преипирательства и примирения»). Об особенностях сочетаемости слов см. подробнее [Алексеев 2000, 106–107].

Обратим внимание на тенденцию в образовании генитивной метафоры поэтессы. О генитивных метафорах см. подробнее [Лапутина 2011, 54], а также [Символика воды 2022, 441–445]. Анализируемые выше примеры метафор *ущелье гортани*, *проем горла* и метафоры *недра затылка* (*Луны усилилось значенье / в окне, в окраине угла. / Ловлю луча пересечение / со струйкой дыма и ума, / пославшего **из недр затылка** / благодетельный пунктир. / Растратчик: детская копилка — / всё получил, за что платил «Поездка в город»*) включают слова-соматизмы как поэтический субъект, в то время как в функции поэтического предиката, т.е. слова, с которым соматизм будет сопоставляться, употребляется слово, обозначающее пространство. Лексическое значение слова *проем* — отверстие, углубление, проход — включает сему *пространство* для появления звука в метафорической конструкции *горла проем*. Слово-соматизм *горло* также значимо для поэтессы (*Всего-то было — горло и рука, / в пути меж ними станет звук строкою «Библиографическая справка»*).

Однако есть и другая группа генитивных метафор Б. Ахмадулиной, в которой слово-соматизм выступает в функции поэтического субъекта. Например, в метафорах уста *снегопада*, *сердчишко жизни* (*О, воспой! — умоляют уста / снегопада, обрыва, куста «Немота», **Сердчишко жизни** — жил да был вокзальчик. / Горбы котомок на перрон сходили. / Их ждал детей прожорливый привет. / Юродивый там обитал вязальщик. / Не бельмами — зеницами седыми / всего, что зримо, он смотрел вверх «Вокзальчик»*). Обратим внимание на то, что метафора «сердчишко жизни» входит в метафору «вокзал — сердчишко жизни». Приложения занимают особое место в метафорике Б. Ахмадулиной [Лапутина 2019, 253]. Если с помощью первой группы метафор изображается трудность процесса появления слова, то с помощью метафор второй группы — способность окружающего мира заявить о себе.

В поэтической речи Б. Ахмадулиной мы наблюдаем различные типы метафор, включающих соматизм: глагольные (*Жить припустилось вспугнутое **сердце**, / жаль бедного: так бьется кропотливо «Ночь упадания яблок»; Уже рассвет темнеет с трех сторон, / а всё руке недостает отваги, / чтобы пробиться к белизне бумаги / сквозь воздух, затвердевший над столом «Ночь»*), субстантивные (*Лоб — озирает бездны, луны анахорет — / пал ниц и возлежит. Ладонь — его носитель «Так запрокинут лоб...»*). Некоторые из них могут появиться в речи студентов-филологов, рассматривающих чат как

площадку для неформального общения с друзьями и преподавателями [Качанова, Сабурова 2021, 34].

В заключение отметим, что внимание исследователей к словам-соматизмам в метафорике Б. Ахмадулиной сопряжено с детальным описанием процессов метафорического преобразования в поэтическом слове.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 2000 — *Алексеев А.В.* Английский сплин и русская хандра // Русская речь. 2000. № 2. С. 106–111.
- Ахмадулина 1997 — *Ахмадулина Б.А.* Соч.: в 3 т. М.: Пан; Корона-принт, 1997. Т. 1: Стихотворения: 1954–1979 гг. 630 с.
- Губанов 2018 — *Губанов С.А.* Лингвокогнитивные механизмы образования эпитетов // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2018. № 4 (31). С. 46–57.
- Губанов 2016 — *Губанов С.А.* Художественный концепт и особенности его выражения в текстах М. Цветаевой (на материале концепта «глаза») // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 4. С. 20–22.
- Девятова 2008 — *Девятова Н.М.* О сравнении образном, логическом, отождествительном: к проблеме типологии синтаксических конструкций // Преподаватель XXI век. 2008. № 4. С. 101–105.
- Качанова, Сабурова 2021 — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетной нормы письменной речи студентов вузов в онлайн общении // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки. 2021. № 9. С. 150–153.
- Кучина 2020 — *Кучина Т.Г.* «В промежутке меж звуком и словом»: акустическая образность лирики Б. Ахмадулиной // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 61–67.
- Лапутина 2011 — *Лапутина Т.В.* Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 164 с.
- Лапутина 2019 — *Лапутина Т.В.* Метафора-приложение в идиостиле Б. Ахмадулиной // Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XV Виноградовские чтения, Москва, 03–05 марта 2018 г. / Отв. ред. И.Н. Райкова. Т. 1. М.: Книгодел, 2019. С. 253–257.
- Символика воды 2022 — Символика воды в русской словесности и мировой культуре / Д.В. Абашева, И.А. Беляева, О.В. Бигильдинская [и др.]. М.: МГПУ; Книгодел, 2022. 508 с. (Природный мир в пространстве культуры).
- Плужникова 2016 — *Плужникова Д.М.* Косвенно-производные номинации в лирике Беллы Ахмадулиной (на материале слов-соматизмов) // Символ науки: международный научный журнал. 2016. № 3–3(15). С. 140–143.

Плужникова 2013 — *Плужникова Д.М.* Тропеическое окружение соматизмов в лирике Беллы Ахмадулиной // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2013. № 27 (170). С. 5–11.

Радионова 2015 — *Радионова А.В.* Поэтика и философия концепта 'зрение ↔ сознание' в русской лирике // Известия Смоленского государственного университета. 2015. № 4 (32). С. 54–61.

Харченко, Плужникова 2011 — *Харченко В.К., Плужникова Д.А.* Соматизмы в поэзии Беллы Ахмадулиной // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2011. № 24 (119). С. 44–50.

The article is devoted to the research of somatic vocabulary as one of the urgent problems of linguistic poetics and linguosensorics. Attention is paid to somatic vocabulary in the metaphor of B. Akhmadulina, whose idiostyle is characterized by the use of this group of words. The author proposes an analysis of the features of the individual poetic compatibility of words related to somatic vocabulary with other components of the poet's metaphor, which makes it possible to determine the features of the metaphorical transformation of words in B. Akhmadulina's poetic speech.

Key words: somatic vocabulary, metaphor, individual poetic compatibility, poetic speech, poetic subject, poetic predicate.

Т.А. ВОРОБЬЕВА

Поэтические окказионализмы Н.Т. Бушенева: опыт создания словообразовательного словаря

В исследовании представлены результаты работы по созданию словообразовательного словаря окказионализмов вологодского поэта Н.Т. Бушенева: определяются принципы описания окказиональных единиц, особенности построения и содержания словарной статьи.

Ключевые слова: поэтический окказионализм, авторская лексикография, словообразовательный словарь

«Словообразовательный словарь поэтических окказионализмов Н.Т. Бушенева» — результат работы студенческой команды в рамках исследовательской проектной деятельности Череповецкого государственного университета.

Объектом лексикографического представления являются авторские новообразования в современной поэтической речи. Предмет исследования — структура и способы образования поэтического окказионализма, его лексикографические признаки и особенности. Цель исследовательского проекта — подготовка материалов для словаря окказионализмов вологодского поэта Н.Т. Бушенева на основе сборника «Вкус позднего мёда» [Бушенев 2016].

В исследовании принимается широкое понимание окказионализмов: это новые слова или словоформы, не отмеченные в словарях национального языка, образованные по продуктивной или непродуктивной словообразовательной модели, используемые в условиях конкретного контекста и обладающие признаком необычности, новизны [Пахомова 2013].

Предлагаемый словарь относится к частным лингвистическим двусторонним непереводным словарям синхронного типа, построенным на материале произведений современного поэта [Шестакова 2019]. Он предназначен лицам, изучающим язык и интересующимся лингвистическими аспектами современной поэзии.

Картотека составлена на материале 656 стихотворений и прозаических миниатюр из сборника «Вкус позднего меда».

Заглавный словарный блок равен слову, порядок расположения заголовочных единиц — алфавитный.

В словаре представлены окказионализмы разных типов:

1. Лексические окказионализмы — авторские слова, созданные с помощью «комбинации различных узуальных основ и аффиксов в соответствии со словообразовательной нормой или в противоречии с ней» [Попова 2011]: *анти-Малевич, безднопокорители, блог-мура, вельможить, жужж, запорх, зачерп, звукочувствомыслеизлияние, клоунянчиться, наманикюриться, недovyгоняние, недоед, оборзец* и др.

2. Грамматические окказионализмы — грамматически неправильные с точки зрения языковой нормы слова: *бескрыл, волшебств, занозистей, мажорна, метеорен, наносно, плакучей* и др.

3. Фонетические окказионализмы — авторские слова, звуковой комплекс которых передает некую «семантику, обусловленную фонетическими значениями звуков, его составляющих» [Попова 2011]: *Шир О'Глазофф*.

4. Графические окказионализмы — авторские слова, образованные выделением какой-либо части слова более крупным шрифтом: *АлЯ'к, ГЕЕ'ННеально, ГИЕ'Неально, ГНИЕ'НИально, ШАГал* и др.

5. Семантические окказионализмы — авторские слова, образованные путем изменения значения: *безмен* — «бизнесмен, занятый выпеч-

кой и сбытом пирожного безе», *ВТО* — «вы того?», *искуситель* — «тот, кто искусал», *манипуляция* — «Маня пуляет», *Нострадамус* — «настрадался из-за дам», *огорошить* — «накормить горохом», *технотронный* — «он не тихо — буйно тронут», *утопия* — «топь» и др.

В словник включены окказионализмы разных частей речи (существительные, прилагательные, наречия, глаголы, причастия, слова категории состояния, междометия), а также окказиональные имена собственные (*Шир О'Глазофф*, *Воеваныч*, *ШАГал*, *СОЮ* и др.).

Словарь содержит 201 словарную статью. В каждой из них отражены грамматическая и словообразовательная характеристика слова, цитирование и функционирование окказионализма в тексте.

Семантическая характеристика слова в словарных статьях отсутствует. Отказ от дефиниций связан со спецификой лексикографируемого материала (размытость семантики, тесная связь с порождающим контекстом, неизбежность субъективизма составителей) и типом словаря. Отсутствие семантической характеристики компенсируется за счет полноты иллюстраций.

Например:

САЛОНИ'НА — сущ., ж.р., контаминация (салонин, солонина, сало, Нина). *Едва-едва спасли студентку Нину / Голодная та съела с а л о н и н у. / К тому ж она безграмотной была / И различить два слова не смогла. / Несчастье только научило Нину / Не путать салонин и солонину* («Едва-едва спасли студентку Нину...», 2013, 267).

Для семантических окказионализмов предусмотрены комментарии:

БЕЗМЕ'Н — сущ., м.р., семантический окказионализм (бизнесмен, занятый выпечкой и сбытом пирожного безе). *Безе всего за тыщу?! Нет, ку-ку! / Сама бесплатно дома напеку. Бизе?! Он не кондитер — не безмен? / Какого ещё опера Кармен?* («Безе всего за тыщу», 28 мая 2013, 330).

МАНИПУЛЯ'ЦИЯ — сущ., ж.р., семантический окказионализм (Маня пуляет). *Чем-то Маня в меня пуляет, / И визжа, и зубами клацая. / Ой, не нравится мне такая / Моей Мани манипуляция* («Кстати, о манипуляции», 2013, 308).

НОСТРАДА'МУС — сущ., м.р., семантический окказионализм («настрадался из-за дам») *Напророчил много бедствий / Нострадамус этот нам. / Неужели Нострадамус / Настрадался из-за дам? / Как француз, он был уверен, / что везде шерше ля фам* («Нострадамус и шерше ля фам», 3 июня 2015, 263).

ОГОРО'ШИТЬ — гл., сов. в., семантический окказионализм (накормить горохом). — *Надо лошадь огорошить. / — Нет, не надо ей горо-*

ха. / Вот овса б ей дать неплохо. / — Лучше ржи! Чтоб ржала лошадь («Надо лошадь огоршить», 5 июля 2015, 223).

СВЕТОПРЕСТАВЛЕНИЕ — сущ., ср. р., семантический окказионализм (временное светопреставление, свет погас). *Сломано грозой гнилое дерево. / Деревя не жаль, да вот беда, / Свет погас. Что ж ты, гроза, наделала? / Ты зачем замкнула провода? / Мир пока не рухнул, тем не менее / Временное светопреставление. / Только лишь в масштабе городка* («Светопреставление», 1971, 156).

СЕРО'ВА — сущ., собств., ж.р., семантический окказионализм (серая ворона). *В городе всё дорого. / Ей в село дорога. / От помоек города / И — до огорода. / Залетела в бор она, / Встретила барона. / Полюбила ворона / Серая ворона. / Живет теперь здорово — / Весела, здорова — / Баронесса Воронова, / В девичестве Серова* («Не проворонила», 2013, 224).

ТЕХНОТРО'ННЫЙ — прил., семантический окказионализм («он не тихо — буйно тронут»). *Век технотронный. / Он не тихо — буйно тронут. / Ревут машины. / Ржут шуты. / Трудяги стонут* («Век технотронный...», 10 марта 2014, 169).

Словарная статья содержит восемь зон: 1) заголовочное слово (окказионализм), 2) ударение, 3) грамматическая характеристика, 4) словообразовательная справка, 6) цитация, 7) название и дата создания стихотворения, 8) страница в сборнике «Вкус позднего меда».

Например: («Консерваторы, нейтралы, радикалы», 1991, 329).

Вокабула (заголовочная единица) дается в начальной форме: имена существительные — в именительном падеже единственного числа, имена прилагательные — в форме мужского рода единственного числа именительного падежа, глаголы — в форме инфинитива.

В грамматическую характеристику включается указание на часть речи и ее постоянные признаки: у имен существительных — род, у глаголов — вид:

ПЛЮЮРАЛИ'ЗМ — сущ., м.р., тмезис (плюрализм) + графиксация. *Как много обсуждается проблем! / Тьма тем, град встречных мнений-обзываний. / Сплошной П Л Ю Ю Р А Л И З М, а между тем / Решений четких нет и нет деяний* («Как много обсуждается проблем!..», 2015, 336).

ПОДГЛЯДЕ'ТЬ-УВИДА'ТЬ — глаг., сов. в., дефисное сращение (подглядеть, увидеть). *Как он нежен, умиляюще мал! / Как беспомощен пока что, бескрыл!.. / И я первый подглядел-увидал, / Что он в мир свои глазёнки открыл!..* («Видел я...», 10 мая 2005, 19).

БЕЗМЕ'СЯЧНЫЙ — прил., префиксально-суффиксальный способ (месяц). *Вечер / — чуть время за полдень — / настает. / Хмурый, / к тому ж безмесячный / и беззвездный. / Птица не запоет, / Лица у бродяг серьезные* («Осень пришла», 1999, 128).

Грамматические окказионализмы (формы сравнительной степени наречий и прилагательных, краткие формы прилагательных, существительные в косвенных падежах) и причастия выделяются в отдельные словарные статьи:

ВЗДУРЁ'ННЫЙ — прич., суффиксальный способ (вздурить). *Алчной, властной и вздурённой / Благоверной молвлю так: / От корыта до короны / Пять шагов, обратно — шаг* («Выжимки из классики для семейного пользования», 2013, 338).

ВОЛШЕ'БСТВ — сущ., мн. ч., грамматический окказионализм (волшебство). *Нет, нет, ни поп-арт, ни сюр / Былых волшебств не принизят. / Искусства явил нам суть / Немеркнущий Дионисий* («Филиппова и Рубцов», 2010, 191).

ЗВЁ'ЗДЕН — прил., кратк. ф., грамматический окказионализм (звездный). *Известен и звёзден. / Точней метеорен — / для вечности спорен* («Известен и звёзден...», 2015, 349).

МАЖО'РНА — прил., кратк. ф., грамматический окказионализм (мажорный). *Любовь — кольцо? Но часто это спорно. / Хоть трудно цепи разорвать привычки. / Когда еще анафора — мажорна, / Когда уже эпифора — минорна. / В середине — стык. Не оттого ли стычки?* («Любовь — кольцо», 2015, 285).

ПЛАКУ'ЧЕЙ — прил., сравн. ст., грамматический окказионализм (плакучий). *Всё пасмурнее небо, всё плакучей, / Всё гуще фиолетовые тучи. / Сквозь них всё меньше ультрафиолета. / Как кварцевая лампа гаснет лето* («Всё пасмурнее небо, всё плакучей...», 1993, 37).

Словообразовательная характеристика заключается в определении способа образования окказионализма, мотивирующее слово приводится в круглых скобках.

Например:

ВОЕВА'НЫЧ — сущ., м.р., контаминация (воевать, Иванович). *Он выдаёт статью, к тому же — блеск! / Да здравствует Михайло Воеваныч, / Прославивший Череповец и — Ейск!* («Сидоренко Михаилу Ивановичу», 1985, 432).

КАСКАДЁ'РГАТЬСЯ — гл., несов. в., междусловное наложение (каскадёр, дёргаться). *Жива любовь — не корчитя. / Все маски сбросим на чисто. / Не надо каскадёргаться, / Не стоит клоуныничиться. / Иллю-*

зий, макияжей нам / Милей нагая истина. / Что понято и нажито, / То по сердцу и жизненно («Жива любовь — не корчится», 2015, 71).

ФЛАМИНГОВО — нар., суффиксальный способ (фламинговый). *Шепотом лишь слово восторга вымолви / Или чуть заметно кивни. / Трепетный рассвет слетел фламингово — / Не спугни* («Шёпотом лишь слово восторга вымолви...», 2013, 24).

ПРО'ЗЯБЬ — сущ., ж.р., нулевая суффиксация (прозябнуть). *То прозябь, то прочернь, / То горечь. Ах, осень! / И все-таки прояснь! / И все-таки просинь! / Ни ветер, ни мгла / Не страшны. Есть ведь это: / отатки тепла / И лучистого света* («Вкус позднего меда», 2004, 14).

ШО'ПНО-ФАЛЬШИ'ВО-ГЛЯ'НЦЕВЫЙ — прил., дефисное сращение с одновременной суффиксацией (шоп, фальшивый, глянецовый). *От шопно-фальшиво-глянцевого / Фастфуда уже изжога. / Но есть ведь здравница — Хантаново. / Ни шума там нет, ни смога* («К Батюшкову», 4 октября 2012, 174).

Словообразовательный анализ показал, что поэт использует узуальные, окказиональные и смешанные способы образования индивидуально-авторских слов.

Из узуальных способов наиболее часто используются морфологические, такие как префиксальный (*прокарабкаться, расперекликались, вытерзай*), суффиксальный (*фламингово, дзинька, балабольчик*), нулевая суффиксация (*отзвень, охмур, зачерп, недоед, оборз*) и сочетание аффиксальных способов (*солнечнитса, остудный, безмесячный*). Операциональные способы представлены различными видами сложений и сращений (*звездоосыть, звукочувствомыслеизлияние, свежесказочна, жарптицелов, бездна-высь, голым-голо*).

К собственно окказиональным способам относится междусловное наложение (*сентябрьзги, сентябронза, каскадергаться*), контаминация (*снегосей, сверказм, будень, шепчушь, Воеваныч*), тмезис (*самонелюбие*), субституция (*блудократия*), графикация (*Ев-Гениевней, КНИГини*), дефисное сращение (*бездна-высь, твои-мои, бум-гам*), тмезис + графикация (**ПЛЮЮРАЛИЗМ**).

Смешанные способы представлены взаимодействием узуальных и окказиональных способов, например: междусловное наложение во взаимодействии с суффиксацией и графикацией (**ГНИЕНИально**).

Подготовленный материал дает возможность познакомиться с новообразованиями поэта в системе, предоставляет необходимые сведения о словообразовательной структуре анализируемых единиц, отражает системные связи окказиональных слов с узуальными, позволяет оценить индивидуальность поэтической манеры поэта, обеспечивает

объективность научного исследования поэтического языка. Кроме того, материал словаря отражает не только тенденции современного словообразования, но и установку на игру, яркую экспрессию, оценочность.

ЛИТЕРАТУРА

Бушенев 2016 — *Бушенев Н.Т.* Вкус позднего меда. Избранное: стихи, прозаические миниатюры. Череповец, 2016. 512 с.

Пахомова 2013 — *Пахомова М.А.* Окказиональные слова и словари окказионализмов // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Серия: Филологические науки. 2013. № 3. С. 79–87.

Попова 2011 — *Попова Т.В., Рацибурская Л.В., Гугунава Д.В.* Неология и неография современного русского языка. М.: Флинта: Наука, 2011. 168 с.

Шестакова 2019 — *Шестакова Л.Л.* Авторские неологизмы как предмет лексикографического описания // Труды ИРЯ РАН. 2019. № 1 (19). С. 244–252.

The study presents the results of the work on the creation of a word-formation dictionary of occasionalisms by the Vologda poet N. T. Bushenev: the principles of describing occasional units, the features of the construction and content of the dictionary entry are determined.

Key words: poetic occasionalism, author's lexicography, word-formation dictionary.

Р.А. КАМПАДЕЛЛИ

Ядерное значение 'страна' концепта ИТАЛИЯ, представленного в художественной литературе национального корпуса русского языка

Статья посвящена языковой картине мира Италии в русской художественной литературе 2000–2020 гг. на основе анализа лексемы *Италия* в подкорпусе художественных текстов Национального корпуса русского языка. Объект исследования — ядерное значение концепта ИТАЛИЯ 'страна', самые частотные области употребления лексемы *Италия*, периферийные значения, идентифицированные в данных областях, а также слова-конкретизаторы. Определены жанры текстов, в которых больше всего приводится информации об Италии.

Ключевые слова: когнитивная лингвистика, концепт, Италия, Национальный корпус русского языка (далее НКРЯ), художественный текст.

Концепты отображают знания и представления о мире в человеческом сознании в виде единиц памяти и фиксируются в языковых единицах. Совокупность всех концептов представляет собой языковую картину мира. Данное понятие было объектом анализа в научных работах таких ученых, как Н.Д. Арутюнова, В. фон Гумбольдт, Ю.Н. Караулов, Э. Сепир и Б. Уорф и др.

Анализ лексемы *Италия* в 411 вхождениях в текстах русской художественной литературы 2000–2020 годов НКРЯ позволяет раскрыть картину мира Италии, проявляющуюся в русских произведениях различных жанров. В процессе исследования применялись методы компонентного, контекстуального и интерпретативного анализов.

Анализ источников позволил определить жанр материала, в котором приводится больше всего информации об Италии: роман (268), повесть (51), рассказ (48), эссе (13), рассказ / цикл (9), анекдот (7), пьеса (4), очерк (3), миниатюра (3), цикл очерков (2), сценарий (2), мемуары (1). Италия упоминается преимущественно в литературных сочинениях в прозе, в повествованиях о семейных событиях или об одном человеке. Преобладает исторический или фантастический сюжет.

Самыми частотными авторами являются Дина Рубина (17 вхождений), в частности ее произведение «Русская канарейка. Блудный сын» (2014) (10 вхождений), и Леонид Юзефович (17), в частности его тексты «Костюм Арлекина» (2001) (10 вхождений) и «Князь ветра» (2001) (6 вхождений). В романе «Русская канарейка. Блудный сын» главный герой отправляется в путешествие по Европе от английского Лондона до очень древнего итальянского курортного города Портофино, который находится в регионе Лигурия. Название произведения «Костюм Арлекина» связано с маской из Бергамо. Арлекин известен своим платьем в разноцветные ромбы. На итальянском языке *арлеккино* используется в качестве имени прилагательного со значением 'многоцветный' [Arlecchino, Enciclopedia Treccani]. Частотны упоминания Италии также в произведении «Книга воды» (11 вхождений) Эдуарда Лимонова.

В НКРЯ в художественных текстах было выявлено три ядерных значения в отношении лексемы *Италия*: 'страна' (208 вхождений), 'территория' (170), 'государство' (33). В основном значении 'страна' обнаружено 18 областей употребления лексемы и 19 периферийных значений. Больше всего информации об Италии приводится в следующих областях: история (49), отношение к Италии (37), туризм (34).

Италия часто упоминается в связи с историей и ее событиями. Следовательно, проявляется картина мира Италии как 'страны с долгой и богатой историей' (49): **Ренессанс возник в Италии потому, что там сохранились остатки античной культуры** (Гоар Маркосян-Каспер «Кариатиды»); **Потом страшная война, дальше нищета послевоенной Италии** (Александр Мишарин «Белый, белый день»); **Столица Италии, а некогда столица могущественной Римской империи** (Андрей Ростовский «Русский синдикат»). Данное значение представлено следующими словами-конкретизаторами (47): *война* (3), *Северная Италия* (2), *(тройственный) союз* (2), *средневековая Италия* (2), *Ренессанс, остатки античной культуры, послевоенная Италия* и др. Характеристики Италии — страна, где возник *Ренессанс; послевоенная Италия; Северная Италия* (2), *средневековая Италия* (2), *остальная Италия, покоренная Италия, единая Италия; страна древняя, умная и отсталая*.

В проанализированных источниках приводится также информация об отношении к Италии, являющемся привычным для русскоговорящих. В данной области (37) можно выделить два периферийных значения, первое из которых — 'страна, которая вызывает интерес, восхищение, любовь и вдохновение' (29): была выявлена картина мира Италии как страны, являющейся темой обсуждения, разговора; страны, которую невозможно не любить; страны, солнце, море и лазурные небеса которой являются источником вдохновения и объектом описания в произведениях; страны, которую люди желают увидеть как минимум раз в жизни; страны, вдохновляющей художников; страны, которая живет в памяти и ассоциируется с хорошими воспоминаниями; страны, о которой иностранцы смотрят документальные фильмы, передачи. Оно конкретизировано следующими лексемами (20): *моя душенька, моя красавица Италия, хвалёная Италия, Италия — чем только чёрт не шутит; великая, в особенности для русского сердца, страна; мысли, сакральные места планеты, мечта, просмотр «Путешествия в Италию»; осатанелый фанат Италии, итальянской кухни, итальянской музыки; прекраснейшее место на свете; молодая Италия, смелая, энергичная; жаждущая приключений Италия; север Италии* и др.: *Это не было мое первое путешествие в Италию, но именно тогда я смогла во всей полноте ощутить всю прелесть этой великолепной, в особенности для русского сердца, страны* (Мария Головановская «Буря»); *Если бы вы знали, с какой радостью я бросил Швейцарию и полетел в мою душеньку, в мою красавицу Италию* (Михаил Шишкин «Венерин волос»); *— Милый мой, — отозвалась очаровательная хозяйка, — просто в моем лице вы видите осатанелого фаната*

Италии, итальянской кухни, итальянской музыки. А то, что мы впервые услышали вас в Венеции, дорогой Леон, для меня это — особый знак (Дина Рубина «Русская канарейка. Блудный сын»).

Однако отношение к Италии не всегда является положительным. Некоторые русскоговорящие считают ее 'страной, которая вызывает негативные чувства': *Меня достала эта гостиница. И Италия меня достала тоже. Сказал отцу, что не поеду к Брунеллески, пока не появится Воробьев* (Андрей Геласимов «Год обмана»); *Всем телом сквозь всю свою жизнь ощущал он исходящую от пицц отрицательную энергетику и не уставал проклинать Италию за то, что она оказалась родиной его неистощимой фобии, отпугнувшей даже некоторых положенных ему ангелов, со страху разлетевшихся кто куда из заплечной боярчуковской округи и ставших на путь разврата* (Валерий Володин «Пыцца (кривые гримасы планиды)»). Слова-конкретизаторы — *потрясение, отрицательная энергетика, колко, шершаво, незримая Италия.* Италия представлена как страна, которая вызывает скуку, досаду, потрясение; *окаянная страна; незримая Италия.*

Третья из самых упоминаемых областей, в которой приводится информация об Италии, — туризм, где Италия представлена как 'посещаемая страна' (34). Данное периферийное значение содержится в следующих лексемах (28): *путешествие* (4), *каникулы* (4), *поездка* (3), *отдых* (2), *Пиза, круиз по Средиземноморью, Венеция, Рим, экскурсия, свадебное путешествие; отели любого калибра, Северная Италия, гондольеры, туристы, Лигурийское побережье, лыжи* и др.: *В Италии желающих взять круиз по Средиземноморью на теплоходах, разумеется, тоже только отечественных, именуемых либо «Мария Ульянова», либо «Феликс Дзержинский», либо вот так же славно, допускали в Венецию, а вот Рим посещать запрещалось* (Н.В. Коженикова «Колониальный стиль»); — *Через месяц будет отличный тур по городам Северной Италии, для тебя, само собой, скидка. Или вы хотите просто полежать?* (Наталья Александрова «Последний ученик да Винчи»); *В этот день он улетел с сыновьями в Италию кататься на лыжах* (Светлана Алексиевич «Время second-hand»). Италия охарактеризована как страна, поражающая туристов своей красотой; страна, посещаемая для отдыха, проведения свадеб или медового месяца.

Италия — это одна среди немногих стран в мире, которые могут гордиться грандиозным художественным наследием и природными богатствами: в Италии находятся 58 из 1154 объектов Всемирного наследия Юнеско. Италия имеет наибольшее количество объектов, включенных в список Всемирного наследия [Patrimonio mondiale, Unesco].

Статистические исследования о туризме в стране свидетельствуют о том, что, как и в другие европейские страны, в Италию бóльшая часть туристов приезжает на каникулы, по работе или другой причине преимущественно из самых близких стран, чьи жители отдают предпочтение близости расположения и использованию общей валюты. Однако по сравнению с 2010 годом отмечается увеличение количества туристов, приезжающих не из Европейского союза [Turismo in Italia. Numeri e potenziale di sviluppo. Banca d'Italia]. Максимальное число туристов из России, посетивших Италию, был зарегистрировано в 2013–2014 гг. [Turismo in Italia. Numeri e potenziale di sviluppo. Banca d'Italia]. Если рассматривать общее количество иностранных туристов в Италии в 2017 г., то процент путешественников, приезжающих из России, соответствовал 2,4 [Turismo in Italia. Numeri e potenziale di sviluppo. Banca d'Italia]. В 2020 г. отмечается кризис внутреннего туризма из-за пандемии COVID-19.

Проанализированные материалы, в которых проявляется лексема *Италия*, были созданы с 2000 г. по 2020 г. Отмечается преобладание информации об Италии, относящейся к следующим годам: 2002 г. (53), 2000 г. (39), 2001 г. (37), 2010 г. (31), 2012 г. (31), 2003 г. (27), 2008 г. (27), 2013 г. (17), 2014 г. (17), 2007 г. (16), 2004 г. (13), 2005 г. (13), 2006 г. (13), 2008–2009 гг. (10), 2009 г. (10). Причину частотных упоминаний об Италии можно найти в укреплении отношений в области культуры между Россией и Италией. Так, в г. Риме в 2000 г. был подписан исполнительный протокол, соответствующий Договору о сотрудничестве в области культуры и образования между правительствами Италии и России, заключенному в 1998 г. и ратифицированному в 1999 г. В 2003 г. проходил двухсторонний итало-российский саммит, в ходе которого были подписаны различные соглашения в культурной сфере: соглашение об обучении итальянскому языку в Российской Федерации и русскому языку в Итальянской Республике; протокол о сотрудничестве в сфере охраны культурных ценностей; протокол о намерениях в сфере распространения кинематографической продукции и др. [Культурное сотрудничество, Istituto Italiano di Cultura Mosca].

Исследование концепта ИТАЛИЯ, представленного в данной статье, позволяет понять, во-первых, какую картину мира Италии передают читателям авторы художественных произведений, на каких аспектах жизни страны они концентрируют свое внимание, а во-вторых, какие лексические средства используются в зависимости от жанров текстов, в которых приводится информация об Италии. Анализ лексемы *Италия* дает возможность выявить не только общепринятое и неизменяемое семантическое ядро данного слова, но и его субъек-

тивную коннотацию, зависящую от индивидуальности автора, его эмоций, опыта и интенций. Используемые методы актуальны для выявления важной роли, которую художественная литература играет в процессе формирования представлений об Италии в сознании русскоговорящих. Художественные тексты играют двойную роль: с одной стороны, в них хранится общепринятая языковая картина мира Италии, с другой — они оказывают влияние на восприятие и интерпретацию страны русскоговорящими. Представления об Италии, выявленные в проанализированных источниках, касаются преимущественно аспектов жизни Италии, в связи с которыми страна известна во всем мире: исторические события, упоминаемые в произведениях многих авторов и вызывающие интерес читателей, которые желают узнать больше об историческом и культурном наследии страны; красота и культурное богатство Италии, являющиеся одной из главных причин, почему русскоговорящие выбирают Италию для своих путешествий. Данные черты Италии неизбежно оказывают влияние на само отношение русскоговорящих к стране, на их интерес к ней, на желание увидеть данную страну как минимум один раз в жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Культурное сотрудничество // Istituto Italiano di Cultura Mosca. 2022. URL: https://iicosmosca.esteri.it/iic_mosca/ru/opportunita/cooperazione_culturale_e_scientifica (дата обращения: 16.11.2022).

Arlecchino // Treccani. 2022. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/arlecchino/#:~:text=Persona%20facile%20ai%20lazzi%2C%20agli,3> (дата обращения: 14.12.2022).

Patrimonio mondiale // Unesco. 2018. URL: <https://www.unesco.it/italianellunesco/detail/188> (дата обращения: 13.06.2022).

Turismo in Italia // Numeri e potenziale di sviluppo. Banca d'Italia. 2018. URL: https://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/collana-seminari-convegni/2018-0023/rapporto_turismo_finale_convegno.pdf. (дата обращения: 14.12.2022).

The article focuses on the linguistic picture of the world of Italy in Russian literature from 2000 until 2020 on the basis of the analysis of the lexeme *Italy* in the literary texts of the National Russian Corpus. The object of the study is the core meaning of the concept ITALY 'country', the most frequent areas of use of the lexeme *Italy*, the peripheral meanings identified in these areas, as well as the words-specifiers. The type of texts containing the largest amount of information about Italy is established.

Key words: cognitive linguistics, concept, Italy, National Russian Corpus, literary text.

Раздел 5

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

О.Н. ВИНОГРАДОВА

Сходство мотивов житнетворчества А.С. Хомякова и М.Ю. Лермонтова

Исходя из предположения о том, что на житнетворчество М.Ю. Лермонтова серьезно повлияло его знакомство с А.С. Хомяковым, в исследовании проводится краткий мотивный анализ некоторых произведений поэтов. Выявляется сходство мотивов борьбы за власть, изгнанничества, пророчества, любви к Родине, христианских мотивов. Устанавливаются истоки и причины возникновения обнаруженных мотивов. Доказывается, что общность и «диалогичность» мотивов могла возникнуть в результате схождения политических, философских и религиозных убеждений А.С. Хомякова и М.Ю. Лермонтова.

Ключевые слова: А.С. Хомяков, М.Ю. Лермонтов, Родина, христианские мотивы.

Тема «Хомяков и Лермонтов» не нова. Лермонтоведы часто отмечали многие заимствования в творчестве Лермонтова, в том числе заимствования из произведений Хомякова. Об этом упоминали Б.В. Нейман, Б.М. Эйхенбаум, В.И. Кулешов и др. Но удивительно, что, несмотря на обилие информации, до настоящего времени нет ни одного объемного исследования вроде диссертационной работы или книги исключительно по данной теме. Показательно отношение ученых к этой теме на примере монографии А.И. Журавлевой, где одна глава так и называется: «Лермонтов и Хомяков» [Журавлева 2002, 104–119]. Автор монографии напрочь отказывает Лермонтову в какой-либо «теоретической доктрине» [Там же, 104], связанной с его взглядами, и сопоставляет поэтику Лермонтова и Хомякова, полагая, что лирика последнего «была для Лермонтова живым поэтическим впечатлением» [Там же, 106]. Исходя из этой позиции, Журавлева указывает на «некоторую общность тона» поэзии Лермонтова и Хомякова, находит общий образ степи (в стихотворении Хомякова «Две

песни» и в «Герое нашего времени» Лермонтова), сопоставляет стихотворения Хомякова «Элегию», «К***», «Два часа», «Разговор» со стихотворениями Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», «Отчего», «Любовь мертвеца», «Журналист, читатель и писатель». Между тем еще Б.М. Эйхенбаум точно подметил и констатировал тот факт, что «образ Лермонтова последних лет приобретает очень крупные черты как образ политического мыслителя и общественного деятеля, занятого самыми злободневными международными и историческими проблемами. Именно на этой почве понятен его обостренный интерес к нарождавшемуся славянофильству и больше всего к Хомякову, погруженному в размышления о всемирной истории и о месте, занимаемом в ней Россией» [Эйхенбаум 1941, 80]. При этом некоторые лермонтоведы, размышлявшие об интересе Лермонтова к славянофильству и к Хомякову в частности, полагают, что Лермонтов разошелся со славянофилами во взглядах, а другие доказывают, что Лермонтов во многом разделял мнения славянофилов [Горланов 2010, 115–118].

Цель данной статьи — утвердить мысль о том, что единство мотивов произведений Хомякова и Лермонтова свидетельствует о единстве их взглядов, или, лучше сказать, об единоподобности их идеологических, политических, философских и религиозных убеждений. Такая попытка не нова, но в самом лермонтоведении произошли значительные перемены, которые побуждают возобновить исследования по теме «Хомяков и Лермонтов».

Так, в Лермонтовской энциклопедии 1981 года в разделе «Славянофилы и Лермонтов» читателю сообщалось о том, что «особенно далеки от умонастроения славянофилов лермонтовские мотивы демонизма, разочарования в жизни и богоборчества. <...> Лермонтов же обладал обостренным чувством индивидуальности, доходил до прямого противопоставления личности и современного “отечества” (“Прощай, немытая Россия”» [Егоров 1981, 508–510]. Но вот в 2014 году под редакцией И.А. Киселевой был опубликован серьезный труд «М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь» [Лермонтов 2014], куда вошли статьи более сотни авторов, и в этом словаре были научно развенчаны, как выразилась М.И. Щербакова, «пресловутые идеи о “богоборчестве”, “демонизме” Лермонтова, <...>... о тотальном одиночестве поэта» [Щербакова 2014, 162] и многое другое, а стихотворение «Прощай, немытая Россия» помещено в раздел «Приписываемое Лермонтову». Образ Лермонтова представлен в ином свете: это благородный русский офицер, окруженный любящими близкими и даже единомышленниками. Щербакова в рецензии

на Лермонтовский словарь также полагает, что «подробное и непредвзятое рассмотрение тех свидетельств, которые оставили о поэте современники, позволяет создать совсем иной образ — Лермонтова как человека своей эпохи, окруженного друзьями, единомышленниками, близкими людьми; русского офицера, мужественно сражавшегося за свою страну, желавшего блага России; истинного русского аристократа, в жизни которого так значимо неписаное правило дворянского бытия — “тот дворянин, кто за многих один”» [Там же].

Такой взгляд на житнетворчество Лермонтова согласуется с его доминантой, исследование которой, с опорой на учение физиолога и философа А.А. Ухтомского, было предпринято в 2021 году, а результаты исследования опубликованы в книге «М.Ю. Лермонтов. Фантазии и факты»: «...искание Царствия Божия и правды Его у Михаила Юрьевича Лермонтова было доминантой его жизни» [Виноградова 2021, 238]. Полученные данные подтверждают верность представленного в Лермонтовском словаре образа Лермонтова и свидетельствуют о том, что для поэта было свойственно православное, по духу даже скорее монашеское мировосприятие, что подтверждается и филологическим анализом его произведений. Кроме того, выяснилось, что доминанте Лермонтова свойственны славянофильские тенденции, а также имеет место значительное влияние на поэта личности и творчества предводителя славянофилов — А.С. Хомякова — влияние, сопоставимое по своей силе разве что с влиянием жизни и творчества А.С. Пушкина.

В настоящее время следует признать вполне выясненным взгляд Лермонтова и на христианство, православие. Лермонтов — православный поэт. Слова его «и в небесах я вижу Бога» можно взять эпиграфом ко всему его творчеству. Именно библейский образ плода дает осмысленную наполненность и масштабность стихотворению «Дума», и только в контексте религиозном следует рассуждать о «божьей воле» в «Бородино».

Исходя из всего сказанного, с учетом новых тенденций в лермонтоведении, вновь актуально и целесообразно сопоставить ключевые мотивы некоторых произведений Хомякова и Лермонтова.

Доминируют, прежде всего, мотивы изгнаниячества и борьбы за власть. Они развиты уже в ранних произведениях Хомякова и Лермонтова в связи с разработкой образа Вадима Новгородского. К этому образу обращались Херасков, Жуковский, Хомяков, Пушкин, Лермонтов, опираясь на работы Татищева, Ломоносова. В трудах последнего, в отличие от трактовки образа Вадима Новгородского в работах Ф.А. Эмина и Екатерины II, герой предстает изгнанником,

борцом с тираном (Рюриком) и защитником славянского народа от «чужого правления». Мотивы изгнанничества и борьбы за власть являются ведущими в поэме Хомякова «Вадим» (написанной в 1820-х годах), и в первом прозаическом произведении Лермонтова, где автор дает имя *Вадим* главному герою и делает попытку перенести действие в эпоху пугачевского бунта. К образу Вадима Новгородского Лермонтов возвращается в поэме «Последний сын вольности», где мотивы изгнанничества и борьбы за власть связаны неразрывно. По сюжету изгнанник Вадим пытается в одиночку восстановить справедливость и погибает.

Мотив борьбы за власть и у Хомякова, и у Лермонтова расширяется. Поэты обращаются к теме мирового господства какой-либо державы. Естественно, поэты отдают первенство России. Интересен другой момент: и Хомяков, и Лермонтов полагают, что такая роль России достается поневоле, только потому, что другие державы не выдержали Божьего испытания. Например, всё стихотворение Хомякова «Мечта» посвящено скорби, связанной с падением Запада, страной чудес, мудрости и славы:

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.

<...>

Но горе! век прошел, и мертвенным покровом
Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок...
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися, дремлющий Восток!

[Хомяков 1969, 103]

Тот же мотив борьбы за власть, связанный с образом умирающей державы, встречается в стихотворении Лермонтова «Умирающий гладиатор», где европейский мир клонится к могиле:

Не так ли ты, о европейский мир,
Когда-то пламенных мечтателей кумир,
К могиле клонишься бесславной головою,
Измученный в борьбе сомнений и страстей,
Без веры, без надежд — игралище детей,
Осмеянный ликующей толпою!

[Лермонтов 2022, 270]

В стихотворениях Хомякова «На перенесение Наполеонова праха» и «Еще об нем» мотивы борьбы за власть и изгнанничества связаны с образом Наполеона, прах которого везут на родину, и судьбой Франции, которая представляется изменницей как вождю своему, так и Божьей воле. «Изменившая страна» — так характеризует Хомяков Францию в стихотворении «На перенесение Наполеонова праха»:

Он придет, он в пристань станет,
Он его храним судьбой;
Слыша весть о вас, воспрянет,
Встретит пепел дорогой, —
С шумом буйных ликований,
Поздней ревности полна,
В дни несчастий, в дни страданий
Изменившая страна!
[Хомяков 1969, 118]

Те же мотивы в том же самом ключе у Лермонтова в стихотворении «Последнее новоселье»:

Меж тем как Франция, среди рукоплесканий
И кликов радостных, встречает хладный прах
Погибшего давно среди немых страданий
В изгнанье мрачном и цепях...
<...>
Среди последних битв, отчаянных усилий,
В испуге не поняв позора своего,
Как женщина, ему вы изменили
И, как рабы, вы предали его!
[Лермонтов 2022, 340]

Несомненно, стихотворение Лермонтова гораздо пафоснее и пространнее стихотворения Хомякова, но подобно ему в идеологическом смысле. Это признал и сам Хомяков, как следует из его своеобразного письма Н.М. Языкову: «Между нами будь сказано, Лермонтов сделал неловкость: он написал на смерть Наполеона стихи, и стихи слабые; а еще хуже то, что он в них слабее моего сказал то, что было сказано мною. Это неловкость, за которую сердятся на него лермонтисты... Лермонтов так вообще хорош, что на него досадно, когда он остается ниже себя» [Хомяков 1904, 100.]

Хомяков и Лермонтов высказывают мысли о закате европейских держав, и отдают мировое первенство России. У Хомякова Россия ассоциируется с Востоком, который спит, но должен проснуться:

Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
 Проснися, дремлющий Восток! («Мечта»)
 [Хомяков 1969, 103].

Скажите, не утро ль с Востока встаёт? («Еще об нем»)
 [Там же, 120].

Лермонтов в стихотворении «Спор» развивает мотив борьбы за власть, обращаясь к тому же образу спящего Востока:

— Не боюсь я Востока! —
 Отвечал Казбек, —
 Род людской там спит глубоко
 Уж девятый век.
 <...>
 Всё, что здесь доступно оку,
 Спит, покой ценя...
 Нет! Не дряхлому Востоку
 Покорить меня!
 [Лермонтов 2022, 344].

Силу Востока, по мысли Лермонтова, преумножают «сыны Севера», которым и покоряется Казбек.

В стихотворении Лермонтова «Спор», по мысли И.А. Киселевой, «лейтмотивом проходит <...> имперская идея укрепления русских рубежей на Кавказе и мощи “северной Державы”» [Киселева 2022, 271]. Вряд ли эта идея каким-то образом расходится со славянофильскими воззрениями: скорее, Лермонтов углубляет, расширяет представления славянофилов о роли России в мире.

Как видим, мотив борьбы за власть у поэтов взаимосвязан с мотивом любви к Родине. Подмеченный всеми лермонтоведами диалог составляют стихотворения Хомякова «России» (1839) и стихотворение Лермонтова «Родина». Примечательно, что в первой редакции обоих произведений фигурировало слово «Отчизна». Хомяков в «России» говорил о величии и божественном даре любимой России:

И вот за то, что ты смиренна,
 Что в чувстве детской простоты,
 В молчанье сердца сокровенна,
 Глагол творца прияла ты, —

Тебе он дал свое призванье,
 Тебе он светлый дал удел...
 [Хомяков 1969, 111].

Лермонтов в стихотворении «Родина» «расширяет» мотив: Родина им любима не за что-нибудь, а безусловно, и даже со всеми ее недостатками вроде «пьяных мужичков» [Лермонтов 2022, 337]. Уже после смерти Лермонтова Хомяков возвращается к прерванной полемике и в стихотворении «Раскаявшейся России» (1854) пытается осмыслить указанные Лермонтовым пороки и призывает к «трезвенному смиренью», к принятию великой миссии.

Отметим, что в произведениях Хомякова и Лермонтова схож мотив пророчества. В стихотворениях Хомякова «Два часа» и «Разговор» проводится аналогия между поэтом и пророком. Хомяков полагает, что если не сейчас, то позже найдутся люди, способные внимать пророку-поэту:

Взойдет, я верю, для вселенной
 Другого века благодать.
 И песнь гремит, блестит, играет,
 Предчувствий радостных полна;
 И звонкий стих в себе вмещает
 Времен грядущих семена («Разговор»)
 [Хомяков 1969, 95].

Лермонтов в стихотворении «Журналист, читатель и писатель», понимая предназначение поэта (писателя), развивая мотив Хомякова, скорбит об участи пророка:

К чему толпы неблагодарной
 Мне злость и ненависть навлечь,
 Чтоб бранью назвали коварной
 Мою пророческую речь?
 [Лермонтов 2022, 316]

Пророк у Хомякова — воин, обладающий божественным даром слова, но за этот дар изгнанный людьми. Таков Вадим в одноименной поэме поэта, которому

Дажбог внушил дар чувств высоких,
 И мудрости, и дум глубоких,
 И сладкий дар златых речей
 [Хомяков 1969, 504].

Мотив изгнанничества за владение пророческим даром ярко выражен в стихотворении Лермонтова «Пророк»:

Провозглашать я стал любви
 И правды чистые ученья:
 В меня все ближние мои
 Бросали бешено каменья.
 Посыпал пеплом я главу,
 Из городов бежал я нищий,
 И вот в пустыне я живу,
 Как птицы, даром божьей пищи...
 [Лермонтов 2022, 347].

Мотив пророчества, призвания поэта вкупе с мотивами молитвы и природы осмысливается Хомяковым в стихотворениях «Элегия», «Благодарю тебя! Когда любовью нежной...», и расширяется Лермонтовым до удивительных строк «И в небесах я вижу Бога» в знаменитом «Когда волнуется желтеющая нива».

Для многих произведений Хомякова и Лермонтова характерны христианские мотивы. И если по адресу Хомякова это ни у кого не вызывало и не вызывает возражений, то в лермонтоведении долгое время существовала традиция трактовать христианские мотивы как некую случайность, дань религиозной направленности литературы XIX века. Между тем, по верному выражению Е.В. Сединой, «сознание Лермонтова наполнено христианскими мотивами» [Седина 2009, 143], и ими пропитаны почти все его произведения, даже те, в которых ранее усматривали только «демонизм» и «богоборчество» поэта. Например, поэма «Мцыри», по мнению А.В. Моторина, — это «исповедь христианина» [Моторин 2010, 443], а поэма «Демон», по мнению И.П. Щерблыкина, написана «в соответствии с канонами евангельских текстов» [Щерблыкин 2013].

О преобладании в «Демоне» христианских мотивов писали Щерблыкин, Сазонов, Игумен Нестор (Кумыш). Г.А. Сазонов, исследуя поэму «Демон», пришел к выводу: «Это — победа Добра над Злом. / Это — победа Любви истинной над любовью ложной. / Это — победа Бога над Сатаной» [Сазонов 2020]. И особенно показателен риторический вопрос по поводу «Демона» игумена Нестора (Кумыша): «...не входило ли в творческий замысел поэта художественно-символическое воспроизведение апокалиптической ситуации?» [Игумен Нестор (Кумыш) 2018, 179]. И действительно, по сути, поэма «Демон» — это авторское изложение Откровения Святого Иоанна Богослова. В поэме Грузия, как часть России, предстает последним оплотом силам зла;

образ Тамары, которая остается верной Богу, ассоциируется с образом Церкви. «Церковь бессмертна, и “врата ада не одолеют ее” (Мф. 16:18), что утверждает и намеренная датировка поэмы: 8 сентября — Рождество Пресвятой Богородицы» [Виноградова 2022, 239]. Заметим, что христианские мотивы здесь сочетаются с мотивами борьбы за власть и любви к Родине.

Подобное смешение мотивов обнаруживается в «Герое нашего времени», где содержатся имплицитные отсылки на противостояние России силам зла в политическом и в библейском масштабе [Виноградова 2021, 218–237]. Образ Максима Максимыча («максимум»: дважды величайший) ассоциируется с личностью императора Николая I (он был коронован дважды). Печорин символизирует русского человека, патриота, который теряет *Веру* (знаковое имя) и оставляет Мэри Лиговскую (фамилия *Лиговская* ассоциируется с Лиговским каналом в Петербурге, а антропоним *Мэри (Мария) Лиговская* символизирует «обезображенное» столичными новшествами православие). В «Фаталисте» фамилию поручика *Вулич* можно ассоциировать с названием города Англии (в XIX в. произносилось как *Вулич*, *Вулидж* или *Вулвич*); сейчас эта территория входит в состав Лондона. В этом городе находился королевский Арсенал, т.е. вся военная мощь Англии. Вулич был зарезан убийцей, который до этого таким же образом зарезал свинью — нечистое животное. Печорин, после того как видит свинью, целуется с Настей (с древнегреческого имя означает «воскресение», «возвращение к жизни», «подъем»). Убийцу Вулича зовут «братом Ефимычем», а *Ефим* с греческого — «несущий добро». Всё это очень похоже на развернутое иносказание, причем вполне в духе славянофильского мировосприятия.

К сожалению, невозможно в небольшой статье систематично исследовать схожесть мотивов жизнетворчества Хомякова и Лермонтова. Но думается, достаточно четко выявляется родство мотивов борьбы за власть и изгнанничества, пророчества, любви к Родине, христианских мотивов. Причина этого не может ограничиваться сходством поэтических приемов Хомякова и Лермонтова: это было бы слишком банально по отношению к двум таким величайшим творцам слова и мысли. Здесь уместно вспомнить о том, что и Хомяков, и Лермонтов получили религиозное воспитание, были окружены любящими близкими и друзьями, оба воевали. Они имели общий круг знакомых, неоднократно встречались. В воспоминаниях современников поэтов есть интересные свидетельства: так, С.Н. Карамзина писала о Лермонтове, что он «совершенный двойник Хомякова и лицом, и разговором...» [Карамзина 1989, 277], А.Н. Муравьев указывал, что «Лермонтов с Хомяковым во

многим имел сходство» [Муравьев 1989, 236], Ю.Ф. Самарин писал об интересе Лермонтова к личности Хомякова. И, повторимся, еще нет серьезного исследования, посвященного сопоставлению доминант жизнетворчества Хомякова и Лермонтова, сравнению не только поэтики, но и политических, философских и религиозных убеждений. Между тем, только единонаправленностью убеждений этих поэтов можно объяснить их творческий диалог и, как следствие, осуществить близкую к истине интерпретацию их произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Виноградова 2022 — *Виноградова О.Н.* Апокалиптические мотивы в поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. Вып. 2. С. 236–240.
- Виноградова 2021 — *Виноградова О.Н.* М.Ю. Лермонтов. Фантазии и факты. Ярославль: Факел, 2021. 244 с.
- Горланов 2010 — *Горланов Г.Е.* Становление русского самосознания в философских трудах А.С. Хомякова и творчество М.Ю. Лермонтова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2010. № 1. С. 115–118.
- Егоров 1981 — *Егоров Б.Ф.* Славянофилы // Лермонтовская энциклопедия. М.: Сов. Энцикл., 1981. С. 508–510.
- Журавлева 2002 — *Журавлева А.И.* Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 288 с.
- Игумен Нестор (Кумыш) 2018 — *Игумен Нестор (Кумыш).* Тайна Лермонтова. Православная художественная литература. 2018. URL: <http://noocivil.esrae.ru/pdf/2018/2/1803.pdf>.
- Карамзина 1989 — *Карамзина С.Н.* Из писем к Е.И. Мещерской // Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С. 277–290.
- Киселева 2022 — *Киселева И.А.* набросок Лермонтова «У России нет прошлого...» в контексте «восточного вопроса»: к проблеме художественной историософии поэта // Научный диалог. 2022. Т. 11. № 3. С. 265–283.
- Лермонтов 2022 — *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. СПб.: Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) РАН; РВБ, 2020–2023. Версия 2.0 от 10.02.2022. URL: <https://rvb.ru/19vek/lermontov/ss4/toc.html>.
- Лермонтов 2014 — М.Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь. М.: Индик, 2014. 936 с.
- Моторин 2010 — *Моторин А.В.* Творческий жребий Лермонтова // М.Ю. Лермонтов и Православие: Сб. ст. о творчестве М.Ю. Лермонтова. М.: Издат. дом «К единству!», 2010. С. 422–456.
- Муравьев 1989 — *Муравьев А.Н.* Знакомство с русскими поэтами // Лермонтов М.Ю. в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1989. С. 236–240.

Сазонов 2020 — *Сазонов Г.А.* Познаем ли мы «Демона»? О самой загадочной поэме Михаила Лермонтова. 2020. URL: <https://rospisatel.ru /sazonov-demon.html>.

Седина 2009 — *Седина Е.В.* Жанр молитвы в мифопоэтической картине мира М.Ю. Лермонтова // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 7 (188). Филология. Искусствоведение. Вып. 41. С. 143–147.

Хомяков 1967 — *Хомяков А.С.* Стихотворения и драмы. Л.: Сов. писатель, 1969. 607 с.

Хомяков 1904 — *Хомяков А.С.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.: Типо-литография Т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1904. 525 с.

Щеблыкин 2014 — *Щеблыкин И.П.* М.Ю. Лермонтов и православие. 2013. URL: <https://www.ipro.ru/ipporu/article/m-yu-lermontovi-pravoslavie-ip-scheblykin-200666>.

Щербакова 2015 — *Щербакова М.И.* [Рецензия] М.Ю. Лермонтов: энциклопедический словарь / Гл. ред. и сост. И.А. Киселева. М.: Индрик, 2014. 936 с. // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2015. № 4. С. 161–162.

Эйхенбаум 1941 — *Эйхенбаум Б.М.* Литературная позиция Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. М.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 3–82.

The author of the article suggests that Lermontov's life writing was seriously influenced by his acquaintance with A. Khomyakov and provides a brief motif analysis of some of the Lermontov's works. The author reveals the similarity between the motifs of struggle for power, exile, prophecy, love for the Motherland, and Christian motifs. The origins and reasons for the revealed motifs are established. The article proves that similarity and «dialogicality» of the motifs could be a result of similar political, philosophic, and religious views of A. Khomyakov and M. Lermontov.

Key words: A. Khomyakov, M. Lermontov, Homeland, Christian motifs.

Е.Ю. ПОЛТАВЕЦ, К.Ю. КОВАЛЕНКО

«Антипаломничество» и «антистранничество» в рассказе Л.Н. Толстого «Франсуаза»

В исследовании рассматривается инверсия метасюжета о стремлении к земле обетованной в рассказе Л.Н. Толстого «Франсуаза».

Ключевые слова: антипаломничество, антистранничество, метасюжет, Толстой, «Франсуаза».

Рассказ Л.Н. Толстого «Франсуаза» — это вольный перевод, переосмысление новеллы Ги де Мопассана «Le port» (1889). В подзаголовке перевода значится: «Рассказ по Мопассану». Толстой работал над рассказом в октябре 1890, опубликована «Франсуаза» была в феврале 1891 в газете «Новое время», а в 1895 г. в России запрещена цензурой к отдельным изданиям. На русский язык рассказ Мопассана переводился после Толстого Л. Никифоровым (под названием «Гавань», 1893), М. Салье («В порту», 1954), Ю. Корнеевым («Порт», 1978).

Сюжет новеллы Мопассана у Толстого сохранен: после четырёх лет плавания Селестин Дюкло вместе с другими матросами прибывает в Марсель и направляется в публичный дом, где проводит время с одной из его обитательниц, которая оказывается его сестрой Франсуазой. Он не сразу узнает ее, потому что из маленькой девочки она превратилась в «крупную, толстую, краснощекую девку» [Толстой 1936, 253]¹. И только после кровосмесительной связи Селестин понимает, какой грех он совершил. Франсуаза тоже не узнала его, объяснив это тем, что она каждый день видит столько мужчин, что они уже все для нее на одно лицо.

Л.Н. Толстым рассматривались различные варианты названий рассказа: «Все наши сестры», «У девок», «Роковая ошибка», «Сестра». Под названием «Сёстры» рассказ был позднее включен в «Круг чтения». Название «Франсуаза» Толстой дал рассказу по совету Н.С. Лескова. Оно кажется наиболее удачным, последовательно связанным с мироощущением писателя и с финалом рассказа, который отличается от того, что написал Ги де Мопассан. В оригинале товарищи Селестина после того, как он, узнав сестру, упал, стал кататься по полу, бить руками, издавать странные звуки, решают, что он пьян и относят его в комнату Франсуазы, где она всю ночь плачет над спящим братом. Толстой же, во-первых, убирает финал, в котором Франсуаза плачет до утра, а во-вторых, добавляет очень важный пуант, выражающий идею рассказа: «Прочь! разве не видишь, она сестра тебе! Все они кому-нибудь да сестры. Вот и эта, сестра Франсуаза» (258).

В задачу настоящей статьи не входит сравнение двух текстов: французского оригинала и перевода, сделанного Толстым. Мы хотели бы остановиться на метасюжете, привлечшем внимание Толстого, и на обобщающем смысле добавленного Толстым финала.

На наш взгляд, почти все произведения Толстого 1880–1890-х годов (и более поздних лет) содержат мотив пути (или хронотоп доро-

¹ Далее в статье цитаты из произведений Л. Толстого приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

ги, если пользоваться термином М. Бахтина): «Записки сумасшедшего», «Крейцера соната», «Два старика», «Три старца», «Крестник», «Суратская кофейная», «Карма», «Хозяин и работник», «Отец Сергей», «Ходите в свете, пока есть свет», «Фальшивый купон», «Корней Васильев», «Божеское и человеческое» и, конечно, роман «Воскресение». Как правило, в творчестве Л.Н Толстого «движение в пространстве символизирует движение характера» (это вывод Ромэна Гафановича Назирова, причем даже в связи с «Войной и миром» [Назирова 2013]).

Маленький рассказ «Франсуаза» в этом ряду не исключение. Во-первых, он начинается с сообщения, что трехмачтовый корабль «Богородица-Ветров» «четыре года проплавал по чужим морям» (251). Во-вторых, в рассказе, разделенном, как и у Мопассана, на две части, обозначенные римскими цифрами, первая, казалась бы незначительная в сюжетном плане, посвящена довольно подробному рассказу о том, как матросы бредут по улице красных фонарей, отыскивая под предводительством одного из них — Селестина Дюкло — заведение почище. Всё самое главное — сюжетная завязка, кульминация и развязка — во второй части. Именно там описана оргия, разговор матроса с обитательницей публичного дома, взаимное узнавание, их ужас, рассказ Франсуазы о своих несчастьях и отчаяние Селестина. Значительные сюжетные (метасюжетные) блоки (неузнанная встреча, инцест, сцена покаяния), которые высвечивают смысл, — всё это во второй части.

А что читатель узнает из первой? Описание грязной улицы, вонючих домов, неопрятных женщин, выкрикивающих ругательства. Селестин Дюкло — явный лидер и предводитель группы матросов: если кто-нибудь из них забредает в дом, не внушающий Селестину доверия, то, послушный окрику Селестина, возвращается, стараясь не отставать от товарищей. Наконец Дюкло находит дом «лучше других». Он «повел туда своих ребят» (253). В переводе Ю. Корнеева сказано, что матросы шли к публичному дому «парами, словно во время церковной процессии» [Мопассан 1987, 108], хотя у Мопассана нет упоминания о «церковной» процессии: «Dès qu'ils se sentirent sur le port, les dix hommes que la mer roulait depuis des mois se mirent en marche tout doucement, avec une hésitation d'êtres dépayés, désaccoutumés des villes, deux par deux, en procession» [Maupassant 2021].

Толстой тоже ничего не говорит о церковной процессии, но помещает описание шествия в контекст, еще раз напоминающий о названии корабля: «Матросы с корабля “Богородица-Ветров” месяца четыре не были на суше и теперь, сойдя на берег, робко, по двое шли

по городу...» (252). Перед тем как сойти на берег, моряки «завязали на мачте крест-накрест снасти» (251). У Мопассана сказано так: «*vergues en croix sur sa mâture*» [Maupassant 2021].

Упоминание о Богородице, кресте, о «робком» движении матросов — это такие текстовые сигналы, которые могли бы быть уместны в рассказе о шествии паломников к монастырю или храму или в рыцарском романе о препятствиях в поисках Грааля. Другие маркеры создают противоположный смысл текста: дорога не к храму, а к вертепу разврата. Подчеркивается тема спуска, нравственного падения: темные улицы «спускались к морю», «как стоки», «несло тяжелым запахом подвалов и чуланов» (252). Сюжетная схема паломничества, например, образец паломнического сюжета «Путь паломника» Дж. Бэньяна, содержит, как правило, описание опасностей, грехов и соблазнов, подстерегающих паломника на пути к святыне. Так и в рассказе «Франсуаза» персонификации греха, обитательницы публичных домов стараются затащить к себе матросов. Дюкло выступает как проводник и предводитель, противостоящий уклонению от правильного пути, но процессия движется не к святости, а к усугублению греха и соблазна. «Так они шли все дальше и дальше» (252), — характеризует Толстой этот путь антипаломников. Не святая Богородица, а «похоть», как сказано в рассказе, ведет их вперед. Т.е. противопоставление создается по линии общемифологической антитезы: «святая дева — шлюха».

Инверсия паломнического пути — прием, характеризующий и некоторые детали второй части. В большой зале публичного дома стояли «три стола» — это инверсированная отсылка к трем крестам Голгофы. Начинается оргия «с девками», совместная выпивка — инверсия обряда евхаристии. «К одиннадцати часам они все были уже пьяны» (253), как сказано у Толстого (но не у Мопассана), — это явная отсылка к евангельской притче о рабочих одиннадцатого часа. Если описание паломничества, как правило, содержит мотив подъема на гору, то и в рассказе мотив подъема также присутствует. Это смена горизонтального движения на вертикальное: матросы долго шли по вонючим переулкам, отыскивая публичный дом, теперь они поднимаются по лестнице в комнаты публичного дома, причем движение вверх-вниз повторяется: «Из спальных комнат они сходили опять вниз пить, потом опять шли наверх» (253). Традиционный мотив паломнического восхождения к святыне инверсирован: восхождение трансформируется в нравственное падение.

«В рассказе "Франсуаза" (переложении рассказа Ги де Мопассана "Le port") Толстой бережно сохраняет очень значимый в творчестве

Мопассана мотив воды (выпив стакан воды, несчастный герой рассказа открывает для себя страшную правду о совершенном инцесте). При этом изменение названия (“Франсуаза” — имя героини, вместо “Le port”) ослабляет гидросемантический мотив (порт — граница водного пространства), но усиливает этнопсихологический подтекст (антропоним “Франсуаза” этимологически связан с этнонимом “французенка” и макротопонимом “Франция”)), — пишет Е.Ю. Полтавец [Полтавец 2022, 62].

В то же время общемифологическая сюжетная модель инцеста вследствие так называемой «неузнанной встречи» (сюжетная ситуация неузнанной или не сразу узнанной встречи особенно любима Толстым) осложняется в рассказе «Франсуаза» (у Мопассана эта деталь также присутствует) отсылкой к общемифологическому сюжету встречи бога и женщины из низшей касты (или из презираемого племени) у источника воды. В Евангелии это сюжет беседы Христа и самарянки у колодца (Ин. 4). Христос просит самарянку дать ему воды, но разговор о воде превращается в проповедь. Христос говорит пришедшей за водой самарянке: «Всякий, пьющий воду сию, возраждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4: 13–14). Питье воды символизирует здесь открытие истины и обретение веры.

Существует похожий буддийский сюжет. О нем сообщает Ф.М. Мюллер в своем «Введении в науку о религии» (1870). Один из учеников Будды «встречается недалеко от колодца с Матанги, женщиной из низшей касты чандалов, и просит у нее напиться» [Мюллер 2002, 146]. Женщина отвечает отказом, но не из высокомерия или недоверия к чужеземцу, а потому, что видит в незнакомце человека высшей касты, тогда как сама относится к отверженным. Буддист отвечает: «Сестра моя, я не спрашиваю у тебя, к какой касте или семье ты принадлежишь, я прошу у тебя только глоток воды». Мюллер пишет: «После этого она становится последовательницей Будды» [Там же]. Для Мюллера, исследователя мифологии и религий, чрезвычайно важен факт сходства сюжетных моделей христианского и буддийского мифа. «Некоторые буддистские легенды и притчи звучат так, как будто они взяты из Нового Завета, хотя мы знаем, что многие из них существовали до начала эры Христа», — пишет Мюллер [Там же].

После того как Селестин Дюкло выпивает стакан воды, в дальнейшем диалоге Дюкло и его сестры Франсуазы открывается убийственная истина, финалу же рассказа Толстой придает звучание нравствен-

ной проповеди: «Все они кому-нибудь да сестры» (258). Этот финал добавлен Толстым и превращает инверсированное паломничество пьяных матросов в путь к нравственному отрезвлению. Пусть только один Селестин осознал свой грех и начал покаяние, но остальные были свидетелями этого, что тоже является результатом паломничества. Когда Селестин в отчаянии говорит: «Вот и эта, сестра Франсуаза» (258), его фраза звучит так, как звучала бы в монастыре, ведь именно там монахини и монахи называют друг друга сестрами и братьями; «сестра Франсуаза» — обращение к монахине.

«Паломничество» Селестина завершилось подъемом: его «втащили наверх» (258). Может быть, четыре года странствовавшая по морям «Богородица-Ветров» вела к этому матроса с таким возвышенным именем: «Селестин» («Célestin» — имя, образованное от франц. *celeste* — «небесный»).

Высоко ценя талант Мопассана, Л.Н. Толстой писал В.Г. Черткову, что рассказ «Порт» «ужасной силы и цинизма и глубоко нравственно действующий» [Толстой 1937, 51]. Мопассан, как известно, ужасного и трагического в своем творчестве не боялся. Но Толстой в своем переводе рассказа увеличил нравственное воздействие текста благодаря созданию такого явления, которое можно вслед за Б.М. Козыревым назвать «вибрацией смысла» (Козырев писал о «вибрации смысла» в стихотворениях Ф.И. Тютчева: [Козырев 1988, 75]). Это выражается в том, что ономастическое пространство рассказа об инцесте в публичном доме, а также некоторые его детали и ситуации начинают звучать как отсылки к описанию паломничества к святым местам. Таким образом, инверсия метасюжета о стремлении к «земле обетованной» служит в рассказе Толстого мощным средством для его нравственной проповеди.

ЛИТЕРАТУРА

Козырев 1988 — *Козырев Б.М.* Письма о Тютчеве // Литературное наследство. Т. 97. Ф.И. Тютчев. Кн. 1. М.: Наука, 1988. С. 70–131.

Мопассан 1987 — *Мопассан Ги де.* Пышка. Новеллы. М.: Худож. лит., 1987. 111 с.

Мюллер 2002 — *Мюллер Ф.М.* Введение в науку о религии. Четыре лекции. М.: Университет; Высшая школа, 2002. 264 с.

Назиров 2013 — *Назиров Р.Г.* Эпическая основа «Войны и мира» // Назировский архив, 2013. <https://cyberleninka.ru/article/n/epicheskaya-osnova-voyny-i-mira/viewer> (дата обращения: 21.03.2023)

Полтавец 2022 — *Полтавец Е.Ю.* «Подобно течению воды учению»: мифопоэтические истоки гидротекста Л.Н. Толстого // Символика воды в русской словесности и мировой культуре. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. С. 56–70.

Русская литература 2006 — Русская литература XIX века. 1880–1990. Учеб. пособие / Под общ. ред. С.А. Джанумова и Л.П. Кременцова. М.: Флинта, 2006. 382 с.

Толстой 1936 — *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 90 т. Т. 27. М.: ГИХЛ, 1936. 774 с.

Толстой 1937 — *Толстой Л.Н.* Полное собр. соч.: В 90 т. Т. 87. М.: ГИХЛ, 1937. 738 с.

Maupassant 2021 — *Maupassant Guy de.* Le Port. URL: <http://maupassant.free.fr/textes/port.html> (дата обращения: 22.05.2021).

The article is about the inversion of the metaplot about the desire for the promised land in the story by L.N. Tolstoy «Francoise».

Key words: anti-pilgrimage, anti-wandering, metaplot, Leo Tolstoy, “Francoise” by L.N. Tolstoy.

Т.З. ИРКАГАЛИЕВ

Изучение коранических мотивов и мусульманского востока в русской литературе XIX века: историографический обзор

Русская литература выполняла задачу осмысления культурных и военных столкновений с народами, движениями и отдельными личностями, входящими в исламскую ойкумену. Особое внимание русские авторы уделяли священной книге мусульман — Корану. Данный доклад представляет собой историографический обзор научных исследований, посвященных исламской тематике в текстах русской литературы XIX века.

Ключевые слова: ислам и русская литература, межкультурная коммуникация, коранический мотив, ориентализм.

Большинство научных публикаций данной тематики являются точечными и посвящены конкретным авторам, циклам и произведениям. Одним из наиболее исследованных этапов отражения исламской тематики в русской литературе является так называемый

период «романтического ориентализма» — 20–30-е годы XIX века. В отечественном литературоведении в данном контексте рассматривают произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.Г. Ротчева, А.Н. Муравьева, А.А. Бестужева-Марлинского, О.И. Сенковского и некоторых других.

Наиболее подробной и обзорной научной работой по заданной теме является монография М.Б. Каменевой «Исламские мотивы и образы в русской литературе 20–30-х годов XIX века» [Каменева 2014]. В исследовании отмечается влияние западноевропейской «моды на Восток», а также описывается становление русской арабистики. Отдельное внимание уделяется переводам коранического текста и взаимодействию русских литераторов с данными переводами.

М.Б. Каменева в монографии исследует генезис отношения русской литературы к исламу как другой культуре, которое уже к концу 1830-х годов значительно отходит от однозначного восприятия как «антихристово учения» или вольтерьянского восприятия Востока как мира дикости. Каменева анализирует конкретные темы, связанные с исламом, и находит яркие и конкретные примеры изображения каждого из элементов культуры. Как справедливо отмечает автор, наиболее исследованными как в литературоведческом, так и в культурологическом смысле являются «ориенталистские» произведения А.С. Пушкина [Атаханов 2000]. Наиболее разработанным направлением в исследовании «Подражаний Корану» является сопоставительный анализ с источником. Над темой соответствия пушкинских «Подражаний...» подлиннику работали Л.И. Поливанов, К.С. Кашталева, Б.В. Томашевский, С.А. Фомичёв.

Важным исследованием в нашем контексте является докторская диссертация С.Л. Каганович «Русская поэзия первой трети XIX в. и Восток: Комплементарная функция русско-восточной межлитературности» [Каганович 1997], в которой подробно рассматривается лирика поэтов, касающаяся темы мусульманского Востока. Анализируется даже такая редкая в исследованиях фигура, как Александр Гаврилович Ротчев, и его цикл «Подражания Корану». С.Л. Каганович предлагает собственный взгляд на «восточное» творчество русских литераторов и характеризует русский романтический ориентализм как «антиэкзотический».

Крупных литературоведческих исследований мусульманской лирики и прозы М.Ю. Лермонтова нет, однако существуют статьи, рассматривающие отдельные произведения. Например, работы

П.В. Алексеева: «"Ашик-кеиб" М.Ю. Лермонтова в контексте мусульманского мистицизма» [Алексеев 2008] и «Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова» [Алексеев 2013], статья А.З. Хабибуллиной «Основы художественного мышления М.Ю. Лермонтова и Восток» [Хабибуллина 2013]. Недостаточность исследования темы восприятия мусульманского мира в творчестве М.Ю. Лермонтова открывает широкое пространство для работы. В частности, «Герой нашего времени» рассматривается в данном контексте исключительно по теме предопределения в главе «Фаталист».

Существуют полноценные диссертационные исследования исламского контекста в прозе А.А. Бестужева-Марлинского [Гала 2009], который интересен как бытописатель кавказского мира.

Нет отдельных крупных исследований, посвященных ориенталистскому творчеству О.И. Сенковского, большая часть творческого наследия которого посвящена мусульманскому Востоку, так как он был не только литератором, но и профессиональным востоковедом и арабистом. Его перу принадлежат как авторские произведения по мусульманским мотивам, так и многочисленные переводы с арабского, персидского, турецкого. Однако существует ряд статей П.В. Алексеева по ориентальной прозе О.И. Сенковского [Алексеев 2012].

Остальные авторы данного периода также исследуются преимущественно в обзорных исследованиях, из которых выделим кандидатскую диссертацию Г.Д. Данильченко «Романтический ориентализм в русской литературе первой половины XIX века» [Данильченко 2000].

В целом, период, традиционно определяемый как период романтического ориентализма, является одним из наиболее изученных в контексте разговора о Коране и мусульманском мире в русской литературе. Однако заметим, что отсутствуют большие литературоведческие исследования, посвященные исламской тематике в творчестве Лермонтова и ориентальной литературе Сенковского. Эти лакуны необходимо заполнять.

Во второй половине XIX века основными фактами социально-политической реальности, нашедшими отражение в литературе, являются войны — Кавказская война, Туркестанские походы и присоединение территорий Центральной Азии, русско-турецкие войны. Поясним для точности, что, хотя большая часть Кавказской кампании пришлась на первую половину XIX века, многие авторы, молодыми солдатами воевавшие на южном фронте, приступили к серьезному осмыслению Кавказских походов уже в зрелом возрасте — во второй половине столетия.

Рассматривая обозначенный период в контексте взгляда на мусульманский мир, в отечественном литературоведении исследуют жизнь и творчество Л.Н. Толстого, Н.Н. Каразина, В.В. Верещагина, К.Н. Леонтьева, В.С. Соловьева.

Разумеется, наиболее исследуемым автором в обозначенном контексте является Лев Николаевич Толстой, имеющий ряд серьезных биографических и творческих пересечений с исламским вероучением и мусульманским миром. При этом Е.Ю. Плахина в статье «Л.Н. Толстой и Восток в отечественном литературоведении» замечает: «Тема, касающаяся связи творчества Л.Н. Толстого с арабскими странами, разработана в отечественном литературоведении чрезвычайно мало. Самая глобальная работа «Л.Н. Толстой и Восток» А. Шифмана была написана еще в советское время. Большинство литературоведческих трудов были созданы до 70–80 годов XX века. К сожалению, современные российские востоковеды в должном объеме не уделяют внимания ни влиянию русской классики на арабскую литературу, ни типологическому сходству русской и арабской литератур» [Плахина 2016]. Можно заключить, что общего исследования, посвященного исламским мотивам в творчестве и наследии Толстого, нет.

Что касается научных публикаций, объединяющих ключевые слова «Толстой» и «ислам», то их немного. Если рассматривать не религиозоведческий, а исключительно литературоведческий аспект, то придется называть работы, посвященные проблематике отдельных произведений. Так, самое крупное и наиболее значительное произведение в данном контексте — повесть «Хаджи-Мурат» — одна из последних книг Льва Толстого, заключающая его кавказский цикл длиною в жизнь. Здесь отметим, к примеру, работу «Лев Толстой в “Хаджи-Мурате”» А.А. Тахо-Годи [Тахо-Годи 1929]. Можно заключить, что при широком разнообразии научных работ на тему Кавказа в творчестве Толстого, практически нет серьезных исследований, посвященных исламским мотивам в его наследии. Ислам в жизни и творчестве Л.Н. Толстого — пространство для последующего изучения.

Из других авторов данного периода следует выделить Николая Николаевича Каразина, «слагателя туркестанского текста русской культуры». Он пришел к востоковедческому литературному тексту, как и большинство русских писателей XIX века, — через опыт войны. Однако его столкновение с мусульманским миром произошло не в горах Кавказа, а в степях Центральной Азии. Литературное творчество Н.Н. Каразина обстоятельно рассмотрено в монографии Э.Ф. Шафранской [Шафранская 2016] и в кандидатской диссертации А.Д. Казимирчук [Казимирчук 2015].

В одном контексте с Каразиным рассматривают другого художника-литератора В.В. Верещагина, так как оба автора познакомились в ходе туркестанских походов. Верещагин также занимался бытописанием мусульманских народов Центральной Азии, но не в формате художественной прозы, а в виде путевых очерков и заметок. Произведения Верещагина в данном контексте рассматриваются в следующих работах: А.Д. Казимирчук [Казимирчук 2015], Д.И. Мурзакаевой [Мурзакаева 2014] и др. В целом литературное наследие Верещагина, посвященное жизни и быту мусульманских народов Центральной Азии, изучено адекватно и сообразно не самому большому библиографическому объему.

В контексте обзора второй половины XIX века по заявленной теме необходимо также упомянуть К.Н. Леонтьева, который имел неоднократные пересечения с мусульманским Востоком, что нашло соответствующее отражение в его художественных и публицистических работах. Наиболее приближенным к нашей теме в разговоре о К. Леонтьеве является исследование В.В. Буряченко «Восток и Запад как культурные парадигмы в художественном осмыслении К.Н. Леонтьева (на материале повести “Египетский голубь”)» [Буряченко 2007]. Несмотря на то, что непосредственно обращения к исламу как столпу турецкого самосознания в повести нет, исследуется национальный колорит мусульманского народа Турции. В целом можно заключить, что взаимоотношения К. Леонтьева с восточной и конкретно исламской культурной парадигмой изучены не досконально, и пространство для исследования, безусловно, имеется.

Завершив исследование данного культурно-исторического периода рассмотрением В.С. Соловьева — русского мыслителя, поэта и публициста, написавшего первую обстоятельную биографию исламского пророка Мухаммеда на русском языке «Магомет, его жизнь и религиозное учение». Литературоведческий анализ данной книги приведен в статье Н.Г. Юриной «Художественное своеобразие биографической прозы В.С. Соловьева» [Юрина 2013]. Биография исламского пророка также рассматривается в статье «Оправдание мусульманства в философии Владимира Соловьева» И.П. Коваленко [Коваленко 2008], где в целом рассмотрены разные высказывания, мнения и взгляды Соловьева на исламскую догматику, культурное влияние и философское значение мусульманской мысли.

Подводя итог, скажем, что данный период, в отличие от периода «романтического ориентализма», изучен не досконально. Возможно, частично это связано с тем, что здесь на первый план выходят темы колониализма, сложности межнационального и межкультурного вза-

имодействия, философские и этические дилеммы, а литература как таковая отходит на второй план, активно превращаясь скорее в летопись, публицистику, бытописание, рефлексию. Обзорные исследования по данному периоду в русле исламских мотивов русской литературы отсутствуют, как отсутствуют, судя по всему, и глобальные обзорные исследования исламского контекста в жизни и творчестве Л.Н. Толстого, что является существенным научным пробелом. Также, разумеется, достойны большего внимания «восточные» работы К. Леонтьева, в отличие, например, от Н. Каразина, ориенталистский текст которого изучен достаточно подробно.

Рассмотрение историографии исследований исламской тематики в русской и советской литературе XX века не видится нам органичным в рамках данного обзора, так как каждый из этих периодов даже в подобном формате требует отдельного вдумчивого и более подробного анализа, потому как данные периоды и блоки всё меньше поддаются схематизации и подведению к общему знаменателю. Исходя из этого, лишь сделаем вывод, что в рассмотренной нами периодизации имеются направления и авторы, исследованные досконально — такие, как Пушкин или Каразин, — а есть явления, не исчерпанные в научном смысле — такие, как Лев Толстой или Константин Леонтьев. Соответствующее пространство для исследовательской работы имеется.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 2013 — *Алексеев П.В.* Восточный текст в поэтике М.Ю. Лермонтова // Вестник Томского гос. ун-та. 2013. № 374.
- Алексеев 2008 — *Алексеев П.В.* «Ашик-кериб» М.Ю. Лермонтова в контексте мусульманского мистицизма // МНКО. 2008. № 1.
- Алексеев 2012 — *Алексеев П.В.* Источники восточной повести «Антар» О.И. Сенковского // Филология и человек. 2012. № 3.
- Атаханов 2000 — *Атаханов Д.Т.* Восточные мотивы в творчестве А.С. Пушкина: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Душанбе, 2000. 164 с.
- Буряченко 2007 — *Буряченко В.В.* Восток и Запад как культурные парадигмы в художественном осмыслении К.Н. Леонтьева (на материале повести «Египетский голубь») // Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. 2007. № 3.
- Гала 2000 — *Гала Р.* Проблема восточного колорита в прозе А.А. Бестужева-Марлинского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2000. 129 с.
- Данильченко 2000 — *Данильченко Г.Д.* Романтический ориентализм в русской литературе первой половины XIX века: дис. ... канд. филол. наук. Бишкек, 2000.

Каганович 1997 — *Каганович С.Л.* Русская поэзия первой трети XIX в. и Восток: Комплементарная функция русско-восточной межлитературности: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Ташкент, 1997. 325 с.

Казимирчук 2016 — *Казимирчук А.Д.* Колониальная антропология в травелогах XIX века: на примере прозы Н.Н. Каразина и В.В. Верещагина // Травелогги: рецепция и интерпретация: Сб. статей / Сост., отв. ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство, 2016. С. 52–61.

Казимирчук 2015 — *Казимирчук А.Д.* Ориенталистская проза Н.Н. Каразина: особенности поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2015. 187 с.

Каменева 2014 — *Каменева М.Б.* Исламские мотивы и образы в русской литературе 20–30-х годов XIX века. Бишкек: Изд-во КРСУ, 2014. 155 с.

Коваленко 2008 — *Коваленко И.П.* Оправдание мусульманства в философии Владимира Соловьёва // Соловьёвские исследования. 2008. № 2 (17).

Мурзакаева 2014 — *Мурзакаева Д.И.* Культура народов Русского Туркестана в работах В.В. Верещагина // Россия и Восток: культурные связи в прошлом и настоящем: материалы Международной научной конференции (IX Колосницынские чтения), 16–17 апреля 2014 г. Екатеринбург: [Гуманит. ун-т], 2014. С. 165–167.

Плахина 2016 — *Плахина Е.Ю.* Л.Н. Толстой и восток в отечественном литературоведении // Вестник КГУ. 2016. № 5.

Тахо-Годи 1929 — *Тахо-Годи А.А.* Лев Толстой в «Хаджи-Мурате». Махачкала: Дагестанск. гос. изд-во, 1929. 53 с.

Хабидуллина 2013 — *Хабидуллина А.З.* Основы художественного мышления М.Ю. Лермонтова и Восток // Вестник ТГГПУ. 2013. № 3 (33).

Шафранская 2016 — *Шафранская Э.Ф.* Туркестанский текст в русской культуре: колониальная проза Николая Каразина: (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий). СПб.: Свое изд-во, 2016. 369 с.

Юрина 2013 — *Юрина Н.Г.* Художественное своеобразие биографической прозы В.С. Соловьёва // Известия ВГПУ. 2013. № 6 (81).

Russian literature fulfilled the task of comprehending the cultural and military clashes with the peoples, movements and individuals included in the Islamic ecumene. Russian authors paid special attention to the holy book of Muslims — the Koran. This report is a historiographical review of scientific research on Islamic themes in the texts of Russian literature of the 19th century.

Key words: Islam and Russian literature, intercultural communication, Koranic motif, orientalism.

Ш.Р. КЕШФИДИНОВ

Все дороги ведут в Крым: повесть «Бархатный сезон» Эмиля Амида

Эмиль Амид — крымскотатарский прозаик и переводчик, чьи основные книги написаны на русском языке, не часто становился объектом внимания исследователей и еще до недавнего времени попадал под определение «забытые писатели». Считалось, что роман Амида «Последний шанс» (1988) завершил его творческий путь. Работа с архивами и прессой показали, что это не так: была обнаружена повесть «Бархатный сезон», первый анализ которой с позиций транскультурной литературы предлагается в статье.

Ключевые слова: транскультурная литература, Эмиль Амид, Крым, крымские татары.

Современные исследователи транскulturации всё чаще говорят о возможности в условиях постколониального периода развития художественного процесса вместо понятия *национальная литература* использовать в ряде случаев *транс-* или *постнациональная литература*. Исследовательница М. Тлостанова считает, что «в эпоху глобализации всё чаще мировая транснациональная литература создается не на родном языке автора, а на языках метрополии» [Тлостанова 2004, 112].

Подобная ситуация наблюдалась во времена СССР и в постсоветский период, когда языком межнационального общения был русский. Если национальный автор хотел выйти за пределы своей культуры, его произведения должны были либо переводиться, либо сразу создаваться на русском языке.

Закономерным можно считать вывод М. Тлостановой о том, что выбор языка «не равен для писателя выбору национальной принадлежности» [Там же]. Исследовательница приводит в качестве примеров книги, написанные на английском языке неанглийскими авторами. Мы же приведем в пример творчество писателя Эмиля Амида (1938–2002), который совмещает в своих текстах элементы двух культур, что выразилось в обращении к русскому языку для создания произведения с ярко выраженным национальным крымскотатарским колоритом.

В формировании художественной индивидуальности Эмиля Амида важную роль сыграли Великая Отечественная война и последовав-

шее в 1944 г. поголовное выселение крымских татар из Крыма, а также русская литература, с образцами которой он знакомился с детства. Его мать, Зулейха Амитова, была учителем русского языка и литературы и поддерживала желание сына писать. Отец, Осман Амит (1910–1942) — известный в довоенном Крыму поэт и переводчик на крымскотатарский язык произведений Пушкина, Лермонтова, Крылова, Шевченко.

Эмиль Амит окончил Литературный институт им. Горького, долгое время работал в издательстве «Советский писатель» и состоял в Союзе писателей СССР. Первый сборник его рассказов вышел в 1971 г. По мере формирования художественной индивидуальности сюжеты Эмиля Амита становились всё напряженнее, драматичнее, но до по-настоящему трагических финалов, которые отразили бы судьбу его народа, Амит так и не дошел. В последующих книгах писателю наиболее удавались те вещи, которые условно можно назвать автобиографическими.

НАЦИОНАЛЬНОЕ И ЛИЧНОЕ

Главным художественным достижением Эмиля Амита считается роман «Последний шанс». Если в других своих текстах (повестях «Я расстрелял предателя», «Олений родник», рассказах «Голубое пламя скрипки», «Возмужание», «Однокашники») писатель делал акцент на психологию и самосознание отдельной личности, то основой романа «Последний шанс», который насчитывает более 65 персонажей, становится не личность сама по себе, а народ, к которому она принадлежит, и его историческая судьба.

В романе отразились не только воспоминания об оккупации Крыма (декабрь 1941 — апрель 1944), но и древние предания, история, фольклор крымских татар. Посредством созданных героев Эмиль Амит рассказывает о легендарном крымскотатарском ансамбле «Хайтарма», вспоминает певицу Эдие Топчи, поэта Джан-Муххамеда, издателя и просветителя Исмаила Гаспринского, поэта Абдурешита Медиева, поэта и ученого Бекира Чобан-заде.

В сборнике «Забытые писатели» [Кешфидинов 2021] высказано предположение, что этот роман, опубликованный на русском языке в 1988 г., стал последней работой тяжело болевшего писателя. Эмиль Амит умер 28 марта 2002 г. Работа с архивными материалами, с пресой 1990-х гг. дала свои результаты: оказалось, что на романе «Последний шанс» творческий путь писателя не завершился. В крымской газете за 1995 г. была опубликована его повесть «Бархатный сезон»

[Амит 1995]¹. Писатель рассказывает на неродном для себя (то есть русском) языке историю возвращения на родную землю крымскотатарского народа — историю, которую он знал изнутри и которую не знали и вряд ли могли узнать другие писатели, — так рождается «феномен *mentalis loci*» [Шафранская 2020, 20].

На наш взгляд, повесть «Бархатный сезон», до сегодняшнего дня не попавшая в круг литературоведческих изысканий, вписывается в современный исследовательский вектор транскультурной литературы.

Особенность литературного процесса на исходе XX в. «определяется его двойным функциональным состоянием: с одной стороны, это этап подведения итогов художественно-мировоззренческих и эстетических исканий всего XX в., с другой — период определения ориентиров и перспектив для дальнейшего развития русской литературы уже XXI в.» [Гарипова 2021, 309]. Так, на сломе художественных парадигм часть прозаиков, среди которых Эмиль Амит, сумела освободиться от стереотипов соцреалистического канона.

В повести «Бархатный сезон» наблюдается соединение элементов разных подходов и стилей. На фоне впервые полученной возможности говорить откровенно, проза Амита начинает обретать характер исповедальности, порой приводящей к публицистичности. Амит впервые открыто неравнодушен к чувственной стороне жизни, что в контексте пуританства, принятого в крымскотатарской литературе, выглядит почти вызывающе. При этом у писателя сохраняется склонность к эпическому мышлению. Свойственный ему и ранее лиризм оттеняется психологизмом при изображении внутреннего мира человека.

Семантика контекста повести «Бархатный сезон», помимо московской и крымской линий, содержит и узбекскую, где Эмиль Амит опять же выдерживает взгляд изнутри: это прослеживается по приведенным в тексте деталям быта, ландшафта, истории и культуры узбекского народа.

Главные герои повести — москвичка Клара и крымский татарин Асан. Она приехала в Крым отдохнуть, а он вернулся на преступно отобранную у него родину в надежде заново построить здесь дом. В общении с Асаном героиня повести, воспитанная в духе официозных предрассудков, не только расширяет свои знания об окружающем мире и обществе, но, что гораздо важнее, раскрывает себя как

¹ Скачать и прочитать повесть можно по ссылке: https://www.academia.edu/97822031/Эмиль_Амит_Повесть_Бархатный_сезон_

личность. Встреча с Асаном, погружение в историю трагической судьбы крымскотатарского народа стали для Клары своеобразным катарсисом, заставившим ее заново посмотреть на свою жизнь и понять, что спасет ее только возвращение к родовым истокам — деревенскому дому матери. Так, Эмиль Амин поднимает проблему воскрешения и возвращения к своим национальным истокам не только крымскотатарского народа, но и русского, также утратившего свой родовой Дом в братском доме «всех народов».

КРЫМ

Повесть выстроена нелинейно. Клара возвращается из Крыма в Москву. Читатель еще ничего толком не знает о героине, но уже чувствует, что с ней произошло нечто, что поколебало ее систему ценностей, ее взгляд на мир: «Может, ей в самом деле лучше бы туда не ездить? Жила же столько времени без того Крыма, и еще бы прожила. Поживала б себе спокойненько, как прежде, и печали не знала. А теперь... Блажен, кто не ведает» [Амит 1995].

Первое читательское предположение, к которому подталкивает само заглавие повести, — Клара, уставшая от долгой, не очень устроенной семейной жизни, позволила себе во время отдыха адюльтер. Как дополнительный аргумент в пользу этой догадки воспринимается фрагмент, когда свекровь ставит на стол вазу с привезенными Klarой крымскими персиками — «До чего же славные, прямо из райского сада, — приговаривала она. — Мягкие, нежные, хоть и не очень крупные» [Амит 1995].

Так складывается характеристика образа Крыма: «райский сад», о котором лучше не ведать. Почему же такое настроение? Неужели дело только в возможном мимолетном романе? Или причина в другом? Возникшие сомнения подтверждаются воспоминанием, где практически зеркально повторяется ситуация с персиками.

«Хозяйка принесла в тарелке вымытых персиков, только что с дерева.

— Угощайся, дочка, из своего сада, — сказала она, ставя тарелку на стол. — Таких ты больше нигде не попробуешь, только у нас тут, в Крыму, в кои-то времена еще татары вывели, в других местах, называют, такие не приживаются» [Амит 1995].

Внимательный читатель задержится на этом эпизоде. Тут персики не только важный паттерн Крыма. За репликой хозяйки, в углу у которой старинный сундук «с замысловатыми восточными мотивами», чувствуется недоговоренность, и невольно хочется уточнить: а вправду ли сад «свой»? А сундук? А дом?

Клара с подругой поселились в приморском поселке, где «приземистые дома с небольшими оконцами со ставенками, с которых облупилась краска, и двускатными крышами, покрытыми черепицей, по сей день именуемой “татаркой”, наверное, стоят под переменчивым небом уже лет полтора, если не больше — штукатурка со стен местами облупилась, обнажив каменную кладку. Из такого камня, добытого в горах, синего и почти черного, строили в глубокой древности. И до сей поры не снесли этих домов не потому, что никто ни разу не возжелал на их месте возвести себе дворец или построить современные дома, а их, говорят, просто невозможно развалить, такие они прочные» [Амит 1995].

Писатель не идеализирует крымское пространство — он акцентирует внимание на долгих страданиях земли, лишенной своего народа. Его возвращение на место разрушенных домов воспринимается героиней как возможное воскрешение не только нации, но и отдельного человека. И тогда она поняла, от чего страдает и ее душа, не находящая себе места в городе, утратившая дом, который «после смерти мамы обезлюдел. Стоит с заколоченными крест-на-крест дверьми и окнами» [Амит 1995] как знак катастрофического отчуждения от своих национальных истоков.

Интертекстуально авторская картина мира Амита соотносится со смысловым полем «платоновского текста», в частности, «на уровне “фоновой” традиции, не выраженной эксплицитно, но проявленной в системе референциальных отношений» [Гарипова 2021б, 259], с повестью «Джан». Поиск нового дома народом, «разукорененным» в силу историко-политических причин, рассматривается А. Платоновым как путь преодоления экзистенциальной травмы. В отличие от платоновского народа *джан*, крымские татары в повести Амита не ищут новой *земли обетованной*, для них принципиально возвращение коренного пространства родового дома как единственного пути национального и экзистенциального возрождения.

Эмиль Амит акцентирует внимание не только на трагизме Асана и его народа, вернувшегося заново строить свой дом, который продолжают рушить «чужие», но и на внутреннем трагическом одиночестве Клары. Она и ее семья не осознают главную истину жизни, которую озвучивает ей старик, крымский татарин, вернувшийся к земле, от которой его оторвали, к которой он привел своих детей, потому что «истинное счастье поселяется в доме, который человек построил своими руками. А потом передается по наследству, опять же с домом, детям, внукам...» [Амит 1995].

КРЫМСКИЕ ТАТАРЫ

На упоминания о крымских татарах героиня никак не отреагировала, но читатель уже знает: «До этого Клара ни разу в Крыму не была <...> Клара, конечно, одна вряд ли решилась бы туда поехать, в незнакомое место, где вокруг одни чужие: к тому же, говорят, татары на старые места возвращаются, которых еще в войну Сталин выслал, злые, говорят, как черти, не моргнув, голову снесут» [Амит 1995].

Крымскотатарский народ в фокус русской литературы попадал не часто, но регулярно. Начало положил Пушкин, продолжили Бунин, Шмелев, Куприн, Короленко. Затем последовало длительное молчание, связанное с обвинением коренного народа Крыма в предательстве родины, поголовным выселением с полуострова в 1944 г. и фактическом отказе в праве на существование. Нарушить молчание решились только такие писатели, как П.А. Павленко, И.З. Вергасов, И.А. Козлов, которые в своих книгах поддерживали созданную государством репутацию крымских татар как предателей. Истинное положение вещей знали многие. К.Г. Паустовский, по воспоминаниям, знал о произошедшем и был крайне возмущен [Левицкий 2004].

Среди тех современных писателей XXI в., которые обратились к крымскотатарской теме (не только к теме выселения народа из Крыма, но и возвращения на свою родину), — имена Л. Улицкой, Т. Пулатова, Р. Беккина.

Один из фрагментов романа Улицкой «Зеленый шатер» повествует о 1960-х гг., постоттепельном времени: московская компания молодых людей, путешествующая по волошинским местам в Крыму, становится свидетелем сцены, когда семье крымских татар, приехавшей из Узбекистана на могилы предков, отказано в ночлеге в местной гостинице. Причина одна — их национальность; но теперь отказано в гостиничном номере и молодым путешественникам — так происходит единение гонимых крымских татар и диссидентствующей столичной молодежи. Отныне тема гонения крымских татар становится для одного из персонажей романа — Михи — главным делом его жизни.

Метасюжет повести «История одного возвращения» и романа «Изгнание из рая» Тимура Пулатова построен на оси: свои — чужие, но оси, алогично травестированной (см.: [Шафранская 2019]). Возвращающиеся к себе домой крымские татары — чужие, а захватившие чужой дом пришлые — свои. «Мы здесь не народ, а чужаки!» [Пулатов 2018, 339] — в сердцах говорит пулатовский персонаж Муса Мамут. Отбыв полугодовой срок в лагере, Муса возвращается домой с верой, что будет стоять до конца: он едет в родной поселок, где жила когда-то его большая семья, и видит, как искорежен и порушен

их прежний дом и быт, оставить который им было велено в 1944 г. в течение короткого, измеряемого минутами, времени.

«Я рассказывала ему, что помнила о бывших моих соседях по Поселку, о Галии, о Мустафе, о бабушке Ахмете-арычнике <...> о том, как выселяли здешних татар, в два часа, не дав и собраться...» [Улицкая 2016, 13], — это уже рассказывает Медея, героиня романа Л. Улицкой, о тех же местах и том самом времени, когда выселяли и семью Мусы Мамута.

Заглавие романа Т. Пулатова «Изгнание из рая» сколь метафоричное (Крым — рай), столь и прямое: речь идет о непосредственном изгнании крымских татар с их исторической родины.

В многоэтническом составе персонажей романа «Театр самураев» Т. Пулатова воссоздана история крымского татарина, вернувшегося с войны в 1945 г. За его судьбой — судьба целого народа. В контексте романа содержится мифопоэтический намек на грядущую историческую справедливость в отношении крымскотатарского народа (см.: [Шафранская, Гарипова 2020]). Все упомянутые произведения созданы в третьем тысячелетии. Однако в XX в. — на разных его этапах, называть вещи своими именами не решался никто. Даже крымскотатарские писатели, на каком бы языке они ни писали, о постигшей их трагедии говорить решились далеко не сразу. Поэтому нет ничего удивительного в том, что героиня повести «Бархатный сезон» о случившемся с крымскими татарами знала лишь в общих, негативно окрашенных чертах и легко верила слухам.

В один из дней отдыха Клара знакомится с мужчиной, возраст которого она не сумела определить. Поводом для знакомства стал некрасивый поступок мальчика, без причины разрушившего песчаный домик, который строила девочка. Оба взрослых помогали восстановить разрушенное. Незнакомец при этом признается, что вчера сломали его дом (не песчаный, а самый настоящий) и дома его друзей, отчего до сих пор «душа стонет». Клара долго не может взять в толк, о чем идет речь. Ей — столичной жительнице — невдомек, как кто-то может прийти с кувалдами и ломом, пригнать бульдозер и уничтожить чей-то дом. Наконец, Клара догадалась:

«Вы крымец?

— Татарин я.

— Слыхала я, что теперь ваши сюда едут.

— Едут другие. А мы возвращаемся» [Амит 1995].

«А там, где вы до этого жили, хуже, чем здесь, да?

— Дело не в том, где лучше, где хуже. Здесь — моя родина. Здесь. Вон за той горой» [Там же].

Доверие друг к другу и вследствие этого симпатия привели к тому, что Асан (так зовут главного героя) показывает Кларе грот с родником, хранящий надпись «Пока я не высох, будешь жив и ты». В этот грот ведет подземный ход, потайной выход из крепости. Только посвященные могут найти это место: «В старые времена в нашей деревне все знали про этот грот. Дед говорил внуку, отец сыну, так и передавалось из поколения в поколение еще от тех, кто строил эту крепость... А в ссылке старики умерли и унесли тайну. И не только эту... К примеру, в Крыму в отсутствие татар высохли родники, обмелели речки. И никто сейчас не знает, куда подевалась вода, как ее вернуть...» [Амит 1995].

Отношение у тех, кто жил в Крыму, к возвращающимся на родину крымским татарам было настороженно-враждебное. Это нашло отражение в повести. Когда Клара собралась прогуляться по поселку, подруга предупредила ее: «Иди, иди, да оглядываться не забывай. Все только о том и талдычат, что вернулось немало татар. Они, говорят, людей едят» [Там же].

Клара неожиданно для самой себя начинает помогать новому знакомому и его односельчанам. Сначала помогает с готовкой, потом берет в руки совковую лопату... Казалось, автор, а вместе с ним и читатель нащупывают так нужную точку примирения. Ожидания обманываются. Снова вспышка ксенофобии. Снова нужен другой фундамент — такой, который ни лом, ни пушка взять не смогут.

Ценность повести не только в том, что Эмиль Амит раскрывает одну из историй возвращения крымских татар на родину и природу вражды, стоящей за этим, но и стремится показать природу взаимопонимания, терпимости веры — «в Крыму всегда мечети и церкви стояли рядом» [Амит 1995]. В финале на первое место выходит главная ценность человека — умение любить.

«Я тебя сейчас боюсь.

— Почему? — удивился он.

— Влюбиться боюсь.

— Не бойся... Любить не грех. Бойся ненавидеть. От ненависти всё зло» [Амит 1995].

Не страшась раскрыть интригу повествования, предупредим, что читателю не стоит ждать мелодраматического финала.

В авторском мире Эмиля Амида повесть «Бархатный сезон» демонстрирует ростки новой прозы в борьбе с традиционными взглядами писателя, сложившимися в парадигме «социалистического реализма». Глядя на эту повесть в контексте транскультурной литературной парадигмы, можно сказать, что в ней присутствует попытка постижения глубинных процессов, произошедших в жизни крымских татар (и не только) после распада СССР; раскрыт внутренний мир «чужо-

го» на неродном для автора языке, что позволяет говорить не только о других этносах, но и раскрывает русскую культуру с новой стороны.

ЛИТЕРАТУРА

Амит 1995 — *Амит Э.О.* Бархатный сезон // Газета «Къырым». 1995. № 3–4, № 6–12, № 14–16.

Гарипова 2021 — *Гарипова Г.Т.* Принципы миромоделирования в русской прозе XX века (неклассическая парадигма художественности): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Владимир, 2021. 612 с.

Гарипова 2021б — *Гарипова Г.Т.* Философская референция как способ художественного миромоделирования в прозе «поколения сорокалетних» (на материале произведений А. Битова, А. Кима) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14. № 2. С. 258–263.

Кешфидинов 2021 — *Кешфидинов Ш.Р.* Проза Эмиля Амида: возвращение в Крым через литературу // Забытые писатели: Сб. науч. статей. Вып. 2 / Сост. и ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Свое изд-во, 2021. С. 332–338.

Левицкий 2004 — *Левицкий Л.А.* Голос Паустовского // Вопросы литературы. 2004. № 2. С. 292–323.

Пулатов 2018 — *Пулатов Т.И.* Сайлама. QIRIM: Избранное. Симферополь: Тезис, 2018. 576 с.

Глостанова 2004 — *Глостанова М.В.* Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жизнь никогда, писать ниоткуда. М.: Едиториал УРСС, 2004. 416 с.

Улицкая 2016 — *Улицкая Л.Е.* Медя и ее дети: Роман. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 346 с.

Шафранская 2019 — *Шафранская Э.Ф.* Элегическая трилогия Тимура Пулатова о крымских татарах // Вопросы филологии. 2019. № 3–4 (67–68). С. 93–98.

Шафранская 2020 — *Шафранская Э.Ф.* Современная русская литература: иноэтнокультурная проблематика: учебник для вузов. М.: Юрайт, 2020. 194 с.

Шафранская, Гарипова 2020 — *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т.* Дети Иова: крымская версия // Вопросы филологии. 2020. № 3. С. 61–66.

Emil Amit, a Crimean Tatar prose writer, and translator whose main books are written in Russian, did not often become the object of research attention and, until recently, fell under the definition of “forgotten writers”. It was assumed that Amit’s novel “Last Chance” (1988) completed his career. Work with archives and the press showed that this was not so: the story “The Velvet Season” was discovered. For the first time, the author of the article offers its analysis from the standpoint of transcultural literature.

Key words: transcultural literature, Emil Amit, Crimea, Crimean Tatars.

Г.И. ВЛАСОВА

Казахстанский локальный текст в современной русской прозе

В статье обоснована категория казахстанского локального текста на материале прозы современных русскоязычных писателей Казахстана. Выделяются признаки и составляющие алматинского локального текста. Предпринята попытка выделения и систематизации паттернов казахстанского локального текста в современных авторских сказках. Сделан вывод о том, что типологически повторяющиеся паттерны расширяют парадигму локального городского текста и выступают своеобразными знаками именно локального казахстанского текста, поскольку являются константой метатекста.

Ключевые слова: казахстанский локальный текст, алматинский текст, паттерн, рассказ, сказка.

Категория алматинского локального текста достаточно хорошо представлена в современном литературоведении [Власова 2022]. При анализе локального текста плодотворным представляется понятийный аппарат, разработанный Э.Ф. Шафранской. Исследователь вводит в научный оборот термин «паттерн», который понимает как составляющее локального текста: «Паттерны, принадлежащие разным топонимическим текстам, типологичны; это могут быть культурные артефакты, особенности ландшафта, климата, архитектура, гастрономический ряд, специфическая городская ментальность, имена собственные как знаки-символы культурного и исторического пространства города, городские социальные институты и пр.» [Шафранская 2017].

Э.Ф. Шафранская и Г.Т. Гарипова подчеркивают важный тезис о том, что «локальный текст может иметь не только городское выражение, но и более расширительное, может быть связан с краем, даже страной» [Шафранская, Гарипова 2023, 16]. Тот же тезис подчеркивает и Ж.А. Баянбаева, которая справедливо полагает, что «локальный текст — это всегда парадигма, т.е. целая вертикаль текстов, выстроенная вокруг определенной тематической оси: города, местности, края и пр.» [Баянбаева 2016, 77].

Как разновидность локального текста может быть рассмотрен и казахстанский текст. Так, в статье «Казахстанский текст в родной и инокультурной аудитории» казахстанский текст анализируют

ется как локальный текст культуры: дается определение локального текста, показана роль паттернов как единиц текста, содержащих национально-культурную информацию [Власова, Кунбаева, Яценко 2022, 164].

Исследуя локальный текст Алма-Аты, Э.Ф. Шафранская и Г.Т. Гарипова провели устный опрос и интернет-анкетирование, результаты которого позволили сделать вывод о том, что «можно говорить о наличии локального текста, в нашем случае — алма-атинского» [Шафранская, Гарипова 2023, 59].

Образ Казахстана, с его богатой историей, национальной культурой и живописной природой реализуется не только в фольклорной традиции и литературе, но и в устойчивых символах и ассоциациях. Следуя алгоритму Э.Ф. Шафранской, мы провели устный опрос среди студентов и магистрантов направления «Филология». Были предложены вопросы: «Кто из современных прозаиков или поэтов пишет о Казахстане?», «Какие устойчивые ассоциации вызывает страна?», «Какой символ Казахстана самый популярный?». Среди ответов выделены наиболее частотные. В качестве самых известных авторов названы Олжас Сулейменов, Бахыт Каирбеков, Бахытжан Канапьянов, Бахыт Кенжеев, Юрий Домбровский. Самые популярные ассоциации и символы Казахстана — это горы, степь, озера, аул, домбра, юрта, тубетейка, достархан, баурсаки, хлеб, яблоки, лошадь, барс, беркут, орел, голубой цвет, Медео, Боровое, Чимбулак, тюльпаны, розовые фламинго. Таким образом, образ страны представлен в современной литературе, он вызывает ассоциации в знаках природы, ландшафта, локусах и символах, реалиях национальной кухни и одежды. В этой связи актуальным представляется исследование составляющих, или паттернов локального текста страны в русской литературе. Рассмотрим произведения казахстанских русскоязычных писателей в контексте именно локального текста города Алматы и страны. Выделим паттерны, или типологически повторяющиеся составляющие локального текста — это маркированные заглавия, фольклор и мифология, топосы пространства, архитектура, ландшафт, климат, природные и культурные сферы, исторические сведения, советские реалии, известные исторические личности и обычные люди.

«Алматинский текст» репрезентируется как городской (локальный) текст, имеющий ярко выраженные характеристики и функции. «Алматинский текст» обозначен в маркированных заглавиях художественных текстов, в которых называется либо город, либо его ме-

тафорическое определение «яблочный»: «Алма-атинские быльки», «В городе яблок» Е. Клепиковой, «Алма-Атинские истории» М. Земскова, повесть «Яблочное» Ольги Марк, «Алма-Ата неформальная» А. Баянова. Яблоня и яблоко отсылают к устойчивому определению Алматы как «города-сада» и «цветущего края» [Власова 2022]. В качестве ключевых паттернов выделяются следующие: природа (сады, яблоки, горы, реки), топосы (улицы и проспекты), знаковые места (исторические здания, скверы, кафе, парки, базары, магазины), известные личности (художники, поэты, музыканты) и обычные жители города — алмаатинцы.

Рассказ Лили Калаус «Ботан-романтика» представляет собой яркий образец локального алматинского текста. Действие рассказа разворачивается в Алматы, в доме у рассказчицы, где висел старенький постер с ностальгическими названиями улиц и зданий советской Алма-Аты. Крупные и мелкие слова на белом фоне: Тулебайка, Терренкур, Микры. Однажды к детям рассказчицы приходят друзья-подростки, у которых она спрашивает значения сокращений и названий, указанных в постере, но дети не знают ответа. Ответ дается в примечании: Тулебайка — знаменитая аллея в старой Алма-Ате. «Терренкур» — парк в старой Алма-Ате. «Микры» — продуктовый магазин в старой Алма-Ате [Калаус 2019].

Рассказчица расстраивается и решает поведать детям значения этих названий и истории из своего детства и молодости. Она делится воспоминаниями о том, как после школы покупала игрушки для сестренки в магазине «Балдырган», а затем направлялась в любимый книжный магазин «Кругозор»: «Огромный магазин был тих, как склеп. А в воздухе витали упоительные запахи типографской краски. Тут продавались газеты и журналы, марки и всякая канцелярская мелочь» [Там же].

Любимое хобби детей советского времени — собирание марок, значков и календариков — является паттерном, поскольку дает представление о типе поведения советских детей. Описывается и магазин пластинок «Мелодия». «С первой зарплаты купила сборник «Бранденбургских концертов» Баха в двух картонных плоских коробках — по две пластинки в каждой» [Там же]. Характеристика магазинов может быть репрезентирована как реалия советского времени, паттерн, отсылающий к типу поведения молодежи советской эпохи.

Автор-рассказчик повествует о моментах студенческой жизни, когда она проводила досуг в уюте «Академкниги». Каждый из этих эпизодов молодости она связывает с будущим мужем — филологом:

«Спустя много лет выяснилось, что примерно в те же годы в этом же магазине тусовался мальчик — мой ровесник, который тоже обожал запах типографской краски. Вот он как раз собирал марки. Это был мой будущий муж» [Там же].

Заглавие рассказа и дает образ этого мальчика, потом студента — «блондина в очках», который являет собой тип романтика 1970-х гг., «ботана» и любителя классической музыки и хороших книг.

Ключевые паттерны алматинского рассказа Лили Калаус — топы (улицы, здания, магазины, кинотеатры), особенности ландшафта (голубые горы), гастрономический ряд (мороженое), тип поведения детей и молодежи советского времени: коллекционирование марок и значков, слушание классической музыки и чтение художественной литературы.

Попытаемся выделить и структурировать паттерны локального казахстанского текста в современных авторских сказках. «Казахстанские сказки» Юрия Серебрянского имеют маркированное название и оригинальную жанровую специфику. «Казахстанские сказки» представляют собой феномен новой авторской сказки, жанровая природа которой объяснима установкой на создание экологических, философских сказок, ориентированных на казахский фольклор и мифологию, адресованных читателям разного возраста.

В сказке «Ехал на черепахе» рассказывается о встрече мальчика и незнакомца, прогуливающегося верхом на огромной черепахе по улицам города. Текст отвечает всем канонам литературной сказки: сюжет путешествия, типы героев — мудрец и мальчик, отсылки к другим сказкам. Мальчик подмечает всё, в том числе и комичного, на первый взгляд, персонажа: «На спине у нее сидел нешуточный человек в берете, с длинным носом и в пиджаке без рукавов. Штаны были не широкими, они были широченными книзу. Он был похож на Бурадино-мужчину, которого почему-то решила прокатить черепаха Тортилла» [Серебрянский 2016]. Этот «человек в берете» соотносится с известным художником Алматы Сергеем Калмыковым — реальным человеком и персонажем городской мифологии, паттерном алматинского текста. В сказке упоминаются традиционные паттерны локального городского текста Алматы: зеленый базар (крытый фермерский рынок в городе Алматы), центр города в расцвете весны, парк со скамейками, зоопарк, театр.

Сказка с названием «Балхаш» разрабатывает фольклорно-мифологические мотивы предания о появлении озера с соленой и пресной водой. Известно, что озеро Балхаш — одно из крупнейших бессточ-

ных озер после Каспийского и Аральского морей. Уникальность озера состоит в разной минерализации западной и восточной частей, связанной с узкими заливами. Западная часть подпитывается водами реки Или и наполнена пресной водой, восточная часть — соленая. В казахском фольклоре существует топонимическая легенда об озере Балхаш, в которой разработаны традиционные мотивы появления названия озера и его двойного цвета.

Но автор предлагает свой вариант объяснения названия и особенностей воды в озере Балхаш. «На противоположных берегах озера Балхаш когда-то стояли два прекрасных города. Один из них назывался город Бал, а другой, конечно же, назывался город Хаш» [Серебрянский 2016]. Жители города Хаш стали добывать соль, поэтому вода в озере становилась пресной, а жители Бала добывали со дна озера жемчужины из раковин. В результате озеро поделили на две части. «Давно уже нет на берегах озера Балхаш брошенных теми людьми городов. Их стены разрушил ветер. А озеро так и поплескивает — наполовину соленое, наполовину пресное» [Там же].

В сказке «Добрые глаза» реализованы сведения о фламинго и их месте обитания близ озера Тенгиз. Героями сказки выступают розовые «необычайно красивые» птицы фламинго, которые, заметив, что за ними наблюдают с восхищением, стали прилетать каждый год на это озеро. В соответствии со сказочным мотивом запрета появляется антагонист — человек со злым взглядом, который запретил всем остальным жителям подходить к озеру и любоваться красотой фламинго. Осторожные птицы это почувствовали. «С тех пор они перестали садиться на озере и только глядели с высоты на зеленую капельку, похожую на оброненную слезу на сухом лице степи» [Серебрянский 2016].

Сказка «Куда ушло Аральское море?» космогоническая — о разделении морей и океанов. Культурный герой — дед, старый океан Тетис, продумал всё, когда расставлял моря на земле. Два брата-моря заблудились и потеряли связь не только с океаном, но и с братьями-морями. «Подумали они о своей судьбе, подумали, и вот старший брат, зовут которого Каспий, говорит младшему — Аралу: “Отправился бы ты, брат, на поиски нашего отца — океана, а я здесь побуду, подожду, когда вернешься или руку мне протянешь”» [Там же].

Таким образом, доминантными паттернами в сказках выступают известные локусы и национальные символы Казахстана: художник Сергей Калмыков («Ехал на черепахе»), горный хребет «Заилийский Алатау» («Замок Кок-Тобе»), арыки Алматы («Король-изобре-

татель»), тубетейка и юрта («Пастухи-близнецы»), озеро с соленой и пресной водой («Балхаш»), Каспий и Арал («Куда ушло Аральское море?»), яблоки и яблоневые сады («Яблоки»), озеро Тенгиз и птицы фламинго («Добрые глаза»).

Кроме того, автор использует фольклорно-мифологические мотивы и географические сведения об уникальных местах Казахстана, которые знает каждый житель страны. «Казахстанские сказки» расширяют парадигму локального городского текста и формируют именно «казахстанский» текст, поскольку являются константой метатекста.

В сказках известного казахстанского русиста Нурсулу Шаймерденовой «Махаббат и Асылжан» и «Принцесса цветов» представлены паттерны — казахские хронотопы (Астана, Степь, Кургальджино, лето 1830 года, Акмолинск, Шымкент), действуют Боги — Аллах, Тенгри и Умай, люди — джигиты, девушки, растения — перекати-поле, тюльпаны, птицы — фламинго. В сказках разрабатываются мифологические мотивы и образы, предлагается этиологическое объяснение появления розовых фламинго «қызыл қаз», хранителей домашнего очага, воссоздаются национальные обряды: кыз-узату — проводы невесты из родного дома, дорожка из белой ткани «ак жол», той-свадьба и другие [Шаймерденова 2016].

Краеведческие сказки Елены Клепиковой («Сказка о поющем бархане», «Сказка о Мертвом озере», «Сказка о плотине») изобилуют паттернами о родном крае. Так, в сказке о Мертвом озере предлагается объяснительный миф о появлении страшного озера, использованы образы казахского фольклора — шайтан, злой дух, красавица-пери. Автор интерпретирует сюжет о влюбленном в красивую пери шайтане, который победил злого духа и создал озеро. «Прозрачное озеро, круглое и светлое, как лицо пери. Вода в нем даже в летнюю жару ледяная, не водится в нем рыба, не летают над ним птицы, не растёт на берегу трава. Только изредка ночью можно заметить золотой огонёк у воды — это прилетает к озеру красавица-пери» [Клепикова].

В примечании автор обращается к историко-географическому контексту, который объясняет этот феномен: «По словам географов, в Казахстане сразу несколько уникальных водоемов, которым приписывают необычные свойства. Ближе всего к южной столице — Мертвое озеро, оно расположено в Алматинской области, около села Герасимовка. Озеро прославилось тем, что даже в разгар жары вода в нем остается ледяной. В озере не водится рыба и не растут водоросли. Страх на туристов нагоняет и негласное правило, запрещающее купаться в этом водоеме» [Там же].

Кроме того, Елена Клепикова воссоздает национальную картину мира казахов и вводит в текст паттерны, связанные с казахской бытовой культурой (степь, аул, табуны лошадей, очаг, баурсаки, мясо).

Сказочная повесть Елены Зейферт о волшебном подземном царстве Караганды может быть обозначена как литературная мифологическая сказка и локальный карагандинский текст [Зейферт]. Она воспроизводит городские мифы и предания о городе Караганде. Согласно одной из легенд, в 1833 году у одной из сурочьих нор в урочище Караганды-басы пастух Аппак Байжанов обнаружил россыпь черных камней, которые хорошо горели.

Действие сказки происходит в Караганде: реальной и мифологической — подземной. Героем «реальной» части является двенадцатилетний мальчик Куат Мусатай, героями «мифологической» — молодая влюбленная пара Аруна и Караган. В реальной части в руки мальчику Куату попадает волшебная книга, из которой он узнаёт древнюю легенду о «дороге Аруны». Куат перерисовывает «путь Аруны» и ищет место исполнения желаний в Караганде. В сказке рассказывается обо всех знаковых местах — паттернах Караганды, это вечный огонь, барельеф в честь героев, «деревянные истуканы и каменные идолы». «И величественной статуей возвышается тело Угольного Юноши, протягивающего нам, людям, кусок волшебного камня» [Там же]. Таким образом, в сказочной повести Елены Зейферт налицо мифологема городской легенды (мотив добывания Караганом угля) и явное сходство с городской легендой о мальчике-пастухе Аппаке Байжанове.

В Казахстане вышла новая иллюстрированная детская книга «Тайны страны гор и степей». Над историями работали семь авторов: Гульмира Кусаинова, Елена Клепикова, Ксения Земскова, Майя Акишева, Нурайна Сатпаева, Сима Омаркулова и Тоня Шипулина. Так, Елена Клепикова рассказывает: «В сборник вошли восемь сказок из цикла «Сказки Семиречья». Это сказки не только об очень интересных местах Жетысу: Поющем бархане, Чарынском каньоне, горячих источниках Чунджи, Мёртвом озере, Священном дереве, о том, как появились тюльпаны, о Кольсайских озёрах и о плотине в урочище Медео. Это сказки и о любви, дружбе и взаимопомощи. Сказки писались в разное время в течение нескольких лет после поездок по этим уникальным, замечательным местам» [Тайны страны...]. Также в книгу вошел небольшой цикл рассказов «У меня есть горы» Ксении Земсковой. Главная героиня — семилетняя Сафия живет в Алматы, в предгорьях Заилийского Алатау. Она рассказывает о своих горных

приключениях, об интересных встречах с животными и растениями края [Там же].

Следовательно, наблюдается определенная система паттернов, которая выстраивает локальный текст страны в жанре сказки и рассказа. Выделенные паттерны ориентированы на экстралингвистическое и культурное пространство, поскольку писатели обращаются к историческим и географическим фактам, к мифологии и фольклору, к национальной картине мира казахов.

Исходя из ключевых составляющих, систематизируем доминантные паттерны казахстанского локального текста следующим образом.

- Фольклорно-мифологические паттерны (жанры, мифологемы, мотивы, сюжеты и образы фольклора и мифологии): Боги — Аллах, Тенгри и Умай; шайтан, злой дух, красавица-пери; местные легенды и предания.

- Национальная картины мира (традиционный казахский быт, кухня, одежда, тип поведения): тюбетейка и юрта, очаг, баурсаки, мясо.

- Топонимы и детали ландшафта: аул, город (Алматы, Кургальджино, Акмолинск, Шымкент), горный хребет «Заилийский Алатау», озера Балхаш, Каспий и Арал, Мертвое озеро; горы, степь, реки, арыки, пруды.

- Знаковые локусы (здания, памятники, кинотеатры, театры, магазины, кафе, зоопарк).

- Флора и фауна: яблоки и яблоневые сады, птицы фламинго.

- Годонимы (названия улиц).

- Известные исторические личности и обычные люди: художник Сергей Калмыков, молодежь, дети.

Таким образом, очевидно, что паттерны являются своеобразными знаками локального казахстанского текста, с помощью которых можно познавать родной край, историю, географию, культуру и фольклор.

ЛИТЕРАТУРА

Баянбаева 2016 — *Баянбаева Ж.А.* К вопросу о локальном тексте и его функции (на примере Алматинского локального текста) // Вестник Российского университета дружбы народов. Научный журнал. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 2. С. 77–85.

Власова 2022 — *Власова Г.И.* Локальный «казахстанский текст» как научная категория современного литературоведения // Научный поиск в филологии: теория, методология, практика: сб. матер. междунар. науч.-практич. конф. / Отв. ред. Е.А. Журавлева. Нур-Султан: ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 2022. С. 66–75.

Власова 2023 — *Власова Г.И.* Локальный «алматинский» текст в малой прозе Лили Калаус // Русская литература в иностранной аудитории: Материалы XIV междунар. науч.-практ. конф. «Миры России. Русский человек, природа, язык как предметы осмысления в иностранной аудитории», 18 нояб. 2022 г.; под общ. ред. Т.Г. Аркадьевой. Вып. 11. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2023. С. 106–115.

Власова, Кунбаева, Яценко 2022 — *Власова Г.И., Кунбаева З.Р., Яценко И.И.* Казахстанский текст в родной и инокультурной аудитории // Язык, культура, менталитет: проблемы изучения в иностранной аудитории: сб. матер. XX Междунар. науч.-практич. конф., 20–22 апреля 2022 г.; под ред. Т.Г. Шарри. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2022. С. 162–165.

Зейферт — *Зейферт Е.* Волшебное подземное царство Караганда, или Приключения Куата Мусатая. URL: <https://proza.ru/2004/08/07-37>

Калаус 2019 — *Калаус Л.* Ботан-романтика // Крещатик. 2019. № 3.

Клепикова — *Клепикова Е.* Край родной. Сказка о поющем бархане. URL: dereksiz.org/skazka-o-poyushem-barhane.html

Серебрянский 2016 — *Серебрянский Ю.* Казахстанские сказки // Журнальный зал: Дружба Народов. 2016. № 8. URL: magazines.russ.ru/druzhba/2016/8...копия

Тайны страны... — Тайны страны гор и степей. Для кого издана книга-путешествие по Казахстану и о чем она. URL: <https://informburo.kz/special/tainy-strany-gor-i-stepei-dlya-kogo-izdana-kniga-putesestvie-po-kazaxstanu-i-о-суюм-она>

Шаймерденова 2016 — *Шаймерденова Н.* Мамины сказки: читаем и рисуем вместе. Астана, 2016. 88 с.

Шафранская 2017 — *Шафранская Э.Ф.* Вруны и фантазеры как паттерн локальных текстов XX в. // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2017. № 1. С. 22–29.

Шафранская, Гарипова 2023 — *Шафранская Э.Ф., Гарипова Г.Т.* Локальные тексты в русской литературе: учебное пособие для вузов. М.: Юрайт, 2022. 109 с.

This article considers the category of the Kazakhstani local text on the material of prose of modern Russian-speaking writers of Kazakhstan. Attributes and components of the Almaty local text are highlighted. An attempt to isolate and systematize the patterns of Kazakhstani local text in modern authors' tales is undertaken. The study concludes that typologically repetitive patterns extend the paradigm of local urban text and act as a kind of signs of the local Kazakh text, as a constant of the metatext.

Key words: Kazakhstani local text, Almaty text, pattern, story, tale.

Д.П. МУРАВЛЁВ

У.Х. Оден и И.А. Бродский: хронотоп одного рождественского сюжета

В статье исследуются параллели между стихотворениями цикла И.А. Бродского «Рождественские стихи» и ораторией У.Х. Одена «До исполнения времен» (For the Time Being). В частности, сопоставляется хронотоп этих текстов.

Ключевые слова: хронотоп, поэтика, рождественский сюжет, Бродский, Оден.

Тема влияния поэзии и самой фигуры У.Х. Одена на лирику И.А. Бродского стала одной из ключевых для исследователей творчества последнего. Причина внимания к этому вопросу понятна каждому, кто хоть сколько-нибудь знаком с библиографией, биографией или хотя бы некоторыми интервью нобелевского лауреата. Вспомнить, например, его фразу о венецианском кафе «Флориан», прозвучавшую в фильме Е. Якович: «В этом кафе на протяжении последних двухсот лет сидели все. <...> Здесь сидел Оден. Ну, это мои святые» [Якович]. Этим уточнением Бродский включает Одена в личный «пантеон» (или «иконостас») поэтов. При этом Бродский еще задолго до этого эпизода подробно сформулировал свое отношение к Одену, которого «считал величайшим умом двадцатого века», в эссе «Поклониться тени» («To Please a Shadow», 1986).

Если Ахматова, по словам Бродского, была для него скорее личностным ориентиром, образцом христианина, то Оден — это литературный камертон, наставник, который повлиял на формирование философско-эстетической парадигмы русского поэта. Отсюда вытекают одни из центральных положений метафизики Бродского, как-то:

— главенство языка над временем («Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день» [Бродский]);

— лирическая позиция наблюдателя («Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом <...>, маскирующимся под наблюдателя общественных нравов»; «Он никогда не поместил бы себя в центр трагической картины» [Там же]);

— сдержанность, приземленность поэтической интонации («...нейтральность тона была во многом особенностью оденовской поэзии»; «Как должен выглядеть человек, который любит переводить метафизические истины в прозаический здравый смысл так же, как он любит обнаруживать первые в последнем?» [Там же]).

Эти положения отражаются и дополняются в исследованиях бродсковедов уже более двадцати лет. По мнению К.С. Соколова [Соколов 2003], после смерти Одена Бродский занял место «Последнего поэта» в неоклассической традиции. Сопоставляя суждения двух поэтов о слове (в широком смысле), ученый также приходит к выводу об их типологической близости. Л. Лосев в знаменитой книге «Иосиф Бродский: опыт литературной биографии» [Лосев 2006] среди прочих рассматривает проблематику «английских стихотворений» Бродского, обращая внимание на тройную рифму, свойственную Одену, а также на использование Бродским женских рифм. Говоря о влиянии оденовских стихотворений на лексику в англоязычных произведениях Бродского, Лосев отметил: «Сознательно работая в поэтике Одена, Бродский вслед за Оденем насыщал свои английские тексты оборотами разговорной речи...» [Там же, 244]. Ж.Н. Маслова [Маслова 2001] указывает на связь Бродского и Одена на уровне языка, истории и других «общих концепций». По словам исследователя, Бродский унаследовал от Одена «дух английской недосказанности», нейтральность интонации, преобладание личных свобод над общественными запросами, ощущение трагичности, а также отношение к языку. К тому же выводу приходит и Д.В. Минахин, дополняя, что Одена и Бродского также сближал «англосаксонский индивидуализм». Кроме того, исследователь отмечает, что обоим поэтам были важны «ритуальные действия» (не суть, а форма) в контексте концепта «империя». «Поэтика Одена, переосмысленная Бродским, стала частью творчества последнего» [Минахин 2008, 19], — заключает Минахин.

Нас же интересует вопрос, который пока не был затронут исследователями. В данной статье мы постараемся найти параллели в рождественских произведениях Бродского и Одена, в частности в хронотопе этих текстов. Мы опираемся на М.М. Бахтина, который понимает под хронотопом «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975, 253].

Рождественская оратория «До исполненья времен» («For the Time Being»), написанная Оденем в 1941–1942 гг., представляет со-

бой большое многоплановое произведение, в котором сочетаются несколько жанров и сюжетов. По словам Одена, у него получилась «...большая поэма о рождестве, состоящая из нескольких частей, текст которой можно положить в основу крупной музыкальной оратории» [Fuller 1998, 345]. Обратимся к первым строкам произведения:

Падает снег и мрак;
Какой-нибудь дать совет
Не могут часы никак...

Этим описанием суровой зимней погоды, когда из-за постоянного мрака невозможно определить время суток за окном, начинается первая глава с подзаголовком «Адвент» — по принятому в католическом богослужении названию рождественского поста. Дискомфорт этого времени подчеркивается тем, что мрак и снег падают «на всех без разбору». Мрачный пейзаж обретает героев в виде «лиц в окне», у которых «нет благородства». Оден указывает, что это не просто прохожие, но находящаяся в упадке толпа, говорящая: «Увы, гнев наш не стал сильней, / И не та, что прежде, любовь». Ниже мы видим рефрен «Зима завершает год», который трижды повторяет Хор. Здесь же Оден усиливает значение и жестокость холода, подавляющего людей, у которых «Глаза сбиваются в стадо», а также:

Вливается в поры сомненье,
Из перстня вытекла сила;
Угасла пророка лампада,
Остыл очаг и сердце остыло,
В костях оседает лед...

Схожий зрительный ряд часто изображает Бродский в своем рождественском цикле. Например, в стихотворениях «Рождество 1963 года» («Спаситель родился / в лютую стужу», «Буран бушевал и выматывал душу», «Выл ветер»), «Рождественская звезда» («мело, как только в пустыне может зимой мести»), «Бегство в Египет» («В заматаемой снегом / пещере») и других. Мрак и холод зимы играют важную роль в стихотворении «24 декабря 1971 года». Здесь «валит снег», слякоть в магазинах, а главное — «...не видно тропы / в Вифлеем из-за снежной крупы». Та же, что и у Одена, толпа добавляет враждебность в пространство произведения, о чем свидетельствует давка в магазине и транспорте. У людей в стихотворении Бродского,

как и в оденовской оратории, нет благородства: «Из-за банки кофейной халвы / Производит осаду прилавка / грудой свертков навьюченный люд».

Топос (по Ю.М. Лотману — «пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта» [Лотман 1970, 280]) в приведенных отрывках обладает семантикой некой дикости, первобытности. К этому выводу подводят как мотив борьбы со стихией, которая есть базовое условие выживания вида, так и образ недалекого, в чём-то даже примитивного человека. Эта дикая среда отражает состояние мира до прихода Спасителя. Таким образом, Оден и Бродский «сошлись» в описании обстановки времени, предшествующего Рождеству Христову, — того самого Адвента.

Одна из канонических локаций рождественского сюжета — место, где Христос появился на свет. Бродский во многих стихотворениях подробно описывает обстановку пристанища Святого семейства. Поэт помещает своих персонажей то в «пастушью квартиру» в стихотворении «Неважно, что было вокруг, и неважно...», то в пещеру, являющуюся наиболее распространенной локацией цикла «Рождественские стихи». Если представить собирательный образ пещеры Христа в рождественской лирике Бродского, то выглядеть он будет так: внутри находятся Мария, Иосиф новорожденный Христос в яслях (или в «свертке», как в стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...»), горит костер, спят животные (как правило, мул и вол).

В оденовской оратории мы как будто не видим ничего подобного. На самом деле зрительный ряд у Одена узнается в самой структуре произведения. Так, название главы «У яслей» сообщает читателю о том, на что он будет «смотреть» в последующих строфах. То же касается и действующих лиц, среди которых — Мария, Дитя, пастухи и волхвы. При этом Оден никак не обозначает само место пребывания Святого семейства, а также не «наполняет» его животными, костром и прочими деталями. Будучи «аскетичным», текст у Одена более каноничен, чем у Бродского, поскольку действующие лица оратории соотносятся с Евангелием: «Увидев же звезду, они возрадовались радостью весьма великою, и, войдя в дом, увидели Младенца с Мариєю, Матерью Его, и, пав, поклонились Ему» (Мф. 2: 10–11). При этом и Бродский во многих стихотворениях рождественского цикла, и Оден в оратории изображают Младенца лежащим в яслях, что соответствует сюжету Евангелия от Луки (Лк. 2: 6–7). Причем в этом контексте слово «ясли» — это «кормушка для скота, наклонно при-

крепленная к стене или в виде сужающегося книзу ящика» [Ожегов 1987, 748].

«До исполнения времен» Одена и цикл Бродского оканчиваются эпизодом бегства в Египет. Поэты создают образ пустыни, двигаясь по которой Святое семейство спасается от войска Ирода. У Бродского в «Бегстве в Египет (2)» в пустыне «молола песок метель». При этом враждебная среда не может навредить Марии, Иосифу и Младенцу, поскольку они нашли надежный кров — «...в пещере им было тепло втроем» и «Спокойно им было в ту ночь втроем». Здесь, по мнению А.Ю. Сергеевой-Клятис и О.А. Лекманова, происходит «наложение двух евангельских ситуаций» [Сергеева-Клятис, Лекманов 2002, 35]: бегство Святого семейства в Египет сопровождается атрибутами рождественской ночи — пещерой, звездой и т.д. Исследователи считают, что это обусловлено тем, что Бродский рассматривает сюжет Рождества как архетипический, снова и снова повторяющийся. При этом в контексте сопоставления «Бегства в Египет (2)» с ораторией Одена нам, в первую очередь, важна именно пустыня, а не временный приют героев.

В «До исполнения времен» Мария говорит:

Простерлось Царство Рабителей
Меж Временем и памятью в этой обители...

Иосиф же называет это место «пустыней Анонимности». Она — дорога Святого семейства к спасению от преступного указа Ирода. При этом, как и Бродский, Оден наделяет эту местность атмосферой опасности, угрозы. Такое ощущение создают зазывающие Голоса пустыни, которые называют ее «крепкой», «древней», «благодатной» и «веселой», но при этом говорят:

Пропадешь здесь не за грош;
Слезы соберешь
Ты на сувениры или как бациллы.

Или:

По телеграфу здесь тревоги,
Смертные грехи в коробке
С руководством в упаковке.

Тем не менее герои не страшатся пустыни, ведь они уже пережили так много, что даже «вулкана извержение / нам смешное утешенье». Марии, Иосифу и Младенцу у Одена лишь предстоит обрести смире-

ние, которое получило Святое семейство у Бродского: «Спасшись, мы вздохнем с тобой / Об опасности былой».

Деталь, которая сближает две эти интерпретации, заключается в ощущении «временной передышки» и грядущих великих испытаний, выпавших на долю Христа. У Бродского мы понимаем это, читая: «Еще один день позади — с его / тревогами, страхами...». И здесь сокрыто предчувствие, что завтрашний день принесет новые тревоги и страхи. Но их преодоление, та жертва, которую еще только предстоит принести Младенцу, есть святая необходимость. Поэтому в значении этих строк, при всей их тяжести, нет тоски и упадничества, но есть надежда и свет. То же предчувствие кроется в Речитативе оратории:

...спрячьтесь от нашей гордыни
В нашем смиренье;
Бегите от нашей смерти с будущей жизнью нашей.

В оратории Оден обращается с категорией времени под стать своей мысли о том, что оно боготворит язык. Временная грань в «До исполненья времен» стерта так, что текст буквально набухает смыслами при прочтении. Оден использует аллюзии на современную литературу, науку, общественную и политическую жизнь. Сперва мы видим атрибуты Римской Империи — «Дородный Кесарь», сторожевые башни и так далее. Затем перечисляются «знакомые испытанья», которые «выпадали на нашу долю много, много раз». И здесь временная грань стирается, поскольку речь идет об из раза в раз повторяющихся катаклизмах, которые хорошо знакомы как римлянину при Августе, так и нам:

Если из-за политической ситуации,
Во многих домах нет крыш, а люди,
Которые разносят ложные вести по стране, не пьяны и не спят,
Если все плаванья отменили на неопределенное время...

Написав в начале 1940-х годов, что «оккупация пространства — реальный свершившийся факт», Оден, конечно, высказался как о времени Христа, так и об эпохе Второй мировой войны. Уже строчкой ниже поэт устами Рассказчика выводит эту формулу: «И время идет, вращаясь послушно по кругу».

В главу «Благовещение» Оден внедряет подзаголовок «Четыре функции», внося в традиционный рождественский сюжет учение К.Г. Юнга о четырех психологических функциях — мышлении и эмоциях (рациональные), ощущениях и интуиции (иррациональные).

Каждая из них становится действующим лицом, у которого есть реплики.

Далее Иосиф обращается к архангелу Гавриилу, предварительно «ботинки начистив и выгладив брюки». Таким образом, атрибуты и привычки представителя XX века переносятся на Иосифа Плотника. Здесь события Рождества окончательно сливаются с современностью.

Начало монолога Ирода, будучи иронической аллюзией на начало «Размышлений» Марка Аврелия, отсылает читателя ко II веку нашей эры. При этом Ирод не обделяет почтением свою «секретаршу, мисс Баттон, — за то, что заметила, что мои речи были невнятными». Тем самым он предстает уже не царем Иудеи времен событий Рождества, но современным политиком. Он вынужден прибегнуть к насилию, отдать преступный приказ. Ведь если слух о рождении Спасителя «не пресечь тотчас, через несколько лет он может заразить всю империю, и не нужно быть пророком, чтобы предсказать последствия этого». Ирод боится, что «правосудие заменят Жалостью», и люди утратят страх перед законом, начнется анархия. По мнению литературоведа и поэта Я.Э. Пробштейна, в переводе которого мы рассматриваем ораторию, «Оден тщательно выписал образ Ирода, недвусмысленно показав, что тот — отнюдь не Гитлер, а один из либералов, участвовавших в мюнхенском сговоре, которые развязали Гитлеру руки» [Пробштейн].

Бродский, унаследовавший от Одена мысль о времени как лингвистической категории, также смешивает атрибуты различных эпох в своем рождественском цикле. В стихотворениях «Новый год на Канатчиковой даче», «На отъезд гостя», «Речь о пролитом молоке», «24 декабря 1971 года» лирический герой выступает в качестве мыслителя и своего рода «летописца», фиксирующего дух СССР образца 60–70-х годов XX столетия.

В стихотворении «На отъезд гостя», которое ссыльный Бродский написал в декабре 1964 года, происходит смешение пейзажа — над проселком в деревне Норинская, где «Тихо блеет овца. / И кидается лайка с крыльца. / Трубы кашляют», вдруг возникают Вифлеемская звезда и причудливый образ волхва-скопидама:

И, картавя, кричит с высоты
негатив Вифлеемской звезды,
провожая волхваскопидама.

Здесь мы замечаем оксюморон: волхв — тот, кто подносит дары; скопидом же, напротив, скуп и бережлив. И слияние этих понятий

вызывает у читателя диссонанс. Любопытным также представляется семантика образов, обратная первоначальной. На это указывает само слово «негатив», а также то, что Вифлеемская звезда не ведет волхва к месту назначения (как это было в евангельском тексте) а, напротив, провожает его. Кроме того, звезда, которая у Бродского всегда соотносится с мотивом созерцания, в этом стихотворении «кричит». И поскольку в данной строфе все образы «инвертированы», то и удаляющийся, а не приближающийся к определенной точке, волхвско-пидом выполняет функцию искажения традиционного значения.

Начало 1970-х и время Рождества Христова сплетаются в стихотворении «24 декабря 1971 года». Так, пещера, Вифлеем и пастухи срываются с продовольственными магазинами, общественным транспортом и ленинградскими дворами, а в утратившем веру советском обществе «каждый сам себе царь и верблюд». Здесь же встречается образ Ирода, который, как у Одена, сплетается с современностью. «Читаемая в контексте эпохи яркая метафора мужей-пьяниц (“Ирод пьет”), от которых “бабы прячут ребят”, ярко соотносится здесь с ролью Ирода в Рождественском сюжете, где царь Иудеи, узнав о рождении Христа, приказал убить всех детей до двух лет» [Муравлёв 2021, 110].

Оден и Бродский, будучи представителями литературы постмодернизма, осваивают евангельский сюжет инструментами того культурного направления, к которому они относились. Отсюда — слияние в их рождественских текстах времени и пространства, «соседство» быта и высоких материй, святого и обыденного. При этом интерпретации обоих поэтов, несмотря на новый контекст, не лишены трепета, сакральности и света, которыми наполнен первоисточник. Всё это среди прочего говорит о художественном замысле, который был порожден мыслью о том, что время боготворит язык. В этом — ориентир, направляющий Одена и «по наследству» доставшийся Бродскому.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики: исследование разных лет // М.М. Бахтин. М.: Худож. лит., 1975.

Бродский — *Бродский И.А.* Поклониться тени. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/poklonitsia-teni-1997.html> (дата обращения: 15.04.2023).

Бродский 1998 — *Бродский И.А.* Рождественские стихи. Рождество: точка отсчета (Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем). 4-е изд. М.: Новая газета, 1998. 72 с.

Евангелие от Матфея. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/mf/2/> (дата обращения: 15.04.2023).

Лосев 2006 — *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 446 с.

Лотман 1970 — *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

Маслова 2001 — *Маслова Ж.Н.* Проблема билингвизма и англоязычное влияние в поэзии И. Бродского и В. Набокова: дис. ... канд. филол. наук. Балашов, 2001. 174 с.

Минахин 2008 — *Минахин Д.В.* Поэзия У.Х. Одена 1930-х годов в контексте англоязычного модернизма: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. 173 с.

Минахин 2008 — *Минахин Д.В.* Поэзия У.Х. Одена 1930-х годов в контексте англоязычного модернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. 22 с.

Муравлёв 2021 — *Муравлёв Д.П.* «Каждый сам себе царь и верблюд»: державинская традиция в стихотворении И.А. Бродского «24 декабря 1971 года» // Слово и образ. Вопросы изучения христианского литературного наследия. 2021. № 1 (3). С. 104–112.

Ожегов 1987 — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1987. 795 с.

Поспелов 1988 — *Поспелов Г.Н., Николаев П.А., Волков И.Ф. и др.* Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н. Поспелова. 3-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 1988. 527 с.

Пробштейн — *Пробштейн Я.Э.* Уистен Хью Оден «До исполнения времен». Рождественская оратория. URL: http://arcada-nourjahad.blogspot.com/2018/08/blog-post_24.html (дата обращения: 15.04.2023).

Сергеева-Клятис, Лекманов 2002 — *Сергеева-Клятис А.Ю., Лекманов О.А.* «Рождественские стихи» Иосифа Бродского. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2002. 43 с.

Соколов 2003 — *Соколов К.С.* И. Бродский и У.Х. Оден: к проблеме усвоения английской поэтической традиции: дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2003. 155 с.

Якович — *Якович Е.Л.* Иосиф Бродский. Возвращение. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KwPrfr8PriE&t=4357s> (дата обращения: 15.04.2023).

Fuller 1988 — *Fuller John.* W.H. Auden. A Commentary. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988.

The article contains parallels between the poems of the cycles of Joseph Brodsky «Christmas Poems» and the oratorio by Wystan Hugh Auden's «For the Time Being». In particular, the chronotope of these texts is compared.

Key words: chronotope, poetics, Christmas story, Brodsky, Auden.

О.В. МАРЬИНА

Аллюзии и реминисценции как средство создания образа рассказчика в повести К. Воробьева «Вот пришел великан...»

В статье обращается внимание на трансформированные цитаты, появляющиеся в речи говорящего — рассказчика и отсылающие к произведениям отечественных и зарубежных авторов, созданным в разное время. Использование аллюзий и реминисценций позволяет объяснить поступки героя, понять его состояние в определенный момент жизни и оценить переживание относительно ситуаций, в которых он оказывается.

Ключевые слова: аллюзия, реминисценция, образ рассказчика.

Рассказчик в художественном тексте, в сравнении с повествователем, оказывается активным деятелем. Он не только знает об уже произошедших и только разворачивающихся событиях, но и участвует в них, взаимодействует с другими героями, оценивает их поступки, не оставляя без внимания свои, реагирует на реплики, адресованные ему, или случайно им услышанные. Несмотря на знание, участие и оценку говорящего субъекта, нельзя забывать следующее: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чем рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. <...> Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго <...> авторского плана — значит не понимать произведения» [Бахтин 1975, 127–128]. Вторым авторским планом, о котором говорит М.М. Бахтин, оказываются, в том числе, аллюзии и реминисценции, помогающие читателю (при условии их обнаружения) понять героя, его восприятие себя и окружающего мира и определяемые как отсылка, намек на претекст. Претекстом оказываются как литературные произведения (исходные тексты), созданные до анализируемого, так и имена писателей и поэтов, деятелей культуры, исторические события, событие «из жизни другого автора, которое безусловно узнаваемо» [Фатеева 2007, 133] и др.

Рассказчик в повести К. Воробьева «Вот пришёл великан...» (1971) — личность творческая, начинающий писатель, желающий, чтобы о нем узнали читатели. Долго готовится к публикации его первая повесть, не все устраивает редакцию, но в конце концов про-

изведение напечатано, «набирается» материал на второе — автобиографическое. Помимо этого, Антон Кержун — именно так зовут рассказчика — волею судеб оказывается младшим редактором местного издательства (*Работу я стал искать на второй день. За неделю я побывал в двух редакциях газет, в областном управлении культуры, в радиокомитете и еще в трех просветительно-деловых обконторах* [Воробьев 1987, 300]) и ему приходится встречаться с разными авторами и вычитывать разные произведения. Какие-то из них вызывают интерес и уважением рассказчика, какие-то он нещадно критикует. И в том, и в другом случае в выражении отношения Кержуна значимую роль играют аллюзии и реминисценции. Так, один из посетителей — старик напоминает рассказчику героя А. Грина: *Он был худовато и как-то вызывающе одет, — кирзовые сапоги с бахромой на концах голенищ, плотные кортовые штаны и гнедая вельветовая куртка, из-под которой бантом выбивался пестрый ситцевый шарф, делали его похожим на сказочных бродяг из рассказов Грина. Это сходство с ним усиливало лицо — крепкодубленое, в седой щетине и рубцах морщин* [Там же, 350]. Автора повести «Позднее признание» Аллу Элкину рассказчик начинает величать Жорж Санд: *Я посмотрел конец повести, потом несколько кусков из середины, затем стал читать первую страницу. Она начиналась словами Стендаля о том, что прекраснейшая половина жизни остается скрытой для человека, не любившего со страстью. <...> До обеденного перерыва я прочитал третью часть рукописи и пришел к убеждению, что надо быть чертовски гордым, а может быть, очень несчастным человеком, чтобы осмелиться рассказать о себе такую опасно откровенную правду* [Там же, 347]. Эта повесть, с которой познакомился герой, — дневниковая запись женщины, нарушившей закон о семье и браке — это аллюзия на историю, которая произошла с Кержуном и с Лозинской.

Как любая творческая личность, рассказчик рефлексировал, переживает, сомневается, ищет себя, влюбляется и любит, при этом он одинок, неприкаян. Поэтому песни, которые он готов и желает слышать, отражают его состояние, то положение, в котором они оказались с Иреней:

Ты уж стар, ты уж сед,
 Ей с тобой не житьё,
 На заре юных лет
 Ты погубишь её.
 Тяжело без любви
 Ей тебе отвечать.

И морщины твои
Не любя целовать —

строки из песни «Хаз-Булат» — намек на возраст Волобуя — мужа Лозинской, который ни при каких обстоятельствах не готов отпустить жену. На несчастную долю Ирены намекают и слова из другой песни «Лучинушка», которую слышит герой:

Отдали несчастную
В добрую семью,
Загубили красную
Молодость мою.

В рассказе о том, как она стала женой Волобуя, Лозинская упоминает, что это был не ее выбор, не ее желание.

И, конечно же, «Камыш» (именно так называется русская народная песня «Шумел камыш, деревья гнулись» в тексте повести) — это воспоминания о том времени, когда герои проводили время вместе:

Шумел камыш, деревья гнулись,
А ночка темная была.
Одна возлюбленная пара
Всю ночь гуляла до утра.

И какой печальный финал был у их встреч:

Придешь домой, а дома спросят:
«Где ты гуляла, где была?».
А ты скажи: «В саду гуляла,
Домой тропинки не нашла».

Причем в тексте повести только называются песни, вспоминая/зная слова (обращаясь к текстам) которых читатель представляет, почему герой, несмотря на поздний час, в отличие от своих соседей, не только не осуждает поющих во дворе, но, наоборот, открывает форточку, чтобы ничто не мешало ему их слышать.

В период разлуки с Лозинской герой не может слушать, как *под старинную рязанскую молодайку пела Зыкина, <...> ярились битлсы*, то, что ему было нужно, — *полонез Огиньского, «Афинские развалины» и «Танец маленьких лебедей»* [Воробьев 1987, 352].

Есть авторы, которые оказываются для Кержуна путеводной звездой, на них он готов равняться, их он уважает, преклоняется перед их талантом. Главным образом это Хемингуэй и Мигель де Сервантес — совершенно разные, но в одинаковой степени дорогие рассказчику.

Хемингуэй — это ниточка, начавшая связывать Кержуна и Лозинскую, это то первое общее, что оказалось у героев: снимки писателя, привезенные рассказчиком с Кубы, всегда находились с ним в машине, и фотография Хемингуэя красовалась над столом Ирены: *Я направился к ней потому, что она выжидательно смотрела мне под ноги, и потому, что над ее головой к стене была припилена фотография Хемингуэя* [Там же, 279]. «Росинантом» же рассказчик величал свой автомобиль не только потому, что тот оказался его единственным спутником, преданным другом, позволяющим сбежать за город от проблем и неясности как на работе, так и в личной жизни, но и потому, что «Росинант» — это москвич первого выпуска, «драндулет», которому, как говорит рассказчик, «почти четыреста лет», и поэтому он устал, а иногда не слушался хозяина и мог проявлять «характер»: *«Росинанта» влекла какая-то неведомая притягательная сила на набережную к мосту в сторону Гагаринской* [Там же, 290].

Кержун находит много общего между своей неустроенной жизнью, возрастом и тем, как складывалась жизнь С. Есенина: *...в сущности я большой горемыка и неудачник, не наживший к тридцати годам ни кола ни двора* [Там же, 289] — это своеобразное сопоставление своей судьбы с есенинской, косвенное указание на трагическую жизнь поэта, которая оборвалась в тридцать лет. Но поэт для рассказчика — это еще и общий интерес его и Лозинской: *Я припомнил вслух есенинское «воду пьют из кружек и стаканов, из кувшинок тоже можно пить»* [Там же, 386], а в одну из встреч героев Ирена вспомнила строчки: *Пусть струится над твоей избушкой тот вечерний несказанный свет* [Там же]. Фотография матери Есенина на столе у героини — это мечта о семье, доме, тепле, которых не было ни у того, ни у другого.

Чехову отводится особое место в раскрытии образа рассказчика, которого зовут так же, как и классика — Антон Павлович. Жизнь Кержуна до встречи с Лозинской была устроена по образцу чеховской — имеется в виду поездка Чехова на Сахалин. О себе же рассказчик сообщает: *после окончания Литинститута, я долго плавал в Атлантике матросом на рыболовном траулере, — нужно было заработать деньги, чтоб сесть и написать книгу* [Там же, 275]. С одной стороны, это работа-путешествие, чтобы собрать материал, познакомиться с разными людьми, увидеть далекие страны, помимо прочего, собрать денег, с другой — это период ограничений и лишений, своеобразная жизнь «в долг», жизнь в ожидании так же, как у героев Чехова (например, Николая Ивановича из «Крыжовника» или трёх сестёр из одноименной пьесы). А после знакомства Кержуна с Лозинской возникают аллюзии на такие чеховские тексты, как «Рассказ неизвестно-

го человека» или «Дама с собачкой». Так, начало отношений между Гуровым и Анной Сергеевной было схоже с недомолвками или наоборот откровенными разговорами между Кержунуном и Лозинской.

Любовный треугольник достаточно часто описывается в литературе — и Кержун, знающий многие произведения, говорит об этом так: *Как у Толстого и Флобера <...> Они ведь тоже писали о треугольниках* [Там же, 410]. Положение, в котором оказались героини повести «Вот пришёл великан...», схоже с тем, о чем ранее писал Л.Н. Толстой в «Анне Карениной»: Каренина и Вронский так же, как после Кержун и Лозинская, всё больше «погружаясь» в отношения, испытывали не столько радость и счастье, сколько горечь и страх перед будущим. Текст К. Воробьева — это и отсылка к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». Так, состояние мастера на тот момент, когда с ними знакомится читатель, схоже с состоянием рассказчика повести «Вот пришёл великан...»: он одинок, почти без средств, живет затворником, появляются «друзья» / доброжелатели, которые со временем показывают своё истинное лицо. Избранница героя — его Маргарита, поверившая в него как в писателя, «приходящая жена», со стороны производившая впечатление благополучной женщины, у которой есть муж, ребенок, работа, на самом деле оказывается глубоко несчастной.

И.А. Бунин для Кержуна — это высшая степень мастерства, творчества. Примечателен разговор, состоявшийся между рассказчиком и Вераванной — коллегой по издательству:

— *Нельзя ведь не бояться Толстого. Или Бунина, — сказал я.*

— *Бунина?*

— *Да. Ивана Алексеевича.*

— *Потрясно! — самой себе сказала Вераванна. — Кроме непристойности, я, например, ничего у него не читала. Эти его «Руси», «Таньки», «Кофейники» какие-то... Ужас!*

Несмотря на то, что «Солнечный удар» упоминается в связи с Вераванной (*с Вераванной случилось в Сочи что-то непропорционально хорошее, похожее, надо думать, на бунинский «Солнечный удар», потому что, явившись на работу, она была безразлично отрешена от себя самой и от нас с Иреной* [Там же, 411]), он напрямую связан с историей, случившейся между Кержунуном и Лозинской. Чувства, поразившие влюбленных, настолько сильны, что, несмотря на расставание героев, ни он, ни она никогда не забудут о случившемся, их жизнь уже не будет прежней.

Таким образом, аллюзии и реминисценции выступают одним из средств создания образа рассказчика, позволяют понять, что ему интересно, чем он дорожит, демонстрируют его читательский кругозор, помогают оценивать ту или иную ситуацию, в которой оказывается героиня.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.

Воробьев 1987 — *Воробьев К.* Вот пришёл великан... М.: Известия, 1987. С. 274–474.

Фатеева 2007 — *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

The article draws attention to the transformed quotations that appear in the speech of the speaker — the narrator and refer to the works of domestic and foreign authors created at different times. The use of allusions and reminiscences makes it possible to explain the actions of the hero, to understand his state at a certain moment in his life and to evaluate the experience in relation to the situations in which he finds himself.

Key words: allusion, reminiscence, narrator's image.

С.В. ГЕРАСИМОВА, Е.Д. НАЗАРЕНКО

Стилистический потенциал реалий в поэзии Миши Коллинза

Реалии как явление речевого быта наиболее характерны для сказа, принципы анализа которых применены к поэзии Миши Коллинза. На основании анализа реалий в статье сделана попытка сопоставить русскую и американскую языковую картину мира.

Ключевые слова: землетрясение, огонь, вода, дыхание, бег, война.

Научной базой исследования реалий в поэзии Мили Коллинза нам послужили труды В.В. Виноградова. В работе «К теории литературных стилей» ученый выделяет четыре типа текстов на основании их соотношения с конкретно-исторической формой речи, письменной или устной, становящейся сказом, но в любом случае обладающей, по выражению В.В. Виноградова, «выразительной психологически-бытовой основой стилистической ориентации» [Виноградов 1980] «жанрово-бытового характера» [Виноградов 1971, 89]. Итак, исследователь выделяет, во-первых, письменные («Соль» И.Э. Бабеля), письменно-пародийные («Записная тетрадь старого москвича» Ивана Горбунова) и сказовые («Лекция о вреде табака» Чехова)

воспроизведения текстов бытового характера. Во-вторых, чистую художественную условность без бытового фона или тексты эталонного стиля («Страшной мести» Гоголя). В-третьих, личные окказиональные трансформации канона, построенные по его моделям («Мир с конца» В. Хлебникова) и, в-четвертых, промежуточные формы между сказом и эталоном («Записки сумасшедшего» Гоголя). Сказ для Виноградова — это явление речевого быта.

Именно тексты сказового и бытового характера насыщены реалиями.

Слова-реалии — это тоже маркеры своего хронотопа, то есть места и времени, они ярко выражают эпоху, культуру страны, но могут быстро изменяться или исчезать из языка. Понятие реалии пересекается с понятием безэквивалентной лексики, но не совпадает с ним. Реалия может действительно отсутствовать в другом языке (безэквивалентность), но ей может соответствовать иное явление и лексема, также у лексемы другого языка может быть дополнительное значение, наконец, лексемы могут различаться оттенками своего значения [Лютавина 2015].

Наибольший интерес представляют реалии, ставшие метафорами и символами.

В.В. Виноградов полагает, что символы всегда оригинальны, то есть их создает автор, поэтому они реализуются и обретают смысл в конкретном произведении. Смысл символа неотделим от породившего его текста: в тринадцатом параграфе труда «К теории литературных стилей» автор отмечает, что, «изучая речь художественных произведений, до сих пор смешивают стилистический и “диалектологический” взгляды. Между тем природа символа оригинальна. Он не подчиняется культурно-историческим и гносеологическим нормам, которые определяют и ограничивают природу лексемы в языке» [Виноградов 1980].

Можно выделить вечные и оригинальные или окказиональные символы, к числу которых принадлежат реалии. В.В. Виноградов отмечает многозначность символа: «Включенный в систему художественного единства, он не только скован соседними символами семантически — он подчиняется динамике своеобразного словесного потока, от которого в процессе развертывания темы летят на него новые брызги. Поэтому его семантическое лицо вырисовывается нечетко; оно пребывает в состоянии семантической подвижности, неустойчивой многозначности» [Там же].

Вечные и оригинальные (окказиональные) символы обладают многозначностью разного типа. Вечные символы — носители парадигматической многозначности — являют полноту знака в «вечности»

культуры. Оригинальные символы — выразители синтагматической многозначности, являют полноту знака во времени, так как меняют или проясняют свое значение в процессе разворачивания сюжета.

Виноградов, размышляя о классификации значений символов, также намечает иерархическую структуру знаков, которые претерпевают «метафоризацию», превращаясь в иносказание благодаря различным типам аналогий, таких как *этимологические сопоставления, культурно-бытовые и психологические аналогии*, с помощью которых обычно объясняются метафоры в языке.

Метафора для Виноградова — это всегда плод нового познания: «Языковые метафоры — это знаки группировки понятий в идеологической системе языка и запечатления бытийных связей в процессе завоевания мира» [Там же].

Виноградов выделяет *метафору-метеор*, проносящийся по единичному произведению, и *метафору-комету*, обладающую шлейфом — памятью бытования в других текстах, сохранившейся в виде обрывков словесных сфер.

Он выделяет также смысловые и эмоциональные преобразования, порождающие символ как динамичное явление, и указывает, что динамика символических рядов сама порождает эмоционально-смысловые эффекты.

Для анализа мы выбрали сборник «Some things I still can't tell you. Poems» Миши Коллинза. Автор — американский актер и режиссер (род. в 1974 г.), поэтому его стихи представляют собой живописные жанровые сценки.

В первом стихотворении «The kiss» действие разворачивается в «high school», но речь идет о старших классах школы, а не о высшей школе. Старшеклассники, они же студенты, расположились возле «student center» — американского прообраза наших ЦРС — центров по работе со студентами. Наконец, любовь отвлекает их от сдачи SAT — аналога нашего ЕГЭ. Лирический герой и его возлюбленная предаются любовным утехам рядом со студенческим центром [Collins 2021, 2].

Укажем сначала денотат этого слова-реалии: ученический центр обычно располагается в невысоком здании на территории кампуса школьного городка в США. Миша Коллинз упоминает о нем, чтобы оживить воспоминания о школьной первой любви. Отметим, что она лишена характерной для русской картины мира романтики, новизны чувства, опыта личностного взросления. В американской картине мира с первой любовью коррелируют совершенно иные категории: переполненность чувствами, единение, общее дыхание, общий воздох, эпатирующий эротизм.

Образовательный центр становится символом центра социума в целом. Если в классической культуре существовала оппозиция центра общественной жизни и сокровенной частной или семейной жизни за рамками общественного центра, то в современной молодежной среде Америки эта оппозиция снята.

Образовательный центр как реалия образует антитезу с «law», лужайкой, в результате на место отмершей антитезы «общественное — личное», могла бы прийти антитеза «социальное — природное». Но природный центр вновь совпадает с социальным. Лужайка расположена не в лесу, а на территории учебного кампуса. Символ указывает, что центр частной и природной жизни стремится слиться с центром социальной жизни, следовательно, перед нами символ очень высокого обобщающего смысла — это центр универсума в целом. Герои любят друг друга в центре мироздания, объединяющего социальный, личный и природный план бытия, таково самоощущение героев — поэтому им дорога фотография, запечатлевшая их в символическом центре бытия.

В данном случае символ обладает универсальностью и многозначностью, поэтому такая реалия-символ, как «студенческий центр», раскрывается в целой парадигме смыслов. Также символ в данном случае, в отличие от метафоры, не имеет в себе элемента скрытого сравнения, а наоборот, открыто обозначает доминанты культурной и общественной жизни.

Если говорить в системе терминов В.В. Виноградова, то на языке символических реалий стихотворение отражает психологические процессы, связанные с переосмыслением оппозиции «общественная жизнь — личная», а также проявляющиеся в социальном поведении (самопрезентации) подростка.

В стихотворении «A five point eight» [Collins 2021, 13] центральным символом становится землетрясение. Мы относим его к реалиям, так как в восприятии американца оно обладает смыслами, не характерными для других языков. Землетрясение — реалия, подобная кукованью кукушки, или «cuckoo's call» [Лютавина 2015], которое американская девушка слушает, считая, сколько лет осталось до свадьбы, а русская — желая знать, сколько она проживет. Подобно этому в русской языковой системе землетрясение ассоциируется с апокалипсисом, а в американской — с полнотой любовных чувств.

Рассказывая о землетрясении, поэт фиксирует внимание на бедрах любимой жены, которой грозит гибель [Collins 2021, 13].

Землетрясение — реалия американской жизни, не характерная для России, — становится символом природного катаклизма, аналогич-

ным затмению из «Слова о полку Игореве», обретающему в контексте библейской образности смысл приближения конца времен: «Также услышите о войнах и о военных слухах. Смотрите, не ужасайтесь, ибо надлежит всему тому быть. Но это еще не конец: ибо восстанет народ на народ, и царство на царство; и будут глады, моры и землетрясения по местам; всё же это — начало болезней» (Мф. 24:8). Русская языковая и культурная картина мира сохранила память об изречении св. Иоанна Лествичника из «Лествицы», который советовал помнить о смерти, о последних своих мгновеньях на земле, чтобы вовеки не согрешить. В результате выстраивается характерная для русской культуры корреляция: землетрясение — угроза жизни — память смертная — святая жизнь.

Однако в культуре майя, также повлиявшей на поэтику Коллинза и сохранившейся, видимо, благодаря эбониксу — языку коренных американцев — землетрясение имеет смысл, опирающийся на внутреннюю форму этого слова в языке майя. Это подтверждает идеи Виноградова, считавшего, что этимология может порождать тропы и символы. Землетрясение — символ переполненности чувствами. Шокирующее для русского читателя психологическое состояние, когда поэт в момент смертельной опасности для любимой жены любит ее бедрами, раскрывает свои смыслы в контексте культуры майя. Землетрясение ассоциируется с полнотой чувств. Если в сознании американца землетрясение ассоциируется со страстью, то в сознании представителя русского языка и культуры — с концом света, Страшным судом и святой жизнью, с бесстрашием.

Стихотворения «Kiss» и «A five point eight» образуют смысловое единство благодаря следующей корреляции концептов: любовь как попытка выпить дыхание любимого человека — огнедышащий вулкан — землетрясение — переполненность чувствами — любовная страсть. Отметим, что хотя дыхание не является реалией, но как символ оно в процессе развертывания лирического сюжета в сборнике стихов Миши Коллинза обретает синтагматический ряд значений. В начале сборника дыхание становится символом супружеской любви, поскольку герои пьют дыхание друг друга; а в конце сборника — символом любви отца к детям, который вдыхает дыхание своих детей, причем этот символ обогащается еще одним значением: впитав последнее детское дыхание своих детей, отец становится хранителем памяти об их ушедшем детстве. Дыхание становится символом информации — подобно слову, оно исходит из уст. Видимо, Миша Коллинз осознанно или неосознанно работает с библейской метафорой супружеской любви как познания: «Адам познал Еву, жену свою; и она

зачала, и родила Каина, и сказала: приобрела я человека от Господа» (Быт. 4:1). В книге стихов познание любимого человека совершается через вдыхание его выдоха, а хранение памяти о его прошлом как сохранение в себе его дыхания.

Насыщено реалиями стихотворение «Water break» [Collins 2021, 69], или «Остановился попить». В названии есть отсылка к такой реалии, как «кофе-брейк», вошедшей в нашу действительность. Вода приносит герою больше удовольствия, чем кофе. Кофе и вода противопоставлены как цивилизация и естественная жизнь. Герой действительно решает в стихотворении экзистенциальные проблемы бытия и смысла жизни, чуждые дилеммам цивилизации. Экзистенциальную неудовлетворенность героя может смягчить вода, но не кофе. Именно вода становится повторяющимся символом источника жизни и обновления в этом стихотворении. Этот символ носит общекультурный характер, наиболее полно воплотившийся в христианском таинстве крещения (подробнее см. в коллективной монографии: [Символика воды 2022]). Герой преодолевает экзистенциальный кризис, сделав живительные глотки не столько воды, сколько общения со старым мудрым человеком.

В этом стихотворении лирический герой находится в состоянии бега, которое он воспринимает как экзистенциальное, отражающее сущность его жизни. Говоря в терминах В.В. Виноградова, бег как символ «подчиняется динамике своеобразного словесного потока» [Виноградов 1980]. Значение этого символа текуче и противоречиво. В данном стихотворении бег — это мучительная суета, дурная бесконечность, вечное движение, лишаящее возможности остановиться и осмыслить происходящее. Столь же мучительное движение мы встречаем в «Аду» Данте. В беге человек не хозяин своей судьбы. Неведомые экзистенциальные истоки, заставляющие его бежать, руководят его жизнью, так что остается стать лишь свидетелем роковых событий разворачивающихся в жизни. Бег в книге амбивалентен. В начале книги бег связан со счастьем. Бег — выражение восторга. Но далее бег противопоставлен радостям жизни, таким как любовь, воспитание детей, общение, воспоминания. И вот в момент бега по малознакомым улицам лирический герой все-таки останавливается, прося напиться у случайного встречного — им оказывается ветеран войны во Вьетнаме. При создании его образа автор использует множество реалий [Collins 2021, 69].

Разберем самые яркие детали-символы этого фрагмента стихотворения.

Charlotte — Шарлотт. Такова географическая реалия, обретающая символическое значение. Шарлотт — это крупный город в штате Се-

верная Каролина, по улицам которого бежит лирический герой. Как географическая реалья он становится культурно-историческим фоном, объясняющим, почему именно здесь могла произойти описанная встреча. Район небоскребов Dawn town, или Нижний город, соседствует здесь с респектабельными особняками-коттеджами, напротив которых высятся многоэтажные дома городской бедноты. Не только в Шарлотте, но и в Америке в целом нет деления города на районы, где проживают состоятельные господа, и на кварталы для бедных. Ценится разношерстность, равенство, открытость и диалог. Но особенно четко эти черты проявляются именно здесь: Шарлотт — активно разрастающийся город с большим количеством новостроек, поэтому он богат приезжими. Многие из них открыты для знакомств и хотят найти новых друзей. Именно эта установка на коммуникацию как визитная карточка города делает его **оказиональным, чисто авторским символом**, указывающим на предрасположенность к диалогу, символом готовности проявить интерес друг к другу. Шарлотт также оказывается идеальным фоном, на котором выстраивается описанная мизансцена.

Pit bull — питбультерьер, или питбуль, считается опасной собакой, поэтому, указав эту породу, автор стихов также дает характеристику и встретившемуся ему ветерану: владеть этими собаками могут только энергичные, волевые люди, готовые активно общаться с псом и занимать его различными физическими упражнениями. Упоминание питбультерьера характеризует и самого лирического героя, который не побоялся попросить воды у его хозяина. В результате «pit bull» также становится **оказиональным авторским символом** энергии, требующей укрощения. Любовь в книге стихов часто ассоциируется с борьбой, поединком, укрощением.

Bud Light — сорт самого популярного в США пива. Эта гастрономическая деталь также становится символом. Light не только характеристика вкуса, но и легкого отношения к жизни. Ветеран с легкостью вступает в контакт с бегущим, находит с ним общий язык, интересуется им как родным человеком. Легкость отношения к проблемам заявляет о себе как о доминанте языковой картины мира американца.

«Funk music on cheap speakers» — музыка в стиле фанк. **Фанк, пожалуй, самый важный оказиональный символ, выросший из детали.** Близкий к фольклору, «Фанк — это что-то вроде этники, только городской, своеобразный городской фольклор, возникший в афроамериканских городских трущобах, в каменных джунглях» [Katrina 2011]. Эта танцевальная музыка содержит синкопы и кричащий вокал. «Фанк» — в переводе значит «танцевать так, чтобы сильно взмокнуть». Символическая деталь и здесь указывает на характер

человека. Даже без ноги ветеран продолжает танцевать в душе. В результате образ героя включается в систему оппозиций: энергичное движение — созерцательность. Его опыт и мудрость рождены движением, опытом, а не созерцательностью. На пересечении концептов «ветеран», причастный, например, конфликтам в Афганистане, Чечне, ГСВГ и др., — и «музыка» для русского культурного кода возникает ряд концептов, связанных с ностальгически-трагической песенной традицией воспоминания о воинах XX века, с воспеванием подвига, гибели, с темой дружбы, и др. Русский ветеран войн второй половины XX века может быть любителем любой музыки, но в репрезентативных ситуациях он носитель памяти о погибших, защитник Отечества и герой — и именно эти концепты определяют содержание песен, которые он слушает. На пересечении тех же концептов в США, с опорой на опыт Века джаза, ставшего американским ответом на синдром потерянного поколения, участвовавшего в Первой мировой войне, появляется концепт вытеснения из памяти трагедии, ибо музыка штурмует мозг своей жизнерадостностью. Отмеченная антитеза связана с противопоставлением важных культурных доминант: Памяти для России и вытеснения трагизма Памяти для США.

Есть также детали, не являющиеся реалиями, но важные для воссоздания ситуации: «leg missing at the knee», то есть у ветерана одна нога отнята по колено; «radio on an extension cord» — радио с удлинителем.

В подтверждение идей В.В. Виноградова, отметим, что даже вечные общекультурные символы, такие как вода, бег, дыхание, огонь и др., получают в книге стихов уникальную субъективную трактовку, несводимую к словарной парадигме значений. Эти слова обладают синтагматической многозначностью, полнота их значений раскрывается по мере разворачивания лирического сюжета стихотворного цикла. В роли символов выступают также слова-детали, нехарактерные для словарей символов и обретающие в сборнике уникальное авторское смысловое наполнение, отражающее также языковую картину мира.

Полноценное прочтение стихов Миши Коллинза возможно только при погружении в языковую картину мира американца, для которого за каждой реалией стоит не только предмет, но и свидетельство об его уникальных свойствах или о характере его владельца. Деталь, становясь символом, указывает не только на денотат, но и на языковую и культурную картину мира американцев, которая четко контрастирует с русской языковой и культурной картиной мира.

Во всех трех проанализированных нами стихотворениях детали становятся окказиональными символами, указывающими на разницу американской и русской языковой и культурной картины мира.

Для американского подростка поцелуй слит с центром мира, окказиональным символом которого будет студенческий центр. Человек в целом чувствует свою важность: его страсти достойны того, чтобы завоевать центр бытия, спроецироваться на него.

Землетрясение коррелирует с концептом «страсть», в то время как в русской языковой и культурной картине мира — с концептом «бесстрастие».

Наиболее насыщено реалиями стихотворение «Water break»: американская языковая и культурная картина мира выстраивается вокруг концептов «легкое, праздничное отношение к жизни», «вытеснение трагизма бытия из памяти», а русская — вокруг концепта «память» ветеранов.

Эти различия необходимо учитывать при выстраивании межкультурной коммуникации.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградов 1971 — *Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.

Виноградов 1980 — *Виноградов В.В.* К теории литературных стилей // Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 240–249.

Лютавина 2015 — *Лютавина Е.А.* Реалии как лингвистическое явление // Молодой ученый. 2015. № 14 (94). С. 488–490.

Символика воды 2022 — Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ. 2022. 508 с.

Collins 2021 — *Collins Misha* Some things I still can't tell you. Poems. Andrews McMeel PUBLISHING, 2021. 135 p.

Katrina 2011 — *Katrina_fon_may*. Слово «фанк» означает «танцевать так, чтобы сильно взмокнуть» // Livejournal. URL: <https://katrina-fon-may.livejournal.com/13915.html>. 21.10.2011 (дата обращения: 03.03.2023).

Realities as a phenomenon of «speech in life» are most characteristic of «tale», the principles of analysis of which are applied to the poetry of Misha Collins. Based on the analysis of the realities, the article attempts to compare the Russian and American linguistic picture of the world.

Key words: earthquake, fire, water, breathing, running, war

Раздел 6

ФОЛЬКЛОР В РАЗНОАСПЕКТНОМ ОСВЕЩЕНИИ

С.П. СОРОКИНА

«Весна священная»: обряд как материал для балета

В статье выявляются истоки замысла «Весны священной», его соотношение как с художественными, так и с фольклорно-этнографическими представлениями начала XX в. Устанавливается связь обращения к обряду как материалу для балета с новаторскими поисками, не укладывавшимися в рамки модернистской практики и ознаменовавшими переход к авангардистской эстетике.

Ключевые слова: фольклор, обряд, балет, «Весна священная», И. Стравинский, Н. Рерих.

К моменту завершения «Весны священной» (1913) в антрепризе С. Дягилева имелись уже два опыта использования материала традиционной народной культуры в качестве источника для создания балета. В 1910 г. состоялась премьера «Жар-птицы» (музыка И. Стравинского, постановка и либретто М. Фокина, оформление А. Головина), в основу которой легли русские волшебные сказки, в 1911 — «Петрушка» (музыка И. Стравинского, либретто А. Бенуа и И. Стравинского, постановка М. Фокина, оформление А. Бенуа), обращенный к развлечениям на городской праздничной площади, и прежде всего театру Петрушки. В обоих этих балетах была ощутима идущая от «Мира искусства» тенденция эстетизации фольклора, а в «Петрушке» еще и психологизации образа главного героя; работу с фольклорным материалом в них можно рассматривать как своего рода «перевод» с языка народного на язык интеллигенции эпохи модерна.

Замысел «Весны священной», которая стала третьим по времени появления на сцене балетом на фольклорно-этнографическую тему, возник еще до начала работы над «Петрушкой». В воспоминаниях «Хроника моей жизни», опубликованных впервые в 1935 г., Стра-

винский пишет, что идея балета пришла к нему, когда он «дописывал в Петербурге последние страницы» «Жар-птицы» (над балетом он работал с ноября 1909 по май 1910 г. [Друскин 1979, 214]). Он описал это событие так: «...в воображении моем совершенно неожиданно, ибо думал я тогда совсем о другом, возникла картина священного языческого ритуала: мудрые старцы сидят в кругу и наблюдают предсмертный танец девушки, которую они приносят в жертву богу весны, чтобы снискать его благосклонность»¹ [Стравинский 1963, 71]. По словам композитора, это «видение» произвело на него такое «сильное впечатление», что он «тотчас же рассказал о нем» «приятелю, художнику Николаю Рериху², картины которого воскрешали славянское язычество». Того идея «привела в восторг», Стравинский и Рерих стали разрабатывать замысел вместе [Там же].

Рерих, в свою очередь, считал идею балета на тему славянского обряда принадлежащей ему. В интервью от 30 сентября 1910 г. газете «Обозрение театров» он утверждал: «Оттого остановился я на балетном действии, что для оперы обработать *мой* (здесь и далее везде, кроме специально оговоренных случаев, курсив мой. — С.С.) сюжет никак нельзя. В нем доминирует движение, и для “пения” оставалось бы очень мало места, хотя во все время действия за холмом слышно пение священных молитв. Поэтому-то я и остановился на балете. <...> Я хочу изобразить, как светлой летней ночью на вершине священного холма — известного в истории каменного лабиринта — происходит ряд ритуальных древнеславянских танцев, оканчивающихся жертвоприношением. Во всяком случае, костюмы для *моего* балета должны представить особый интерес, ибо эта эпоха инсценируется едва ли не впервые» (цит. по: [Эль 1910, 15]). Та же мысль содержится в интервью «Петербургскому листку» от 28 августа 1910 г.: «Содержание и эскизы этого балета — мои, музыку пишет молодой композитор И. Стравинский» (цит. по: [Стравинский 1998–2000, т. 1, 239]³). Нельзя исключать, учитывая специфику культуры Серебряно-

¹ Сходное, хотя более краткое описание возникновения идеи балета Стравинский дает в диалогах с Крафтом [Стравинский 1971, 148].

² Знакомство Игоря Федоровича и Николая Константиновича состоялось в 1904 г. в доме музыканта, поэта и художника С.С. Митусова (1878–1942), где они затем часто встречались [Там же, 76].

³ Рерих и позже говорил о том, что идея балета и разработка сценария принадлежат в основном ему. Однозначного мнения о том, кому принадлежит изначальный замысел балета, до настоящего времени нет. См. об этом [Схейен 2017, 260].

го века, что сходные мысли по поводу балета на обрядовом материале возникли у обоих художников параллельно. К сожалению, конкретный вклад каждого из них в разработку сценария определить в настоящее время невозможно.

Известно, что Стравинский, открыв Дягилеву после премьеры «Жар-птицы» их с Рерихом замысел (письмо Стравинского Рериху от 6/19 июня 1910 г.) [Сергей Дягилев 1982, 185], на некоторое время отстранился от разработки балета, переключившись на сочинение «Петрушки». Как отмечал композитор в «Диалогах», идея будущей «Весны священной» летом 1910 г. еще «не сопровождалась какой-нибудь определенной музыкальной мыслью»¹ [Стравинский 1971, 148]. Что касается сценария, то к лету 1910 г. он в каком-то виде уже существовал, т.к. в письме Рериху от 12 июля 1910 г. Стравинский пишет, что потерял листок, где записал либретто «Великой жертвы»² и просит прислать ему либретто снова [Письма И. Стравинского 1966, 59]. Более того, к этому времени Стравинский и Рерих уже обсуждали постановку задуманного балета с М. Фокиным, т.к. в письме композитора художнику от 27 июля 1910 г. снова обращаясь к Николаю Константиновичу с просьбой прислать либретто, в скобках Игорь Федорович уточняет: «т. е. первоначального, так и последующего, выработанного Фокиным с нами»³ [Там же].

Окончательный сценарий «Весны священной» был написан в имении М.К. Тенишевой Талашкино Смоленской губ., где доволь-

¹ О том же Стравинский упомянул в «Хронике...»: «<...> тотчас же после “Жар-птицы” я не имел возможности сделать даже первых набросков этой вещи, настолько я был поглощен тогда сочинением “Петрушки”» [Стравинский 1963, 77].

² На начальном этапе Стравинский и Рерих дали балету название «Великая жертва» (затем так стала именоваться одна из частей), название «Весна священная», по словам Стравинского, появилось во время работы Игоря Федоровича и Николая Константиновича в Талашкино, а французское наименование «Le Sacre du Printemps», под которым балет шел в антрепризе Дягилева, было придумано Л. Бакстом [Стравинский 1971, 148–149]. Интересно, что Р. Крафт сообщал: название «Le Sacre du Printemps» было записано на обороте денежной расписки Стравинского, датированной 19 ноября 1911 г. [Ярустовский 1971, 118].

³ В интервью «Петербуржскому листку» от 28 августа 1910 г. и «Обозрению театров» от 30 сентября 1910 г. Рерих также упоминает Фокина в качестве предполагаемого постановщика балета [Стравинский 1998–2000, т. 1, 239; Эль 1910, 14].

но много времени проводил Рерих¹ и куда в июле 1911 г. приехал по приглашению художника композитор. По словам Стравинского, они «занялись работой», и «через несколько дней план сценического действия и названия танцев были придуманы» [Стравинский 1971, 148]. Таким образом, музыку к балету композитор писал в основном по существующему сценарию [Там же, 149]. Клавир «Весны священной» был закончен 4 ноября 1912 г., инструментовка 8 марта 1913 [Друскин 1979, 54]. Довольно продолжительное время Рерих и Стравинский предполагали, что балет будет ставить Фокин. Однако в марте 1912 г. Стравинский напишет жене (письмо от 4/17 марта 1912 г.), что разочарован в Фокине как новаторе и не считает его таковым² [Сергей Дягилев 1982, 194]. В этот период, начиная с 1910 г., портятся отношения с Фокиным Дягилева³. К концу 1912 г. Дягилев принимает решение о том, что ставить балет будет В. Нижинский, для которого эта постановка станет второй (в 1912 г. он дебютировал в качестве хореографа «Послеполуденным отдыхом фавна», а параллельно с «Весной священной» ставил «Игры» (1913)). Репетиции шли около полугода; премьера состоялась в Париже 29 мая 1913 г.

Таким образом, замысел и либретто балета принадлежат Рериху и Стравинскому. Именно либретто лежало в основе сочинения, представляющего синтез различных искусств. Нижинский в качестве хореографа включился в создание произведения далеко не сразу, воплощая уже готовые замысел и сценарий. При этом, по утверждению С. Лифаря, большое участие в постановке балета принимал С. Дягилев [Лифарь 2018, 245–248].

Само обращение к обряду как материалу для балета в контексте театральных исканий Серебряного века не представляется неожиданным. С одной стороны, интерес к «древнеславянскому» (см. приведенную выше цитату Рериха) материалу как источнику художественного осмысления в этот период огромен. С другой — и к театру в начале XX в. привлечено колоссальное внимание; дискуссиями о его назначении, возможностях, сущности переполнены страницы разнообразных изданий; обсуждаются концепции театра-храма, соборного действия, мистериального театра, предшествования театраль-

¹ Об отношениях Рериха и Тенишевой см., например: [Дубаев 2003, 95–108].

² Позже, в «Хронике...», Стравинский отметит, что, по его мнению, Фокин, при его «эстетических склонностях, вряд ли бы согласился ставить «Весну» [Стравинский 1963, 84].

³ Подробнее об этом: [Красовская 2009, 467–471].

ного сознания религиозному; идут споры о соотношении в нем аполюнийского и дионисийского начал¹. Однако одно дело — создавать, по выражению Стахорского, «бумажные фантастические утопии» о театре [Стахорский 2007, 8] и даже приписывать той или иной постановке религиозное значение, как это сделал Д. Мережковский в речи о спектакле Александрийского театра «Ипполит» [Там же, 78], и другое — показать на сцене собственно обряд. В этом смысле опыт «Весны священной» для своего времени один из уникальных.

Обратимся к непосредственным истокам замысла «Весны священной» и источникам его реализации.

Если говорить о Стравинском², то ему, безусловно, были близки распространившиеся в начале XX в. представления об особом положении танца среди прочих искусств³. В письмах начала 1910-х гг. он комментирует статьи Г. Фукса, С. Волконского, А. Левинсона, В. Светлова. Наверняка знакома композитору была и статья А. Бенуа «Беседа о балете», опубликованная в имевшем большой резонанс сборнике «Театр. Книга о новом театре» (1908). В ней художник высказывает мысли о «литургичности» балета, о «желательности появления» в нем «настоящих религиозных мистерий» [Бенуа 2008, 92]. При этом Бенуа следующим образом поясняет свою идею: «...подлинная натура балета — в танце, а не в драме. Разумеется, драматическое начало должно быть вплетено в танцы. Вроде того, как церковная литургия разыгрывает во время обедни величайшую драму танцюя, т.е. совершая ряд прекрасных переходов и жестов. Эти же два начала были в тесной связи в мистериях и в первоначальных трагедиях. Но танец в балете может существовать и отдельно, т.е. как нечто прекрасное и *потому* (выделено Бенуа. — С.С.) самоцельное, являясь уже прямо отражением улыбки божества» [Там же, 85–86]. В этой же статье находим и еще одно важное в связи с рождением замысла «Весны священной» рассуждение: «В славянской мифологии что ни эпизод, то сюжет для балета. Но только трудно в наш век подходить к этой, быть может, самой драгоценной сокровищнице. Сцена слишком за-

¹ Подробно театральные идеи Серебряного века рассмотрены: [Стахорский 2007].

² Здесь мы отмечаем наиболее важные, с нашей точки зрения, для рассматриваемой темы явления. О ряде других источников балета и параллелей к нему см.: [Сироткина 2015].

³ Показательно, что в трех из десяти статей сборника «Театр. Книга о новом театре» (1908) с танцем связывалось обновление театрального искусства [Горнфельд 2008, 57; Бенуа 2008, 79–100; Соллогуб 2008, 164–165].

пужена операми в “истинно-русском” стиле, и необходимо найти новый стиль передавать “славянское” настроение <...>» [Там же, 94].

О влиянии Бенуа сам композитор писал своему другу, сыну Н.А. Римского-Корсакова Владимиру Николаевичу, «защищая» балет, который последнему (как и его отцу, и старшему брату) представлялся наименее значимым из искусств: «Вот что я думаю о балете, будучи совершенно согласен с Бенуа и не находя ничего ужасного в его увлечении балетом. И напрасно ты стараешься меня вырвать из сферы влияния Бенуа — это человек на редкость тонкий, ясновидящий и чуткий не только к пластике, но и к музыке <...>» (письмо от 8/21 июля 1911 г.) [Стравинский 1998–2000, т. 1, 293]. В этом же письме Стравинский дает, на наш взгляд важную для понимания замысла «Весны священной» характеристику балета: «Был бы жив какой-нибудь Микеланджело <...>, единственно, что бы признал и принял его гений — это возрождающуюся хореографию <...>, ибо единственная форма сценического искусства, которая ставит себе в краеугольный камень задачи красоты, и больше ничего (выделено Стравинским. — С.С.), есть балет» [Там же, 292]. Таким образом, именно в балете видел Стравинский перспективы осуществления новаторских идей, воплощения того, что еще не было освоено искусством.

Еще отчетливее эта мысль выражена композитором в интервью «Петербургской газете»: «Меня интересует хореографическая драма, единственная форма, в которой я вижу движение вперед, не предугадывая будущих путей. Опера — это ложь, претендующая на правду, а мне нужна ложь, претендующая на ложь» [У композитора 1912]. Обратим внимание также на последнюю фразу, поскольку в ней, пусть и в метафорической форме, поясняется представление Стравинского о направлении искомого им в тот период новаторского пути — движению к бессюжетности, нелитературности музыкально-хореографического искусства¹ (в ранее приведенной цитате из письма Римскому-Корсакову эта идея также присутствует в выделенной композитором части фразы — балет ставит «задачи красоты, и больше ничего»)². Это стремление, на наш взгляд, подтолкнуло Стравинского к обряду как материалу для балета. С другой стороны, оно же заставило его столь резко высказаться об опере, в которой реализация

¹ В интервью лондонской газете «Daily Mail» от 13 февраля 1913 г. Стравинский, говоря о своем предпочтении балета опере прямо укажет на это качество своего нового замысла: «Мой новый балет “Весна священная” не имеет сюжета» [И. Стравинский-публицист 1988, 12].

² Напомним, что в том же направлении в этот период движется нарождающийся авангард в живописи.

задач бессюжетности и нелитературности представляется гораздо менее органичной.

Но, с нашей точки зрения, именно опера, а точнее внутренняя полемика с ней, стала еще одним непосредственным толчком к рождению замысла «Весны священной». Мы имеем в виду оперу Римского-Корсакова «Снегурочка» (1881), созданную по одноименной пьесе-сказке А.Н. Островского. В этой пьесе композитора привлек не только яркий сказочный и вместе с тем любовный сюжет, но и возможность показать древнерусскую языческую обрядность — прежде всего, связанную с весенними ритуалами поклонения и жертвоприношения богу солнца Яриле. Островский¹, а вслед за ним и Римский-Корсаков основывались на труде А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу». Мифологические построения Афанасьева подвергались критике как при жизни ученого, так и в последующие периоды [Топорков 1997, 153–158, 230–235], что, однако, не мешало и не мешает их популярности как в прошлом, так и в настоящем. В творчестве Римского-Корсакова «Снегурочка» стала одним из образцов воплощения русского национального мифа: в ней нашли отражение представления об «органической чистоте» «народных идеалов», ценности традиционных устоев, единстве нации и доминировании в ней инстинктивно-врожденного, стихийного; сплелись православные и языческие реминисценции; получили отклик идеализация патриархальной древности, культ фольклора как выражения «народного духа», т.е. опера претендовала на то, чтобы быть чем-то большим, чем только художественное произведение, — искусством, несущим важный общественно значимый смысл [Лобанкова 2014, 141–204]. Стравинский, будучи учеником Римского-Корсакова, безусловно, хорошо знал эту оперу. Она могла натолкнуть Игоря Федоровича на идею «перенесения» обряда на сцену. Обратим внимание на то, что, как и Римский-Корсаков, Стравинский в «Весне священной» обращается к весенне-летней обрядности, идее ритуального жертвоприношения. При этом, если в опере Римского-Корсакова внеобрядовая ткань, литературная фабула играют весьма важную роль, в том числе и идейную, то замысел Стравинского состоял в том, чтобы создать художественное произведение в «очищенном» от литературной сюжетности виде. В этом плане, возможно, устремления Стравинского расходились не только с видением Римского-Корсакова, но и с исканиями Бенуа, мечтавшим о балете-мис-

¹ О знакомстве Островского с трудами Афанасьева см.: [Кулиш 1962, 107–109, 112].

терии¹. Не случайно позже в «Хронике...» Стравинский выскажется категорически против отношения к театру как религии, как храму² [Стравинский 1963, 82].

Упомянем еще об одном возможном толчке к созданию балета «Весна священная». В 1907–1908 гг. Стравинский написал два музыкальных произведения на стихи С. Городецкого — «Весна (монастырская)» и «Росзянка (хлыстовская)». Оба они были взяты из первого сборника стихотворений поэта «Ярь» (1906)³. Городецкого, как и многих представителей культуры начала XX в., чрезвычайно занимала тема русской и — шире — славянской древности, мифологии. Он выступал за интуитивное, бессознательное проникновение в архаическое мифическое прошлое [Доценко 1988, 159]. В одной из статей поэт следующим образом характеризует свой метод: «Не пересказывать (фольклор. — С.С.), а брать образ и вмещать в него свое содержание. В одном слове угадывать поэму. Весь фольклор пустить на семя и вырастить небывалый лес» [Городецкий 1907, 64]. При этом Городецкий хорошо знал «Поэтические воззрения славян на природу» Афанасьева и был страстно увлечен этой книгой [Доценко 1988, 171]. Сборник «Ярь» зиждется именно на этих двух основаниях: поэтическое вживание в архаическое мифическое прошлое и его новое сотворение с опорой на представления, почерпнутые из труда Афанасьева. Среди центральных идей сборника — представление о вечном круговороте жизни и смерти, которое часто реализуется поэтом в образе весны, а весна нередко соединяется с образом девушки. Среди произведений сборника есть стихотворение «Ставят Ярилу» (1905), изображающее обряд, близкий к тому, какой мы затем встретим в «Весне священной»: старый «ведун» приносит в жертву «новому богу» девушку — «жрицу десятой весны». В стихотворении, правда, жрец убивает девушку топором, а в балете она сама пляшет перед ним (Старейшим-Мудрейшим) до смерти.

Что касается соавтора Стравинского по «Весне священной», Рериха, то его знакомство как с оперой Римского-Корсакова⁴ «Снегу-

¹ Приведем еще одну цитату из уже упоминавшейся статьи Бенуа: «Для театральности балета необходимо завертеть пляшущие человеческие фигуры вокруг какой-нибудь фабулы» [Бенуа 2008, 91].

² Интересно, что это рассуждение вкраплено Стравинским в рассказ о «Весне священной».

³ Одним из первых на роль этой работы Стравинского в создании «Весны священной» указал В. Смирнов [Смирнов 1970, 86–87].

⁴ Римский-Корсаков был одним из любимых композиторов Рериха, под впечатлением от его оперы «Садко» художник написал картину «Садко у морского царя»; в 1911 г. Рерих создал проект надгробия композитору.

рочка», так и с поэзией Городецкого не вызывает сомнений. Обращает внимание, что практически параллельно с работой над «Весной священной» Рерих оформлял «Снегурочку» для Парижской оперы (1908) и для петербургского драматического театра Рейнеке (1912), а с Городецким был лично знаком. Более того, представляется, что сама идея реконструкции древних мифологических представлений путем интуитивного поэтического (и, возможно, мистического) вживания в архаическое прошлое была Рериху чрезвычайно близка. Так, оживляя фантазией картины прошлого, он описывает свои археологические изыскания в статье «На кургане. В Водской Пятине (СПб. губ.)» [Рерих 1914, 1–26, особенно 14–21]. Не была чужда Рериху и идея создания бессюжетного балета. В интервью «Петербуржскому листку» от 28 августа 1910 г. он даже попытался по-своему мотивировать необходимость такого подхода: «Эта вещь будет первой попыткой без определенного драматического сюжета дать воспроизведение старины, которая не нуждается ни в каких словах. Я думаю, что если бы мы перенеслись в глубокую старину, то эти слова были бы для нас всё равно непонятны» (цит. по: [Стравинский 1998–2000, т. 1, 239]).

К моменту работы над «Весной священной» интерес Рериха к древнеславянской истории был более прочным и фундированным, чем у Стравинского. Рерих довольно серьезно занимался археологией и регулярно ездил на раскопки, изучал древнерусское искусство, прежде всего архитектуру и иконопись, создал ряд полотен на тему Древней Руси и славянства (в 1897 г. задумывает серию под названием «Начало Руси. Славяне» [Беликов, Князева 1972, 33]), причем на некоторых из них появляется образ старца-мудреца — жреца («Гонец» (1897), «Сходятся старцы» (1898), «Идолы» (1901)). В театральной среде именно он, наряду с А. Головиным и И. Билибиным, привлекался как знаток к оформлению спектаклей русской исторической тематики (в т.ч. в антрепризе Дягилева он оформил «Псковитянку» и «Князя Игоря» («Половецкие пляски»)). Таким образом, в отличие от Стравинского, увлеченного новаторскими поисками, Рериха¹, на наш взгляд, в большей степени занимала идея воссоздания древнего славянского обряда. Сошлемся на мнение биографов художника, которые отмечают, что «творчество Николая Константиновича никогда не стимулировалось чисто эстетическими поисками, что от-

¹ Отношение Рериха к экспериментальному искусству не было однозначным. Не случайно он был близок со Стасовым, Тенишевой, а его отношения с Дягилевым складывались далеко не просто [Беликов, Князева 1972, 23–54; Дубаев 2003, 65–77].

даляло его от некоторых “мирискусников” и подчас вызывало взаимную холодность» [Беликов, Князева 1972, 68]¹.

Какие же представления о славянском обряде и какой обрядовый материал легли в основу либретто? Какой стала «реконструкция»?

Сама идея существования некогда у славян человеческого жертвоприношения природному божеству не противоречила научным представлениям начала XX в. В круге внимания авторов балета, и особенно Рериха², могли быть работы А.Н. Веселовского и Е.В. Аничкова, сделавших акцент (в отличие от Афанасьева, стремившегося к реконструкции мифа) на изучении различных обрядовых практик с целью уяснения представлений и верований, стоящих за их современной формой; и в первую очередь мы здесь имеем в виду исследования этими учеными весенне-летней обрядности — «Гетеризм, побратимство и кумовство в купальской обрядности» Веселовского (1894) и «Весенняя обрядовая песня на западе и у славян» Аничкова (1904).

Однако, что касается самого сценария обряда, предложенного Рерихом и Стравинским, то он, очевидно, является плодом фантазии авторов и никакими фольклорно-этнографическими фактами не подкреплен. Либретто, которое печаталось в программе «Весны священной» начиная с премьеры балета [Стравинский 1998–2000, т. 2, 78], было прислано Рерихом Дягилеву в письме в начале мая 1913 г. Оно выглядит следующим образом.

«I Поцелуй земли

Возлюбил землю Ярило. Зацвела земля золотом. Налилась земля травами. Радость земли великая. Людям великий пляс и гадание. Собирают цветы, солнцу красному поклоняются. Сам Старейший-мудрейший знает больше всех.

Приведут его сочетаться с землею пышною.

И утопчут землю страшную [выделено Рерихом. — С.С.] радостью великою.

¹ Исследователи считают, что «основную идею “Весны священной” Николай Константинович видел в величии жертвенного подвига, о чем недвусмысленно говорит и первоначальное название самого произведения “Великая жертва”» [Беликов, Князева 1972, 88].

² Рерих довольно хорошо знал археологическую научную литературу своего времени, о чем можно судить по ссылкам в его статьях. Вполне возможно, что он был знаком и с этнографическими и фольклористическими трудами, однако ссылок на них мы не обнаружили.

II Жертва великая

После дня и после полуночи. Камни зачатые по холмам лежат. Ведут девушки игры тайные. Ищут пути великого. Славят величают жертву избранную. Призовут старцев, свидетелей праведных. Человеки-праотцы мудрые смотрят жертву великую. Воздадут жертву Яриле прекрасному, красному» [Там же].

Отметим, что в письме Дягилеву, написанном в начале 1913 г., Рерих называет первую картину «Поцелуй земле» [Сергей Дягилев 1982, 120], что, со смысловой точки зрения, более правильно, так как в этой картине изображается ритуал, в котором Старейший-мудрейший дает «расцветшей земле священный поцелуй» [Там же]. Причем поцелуй — это не только реальное действие, но и условное обозначение священной пляски. Стравинский этот момент балета описывает так: «Старцем дан знак — ПОЦЕЛУЙ ЗЕМЛИ (выделено Стравинским. — С.С.). Выплясывают землю. Пляской освещают землю. В пляске сливаются с землей» [Стравинский-публицист 1988, 18]. Возможно, идея первой картины (причудливого ритуала поцелуя земле) и ее названия возникли под влиянием уже упоминавшейся «Снегурочки», где с настоящей любовью, внешне выражающейся в «горячем» поцелуе, связан приход Ярилы, весны, тепла. Напомним, что на протяжении пьесы противопоставляется «холодный» поцелуй неспособной любить Снегурочки «горячим» поцелуям людей [Островский 1977, 391, 433–434], а в конце пьесы чувство любви становится доступно и для нее, но вследствие этого она гибнет, оказываясь жертвой Яриле¹. Обратим внимание, что в либретто балета первая картина заканчивается словами «и утопчут землю страшную радостью великою»², т.е. ритуал «поцелуя» мыслится авторами как пролог к будущему жертвоприношению.

Детализируя начало первой картины, Рерих и Стравинский упоминают, что до появления Старейшего-мудрейшего здесь изображаются гадания, хороводы, «игры в умыкание жен» и «города» (кулачный бой) [Сергей Дягилев 1982, 120; Стравинский-публицист 1988, 17–18], т.е. некоторые реально существующие этнографические реалии в поле зрения авторов балета всё же были.

¹ Это происходит на рассвете, с появлением первых лучей солнца. Интересно, что Рерих еще в 1910 г., рассказывая о замысле «Весны священной», упоминает, что действие балета «оканчивается перед восходом солнца, когда показываются первые лучи» [Стравинский 1998–2000, т. 1, 239].

² В уже упоминавшемся письме Дягилеву (1913) Рерих отмечает, что здесь толпа испытывает «мистический ужас» [Сергей Дягилев 1982, 120].

Вторая картина изображает подготовку к жертвоприношению (выборы жертвы) и сам жертвенный пляс перед старейшинами. Старейшин Рерих наряжает в медвежьи шкуры, отсылая таким образом зрителя к представлению о медведе — «человеческом праотце» (письмо Рериха Дягилеву от начала 1913 г.) [Сергей Дягилев 1982, 120].

Либретто, предлагавшее публике зримое воплощение обряда, которое ни на каких этнографических описаниях не было основано, тем не менее, как ни странно, менее всего подверглось критике, хотя современники, как известно, вначале приняли «Весну священную» буквально в штыки. Сохранилось немало свидетельств о скандальной премьере балета [Стравинский 1963, 91; Стравинский 1971, 150–151; Нижинская 1999, 254; Красовская 2009, 546–547 и др.], которая превратилась в настоящую оргию с драками, криками, освистыванием. Такое восприятие стало следствием разрушения в этом произведении всех художественных канонов, сложившихся к 1910-м гг. не в последнюю очередь и усилиями самих «Русских балетов», в т.ч. в сфере использования фольклора. От прежней тенденции к эстетизации, «облагораживанию» народного искусства не осталось и следа. В отечественной прессе критике подвергалась и музыка, и хореография балета, в то время как само действие воспринималось как достоверная реконструкция древнеславянского обряда¹. Среди немногих А. Луначарский, рецензируя новый балет, высказал в этом отношении очевидное сомнение, отметив, что авторы «не пошли ни по пути научной точности, ни по пути балетного обсахаривания материала» (цит. по: [Стравинский 1998–2000, т. 2, 569]).

Задумывались ли сами создатели этого хореографического обряда-мистификации над степенью его этнографической достоверности и важно ли это было для них? На наш взгляд, из всех его авторов более всего интуитивно-поэтическое постижение славянской древности увлекало Рериха; представляется, что и словесное оформление либретто принадлежит именно ему. Б. Ярустовский, исследовавший тетрадь эскизов И. Стравинского к «Весне священной», отмечал, что, «после того как подробности будущего сценического действия выполняли свою роль стимулятора творческого воображения, они часто исчезали из его (Стравинского. — С.С.) сознания. В особенности это касается «Весны священной» [Ярустовский 1971, 120]. Своеобразно восприятие замысла балета Нижинским, который интерпретировал его следующим образом: «Это воистину дух природы, выраженный

¹ Положительные и отрицательные отзывы на балет приведены в книге [Стравинский 1998–2000, т. 2, 560–573].

в движении музыки. Это жизнь камней и деревьев. Здесь нет никакого человеческого бытия. Это только воплощение самой природы» [Стравинский 1998–2000, т. 2, 44].

Что же дало в художественном отношении это своеобразное «конструирование» обряда? С нашей точки зрения, важно, что либретто «Весны священной», переносившее действие балета в «дорусскую», древнеславянскую эпоху, не стесняло творческое воображение композитора, хореографа, оформителя уже довольно жесткими к тому моменту рамками «русского стиля»¹. Оно позволяло вообще к нему не апеллировать. В то же время создатели балета получили возможность совершенно по-новому подойти к использованию фольклорного наследия. Так, характеризуя восприятие музыкального фольклора Стравинским, М. Друскин отмечает его принципиально иной по сравнению с «кучкистами» и Римским-Корсаковым метод: «И что поразительно: не будучи фольклористом по призванию <...>, он (Стравинский. — С.С.) сумел в русской народной песенности подметить структурные закономерности, до него не открытые классиками XIX века. Его интересовали именно структуры, то есть типичное в ладоинтонационном и ритмическом строении напева, а не индивидуальные прообразы песен, мелодии которых он, за единичными исключениями — они содержатся в “Жар-птице” и преимущественно в “Петрушке” — не цитировал» [Друскин 1979, 49].

Нижинский также не опирается на выработанные к тому времени в балете «знаки» русского народного танца, решительно ломая классическую балетную пластику. Хореография «Весны священной» строится на завернутых внутрь стопах, нарочито тяжелых прыжках, угловатой пластике². Известно, что на хореографию Нижинского оказала влияние система Ж. Далькроза, отмечается также увлечение Дягилева и через него Нижинского живописью П. Гогена [Лифарь 2018, 246–248]. Однако своеобразные, неестественно изломанные позы танцовщиков напоминают и неумелый рисунок русского лубка, а руки, то сжатые в кулаки, то согнутые под углом в локтях с вытянутыми вверх плоскими кистями, то завернутые к плечам в форме треугольника — фигуры вышивок на полотенцах. Наименее провокационны декорации, предложенные Рерихом. Но и они создают природное

¹ Подробно формирование и суть «русского стиля» в музыке рассматривается в монографии Е.В. Лобанковой [Лобанкова 2014], а в изобразительном искусстве и архитектуре — в книге Е.И. Кириченко [Кириченко 1997].

² Смейса.ру. Портал юмора и приколов. URL: <https://smejsa.ru/prikolnye-statusy-pro-moskvu/> (дата обращения: 20.03.2023)

пространство, в сущности, лишённое «русских» примет. Наиболее очевидны отсылки к аутентичной этнографической фактуре в костюмах, разработанных художником. При этом прямые рубахи, украшенные орнаментом, лапти на ногах танцовщиков, безусловно, тоже были вызовом традиционному балетному облачению.

В результате не стесненное внятыми этнографическими ориентирами либретто реализовалось в революционное музыкально-хореографическое произведение, сломавшее эстетические стереотипы не только времен «могучей кучки», но и эпохи модерна. Отказавшись от привычных, узнаваемых клише «русского стиля», его создатели открыли новые пути освоения фольклора профессиональным искусством.

ЛИТЕРАТУРА

Беликов, Князева 1972 — *Беликов П., Князева В.* Рерих. М.: Молодая гвардия, 1972. 256 с.

Бенуа 2008 — *Бенуа А.* Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 79–100 (1-е изд.: СПб.: Шиповник, 1908).

Горнфельд 2008 — *Горнфельд А.* Дузе, Вагнер, Станиславский // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 56–78. (1-е изд.: СПб.: Шиповник, 1908).

Городецкий 1907 — *Городецкий С.* Тень прочтенной книги // Весы. 1907. № 8. С. 59–64.

Доценко 1988 — *Доценко С.Н.* Мифопоэтическое начало в поэзии С. Городецкого // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988. С. 158–173.

Друскин 1979 — *Друскин М.* Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.: Сов. композитор, 1979. 232 с.

Дубаев 2003 — *Дубаев М.* Рерих. М.: Молодая гвардия, 2003. 427 с.

Кириченко 1997 — *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиск выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: ГАЛАРТ, 1997. 432 с.

Красовская 2009 — *Красовская В.М.* Русский балетный театр начала 20 века. Хореографы. СПб.; М.; Краснодар: Планета музыки, 2009. 656 с.

Кулиш 1962 — *Кулиш Ж.В.* «Снегурочка» А.Н. Островского и народная сказка // Русский фольклор. Материалы и исследования. Вып. 7. М.; Л.: Наука, 1962. С. 106–114.

Островский 1977 — *Островский А.Н.* Снегурочка // Островский А.Н. Полное собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М.: Искусство, 1977. С. 364–460.

Лифарь 2018 — *Лифарь С.* Дягилев. С Дягилевым. М.: АСТ, 2018. 480 с.

Лобанкова 2014 — *Лобанкова Е.В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре. От Глинки до Скрябина. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова; изд. дом «Галина скрипит», 2014. 416 с.

Нижинская 1999 — *Нижинская Б.* Ранние воспоминания. Ч. 2. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 319 с.

Письма И. Стравинского 1966 — Письма И. Стравинского Н. Рериху и М. Равеля И. Стравинскому / Публ. И. Вершининой // Советская музыка. 1966. № 8. С. 47–66.

Рерих 1914 — *Рерих Н.* На кургане. В Водской Пятине (СПб. губ.) // Рерих Н. Собр. соч. СПб.: Изд-во И.Д. Сытина, 1914. С. 1–26.

Сергей Дягилев 1982 — Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве / Сост., авторы вступит. ст. и комм. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. Т. 2. М.: Изобразит. искусство, 1982. 576 с.

Сироткина 2015 — *Сироткина И.* Кто придумал «Весну»? // Научный вестник Московской консерватории. 2015. Т. 6. Вып. 1. С. 58–69.

Смирнов 1970 — *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. Л.: Музыка, 1970. 152 с.

Соллогуб 2008 — *Соллогуб Ф.* Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. М.: ГИТИС, 2008. С. 148–165. (1-е изд.: СПб.: Шиповник, 1908).

Стахорский 2007 — *Стахорский С.В.* Искания русской театральной мысли. М.: Свободное изд-во, 2007. 472 с.

Стравинский 1998–2000 — *Стравинский И.Ф.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / Сост., текстолог. редакция и комм. В.П. Варунца. Т. 1. 1882–1912. М.: Композитор, 1998. 552 с. Т. 2. 1913–1922. М.: Композитор, 2000. 800 с.

Стравинский 1971 — *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. М.: Музыка, 1971. 414 с.

Стравинский 1963 — *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни. Л.: Гос. муз. Изд-во, 1963. 274 с.

Стравинский-публицист 1988 — И. Стравинский — публицист и собеседник / Сост., текстолог. ред., комм., закл. ст. и указатели В. Варунца. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.

Схейен 2017 — *Схейен Ш.* Сергей Дягилев. «Русские сезоны» навсегда. М.: КоЛибри, 2017. 608 с.

У композитора 1912 — У композитора И.Ф. Стравинского // Петербургская газета. 1912. 27 сентября.

Эль 1910 — *Эль.* Наши беседы. У Н.К. Рериха // Обозрение театров. 1910. № 1187. 30 октября.

Ярустовский 1971 — *Ярустовский Б.* Музыкальный дневник мастера // Советская музыка. 1971. № 2. С. 114–122.

The article reveals the origins of the idea of the «Sacred Spring», its correlation with both artistic and folklore-ethnographic representations of the beginning of the XX century. The connection is established between the appeal to the rite as a material for ballet with innovative searches that did not fit into the framework of modernist practice and marked the transition to avant-garde aesthetics.

Key words: Folklore, rite, ballet, “Sacred Spring”, I. Stravinsky, N. Roerich

А.С. ДЖАНУМОВ

Трансформация сюжета о покаянии в народной христианской легенде и агиографической повести

В статье в сравнительном аспекте анализируется сюжет о покаянии в народной христианской легенде и в агиографической повести. Исследуются художественные особенности конкретных произведений указанных жанров с учетом их жанровой специфики. Изучается взаимное влияние указанных жанров на примере конкретных текстов.

Ключевые слова: покаяние, народная христианская легенда, агиографическая повесть, сюжет, поэтика.

Целью настоящей статьи является исследование трансформации сюжета о покаянии в народной христианской легенде разных народов и в агиографической повести. Разбор изучаемых произведений будет проводиться в зависимости от сюжетных особенностей текстов в сравнительном аспекте. Будут рассмотрены художественные особенности народных христианских легенд и агиографических повестей с разбираемым сюжетом с учетом жанровой специфики произведения. Будет исследовано взаимное влияние указанных жанров на примере конкретных текстов.

Переводы рассматриваемых народных христианских легенд «Бенно из Злого замка и Святая долина» и «Нищего приюти» приводятся по составленному мной сборнику «О славе небесной и вечной радости» [Джанумов 2008].

Композиция народной христианской легенды и агиографической повести с сюжетом о покаянии имеет несколько разновидностей в зависимости от мотивов и их последовательности в структуре повествования. Немецкая легенда «Бенно из Злого замка и Святая долина» [Günther 1893, 184–186] и испанская легенда «Нищего

приюти» [Martínez 1983, 57–61] имеют такую структуру: 1) экспозиция, 2) прегрешение (греховная жизнь) главного героя, 3) главный герой оказывается в смертельной опасности, 4) появление праведного персонажа, призывающего главного героя к покаянию и уверованию в Иисуса Христа, 5) покаяние и уверование главного героя, 6) поступки главного героя, свидетельствующие о его покаянии и уверовании. В экспозиции указанных народных христианских легенд используются топосы и локусы, детально и с экскурсом в историю изображающие место действия легенды. В испанской легенде это селение Кондадо, муниципальный округ Лабиана, река Налон, а также сюжетообразующий образ дворянской усадьбы, изображаемый в экспозиции и концовке легенды. Упомянутый в экспозиции праздничный хронотоп (ночь накануне дня Иоанна Крестителя) и традиционные элементы празднования этого дня выглядят избыточными, так как не связаны с повествованием. В данной экспозиции проявляется присущая фольклорным произведениям особенность — любовь к тому месту, где проживают рассказчик и слушатели произведения. Знаком, указывающим на принадлежность текста к народным христианским легендам, является упоминание локусов, имеющих религиозный характер, — церковь во имя архангела Михаила (в немецкой легенде о Бенно) и лепрозорий святого Лазаря (в испанской легенде об идальго). Кроме того, эти локусы символизируют события, которые будут описаны в дальнейшем, — принятие Бенно христианства и принятие бедных путников в усадьбе идальго в Кондадо.

Используя принцип воздаяния и прием ретроспекции, рассказчик изображает в каждой из двух легенд, как главный герой попадает во время охоты в ту же самую ситуацию, в которой по его вине оказывались другие: нищий старик-путник, не принятый идальго в свою усадьбу, и жертвы разбойничьих нападений Бенно. Идальго не принимают в деревне, а на Бенно нападает медведь и ранит его.

Сама ситуация охоты, связанной с возможной опасностью и смертью, благоприятствует использованию в ней мотива спасения. В испанской легенде встреча с Иисусом Христом, спасшим идальго от смерти, влечет за собой покаяние героя. Рассказчик использует распространенный в народных легендах мотив и агиографический топос: оказавшись в смертельной опасности, герой взывает к Иисусу Христу, который спасает его от смерти. В агиографии мотив обращения героя в христианство во время охоты не всегда соотносится с мотивом спасения от смерти (например, в житии Евстафия Плакиды).

Отсутствие мотива спасения в испанской легенде могло бы привести к трансформации в ней сюжета о спасении, встречающейся во

многих народных этиологических и христианских легендах, а также апокрифах и мифах: вечное наказание героя за его немилосердный поступок при жизни. Подобный сюжет имеет, например, одна канадская легенда, герой которой зимой в бурю находит приют в хижине охотника-призрака, при своей жизни не приютившего путника накануне Нового года и осужденного после смерти каждый год в канун Нового года возвращаться в нее, пока он не спасет путника от гибели [Дюпон 2001].

В немецкой легенде покаяние и обращение в христианство рыцаря-разбойника Бенно, так же как и идадьго в испанской легенде, происходит во время охоты, когда раненого героя спасает от смерти неведомый пустынный.

В данной немецкой легенде присутствует евангельская аллюзия. В описании пустынного, лечащего Бенно, рассказчик применяет эпитет «милосердный самарянин», поскольку тот поступил, как герой евангельской притчи (Лк 10.25–37).

Описывая крещение уверовавшего Бенно, рассказчик использует мотив радости. Рыцарь Бенно крестился, «преисполненный блаженной радости».

Особенность испанской легенды — появление Иисуса Христа перед идадьго в его настоящем виде. Для народной христианской легенды характерно появление Иисуса Христа в виде странника, нищего или ребенка.

Как отмечает Е.И. Волкова в монографии: «Ситуация встречи со смертью оборачивается встречей с вечностью: жития дают богатый материал для изучения хронотопа встречи с вечностью, с Богом: это событие является переломным для судьбы героя и представляет завязку сюжета о спасении» [Волкова 2001, 75].

Другая особенность данной легенды — использование нереалистического хронотопа. Чудесным образом идадьго переносится из пустынной местности в закрытую церковь.

В отличие от некоторых народных легенд, в которых проявления наложенной на главного героя епитимьи призваны потрясти слушателя своим чрезмерным и непосильным для человека характером, в исследуемых испанской и немецкой легендах рассказчик изображает покаяние главного героя через его символические, знаковые действия, выступающие как антитеза действиям и знакам до его покаяния. В испанской легенде «Нищего приюти» это исчезновение с фасада родовой усадьбы прославленных дворянских гербов и появление на оконной притолоке «простой» и «бесхитростной», смиренной перед Богом латинской надписи: «Помощник мне Господь, / Создавший

небо и землю. / Псалом 120». Вторая надпись является антитезой жестокого и негостеприимного поступка идадьго из Кондадо по отношению к нищему страннику, которому он отказал в крове в суровую зимнюю стужу: «Пусть бедным дарует приют, / Кто в доме этом будет жить. / Не будет он наследник иль жилец, / Коль бедному откажет в крове. 1725 год». Последняя надпись также указывает на время описываемых событий.

В немецкой легенде «Бенно из Злого замка и Святая долина» рассказчик проводит ряд антитез, изображая духовное преображение главного героя. Первая антитеза проводится рассказчиком между прежней жизнью Бенно, состоящей в разбойничьих нападениях и охоте, и прекращении им этих занятий. Топонимы легенды также используются как антитеза. Рыцарь-разбойник Бенно живет в Злом замке (Бёзбург), расположенном в Гибихенталь (долине Гибихо, названной в честь короля франков Гибихо или бога Вотана). После обращения героя в христианство, старое, «говорящее» название замка со временем забывается и с XV века он называется Бизинибург в честь короля Бизино Толстого, хотя в названии местной деревни — Бёзенбург — сохраняется отголосок прежнего названия. Когда в долине была построена церковь, сама долина и появившаяся возле церкви деревня получили название Хайлигенталь (Святая долина). Подобное наличие оценочного эпитета в топониме «способствует эмоциональной напряженности повествования» [Волкова 2003, 97]. В легенде изображается также другое традиционное для агиографии образное свидетельство обращения местных жителей в христианство — замена прежнего, языческого объекта новым — христианским. Покаявшийся и крестившийся по вере Бенно повелевает срубить дуб, перед которым местные жители поклонялись языческому богу Вотану, и построить на этом месте церковь. Христианизация традиционного языческого места поклонения — распространенная христианская практика.

Рассказчики испанской легенды «Нищего приюти» и немецкой легенды «Бенно из Злого замка и Святая долина» описывают главного героя повествования в соответствии с национальными особенностями каждого из двух народов. Герой немецкой легенды Бенно уравновешен и спокоен даже в момент смертельной опасности. А герой испанской легенды — идадьго из Кондадо — более импульсивен и страстен. Не принятый жителями деревни, он «изрыгал ужасные проклятия в адрес жителей этой деревни и клялся, что непременно им отомстит». Он дрожит от страха, услышав вой волков. В страхе идадьго взывает к Богу. Дважды просит прощения у Иисуса Христа

за свой немилосердный поступок, он падает на колени. Идальго преклоняет колени, чтобы возблагодарить Бога за свое чудесное спасение. Как знак покаяния он убирает дворянские гербы на стенах своей усадьбы и помещает вместо них назидательные надписи.

Русская легенда «Как чёрт ангелом стал» [Садовников 1884, 251] имеет такую структуру: 1) экспозиция, 2) повеление старшего чёрта чертёнку сделать зло и отказ чертёнка его выполнить, 3) чертёнок оказывается в опасности наказания, 4) он обращается к Богу за спасением, обещая покаяться, 5) Бог спасает чертёнка, 6) тот кается и становится ангелом.

Особенностью легенды является необычный кающийся персонаж — чёрт, положительное отношение рассказчика к которому проявляется в именовании его чертёнком. Представление о покаянии бесов присутствует в христианском богословии как теологумен (богословское мнение) и называется апокатастасис.

Чёрт в народной христианской легенде изображается в соответствии с фольклорным его представлением как телесное существо, а не дух. Поэтому он боится идти «под прутья» и Бог может спрятать его под плащаницу. Плащаница в тексте изображается как свойственный сказке волшебный предмет. Спрятанного под плащаницей чёрта не могут найти другие черти.

В концовке легенды используется мотив радости. Когда кающийся чёрт стал ангелом, «возрадовались на небе и на земле».

Композиция агиографических повестей с разбираемым сюжетом имеет несколько типов. Рассмотрим два из них. Первый тип агиографических повестей имеет следующую композицию: 1) прегрешение персонажа, 2) знак от Бога, показывающий его недовольство этим прегрешением, 3) покаяние персонажа.

В отличие от народной легенды, агиографической повести свойственен прием видений и сновидений. Видение или его прекращение является в агиографической повести знаком согрешения главного героя, имеющим целью привести его к покаянию. Так, в одной повести [ДП 2006, 406–407] из-за прегрешения диакона, спешившего на службу и поэтому не пожелавшего выслушать брата, Святой Дух перестал спускаться в виде орла на просфору, когда клирики приносили святые дары в Скиту. В соответствии с топосом видения в агиографии указанное видение созерцают только некоторые люди, в данном случае — клирики. В тексте повести имеется в виду один из моментов литургии, когда после молитвы эпиклезы, как считают некоторые конфессии, Святой Дух нисходит на хлеб и вино. На указанный мотив повести и его образность повлиял эпизод Библии — крещение

Иисуса Христа (Мк 1.10; Мф 3.16; Лк 3.22; Ин 1.32), на которого сходит Святой Дух подобно голубю. В некоторых местах Писания призывается не огорчать и не печалить Святой Дух (Ис 63. 10а, Эф 4.30). Прекращение чудесного божественного действия из-за прегрешения героя — один из мотивов немецкой легенды «Три зеленые ветки» [Grimms 2009, 925–927]. По указанному знаку пресвитер понимает, что либо он, либо диакон согрешили. Когда диакон отходит, Святой Дух в виде орла снова нисходит на хлеб и вино. После службы пресвитер узнает о согрешении диакона — огорчении брата, и тот кается в своем грехе. Художественная особенность данной повести, характерная для агиографических повестей, — использование диалога как композиционного приема.

Второй тип агиографических повестей структурирован таким образом: 1) прегрешение главного героя, 2) главный герой оказывается в смертельной опасности, 3) покаяние главного героя, 4) духовное спасение главного героя.

В некоторых агиографических повестях покаяние не сопровождается епитимьей и подвигами. Оно изображается в соответствии с его библейским, христианским пониманием. В одной проложной повести [Гурьев, 323] инок Нифонт увидел двух ангелов, несущих на небо душу человека, избавленную от воздушных мытарств (бесовских препятствий спасению души, согласно средневековому представлению) по словам его ангела-хранителя исключительно своим сердечным покаянием во время болезни: он «со слезами исповедовал Богу свои грехи и с воздетыми к небу руками усердно просил Бога о помиловании». Моральный вывод, вложенный в уста ангелов: «все грешники, исповедующие грехи свои смиренно и со слезами, от Бога получают прощение, а которые умирают без покаяния, тем Бог судья», — справедлив, но нуждается в дополнении: кающийся должен верить в Иисуса Христа как Спасителя, быть христианином (христианкой). Чтобы произвести более сильное впечатление на читателя и усилить динамизм повествования, автор повести использует диалог, приводя разговор ангелов и бесов.

Как и в предыдущей, в другой агиографической повести [Гурьев, 117] болезнь приводит грешника к покаянию. Автор использует широко распространенный в мифологии и встречающийся в Библии образ весов, на которых взвешивается после смерти душа человека или его добрые и злые дела. В египетской мифологии для человека спасительно, когда его сердце весит столько же, сколько перо: не слишком много, не слишком мало. В Писании примерно так же: «Взвешен ты на весах и оказался слишком легким» (Дан 5.27). В данной повести

фракийский разбойник, тронутый добротой царя Маврикия, поселяется в городе. Заболев и увидев во сне Страшный суд, разбойник перед смертью со слезами просит прощения, исповедует свои грехи и умирает. Некий врач во сне видит как к одру почившего явились с весами ангелы и бесы. На одну чашу весов бесы положили хартии грехов, на другую ангелы положили плат, омоченный его слезами перед смертью. Плат перетянул грехи разбойника, а хартии исчезли.

В отличие от народной легенды, в агиографической повести часто изображается покаяние не в конкретном прегрешении, а просто из-за ощущения человеком своей греховности. Так, в одной повести [Руфин 2002, 119–120] старец Патермуфий исходатайствовал умирающему брату, желающему покаяться, три года жизни на покаяние.

Изучение трансформации сюжета о покаянии в народной христианской легенде и агиографической повести позволяет сделать ряд выводов:

Разбираемый сюжет в христианских легендах разных народов и агиографических повестях развивается по-разному, имеет свои структурные и художественные особенности.

Агиографические повести с сюжетом о покаянии легче поддаются типологизации, чем народные христианские легенды с данным сюжетом.

Во всех разбираемых легендах и агиографических повестях демонстрируется правильное понимание покаяния не только и не столько как исповеди, но главным образом как изменения сознания и поведения. Хотя в большинстве агиографических повестей покаяние спасительно, во многих народных христианских легендах и в некоторых агиографических повестях в соответствии с библейским пониманием христианства покаяние является этапом на пути к христианской вере или ее проявлением. И именно вера оказывается спасительной для персонажа (персонажей) повествования.

Во всех разбираемых легендах и в большинстве агиографических повестей сюжет о покаянии развивается одновременно с сюжетом о спасении. Это духовное спасение, уверование в Иисуса Христа как Спасителя. В некоторых легендах также используется мотив спасения жизни героя, приводящий его к покаянию.

Влияние агиографической поэтики, преимущественно топики, в некоторых легендах не приводит к контаминации сюжета, что можно объяснить фольклорным происхождением ряда агиографических топосов.

Наличие одинаковых мотивов в народной христианской легенде и агиографической повести свидетельствует о взаимовлиянии двух

указанных жанров. Можно проследить взаимовлияние произведений обоих жанров и элементов их поэтики. Взаимное влияние народной христианской легенды и агиографической повести проявляется неодинаково: народная христианская легенда в основном влияет на агиографическую повесть своей поэтикой, а агиографическая повесть на народную христианскую легенду — преимущественно в виде конкретных текстов в процессе фольклоризации.

ЛИТЕРАТУРА

Волкова 2001 — *Волкова Е.И.* Сюжет о спасении в русской, английской и американской литературе. М., 2001.

Волкова 2003 — *Волкова Т.И.* Текст баллады. Языковая картина мира (на материале английских и шотландских баллад). СПб., 2003.

Гурьев — *Гурьев В.П.*, прот. Пролог в поучениях. 1889. Др. издания: 1912, 1996, 2013, 2019, 2020. URL: <https://predanie.ru/book/217110-prolog-v-poucheniyah-na-kazhdyy-den-goda/>

Джанумов 2008 — О славе небесной и вечной радости. Народные христианские легенды. Средневековая агиография / Сост., пер. текстов, вступ. ст. и коммент. А.С. Джанумова. М., 2008.

ДП 2006 — Древний патерик, изложенный по главам. М., 2006.

Дюпон 2001 — Вьюжный призрак // Легенды Новой Франции из собрания Жан-Клода Дюпона / Худ. и сост. Ж.-К. Дюпон. В пер. и со вступит. ст. А. Садецкого. Квебек, 2001. URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/canada.htm>.

Руфин 2002 — *Пресвитер Руфин.* Жизнь пустынных отцов. Клин, 2002.

Садовников 1884 — Как чёрт ангелом стал // Сказки и предания Самарского края. Собр. и зап. Д.Н. Садовниковым. СПб., 1884.

Grimms 2009 — Grimms Märchen. Köln, 2009.

Günther 1893 — Böseburg und Heilighenthal // F. Günther. Aus dem Sagenschatz der Harzlande. Hannover — Linden und Leipzig, 1893.

Martínez 1983 — Daras posadas a los pobres / E. Martínez. Leyendas Asturianas. Leon, 1983.

The article analyzes in a comparative aspect the plot about repentance in the folk Christian legend and in the hagiographic story. The artistic features of specific works of these genres are studied, taking into account the genre specifics of the work. The mutual influence of these genres is studied on the example of specific texts.

Key words: repentance, folk Christian legend, hagiographic story, plot, poetics.

ЛЯН МЭНЦЗЕ

К вопросу о разграничении примет и пословиц русского языка

В статье поднимается проблема жанровой специфики приметы. Востребованным при осмыслении жанровой природы приметы видится критерий Г.Л. Пермякова, который различает синтетические и аналитические высказывания, ставя во главу угла наличие / отсутствие переносного значения. На примере русских примет и пословиц с ключевым словом — названиями птиц доказывается неоднозначное соответствие прогностической функции и условной семантики в значении примет.

Ключевые слова: приметы, орнитологический код, пословицы.

Приметы являются предметом исследования в разных областях лингвистики, культурологии, философии и литературоведения. Изучены специфические признаки народной приметы и ее отличие от других малых фольклорных жанров (Г.И. Берестнев, М.Я. Гловинская, Е.Е. Завьялова, Н.Н. Измоденова, Е.Г. Павлова, Г.Л. Пермяков и др.), представлены особенности русской народной приметы в сопоставительном аспекте (И.К. Авилова, С. Ван, О.Н. Иванищева, Я. Гоу, М.А. Кулькова, О.В. Ломакина, Т.Е. Петрова, С.В. Туганова, Н.Н. Фаттахова, Т. Ян и др.), описаны мифопоэтические основы русской народной приметы (Т.А. Агапкина, А.Н. Афанасьев, А.К. Байбуурин, А.Е. Бурцев, С.Н. Жарков, А.А. Потебня, Т. Ройтер, М.И. Шахнович и др.), представлен структурно-семантический и лингвокультурный потенциал русских народных примет (Н.А. Агапова, К.Р. Вагнер, В.П. Васильев, Э.В. Васильева, М.А. Евстафьева, А.А. Цветкова, Н.Н. Иванова, О. Козина, М.А. Кулькова, Л.И. Ларина, Т.М. Малыхина, Б. Норман, И.А. Подюков, Н.Н. Семеновенко, Т.В. Симашко, В.Н. Страусов, Е.Е. Тонкова, Л.Л. Фёдорова, О.Б. Христофорова и др.), исследованы текстовые функции народной приметы (Н.А. Андрамонова, К.Н. Васильева, Е.В. Иванцова, В.Н. Климчукова, Н.И. Комкова, И.С. Нестерова, Т.С. Садова, Ф.Т. Фидарова, В.К. Харченко и др.).

При такой многоаспектной изученности народной приметы однозначного определения примет все еще не сложилось. В этом состоит актуальность настоящей работы.

Решение проблемы определения приметы как малого жанра видится в обсуждении сущности приметы как речевого жанра, в чем и заключается цель данного исследования.

В работе использованы методы компонентного анализа, приемы сравнения и сопоставления. Кроме того, в качестве базовой используется методика системно-структурного и функционального лингвистического анализа, предложенная В.В. Дементьевым [Дементьев 2015].

При обсуждении вопроса о жанровой природе примет исследователи ссылаются на мнение М.М. Бахтина о том, что речевые жанры — это относительно устойчивые типы высказываний, которые отличаются тематическим содержанием, стилем, композиционным строением и определяются спецификой сферы общения. М.М. Бахтин особо подчеркивает, что речевые жанры — это форма не языка, а высказывания, соответствующая типическим ситуациям и темам речевого общения, включающим некоторые типичные «контакты» лексических значений слов с конкретной реальной действительностью и даже с возможностью типической экспрессии [Бахтин 1986, 250, 281].

Исследование речевжанровой специфики приметы требует ответа на вопрос, считать ли все малые жанры (приметы, поверья, правила, толкования, сновидения, запреты, предписания, поучения, назидания, суеверия) одним жанром или следует их разграничивать [Иванов 2006; Фидарова 2001, 15–16; Христофорова 1998а] и др. Для решения этого вопроса необходимо определиться с набором конституирующих черт речевого жанра и выделить общие и отличительные черты данных языковых единиц в этом плане.

Сопоставительное исследование пословиц и примет актуально в силу того, что оно проливает свет не только на жанровую специфику примет, но и на ряд других сложных вопросов паремиологии и фольклористики, и в частности, как отмечает Г.Л. Пермяков, на вопрос о природе художественного начала в фольклорном тексте [Пермяков 1970, 93].

С одной стороны, примета имеет черты, которые объединяют ее в один жанр с поверьями, суевериями, сновидениями (толкованиями снов) и запретами. Все эти малые фольклорные жанры в той или иной степени моделируют поведение и обладают прогностической функцией в разном объеме (входят, по мнению А.К. Байбурина, в «прогностическую сферу» [Байбурин 1993, 15]). То есть специфику примет как речевого жанра исследователи видят прежде всего в их прогностической функции.

С другой стороны, ученые указывают на существование паремии-ологического уровня языка, куда входят пословицы и поговорки, приметы и загадки. Для всех типов паремий референтом является не предмет, а ситуация. Но доминирующая функция у них разная: для пословиц — моделирующая, для примет — прогностическая. Хотя Г.Л. Пермяков указывает, что, несмотря на то что для пословиц («пословичных изречений») доминирующей функцией является моделирующая, они могут выполнять и прогностическую функцию, доминирующую у примет. Например, пословица *Нет дыма без огня* или ее трансформ *Где огонь, там и дым* в определенной ситуации может быть предсказанием, то есть прогнозом [Пермяков 1975, 257–258]. А среди примет выделяются типы, в которых сообщается информация о будущем (примета-прогноз), и типы, которые представляют собой информацию о настоящем или недавнем прошлом (примета-толкование) [Христофорова 1998].

Не абсолютна и еще одна черта, различающая пословицы и приметы: особенностью семантики приметы называют причинно-следственную связь между двумя явлениями (*Если..., то*) [Норман 2017, 6; Семененко 2012, 91], но в некоторых случаях причинно-следственная связь обнаруживается только при трансформации текста примет, то есть присутствует имплицитно: *Кружащий над вами жаворонок принесет известие о скором и стремительном продвижении по служебной лестнице* [Никитина 2009, 105–106, 365]. Сравните: *Если над вами кружит жаворонок, то это означает скорое и стремительное продвижение по службе.*

Таким образом, однозначных соответствий функции и особенностей структуры для различения пословиц и примет нет. Исследователи предлагают несколько критериев для более четкого определения жанров, констатируя наличие явления перехода одного жанра в другой. Г.Л. Пермяков отмечает, что «практически каждый тип изречений может трансформироваться в другой» и видит причину этого в наличии общих свойств [Пермяков 1975, 260–261]. Н.Н. Фаттахова усматривает основание таких переходов в том, что примета — жанр живой, развивающийся [Фаттахова 2002, 50]. Т.С. Садова доказывает, что примета имеет несколько «жанровых состояний» — самостоятельный жанр, дожанровое, постжанровое и межжанровое, то есть переходящее в другую жанровую форму [Садова 2004, 118–119].

Так, по мнению И.М. Багандовой и С.М. Темирбулатовой, грань между пословицами и приметами стирает аргументация (довод): когда теряется логическое объяснение (довод), пословица переходит в примету. Например, в даргинской пословице *Среди хороших людей*

даже плохой станет хорошим указано условие (причина), почему может измениться человек: он будет среди хороших людей, а в даргинской примете *Кусачая жара (летом) — к дождю* такого объяснения нет [Багандова 2020, 300]. Этот критерий разграничения пословицы и приметы для русского языка, как показал анализ материала, не релевантен.

Критерием разграничения пословиц и примет может служить, по замечанию Н.Н. Фаттаховой, то, что пословицы многозначные и мотивированные, при этом они часто имеют образную мотивировку, а приметы однозначные и немотивированные и характеризуются прямой мотивировкой. Исследователь признает наличие синкретичных, переходных случаев, когда приметы, приобретая образную мотивировку, становятся способными отражать несколько ситуаций, то есть быть многозначными, а значит, переходить в разряд пословиц [Фаттахова 2002, 49–50].

Более убедительной, по нашему мнению, представляется мысль Г.Л. Пермякова. Он считает, что если изменить характер практического применения паремии (аргумент), то изменится ее практический смысл (функция), а значит, и принадлежность к определенной группе паремий (примета станет пословицей и наоборот). Например, пословица *Сильный дождь долго не идет* при аргументе «пословица» имеет моделирующую функцию, а при аргументе «примета» — прогностическую [Пермяков 1975, 259]. То есть важно то, для чего паремия используется. Эта мысль близка идее М.М. Бахтина о том, что каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы высказываний, которые автор называет речевыми жанрами [Бахтин 1986, 250].

Анализ нашего материала показал важность такого критерия разграничения пословиц и примет, как смысл и характер употребления [Пермяков 1970, 84; Пермяков 1975, 264]. Г.Л. Пермяков считает, что клише, не относящиеся к пословицам и афоризмам, отличаются от последних тем, что имеют только конкретный смысл и не требуют расширительного значения. Клише, сходные по структуре с пословицами и афоризмами, имеют некий дополнительный (переносный) смысл, общий для всего изречения в целом (их Г.Л. Пермяков называет синтетическими), а клише — приметы, хозяйственные и медицинские рекомендации — могут иметь только прямой (однозначный) смысл (их Г.Л. Пермяков называет аналитическими). Например, *Лошадь храпит — к ненастью* имеет только прямой, однозначный смысл, и никакие замены и подстановки тут невозможны [Пермяков 1970, 84–86].

Рассмотрим примеры орнитологических примет и пословиц. Сравним пословицу *Не петь курице петухом, а коль запоет, так на свою голову* [Зимин 2020, 12] и примету *Курица запела петухом — к беде* [Там же, 474].

Примета имеет только прямой (однозначный, по словам Г.Л. Пермякова [Пермяков 1970, 86]) смысл: буквально *курица запела*, и пение ее похоже на крик петуха, и всё это приводит (и только!) к *беде*. Объяснения этим фактам (*курица поет петухом, это приводит к беде*) находим в реальной практике и в суевериях.

Прямой смысл представлен в комментарии: *Если курица запоет петухом, то это считается дурным знаком: обычно в таких случаях курице отрубают голову* [Зимин 2020, 12]. Это значение обосновано суеверием о том, что *в такую курицу вселился или заговорил в ней «злой дух», который петушиным криком призывает несчастье: запустение или обеднение хозяйства, падеж или кражу скота, смерть хозяина или другого члена семьи, раздоры в семье. Чтобы отворотить беду, во всех славянских зонах распространена практика измерять этой курицей помещение и рубят то, чем она ляжет на отведенную границу. Если головой ляжет — рубят голову* [СД 2004, 60–68]. Более подробную информацию, а значит, объяснение факту *пение курицы подобно пению петуха* находим у Н.Я. Никифоровского: «(Курица. — М.Л.) *склюет кусочек селедки, так, отхаркиваясь, она поет точь-в-точь как петух. На самом деле такое пение — хриплый, протяжный крик — можно назвать пением лишь приблизительно, за неимением подходящего имени. Что же касается замечаемых при этом взмахов и хлопанья крыльями, то на это приходится смотреть, как на порывы освободить горло от засорения, происходящего там зудения*» [Никифоровский 1897, 14]. Такое толкование дает объяснение реальной ситуации. Примета не дает единого художественного образа, ее «образность не поднимается выше чисто языкового уровня» [Пермяков 1970, 93].

В то же время пословица *Не петь курице петухом, а коль запоет, так на свою голову* [Зимин 2020, 12] имеет переносный смысл «*если не предназначено кому-либо делать что-либо, то ни к чему хорошему это не приведет*», что отражено в варианте пословицы *Не петь курице петухом, не владеть (не быть) бабе мужиком* [Даль 2006, 224].

Отталкиваясь от идеи М.М. Бахтина, что речевые жанры — это высказывание, определиться с набором конституирующих черт речевого жанра является принципиальным для того, чтобы выделить общие и отличительные черты примет от других малых речевых жанров. Исследователи единодушно признают прогностическую функ-

цию примет как ведущую, но при этом важно, что однозначных соответствий функции и особенностей структуры у пословиц и примет не обнаруживается. Однако сопоставительный анализ пословиц и примет с ключевым словом — названием птиц показал, что приобретение приметой переносного смысла означает ее переход в пословицу, и наоборот, утрата его — переход пословицы в примету. Этот переход происходит в конкретном речевом употреблении и может, по нашему мнению, являться объективным критерием разграничения пословиц и примет в русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

Байбурин 1993 — *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.

Багандова 2020 — *Багандова И.М., Темирбулатова С.М.* Прецедентный потенциал пословиц, поговорок и примет даргинского языка как проблема семантического исследования // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 4 (83). С. 299–301.

Бахтин 1986 — *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Даль 2006 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 2: И–О. М.: РИПОЛ классик, 2006. 784 с.

Дементьев 2015 — *Дементьев В.В.* Теория речевых жанров и актуальные процессы современной речи // Вопросы языкознания. 2015. № 6. С. 78–107.

Зимин 2020 — *Зимин В.И.* Словарь-тезаурус русских пословиц, поговорок и метких выражений. М.: АСТ-ПРЕСС ШКОЛА, 2020. 736 с.

Иванилов 2006 — *Иванилов В.М.* Ассоциативный потенциал слова как основа толкования сновидений: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006. 279 с.

Никитина 2009 — *Никитина Т.Г., Рогалева Е.И., Иванова Н.Н.* Большой словарь примет. М.: АСТ: Астрель, 2009. 687 с.

Никифоровский 1897 — *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск: Губернская Типо-Литография, 1897. 308 с. URL: https://archive.org/details/libgen_00325298/mode/2up?view=theater (дата обращения: 26.12.2022).

Норман 2017 — *Норман Б., Райнохова Н.* Приметы и их вербализация в традициях двух славянских народов: культурологический и прагмалингвистический аспекты // JAZYKOVEDNÝ ČASOPIS. 2017. roč. 68. č. 1. С. 5–16.

Пермяков 1970 — *Пермяков Г.Л.* От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М.: Главная редакция восточной литературы «Наука», 1970. 240 с.

Пермяков 1975 — *Пермяков Г.Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору: сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895–1970). М.: Наука, 1975. С. 247–274.

Садова 2004 — *Садова Т.С.* Народная примета как текст и проблемы лингвистики фольклорного текста: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2004. 376 с.

Семененко 2012 — *Семененко Н.Н.* Когнитивно-прагматическая парадигма паремической семантики (на материале русского языка): дис. ... д-ра филол. наук. Белгород, 2012. 418 с.

СД 2004 — *Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под общ. ред. Н.И. Толстого.* М.: Международные отношения, 2004. Т. 3. 689 с.

Фаттахова 2002 — *Фаттахова Н.Н.* Семантика и синтаксис народных примет в русском и татарском языках: сопоставительный аспект: дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2002. 401 с.

Фидарова 2001 — *Фидарова Ф.Т.* Логико-дискурсивная структура текстов фольклорного жанра примет и поверий (на материале французских и русских примет): дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 150 с.

Христофорова 1998 — *Христофорова О.Б.* К вопросу о структуре примет // *Arbog mundi.* Международный журнал по теории и истории мировой культуры. 1998. № 6. С. 30–47.

Христофорова 1998а — *Христофорова О.Б.* Логика толкований. Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. М.: РГГУ, 1998. 80 с.

The article raises the problem of genre specificity of omens. The idea of G.L. Permyakov, who distinguishes synthetic and analytical statements, placing the presence / absence of figurative meaning in the first place, seems more justified. On the example of Russian signs and proverbs with the key word — the names of birds is proved the ambiguous correspondence of the prognostic function and conditional semantics in the meaning of signs.

Key words: omens, ornithological code, proverbs.

Раздел 7

МОСКВА ФОЛЬКЛОРНАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ

И.Н. РАЙКОВА

Москва в поговорках: традиция и современность

В статье анализируется тематическая группа пословиц и поговорок о Москве как единство традиционного и нового на материале классических сборников пословиц и современного интернет-фольклора. Показана внутренняя динамика традиции: Москва фольклорная предстает в своем идеализированном облике, и в то же время варианты текстов демонстрируют риски, изъяны и проблемы большого города. Традиция со- и противопоставляет две столицы, Москву и провинцию, Москву и деревню.

Ключевые слова: поговорка, Москва, вариант, трансформ, Питер, родина, деревня.

Москва в поговорках ранее рассматривалась лингвистами, лингвокультурологами (прежде всего Т.Г. Никитиной, В.М. Мокиенко и исследователями их школы [Никитина 2020]), которые на основе всей совокупности отобранного материала разрабатывают тематический блок «Москва» для указателя аксиологем в проектируемом словаре «Пословицы в современной речи». «Аксиологические рубрики данного блока позволяют сделать выводы об актуальности тех или иных символических смыслов образа Москвы и об их оценочной интерпретации современными носителями русского языка» [Там же, 1536].

К Москве как географической и культурно-исторической реалии на материале поговорок обращались со своей стороны и историки-московеды, из последних работ значима книга В.Б. Муравьева «История Москвы в пословицах и поговорках» [Муравьев 2007]. По образному выражению автора, «...пословицу и поговорку можно уподобить кончику нити, потянув за который распутаешь сложнейшие исторические хитросплетения, или ключу, который отпирает дверь в ту эпоху, откуда пословица или поговорка пришла» [Там же, 8].

Тематическая группа традиционных пословиц и поговорок о Москве не очень обширна, однако довольно устойчива и распространена, многие из текстов еще можно услышать в живом бытовании, причем не только от москвичей. Вопреки стереотипу о предельной обобщенности, универсальности пословиц и поговорок, на самом деле они спорят друг с другом, убеждают, выражают сомнение, иронизируют, мотивируют, демотивируют, приводят аргументы «за» и «против», то есть, помимо информативной, дидактической, аксиологической, прескриптивной функций, выполняют и эмотивную.

Москва предстает центром страны, главным, крупным, древним и красивым городом.

(И) *Москва не сразу строилась* (варианты: *не вдруг, не в один день, веками*) [Жуков 1998, 174; Дубровин 1998, 40; Мокиенко, Никитина 2001, 135; Аникин 1988, 185 и др.]. Пожалуй, самая известная паремия подчеркивает масштабы города, который невозможно было бы построить быстро. Пословица употребляется и в переносно-обобщенном значении: «сразу ничего не делается; на всё нужно время» [Жуков 1998, 174]; «всякое серьезное дело и большой замысел требуют для своего осуществления длительной работы» [Муравьев 2007, 77]. Она имеет международное распространение, есть иноэтнические версии с Парижем и Римом: «Париж/Рим не был построен в один день» [Дубровин 1998, 40]. Историки справедливо подчеркивают, что данная пословица говорит не только о масштабах города, но и о том, что Москва соединяет древность и современность. По мысли В.Б. Муравьева, «Москва является *историческим* городом прежде всего потому, что в основу ее градостроительства легли принципы исторической *преемственности, исторического развития*» (курсив автора. — *И.Р.*) [Муравьев 2007, 82]. Автор книги приводит и другую версию пословицы: «Москву вся Русь строила и сама в ней засела» [Там же, 81].

В последней четверти XX века паремию именно в варианте «Москва не сразу строилась» еще более прославил Юрий Визбор, процитировав в финальной песне «Александра» к оscarоносному фильму Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (1979), название которого также является известной пословицей. В современном интернет-фольклоре есть саркастический вариант-трансформ: *Москва не сразу строилась, она ждала гастарбайтеров*¹.

О масштабах города образно говорит и такая паремия: *Москва не клином сошлась* [Снегирев 1848, 165]. И.М. Снегирев, известный не

¹ Смейся.ру. Портал юмора и приколов. URL: <https://smejса.ru/prikolnye-statusy-pro-moskvu/> (дата обращения: 20.03.2023).

только как фольклорист, собиратель и издатель пословиц, но и как один из первых историков Москвы, автор двухтомного сочинения «Москва. Подробное историческое и археологическое описание города» (1865–1873), комментирует этот текст: «О пространстве и неограниченности столицы в сравнении с прочими городами и селами» [Там же]. Более полный вариант у В.И. Даля: *Москва не клином сошлась, околицы нет* [Даль 2007, 273]¹.

При этом фольклорное сознание одушевляет Москву и наделяет женским полом и истинно женским характером. Москва изображена как зрелая, дородная, красивая женщина, мать. Она хозяйственная, гостеприимная, говорливая:

Москва всем городам мать.

Кто в Москве не бывал, красоты не видал.

Матушка Москва белокаменная, златоглавая, хлебосольная, православная, словоохотливая. Москва людна и хлебна.

Москва запасец любит. У Спаса не без запаса.

Москва любит запасец [Снегирев 1848, 165].

Материнский характер Москвы подчеркивает и Ю. Визбор в упомянутой выше песне «Александра»:

Любовь Москвы не быстрая,
Но верная и чистая,
Поскольку материнская
Любовь других сильней.

Лишь в одной паремии, помятуя о древности столицы и намекая на ее неровный ландшафт, народ ассоциирует ее со старой и не такой уж красивой женщиной: *Москва горбатая; горбатая старушка* (т.е. на холмах). Но и об этом говорится не в осуждение или осмеяние, а с доброй насмешкой, как о некоей диковинке. Кстати говоря, городом на семи холмах Москву стали называть с легкой руки иностранцев по аналогии с Римом, который действительно был заложен на семи холмах. Семь возвышенных участков местности можно было усмотреть и в Москве. По легенде такое географическое положение сулило городу вечную жизнь, полную благополучия и славы.

Так же диковинна в Москве грязь: ее не может не быть в большом городе, однако она особенная — *Московская грязь не марается*. Пословицы многозначны, и здесь, на наш взгляд, на поверхности лежит

¹ Далее в статье, кроме специально оговоренных случаев, паремии цитируются по собранию В.И. Даля, разделу «Русь — Родина» [Даль 2007, 272–277].

представление о сухой московской грязи, которая легко стряхивается, а метафорически паремия намекает на высокую репутацию московских жителей. Тем не менее Грязные бочаги (или пруды, их было изначально три) старец Филофей (автор идеи и афоризма «Москва — третий Рим», кстати, тоже получившего почти пословичное распространение) в начале XVI века предложил переименовать в Чистые, чтобы было приличнее, и предрек: «Две топи ссохлись, третьей в веках стоять да пованивать». Так и случилось: вопреки множественному числу топонима Чистые пруды, пруд теперь один, да уже и не воняет.

Москва в фольклорном осмыслении сильная, способная за себя постоять:

Москва не плачет [Снегирев 1848, 165].

Москва людей не боится [Аникин 1988, 185].

Москва молодцов видала [Там же].

Украшенная золотыми маковками церквей (отражено в поговорке: *Была в Москве, видала золотые маковки* [Даль 2007, 597]), древняя столица еще и звонкоголосая благодаря колокольным звонам, имеющим разные голоса:

Славится Москва невестами, колоколами да калачами.

У Спаса бьют, у Николы звонят, у старого Егорья часы говорят (московск.).

В Москве сорок сороков церквей («церкви в Москве разделены на благочиния по сорокам» — так комментирует этот текст Даль [Там же, 272], но в обобщенном смысле он большинством людей понимается как указание на огромное количество храмов).

В Москве каждый день праздник («по множеству церквей» — комментирует Даль [Там же, 273]).

Практически точно следуя паремиям, этому восторгалась и Марина Цветаева, написавшая: «У меня в Москве — купола горят, / У меня в Москве — колокола звонят!»

Но Москва славится и песнями жителей, недаром возникла поговорка: *Поехал в Москву за песнями*. Чаще она употребляется в обобщенно-переносном значении неодобрительно: так говорят о бездельнике, праздно проводящем время, однако это и косвенная характеристика места, где можно услышать много песен. Близка к ней и другая поговорка: *Поеду в Москву разогнать тоску*. Вместе все эти паремии создают образ столицы, звенящей колоколами, поющей, веселой, праздничной.

Не только песни найдешь в Москве, утверждают пословицы, но и вообще всё, что душе угодно:

В Москве всё найдешь, кроме птичьего молока.

Фольклорная «формула невозможного» (птичьего молока не существует в природе, это нечто невиданное и предел желаний, фразеологизм пришел в нашу культуру из фантастической комедии Аристофана «Птицы») помогает создать образ полного изобилия. Интересно, что паремией воспользовались московские кондитеры, дав название «Птичье молоко» торту с начинкой суфле и шоколадной глазурью, изобретенному в 1978 г. коллективом кондитерского цеха московского ресторана «Прага» под руководством шеф-кондитера В. Гуральника. Он стал первым в СССР тортом, на изобретение которого был выдан патент, и излюбленным московским лакомством. С тех пор пословицу стали употреблять в трансформированном виде: *В Москве даже птичье молоко есть.*

Однако другие паремии, причем тоже традиционные, а не современные, вносят поправки в этот идеализированный образ, спорят, говоря об изъянах Москвы или «подводных камнях», рисках для ее жителей и гостей. Можно проследить, как достоинства большого города, центра страны, оборачиваются недостатками.

Ее материнское начало дискредитируется: *Москва — кому мать, кому мачеха.*

Матушка Москва предстает суровой, немилосердной к жителям. Выше говорилось, что сама она не плачет, однако и чужим слезам не верит:

Москва слезам не верит («не потекает, т.е. никого не разжалобишь, все чужие», — так комментирует эту известную пословицу В.И. Даль [Даль 2007, 273]). В словаре В.П. Жукова паремия толкуется: «Говорится тогда, когда чьи-л. слёзы, жалобы, сетования не вызывают сочувствия, не могут помочь» [Жуков 1998, 175].

Москву не расквелишь (не разжалобишь).

Москва ни по чем не плачет (не тужит).

Москва по нашим (по чужим) бедам не плачет.

К этой паремии обращается Евгений Евтушенко в цикле стихов об Италии (стихотв. «Римские цены», 1965):

Рим напокажет и навертит,
а сам останется незрим.
Коли Москва слезам не верит —
не верит даже крови Рим.

В современном интернет-фольклоре на ее основе появляются паремии-трансформы (антипословицы), отражающие актуальные со-

циально-политические реалии, например: *Москва слезам не верит — лишь тесту на ковид*¹.

Просторы первопрестольной могут быть бесприютны и опасны:

Москва, что доска, спать широко, да кругом метёт (вариант: *...езде гнетёт* [Снегирев 1848, 165]).

Ее «хлебность» и хлебосольство базируются на чужих трудах, ведь хлеб в самой Москве не выращивают. Пословицы иронизируют:

В Москве недорода хлебу не бывает.

Москва стоит на болоте, ржи в ней не молотят, а больше деревенского (больше нашего) едят.

Можно подумать, что народ спутал две столицы: это Питер построили на болотах. Однако старая топонимика указывает на то, что заболоченные места в низинах между теми самыми семью холмами были и в Москве: Боровицкая топь, Таганская согра (заболоченная кочковатая местность в поймах рек), Болотная топь (ныне известная площадь), Едрищева (Сретенская) гать (насыпь, плотина, дорога через болото), Вшивое (также Швивое) болотце (в Заяузье), Покровская трясина и др.

Не сразу, не вдруг построенная, она, что особенно обидно, может в миг разрушиться. Паремии сохраняют воспоминания о том, как это уже не раз в истории было:

Москва от искры загорелась.

Москва сгорела от денежной (копеечной) свечи.

Вариант: *Москва от копеешной (денежной) свечки сгорала* [Снегирев 1848, 165].

И В.И. Даль, и И.М. Снегирев (последний — со ссылкой на сочинения Н.М. Карамзина и мемуары москвичей [Там же]) комментируют эти варианты пословицы, вспоминая реальные московские пожары от свеч в XV и XVIII веках. Паремия употребляется и в переносно-обобщенном значении: «И ничтожные причины могут вызвать крупные события» [Жуков 1998, 175].

Ее знаменитый колокольный звон не в радость, считает народ, если ему есть нечего, и прибегает к такой антитезе:

В Москве толсто (густо, часто) звонят, да тонко (жидко, редко) едят («по дороговизне для крестьян» — опять же комментирует Даль [Даль 2007, 273]). Высокий уровень цен в Москве подчеркивается многими пословицами:

В Москве деньгу беречь, себя не стеречь.

¹ URL: <https://vse-shutochki.ru/shutka/101748> (дата обращения: 20.03.2023 г.).

В Москву бресть (идти) — последнюю копейку (деньгу) несть.

Однако и здесь диалектика по вариантам: на московской земле много трат, но и заработать можно скорее и больше:

В Москву идтить — только деньгу добыть.

Московское изобилие и то имеет изнаночную сторону:

В Москве всё найдешь, кроме родного отца да матери. Пословица намекает на то, что в таком большом и людном месте легко потерять-ся и трудно найтись даже родным людям. «Найти человека в Москве нелегко, / Когда неизвестна прописка», — конкретизирует пословицу в этом значении песня «О чем я печалюсь» из советской романтической кинокомедии «Девушка без адреса» (Э. Рязанов, 1957 г.; собственно эта идея легла в основу сюжета фильма).

Но, на наш взгляд, пословица имеет и более глубокий смысл: здесь все друг другу чужие, не становятся близкими. И даже себя здесь можно потерять:

В Москву пойдешь — костей не найдешь.

В Москву идти — голову нести.

Наконец, утверждение, что в Москве можно разогнать тоску, оспаривается очень грустными паремиями диаметрально противоположной семантики с ключевым словом «тоска»:

Живучи в Москве, пожить и в тоске.

Живет в Москве — в немалой тоске.

Жить на Москве — быть в тоске [Мокиенко, Никитина 2001, 135].

Царство Москва, а мужикам тоска [Там же].

В том же псковском паремиологическом словаре есть поговорка: *В Москву съездить* (так в переносном смысле, иронически говорится о неудачной поездке куда-либо или о слишком дорогой покупке) [Там же, 54].

Образ Москвы еще ярче раскрывается в сравнении. Это, во-первых, сравнение с Питером, во-вторых, с другими российскими городами, провинцией, деревней.

Как известно, открытое соперничество двух столиц завершилось победой Петербурга. Начинается соперничество негласное. Москва и Петербург становятся образцами двух стилей жизни — новостольничного европейского и старомосковского. Новая Россия, которую создавал будущий император Петр I, нуждалась в новом облике. Дома европейской архитектуры, проспекты, жители, одетые в немецкое и голландское платья, пожарная служба, полиция — всё это должно было убедить европейцев в том, что перед ними уже не загадочная и дикая Московия, а держава, стремящаяся стать наравне с цивилизованными государствами Европы. Москва же олицетворяла старые

традиции, уклад, обычаи, которым не оставалось места в замыслах Петра.

Соперничество двух российских столиц — древней, первопрестольной и новой, северной — породило палитру пословиц и поговорок в разных вариантах, где Москва и Питер со- и противопоставлены, показаны в дружбе и... такой дружбе, при которой, как гласит поговорка, и врагов не надо. И даже в матримониальных связях:

Питер женится, Москва замуж (вар.: не) идет.

Современный вариант: *Ленинград жениться хочет, Москва замуж не идет*¹.

Почему столицы в паремиях как бы разного пола? Здесь переплелись, на наш взгляд, несколько смыслов: и женский характер Москвы, о котором мы уже говорили, и мужской — более строгий, деловой, рациональный — Петербурга, и реальное численное преобладание исторически женщин в купеческой Москве, а мужчин в Питере (он подтянут и деловит, типичный представитель его — офицер и чиновник, которые всегда торопятся на плац или в присутствии), отсюда паремия: *Славна Москва калачами, Петербург усачами*. Сыграл роль и грамматический род топонимов.

В свое время А.С. Пушкин писал: «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом» («Путешествие из Москвы в Петербург» [Пушкин 1978, 189]). Народ разрешил это противоречие так:

Питер — голова, Москва — сердце.

Есть по вариантам более длинные ряды городов:

Новгород — отец, Киев — мать, Москва — сердце, Петербург — голова.

Современный афоризм, раздвигая географические границы, проводит другую параллель: *У России два сердца — Москва и Питер, у Франции одно — Париж, и то больное и старое*².

Новая столица, по сравнению с Москвой, росла стремительно. Недаром говорили: *Москва строилась (создана) веками, а Петербург миллионами*. Это вызывало ревность москвичей. Огромные деньги вкладывались в строительство и обустройство города, еще при жизни Петра здесь в короткий срок выросли дворцы, разбито множество садов.

Питер — кормило, Москва — корм.

¹ URL: <https://vse-shutochki.ru/shutka/101748> (дата обращения: 20.03.2023 г.).

² Там же.

Объединяет столицы то, что простому люду ни там, ни здесь не сладко:

Москва бьет с носка, а Питер бока повытер. И неизвестно, что больнее. (О пословице «Москва бьет с носка», ее происхождении и динамике подробнее см. в статье Т.Г. Никитиной, где, в частности, она дается как пример словарной статьи [Никитина 2020, 1540–1541]).

Москва и маленькие города, деревни (малая родина) тоже со- и противопоставляются. Жители разных уголков России пытаются приблизить далекую и чужую столицу, почувствовать ее своей, угадывая в ней знакомые черты малой родины и, напротив, у себя дома видят московский колорит:

Москва — большая деревня.

И пензенцы в Москве свою ворону узнали.

Наш городок — Москвы уголок (есть варианты с разными топонимами: Ярославль-городок... и др.).

Нижний — сосед Москве ближний: дома каменные, люди железные.

Есть и такие региональные паремии, как псковская:

Москва — голова над всем городам, а Самолва — глава над всем деревням [Мокиенко, Никитина 2020, 135]. Дело в том, что Самолва — деревня в Псковской области, историческое место рядом с Чудским озером, где теперь открыт частный музей «Ледовое побоище». Действительно, хоть и деревня, но с собственной гордостью и славой.

И всё-таки по-настоящему родной Москва для приезжих не становится:

Хороша Москва, да не дома.

Другая паремия-трансформ представляет более близкую конкретизацию известной пословицы «В гостях хорошо, а дома лучше»:

В Москве хорошо, а дома лучше.

Однако есть и противоположная по смыслу:

На родине хорошо, а дома лучше.

Наконец, паремии предлагают такие уподобления и антитезы:

Город — царство, а деревня — рай. Москва — царство, а наша деревня — рай [Даль 2007, 269]. Вот как расставлены приоритеты в традиционной фольклорной картине мира. И опять же современные люди иронизируют:

Говорит и показывает Москва... Все остальные (регионы. — И.Р.) работают¹.

¹ Смейся.ру. Портал юмора и приколов. URL: <https://smejsa.ru/prikolnye-statusy-pro-moskvu/> (дата обращения: 20.03.2023).

Приезжая в Питер, москвичи любят сравнивать Питер и Москву. А сравнивать Питер и город, где они родились, — не любят [Там же]. Здесь ирония двунаправленная: над Москвой, оставшейся почти без коренных жителей (в другой шутке она уподоблена рту, в котором каждый год всё меньше коренных зубов), и «новыми москвичами», забывшими свою малую родину.

Москва со старых времен сочетала в себе несочетаемое. Здания, построенные в разные эпохи, могли и продолжают стоять бок о бок, а привыкшие ко многому москвичи уже давно этому не удивляются. Москва — город контрастов, мегаполис, который всегда в движении, даже несмотря на вечные пробки. Так и фольклорные паремии о Москве: древние и динамично меняющиеся, в своих изначальных различных вариантах и новых шуточных трансформациях они отражают противоречия и порождают новые смыслы, показывая Москву такой разной, такой сложной, но неизменно притягательной.

ЛИТЕРАТУРА

- Аникин 1988 — Русские пословицы и поговорки / Под ред. В.П. Аникина. М.: Худож. лит., 1988. 431 с.
- Даль 2007 — Пословицы русского народа: сборник В.И. Даля. 3-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Медиа, 2007. 814 с.
- Дубровин 1998 — Иллюстрированный сборник пословиц и поговорок на пяти языках. Русский, английский, французский, испанский, немецкий / Под ред. проф. М.И. Дубровина. М.: Росмэн, 1998.
- Жуков 1998 — Словарь русских пословиц и поговорок. 6-е изд., стер. М.: Рус. яз., 1998. 544 с.
- Мокиенко, Никитина 2001 — Словарь псковских пословиц и поговорок / Сост. В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. 13000 ед. СПб.: Норинт, 2001. 176 с.
- Муравьев 2007 — *Муравьев В.Б.* История Москвы в пословицах и поговорках. М.: Алгоритм, 2007. 386 с.: ил.
- Никитина 2020 — *Никитина Т.* Москва как национальный символ в паремиологическом отображении: динамика культурных смыслов // *Quaestio Rossica*. Т. 8. 2020. № 5. С. 1534–1548.
- Пушкин 1978 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 7. Критика и публицистика. 1978.
- Снегирев 1848 — Русские народные пословицы и притчи, изданные И. Снегирёвым: С предисл. и доп. М.: Унив. тип., 1848. 505 с.

The article analyzes a thematic group of proverbs and conversations about Moscow as a unity of the traditional and the new based on the material of classical collections of proverbs and modern Internet folklore.

The internal dynamics of the tradition is shown: folklore Moscow appears in its idealized appearance, and at the same time, text variations give rise to risks, flaws and problems of the big city. Tradition co-opposes two capitals, Moscow and the provinces, Moscow and the countryside.

Key words: proverb, Moscow, variant, transform, St. Petersburg, homeland, village.

А.А. СОБОЛЕВА

Образ Москвы в творчестве Н.М. Языкова

В творчестве Н.М. Языкова образ Москвы занимает важное место, ей придается многоплановое значение, она противопоставляется Европе и заимствованной западной культуре, становясь для поэта символом поэтического вдохновения. В стихотворениях на исторические темы в Москве как столице происходят переломные для жизни народа события. Образ города используется в произведениях, отражающих споры славянофилов и западников. Говоря о литературной полемике начала XIX века, Языков дает характеристику московским журналам.

Ключевые слова: Москва, послание, славянофильство, символ, Н.М. Языков.

Образ Москвы используется Н.М. Языковым в нескольких планах. В «Тригорском (Посвящается П.А. Осиповой)» (1826) Москва упоминается как столица русского государства, пришедшего на смену раздробленным княжествам («Пока московская гроза // Не пересиливала веча» [Языков 1934, 267–274]¹). Начало данного стихотворения посвящено прошлому краю, в который приехал поэт, что отражает его интерес к истории России. В связи с историческими событиями Москва неоднократно названа в «Стихах на объявление памятника Н.М. Карамзину (Посвящаются А.И. Тургеневу)» (1845).

В послании «К П.Н. Шепелеву» («В делах вина и просвещения...», 1826) (253–254) поэт просит адресата передать привет «Москве перводержавной», которая, как и прекрасная женщина, способна стать источником творческого вдохновения:

¹ Далее в статье цитаты из произведений Языкова приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

<...> Она поэзии мила;
 В ней слава Руси благой
 И прозябала и цвела <...>.

Внимание современного читателя стоит обратить на значение слова «прозябать», которое в XIX веке отличалось от современного: «<...> произращать или || <...> произрастать, расти, вырастать» [Даль 1998, стлб. 1270]. Таким образом Языков подчеркивает нравственную традицию древней столицы.

В послании «Д.Н. Свербееву» (1827) (291–293) Москва противопоставляется Европе и Санкт-Петербургу:

Любезный гражданин Москвы,
 Теперь ни славы заграничной,
 Ни государственной молвы
 Не слушаешь <...>.

Противопоставление поддерживается и на лексическом уровне, когда для называния дома используется историзм («Я посету твои палаты // На бреге москворецких вод»). Для лирического героя адресат становится примером, он и сам хочет отправиться в Москву, изменить свою жизнь и черпать вдохновение из новых источников.

В письме к брату А.М. Языкову от 12 июня 1827 г., комментируя это послание, поэт замечает: «моя пиитическая деятельность обращается теперь к своим — и пора, давно пора!» (330).

Упоминается Москва в шутовском дорожном экспромте «Мытищи» (1830), написанном во время путешествия в Троице-Сергиеву лавру.

С особой московской атмосферой связаны стихотворения, посвященные известной цыганской певице Татьяне Дмитриевне (Деметьевне), написанные в 1831 г.: «Весенняя ночь (Татьяне Дмитриевне)», «Элегия (Татьяне Дмитриевне)», «Перстень (Татьяне Дмитриевне)» (268–270). В первом из названных произведений поэт так характеризует адресата:

<...> Желанная и добрая моя,
 Мой лучший сон, мой ангел сладкопечной,
 Поэзия московского житья!

В послании «А.С. Пушкину» («О ты, чья дружба мне дороже...», 1826) (260–261) поэт противопоставляет себя и адресата другим литераторам и дает ироничную характеристику общественно-политической обстановке, называя Москву «простодушной». В автографе Языков пробует разные эпитеты для города: «древняя», «добрая».

Однако М.К. Азадовский считает, что данные изменения продиктованы цензурными соображениями, и принимает вариант стихотворения из письма А.С. Пушкину.

В послании «А.Н. Вульф» («Не называй меня поэтом!», 1828) (308–311) Языков говорит о литературной полемике, упоминая критический отзыв Н.А. Полевого в «Московском телеграфе» (1928, ч. 19, с. 127):

<...> прежний доброхот
Моей богини своенравной
Середь Москвы перводержавной
Меня бранил во весь народ <...>

В письме к Вульф от 1 ноября 1828 года Языков называет это послание «посланием о журналистах» (783). В письме к брату Александру от 1 июня 1828 г. прямо указано, что отзыв Полевого стал поводом к написанию стихотворения. Самому Вульф Языков писал 7 июня того же года: «На днях привел меня бог увидеть, как ничтожил издатель “Телеграфа” мою музочку. Поэты раздражительны, вообще, а мне надо же хоть чем-нибудь ознаменовать первую грозную выходку на мои стихи студентские» (784).

По мнению поэта, все перечисленные в стихотворении журналы не подходят для публикации его произведений. Ранние похвалы вдохновляли поэта, теперь он иронизирует, что критические замечания удерживают его от творческого труда, однако в конце стихотворения автор надеется, что перемена жизни и стихов будут благотворны для его музыки.

С переездом Языкова в Москву связано изменение тематики и пафоса его произведений, которое имело предпосылки в раннем творчестве поэта.

Стихотворение «Ау!» (371–373) (1831) прямо декларирует отказ от студенческих тем, связанных с жизнью в Дерпте:

Я здесь! — Да здравствует Москва!
Вот небеса мои родные!
Здесь наша матушка-Россия
Семисотлетняя жива!

В этом произведении поэт вспоминает драматическую историю столицы и всего государства:

Здесь наших бед и нашей славы
Хранится повесть! Эти главы
Святым сиянием горят!

Начинают звучать полемические мотивы, которые будут развиваться в поздней лирике Языкова:

О! проклят будь, кто потревожит
Великолепье старины;
Кто на нее печать наложит
Мимоходящей новизны!

Языков призывает поэтов искать вдохновения именно в отечественной истории и культуре:

Сюда! На дело песнопений,
Поэты наши! Для стихов
В Москве ищите русских слов,
Своенародных вдохновений!

Поэт констатирует перемену и в послании «А.П. Елагиной (При поднесении ей своего портрета)» (1832). Именно в доме Авдотьи Петровны Языков поселился, когда приехал в Москву в 1829 г.

В послании «А.Н. Вульффу» («Прошли молодые наши годы!», 1833) (399–402) поэт говорит о своем переезде и творческих изменениях:

Я перенес разгульну лиру
На Русь, в отечественный край.

Однако описание жизни в «Москве первопрестольной» представлено как беззаботный пир:

Чужд вдохновенных наслаждений
И поэтических забот,
Да пил бездействия и лени
Снотворно действующий мед.

Далее Языков говорит о своей надежде на плодотворное творчество на малой родине, в Поволжье.

Интересно, что, уехав из Дерпта, Языков воспринимает свою жизнь в Москве как новую, отличную от студенческой, а позднее, оказавшись в Европе, пишет о пребывании в Москве как о продолжении студенческого бытия. В послании «К.К. Павловой» («В те дни, когда мечты блистательно и живо...», 1841) (530–532):

В те дни, когда мечты блистательно и живо
В моей кипели голове,
И молодость мою поканчивал гульливо
Я в белокаменной Москве <...>

Оценка Языковым своего первого московского периода дана в послании к хозяину дома «А.А. Елагину» (1841) (580–581):

Была прекрасна, весела
Та живописная картина
Свободной жизни; та година
Достойна-празднична была <...>

Языков противопоставляет жизнь в России жизни в Европе.

В этом послании, как и в некоторых других, описывается не Москва, а жизнь Языкова в Москве, дружеская атмосфера, в которой оказывается поэт:

<...> остатки вдохновений
Студентской юности моей
Я допивал в кругу друзей,
В Москве <...>

В позднем послании к симбирской поэтессе «В.Н. Анненковой» (1844) (603–604) Языков называет пребывание в Москве «золотыми днями». Себя он сравнивает с цветком:

В те дни, как меж лилей и роз,
Раскидист, свеж, блестящ и ярок,
Цветок веселого житья,
Я полон жизни красовался <...>

Важно отметить, что поэт не только радовался жизни, но «доразвивался» и «довоспитывался» в Москве.

Рассматривая произведения, в которых Языков упоминает Москву, можно проследить его биографию. Упоминается город в послании «К.К. Павловой» («Забыли вы меня! Я сам же виноват...», 1840) (579–580), когда поэт жалуется на жизнь за границей:

Еще пью чашу вод! Горька мне эта чаша!
Тоска меня томит! Дождусь ли я Москвы?

По мнению В.Я. Смирнова, в поэме «Встреча Нового года» (1840) Языков собирался «обрисовать то идейное брожение в среде интеллигентной московской молодежи, которое с началом 40-х годов породило горячие и продолжительные споры между славянофилами и западниками» [Смирнов 1900, 184]. М.К. Азадовский констатирует: «В современной Языкову литературе пьеса не вызвала почти никаких откликов и прошла незамеченной» (цит. по: 832).

Герои поэмы вспоминают своего умершего друга Кубенского, который впоследствии оказывается живым. Друзья жалеют о том, что он покинул Москву, оставил занятия поэзией. Однако дискуссия едва начинается, позиции участников только намечены. Много места в поэме занимают воспоминания, рассуждения о вине. Таким образом, данное произведение, хотя и содержит намеки на идеи, известные из других стихотворений и писем Языкова, но не представляет четкую систему взглядов.

Внезапно появившийся Кубенский, давая оценку слуху о своей смерти, цитирует строчку из «Горя от ума» А.С. Грибоедова: «В Москве прибавят вечно втрое!» (557).

В написанной в Ганеу поэме «Странный случай» (1841) путешествующие по Европе герои мечтают вернуться в Москву, что имеет автобиографическую основу (832).

В послании «Н.В. Гоголю» (1841) (583–584) Россия и Европа противопоставляются: «нехристь немецкая» — «святыня москворецкая», как противопоставляются два образа жизни: суета и «вредоносные наваждения», скрывающие «праздность», и «лень», и труд. Автор приветствует возвращение адресата на Родину, о чем сам мечтает. В произведении использован сквозной для творчества Языкова образ пловца:

О! Я, как плаватель, спасенной
От бурь и бездны треволненной,
Счастлив и радостен явлюсь
В Москву, что в пристань. Дай мне руку!

В послании «Князю П.А. Вяземскому» (1844) (594–596) автор радуется состоявшемуся возвращению, и эта радость подкрепляется надеждой на плодотворную работу:

Но, вот в Москве я, слава богу!
Уже не робко я гляжу
И на Парнасскую дорогу <...>

Те же ожидания присутствуют в комплиментарном послании «К.К. Павловой» («Тогда, когда жестоко болен...», 1844). Москва в произведении упоминается, потому что в городе живет и пишет стихи адресат и потому что автор вернулся туда из-за границы. Поэт вспоминает свое прошлое пребывание в Москве и надеется на новую жизнь.

В другом послании «К.К. Павловой» («Хвалю я вас за то, что вы...», 1844) (598–599) Языков называет адресата «славной дочерью Москвы», одобряет патриотические настроения поэтессы. «Украшением Москвы» Языков называет адресата послания «А.В. Киреевой» (1845) (628), потому что она принадлежит «родной, славянской стороне», не увлекается «заморской нехристью», не уходит от «православного закона». «Великая Москва» «рукоплещет» адресату в послании «С.П. Шевыреву» (1845) (639–640), написанном под впечатлением его лекции о древнерусской словесности. Поэт приветствует ученого, называет его «правды воином» и благословляет его подвиг:

Уже он много дум народных,
И много чувств, и много сил
Святых, родных, своенародных,
Восстановил и укрепил.

Адресаты указанных стихотворений противопоставляются тем, кто увлекается западной культурой, что не вызывает одобрения Языкова. Москва представлена как воплощение русского характера, истории и культуры. Именно поэтому она может являться источником вдохновения для национального поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Даль 1998 — *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: ТЕРРА — Кн. клуб, 1998. Т. 3. 912 с.

Языков 1934 — *Языков Н.М.* Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Academia, 1934. 928 с.

Смирнов 1900 — *Смирнов В.Я.* Жизнь и поэзия Н.М. Языкова: Критико-биографическое исследование В.Я. Смирнова. Пермь: Тип. Губ. земск. управы, 1900. [4], 266 с.

In the creative writing by N.M. Yazykov the image of Moscow is very important, it has diverse meaning, it is opposed to Europe and the western culture borrowed from there. It is the symbol of poetical inspiration for the author. The historical poems show critical events in the life of the people which take place in Moscow. The image of the city is used in the works reflecting the discussions of Slavophiles and Westernizers. Speaking of the literature polemic at the beginning of the 19th century Yazykov gives the characteristics of the Moscow journals.

Key words: Moscow, epistole, Slavophilia, symbol, N.M. Yazykov.

А.Г. НЕСТЕРОВА

Москва в комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» и романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»

В исследовании речь идет о типологической перекличке в сюжетосложении произведений А.С. Грибоедова и М.А. Булгакова. В творчестве писателей сатирически показана Москва и московское общество. Произведения написаны с разницей в 100 лет. Что же изменилось за это время? И почему в романе Булгакова прослеживается грибоедовский текст и отсылки к комедии «Горе от ума»? Сравнивая эти два произведения, мы находим много общего. Вечные темы: человек и его вера, любовь и творчество, добро и зло.

Ключевые слова: Москва, общество, Грибоедов, дворянство, Булгаков, нравственность.

Городская тематика, образы городского пространства являются чрезвычайно важными для русской литературы. Характеры героев, содержание произведений могут быть различными, но иногда совершенно разные тексты неожиданно оказываются связаны тем состоянием, настроением, возникающим в связи с местом, на фоне которого развиваются события. В бессмертной комедии «Горе от ума» (1824) А.С. Грибоедов показал не только Москву как место действия, но и образ жизни и нравы московского дворянского общества, в частности приглашения на званые обеды, балы и прочие увеселения. «Комедия “Горе от ума” есть и картина нравов, и галерея живых типов, и вечно острая, жгучая сатира» <...> В группе двадцати лиц отразилась, как луч света в капле воды, вся прежняя Москва, ее рисунок, тогдашний ее дух, исторический момент и нравы», — так справедливо охарактеризовал «московский текст» Грибоедова в статье «Милльон терзаний» И.А. Гончаров [Гончаров 2010, 426].

Время, когда А.С. Грибоедов создавал комедию «Горе от ума», — 20-е годы XIX века. После триумфа русской армии в Отечественной войне 1812 года в России начинается эпоха преобразований. Казалось бы, в Москве тоже должны произойти перемены, однако А.С. Грибоедов замечает следующее: «В Москве всё не по мне, <...> — Праздность, роскошь, не сопряженные ни с малейшим чувством к чему-нибудь хорошему... ни в ком нет любви к чему-нибудь изящному, а притом несть пророка без чести, только в отечестве своем, в родстве и в дому своем» (цит. по: [Пиксанов 1971, 43]).

Грибоедов показывает не Москву — родной для него город, а чуждую ему барствленную Москву, где благоденствуют чванство, чиновничество, сребролюбие, нравственная пустота, преклонение перед иностранным. Свое мнение о жизненном укладе москвичей, в котором ничего не изменилось в лучшую сторону, писатель вложил в уста Чацкого, главного персонажа комедии «Горе от ума», вернувшегося в Москву через три года и не замечающего в ней перемен: «Что нового покажет мне Москва? / Вчера был бал, а завтра будет два...» [Грибоедов 1995, 27]¹.

Вспомним речь Фамусова, строившего планы на неделю: крещение, званый обед, похороны. Такое соединение лишает значимости важные вехи начала жизни и ее окончания, обесмысливает жизненный путь человека. Крещение и похороны становятся формальными ритуалами, а не подлинным, глубинным соблюдением традиций.

Финансовое положение есть единственная мерка признания человека в этом обществе. Неустойчивое положение вызывает жалость: «А Чацкого мне жаль. / По-христиански так; он жалости достоин; / ... имел душ сотни три...» (212). Фамусов замечает дочери:

Вот, например, у нас уж исстари ведется,
Что по отцу и сыну честь;
Будь плохенький, да если наберется
Душ тысячки две родовых,—
Тот и жених (160).

Таковы требования, предъявляемые к человеку в обществе, пребывание в котором сводится «к обедам, ужинам и танцам». Молодое поколение такое же, как и старшее: ярко показаны чиновничество и внутренняя порочность Молчалина, Скалозуба и др.

Главным противоречием комедии «Горе от ума» становится конфликт двух времен как двух жизненных укладов — «века нынешнего» и «века минувшего». Сцена бала у Фамусова важна не только для развития интриги, но и для развития этого глобального конфликта, который намечается уже в начале сочинения и достигает апогея в картине бала. Представители высшего света прибывают на бал друг за другом. Все они люди старой закалки, ненавистники нового, любители денег и чинов.

Женщины на балу увлечены поисками успешных женихов. Графиня-внучка, заметив Чацкого, интересуется его семейным положением

¹ Далее цитаты из произведения Грибоедова приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

и уезжает с бала недовольная из-за недостатка кавалеров, обвиняя хозяина в том, что тот «...умел гостей назвать! Какие-то уроды с того света, / И не с кем говорить, и не с кем танцевать...» (99). Князя Тугоуховские тоже погружены в поиски подходящих женихов для своих дочерей. Княгиня, поняв, что Чацкий несостоятелен и нигде не состоит на службе, сразу призывает мужа: «Князь, князь! Назад!» (78), и князь покорно возвращается. Таким образом, мы видим, что решающую роль в московском дворянском обществе играет женское мнение. Именно дамы способны здесь формировать общественное мнение. Побаивается женских сплетен, порицания со стороны высокопоставленных женщин и сам Фамусов, сказавший в самом финале комедии: «Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!» (238).

Фамусовская Москва — отдельная категория людей со своим жизненным укладом и принципами, особым течением жизни, не зря Павел Афанасьевич говорит, что «на всех московских есть особый отпечаток» (46), и он этому чрезмерно рад. Такой была Москва в 20-е годы XIX века. Комедией «Горе от ума» положены традиции иронического изображения города и его жителей.

Какие же изменения произошли через сто лет в Москве, которая стала теперь столицей? На этот вопрос находим ответ в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

В 20-е годы XX в. в Москве, как и в эпоху А.С. Грибоедова, всё то же стремление к чинам, жадность, душевная серость, ретроградство, неприятие прекрасного. Образ Москвы в романе «Мастер и Маргарита» представлен двояко — как место, где развиваются события, и Москва карикатурная, показанная сатирически, зияющая своими общественными изъянами. Рисуя городские пейзажи, автор выбирает такие краски и оттенки, которые искусно обращают внимание читателей не только на обстановку, но и на настроение его героев. «Город, увиденный глазами Булгакова и запечатленный его пером, — вечная трагикомедия, где высокое неотделимо от низкого» [Яблоков 2020, 7].

Интересно, что Булгаков не раз и, конечно же, не случайно в своих произведениях делает отсылки к личности и творчеству великого предшественника. Так, в раннем фельетоне «Столица в блокноте» главе под названием «Биохимическая глава» он предпослал эпиграф репетиловскую фразу из «Горя от ума» — «Зови меня вандалом: / Я это имя заслужил» [Булгаков 1995, 218]. Далее в очерке «Сорок сороков» эпиграфом служит фамусовская реплика: «Решительно скажу: едва / Другая същется столица как Москва...» [Там же, 234]. Имя Грибоедова в романе «Мастер и Маргарита» возникает в начале

повествования о Доме литераторов. Автор изменил название Дома Герцена на Тверском бульваре, где помещался в реальности Всероссийский Союз писателей и ряд профессиональных литературных организаций, на Дом Грибоедова, остроумно воплотив образы его посетителей. Одна из глав произведения так и называется: «Было дело в Грибоедове» [Булгаков 1999, 201].

Фамусовское общество гонит из своего круга Чацкого. Это же видим в Доме литераторов спустя сто лет. Материальные блага, квартиры, положение в обществе — вот главные ценности этих «мастеров» слова. Роман, написанный Мастером, много критикуют, а сам писатель оказывается в психиатрической больнице. Лучше объявить гения психически больным, чем признаться в собственной ущербности. Так и Чацкого на балу объявляют сумасшедшим:

Безумным вы меня прославили всем хором.
Вы правы: из огня тот выйдет невредим,
Кто с вами день пробыть успеет,
Подышит воздухом одним,
И в нем рассудок уцелеет, —

говорит Чацкий, покидая дом Фамусова и Москву (122).

Воланд представляется иностранцем, профессором, прибывшим в Москву. Окружающие принимают его за шпиона, но при этом хотят услышать одобрение в адрес москвичей и современной Москвы. Чацкий тоже приехал из-за границы.

Мотив безумия — один из сквозных и значимых мотивов русской литературы. Основная метафора романа «Мастер и Маргарита» — это травма головы как в действительности (Берлиоз), так и в смысле безумия (Иван Бездомный, Мастер). Всё произведение Булгакова охвачено страхом как признаком душевной болезни, причиной которой является ежедневная реальность. Страх охватывает Берлиоза, Иван Бездомный боится и призывает к борьбе с «иностранцем», ужас в «нехорошей квартире» охватывает Поплавского, Босого и других. Мастер так излагает Ивану причину его душевного расстройства: Воланд «...вас потряс — и вы свихнулись, так как у вас, очевидно, подходящая для этого почва» [Булгаков 1999, 278].

В романе «Мастер и Маргарита» важным является и мотив Дома. И это тоже продолжение грибоедовской традиции: в комедии «Горе от ума» Чацкий вернулся в то место, которое считал домом, но в итоге покидает его без сожаления. Ю.М. Лотман отметил: «Наряду с темой бездомья сразу же возникает тема ложного дома» [Лотман 2000, 314]. Нет дома и у героев романа Булгакова. У Ивана говорящая фа-

милия Бездомный, Иешуа и Левий Матвей скитаются по свету, Понтию Пилату плохо во дворце Ирода, Маргарита многострадальна в браке в роскошном доме, Мастер работает в подвале.

И конечно, тема бала объединяет произведения. Но если А.С. Грибоедов сатирически описал участников бала в доме Фамусова, то изображение бала у М.А. Булгакова, безусловно, гротескное. Когда читаешь часть «Великий бал у сатаны» [Булгаков 1999, 395], то непременно вспоминается «мучителей толпа» из комедии Грибоедова: «...какие-то уроды с того света» (99).

Итак, минуло столетие, а люди — «...любят деньги, но ведь это всегда было... Человечество любит деньги, из чего бы те ни были сделаны, из кожи ли, из бумаги ли, из бронзы или из золота. Ну, легкомысленны... ну, что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди... в общем, напоминают прежних...» [Булгаков 1999, 268].

Интеллигентный и умный патриот своего Отечества Чацкий назван сумасшедшим и вынужден бежать из Москвы. Мастер и Маргарита также удаляются от общества, предпочитая московской жизни покой.

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1995 — *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 1. Дьяволиада. М.: Голос, 1995. 464 с.
- Булгаков 1999 — *Булгаков М.А.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9. Мастер и Маргарита. М.: Голос, 1999. 608 с.
- Гончаров 2010 — *Гончаров И.А.* Мильон терзаний // Гончаров И.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010.
- Грибоедов 1995 — *Грибоедов А.С.* Полн. собр. соч.: В 3 т. / Под. ред. С.А. Фомичева и др. Т. 1. Горе от ума. СПб.: Нотабене, 1995. 345 с.
- Джанумов 2014 — *Джанумов С.А.* Ум и дела твои бессмертны в памяти русской... Жизнь и творчество А.С. Грибоедова. М.: МГПУ, 2014. 144 с.
- Колышева 2018 — *Колышева Е.Ю.* Принципы создания системы образов «московских глав» в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 1. С. 44–49.
- Лотман 2000 — *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
- Московведение 2024 — *Московведение 3.0: региональный компонент в образовательном пространстве столицы: Коллект. моногр.* М.: МГПУ; ИКД «Зерцало-М», 2024. 404 с.
- Пиксанов 1971 — *Пиксанов Н.К.* Творческая история «Горя от ума». М.: Наука, 1971. 400 с.

The study deals with the typological roll call in the plot construction of A.S. Griboyedov and M.A. Bulgakov. In the works of writers, Moscow and Moscow society are satirically shown. The works were written with a difference of 100 years. What has changed during this time? And why is Griboyedov's text and references to «Woe from Wit» traced in Bulgakov's work? Comparing these two works, we find a lot in common. Eternal themes: man and his faith, love and creativity, good and evil.

Key words: Moscow, society, Griboyedov, nobility, Bulgakov, morality.

О.В. ГАВРИЛИНА

Москва военная: образ Москвы в женской патриотической поэзии XIX–XX вв.

В статье речь пойдет о восприятии образа Москвы в двух войнах: Отечественной войне 1812 года и Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. Война 1812 года актуализировала споры о том, что дороже: город или жизнь людей. Образ города в женской поэзии Великой Отечественной войны связан и с государственным, стратегическим значением столицы, и с личными историями, воспоминаниями. Поэтессы показывают трансформацию облика города, произошедшую вместе с началом войны.

Ключевые слова: локус, военная поэзия, женская литература, хронотоп.

Военная, и шире — патриотическая, тематика нередко появляется в женской поэзии, она становится откликом на текущие события или события прошлого. О специфике произведений о войне, написанных женщинами, можно говорить хотя бы на основании различного опыта, который проживали мужчины и женщины на войне. Специфическими для женской литературы являются, например, темы, связанные с эвакуацией, вдовством и ряд других. Обращает на себя внимание и военная география, связанная и с местами боевых действий, и с теми городами, куда женщину с детьми и пожилыми родственниками отправляли в эвакуацию, и с родным городом, хранящим воспоминания о довоенном прошлом героини.

Поэтическая география войны в целом заслуживает исследовательского внимания, поскольку позволяет выявить особые писатель-

ские стратегии военного дискурса. В настоящем исследовании мы остановимся на патриотической женской лирике, посвященной Отечественной войне 1812 года и Великой Отечественной войне 1941–1945 годов. В стихотворениях, написанных женщинами о Первой мировой войне, образ Москвы почти не встречается, поскольку сама война города не коснулась.

Одна из первых поэтесс, А.П. Бунина (1774–1829), обращается к образу Москвы в патриотическом стихотворении «На истребление французов, нагло в сердце России вторгшихся», образ Москвы появляется в связи с пожаром 1812 г. Опасность быть покоренной неприятелем описана метафорой: «И туча вдруг нависши темна // Метала на Москву огни», а появление Кутузова: «Летит, — полетом орлим к бою, // Исполнен бодрости и сил, // Расширя крылья над Москвою!» [Бунина 1819, 18]. Он кладет на одну чашу весов «градов Царицу», а на другую — «жизнь воинов», и тяжелее оказывается «жизни чаша» [Там же, 19]. «Пред жизнью что сокровищ трата!» [Там же, 21], — восклицает создательница оды ниже. В стихотворении звучит призыв выжить, одержать победу и восстановить принесенный в жертву город: «Их снова воины Российски // Победной насадят рукой; // А жены окропят слезами, // Что в радости прольют пред нами, // Как будто утренней росой» [Там же]. И если сначала лирическое пространство сужается до одной Москвы (ни один другой город в стихотворении не появляется), то далее оно вновь расширяется, охватывая дальнее и горнее. Погибшие «взойдут к Царю Царей», они «к славе перешли — не к смерти» [Там же, 22].

К.К. Павлова (1807–1893) в стихотворении «Москва» (1844) также осмысливает сожжение города, но пишет о нем уже совершенно иначе: «в дни страха и печали // <...> // Недаром за тебя же дали // Мы нашу жизнь, мы нашу кровь». То есть воспевается уже жертва во имя спасения города [Павлова 1964, 123].

Е.П. Ростопчина и Ю.В. Жадовская, говоря об историческом прошлом, обращаются к военным победам былых времен. Для Е.П. Ростопчиной (1811–1858) Москва в большей степени наполнена личными переживаниями, поэтому в стихотворении «В Москву» (июнь 1840) она лишь признается: «Я чту и уважаю // Наш древний кремль и русской славы гул» [Ростопчина 1986, 121], но в том же году она пишет стихотворение «Посещая Московскую оружейную палату» (27 августа 1840), которое носит уже не интимный, а патриотический характер. Среди прочих экспонатов в стихотворении особо отмечен «меч один, меч бедный и простой, // Без пышного герба, меч ратника стальной» [Там же, 131], это меч Пожарского, который «решил со-

бытья мировые», «в битву сотни он водил других мечей, // Победой искупил честь родины своей» [Там же]. Своих современников поэта призывает благоговеть перед ним и помнить о том, свидетелем каких событий стал этот меч. Интересно, что идея жертвенности также обращена к человеку: правильным представляется пожертвовать своей жизнью во имя родины («Склони главу пред ним и удались с обетом // За Русь не пощадить ни жизнь свою, ни кровь» [Там же]). Ю.В. Жадовская (1824–1883) в стихотворении «В Москве» (1847–1856) в нескольких строках обращается к военному прошлому, но не конкретной войне, и также упоминает жертву — в этом случае во имя веры: «Русской силой так и дышит... // Здесь лилась за веру кровь» [Жадовская 1885, 139].

В стихотворениях, посвященных Великой Отечественной войне, образ Москвы встречается гораздо чаще, он осмысливается и как столица, и как место боевых действий, и как пространство личной истории.

Для ленинградки О.Ф. Берггольц (1910–1975) Москва является символом родины, поэтому в стихотворении «К сердцу Родины руку тянет...» (16 октября 1941) упоминаются башни и звезды Кремля, мавзолеей — но они трансформируются, наполняются символикой боя, крови:

Пятикрылые вижу звезды,
точно стали еще алей.
Сквозь дремучий, кровавый воздух
вижу Ленинский Мавзолей.
И зарю над стеною старой,
и зубцы ее, как мечи
[Берггольц 1973, 28].

Москва связана со значимыми (но не названными) событиями прошлого: «Наше прошлое, наше дерзанье, // все, что свято нам навсегда» [Там же], поэтому она не может быть отдана врагу. Если же это случится, то «...пусть ложится на нас проклятье // наших внуков и их детей!» [Там же, 29]. И в стихотворении «Победа» (22 сентября 1943) «Москва дает салют» в честь той «одной победы», которая складывается из единого народного усилия на всех фронтах («нет ни больших, ни маленьких побед, // а есть одна победа на войне» [Там же, 93]). К слову, известная песня Б.Ш. Окуджавы из кинофильма «Белорусский вокзал» написана позднее, в начале 1970 г., и схожие строки звучат иначе: «Горит и кружится планета, // над нашей родиною дым, // и, значит, нам нужна одна победа, // одна на всех, мы за

ценой не постоим» [Окуджава 2003, 189]. В стихотворении Берггольц отчетливо звучит мотив личного вклада каждого в общее дело, каждая победа важна. Окуджава же подчеркивает исключительную необходимость одержать победу любой ценой.

Москвичка В.М. Инбер (1890–1972) годы войны провела в Ленинграде вместе с мужем, который был врачом и остался в городе, поэтому Ленинград упоминается значительно чаще Москвы. В стихотворении «Дневной концерт» (октябрь 1941) речь идет о Ленинграде, упоминается Нева, далее внимание поэтессы касается имен известных людей, и в этом же ряду — того, что находится под защитой советских танков — находится Москва: «Того, чтоб созвездие башен // Кремлевских — поверх облаков — // Сияло над родиной нашей, // Как солнце, во веки веков» [Инбер 1958, 194]. Вскоре Инбер пишет стихотворение «Единый путь» (ноябрь 1941), в котором обращается и к географическому положению города («А там уже раздвинулись простором // Тверские и Можайские леса» [Там же, 199], и к его военному прошлому, упоминает победу над Наполеоном: «Когда, внезапно перешедши Неман, // Приблизился к Москве Наполеон, // Он встречен был огнем, пожаром гнева, // Он ненавистью был испепелен» [Там же]. Она сближает Отечественную войну 1812 года с той, что выпала на долю ее поколения, и говорит, что «...опять истории страница // Покрыта кровью подмосковных битв», враг «путем единым» будет «отбит», и этот путь — жажда мести («...такая жажда мести, // Когда тебе и жизнь не дорога. // Когда ты сам хотел бы с пулей вместе // Войти летучей смертью в грудь врага. // Его живую силу уничтожить» [Там же]). Заканчивается стихотворение лирически: «Москва... Она не русской быть не может, // Как человек не может не дышать» [Там же].

В стихотворениях москвичек М.И. Алигер (1915–1992), В.М. Тушновой (1911–1965), Ю.В. Друниной (1924–1991) образ Москвы в большей степени связан с личными переживаниями, появляются и иные, кроме Кремля, локусы. Москва упоминается во втором и третьем стихотворениях цикла «Из Казанской тетради» (декабрь 1941), созданного М. Алигер в эвакуации. Звуки битвы под Москвой, а затем звуки победы становятся мерилем внутреннего состояния героини, отражают происходящие в ней самой перемены. Сначала «Тихо так, — захоти и услышишь, // как гремят под Москвой бои», и далее тишина все сгущается («Тишиной я оглушена» [Алигер 1984, 195]), все нарастает отчаяние, вырваться из которого помогает усилие воли и вера в победу: «Нет! Неправда! Я слышу звуки // гордой музыки из Москвы» [Там же, 196].

В поэме «Зоя» (май — сентябрь 1942), посвященной подвигу Зои Космодемьянской, Москва обретает индивидуальные черты, но не сужается, а наоборот — словно раскрывается отдельными улицами, домами. В самом начале упоминается место, где жила Зоя: «Московские неповторимые весны. // Лесное дыхание хвои и влаги. // ... Район Тимирязевки, медные сосны, // белья на веревках веселые флаги», и сама героиня — «московская школьница-длинноножка» [Там же, 279].

Появляется образ своей, личной Москвы. Автор о себе: «До мелочей припоминая // свой мир, // свой дом, // свою Москву» [Там же, 289], а ниже про Зою: «Мне эта дорога твоя незнакома. // В другой стороне двести первая школа» [Там же, 292]. Зоя идет с повесткой — и время замедляется:

Осенней Москвой,
по путевке райкома,
идет комсомолка в МК комсомола.
Осенней Москвою,
октябрьской Москвою...
[Там же],

как будто город не хочет отпускать девушку, она сливается с ним (не вполне понятно, к кому обращено местоимение «ты», к Зое или к Москве: «Была ты // Москвой — // и не скажешь иначе» [Там же, 293]). И сам город меняется:

Всклочены рельсы,
и улицы взрыты,
и в переулках стоят баррикады.
Как будто с картины о битве на Пресне,
которая стала живой и горячей
[Там же];

«Железом и рвами Москву окружали». Меняются люди: «И те, кто родился на улицах этих // и здесь, на глазах у Москвы подрастали, // <...> // сегодня твоими солдатами стали» [Там же]; «Сидел молодой человек в кабинете, // москвич октября сорок первого года» [Там же, 294], которому предстояло решить, кто из пришедших «безусловно годится», а кого «надо отправить обратно» [Там же] — речь идет об А.Н. Шелепине, который признал Зою Космодемьянскую пригодной к службе. Сравним у Друниной в стихотворении «После тревоги...» (1945): «Москвичи. // Москвичи. // Москвичи. // Моло-

дежь сорок первого года» [Друнина 1989, 44], — пишет поэтесса о погибших бойцах.

В эпилоге М. Алигер выражает надежду на победу, на восстановление разрушенного города:

И наш любимый город зацветет
цветами электрического света.
И столько самолетов над Москвой,
и город так волнующе чудесен,
и мы пойдем раздвинутой Тверской
среди цветов, и музыки, и песен [Алигер 1984, 319].

В поэме «Твоя победа» (1944–1945–1969), во многом автобиографической, также появляется образ своей Москвы. Упоминается десятиметровая комната на Рождественском бульваре, ставшая судьбой «на много-много лет» [Там же, 329], а потом появляется новый дом («Две комнаты, балкон и коридор» [Там же, 332]). Именно там стоит и ждет героиню рюкзак с вещами первой необходимости («белья две смены, мыло, шоколад, // семь сухарей и однотомник Блока» [Там же, 337]), впрочем, он оказывается бесполезен: дома она почти не бывает, а сухари были съедены, когда в дом во время войны пришли друзья. Когда опасность для Москвы уже миновала, героиня в своем «московском, затемненном доме» просыпается «как солдат, // малость отдохнувший на соломе» [Там же, 366]. Именно в этот дом однажды приходит похоронка. И, осознавая себя все еще живой после утраты мужа, героиня стремится увидеть город: «Привстать. Решиться. Несколько усилий. // Увидеть небо, улицу, Москву» [Там же, 368]. И знакомые места обретают новое значение: «Мы часто проходили здесь с тобою. // Мы больше не пройдем тут никогда» [Там же, 373].

В военном городе по-особому воспринимается время: «В Москве так быстро пролетают дни. // В Москве так быстро пролетают годы, // а столько беготни и суеты...» [Алигер 1984, 329]. И даже с наступлением войны работы не становится меньше («в райкомах и в МК хватало дела» [Там же, 337]; «Райкомовские будни трудовые» [Там же, 358]), и именно «К Москве, к работе, к ожиданью писем, // к привычной жизни» [Там же] возвращается героиня из эвакуации. Но даже в Москве невозможно повернуть время вспять, и отчаяние героини во время проводов мужа на фронт остается без ответа: «Верните мне, верните // только этот наш минувший год. // <...> // Возвратите мне вчерашний вечер // или утро нынешнего дня» [Там же, 334].

А потом начинается война — и для города она начинается с расставания «на замаскированном вокзале», с отчаяния оставшихся («Голо-

сит, вопит, молчит народ»). Дальше — «над Пресней зловещий закат» [Алигер 1984, 334–335]; на город «безостановочный скрежет // ползет и ползет»; где «пели физкультурные парады, ведут противотанковые рвы, // вдоль всех Садовых ставят баррикады» [Там же, 336]. А после победы в битве под Сталинградом горожане «как будто бы на пиршество, к победе //... через всю Москву пошли пешком» [Там же, 362].

У Друниной в стихотворении «Московская грохочущая осень...» (1945) начало войны связано с изменением облика города: «Москва встает на баррикады», назывным предложением как новая данность, новый локус, куда устремляются люди, обозначены военкоматы («Военкоматы. // Очередь у двери» [Друнина 1989, 39], тротуары покрыты тонким слоем золы, Волоколамское шоссе и Тверской бульвар становятся местом передвижения войск. Упомянута, но под своим вымышленным именем, и Зоя Космодемьянская: «Подмосковье. // Выстрелы в ночи. // И моя ровесница Татьяна // В этот час под пытками молчит...»). А символом победы становится свидание, все же состоявшееся спустя несколько лет: «Свидание, назначенное в восемь, // На три весны, // пришлось перенести» [Там же, 40].

Москва становится местом, откуда ждут письма, звонка, помощи. Берггольц пишет о сестре, москвичке Маше, которая по дороге жизни привозит продукты, весточки от близких жителям Ленинграда. В стихотворении «Не нынче ль на пороге...» М. Петровых из Москвы героиня в отчаянии ждет письмо от дорогого человека: «Мой адрес на конверте, // Письмо мне из Москвы. // Поверьте мне, поверьте, // Его найдете вы!..» [Петровых 2012, 36]. И у В. Тушновой в «Разговоре с Москвой» (опубл. 1945) героиня ждет телефонного разговора с возлюбленным, который остался в Москве («В Москве тревога — это знали все, // и ждали долго, хмуро и упорно»), посредником этого разговора становится телефонистка, но она милостива к женщине: «Телефонистка в вязаном платке // мой номер первым вызвала лениво» [Тушнова 1988, 41].

В стихотворении Тушновой «Утро», написанном об эвакуации, Москва предстает как довоенное воспоминание: «Москвы-реки рябую синеву // избороздили хрупкие байдарки», «Москва моя! Недобрые леса // от глаз моих надолго заслонили // твоих домов янтарные глаза, // твоих мостов негнущиеся крылья, // Нескучный сад в торжественной парче, // и то шоссе, что мне все время снится, // и первый снег, как крылья белой птицы // у Пушкина на бронзовом плече» [Там же, 43]. Или в стихотворении «Октябрь 1941» героиня — врач военного госпиталя, забывшись, вспоминает Москву, мысленно блуждает «на границе яви, // от Кудрина до городских застав. // <...> //

а я всё там — между рогатых надолб // и выкопанных москвичами рвов», чуть позже — «Опять бульвары и ночной Арбат» [Там же, 46–47]. «С Москвы-реки поземка ледяная // летит, шелка над строем те-ребя» [Там же, 47].

В послевоенном стихотворении «Мать» (опубл. в 1954): «В Мос-кве, на Бронной, у солдата — мать... // Я знаю их шестиэтажный дом, // московский дом...», далее идет краткое описание быта: при-мус, «похожий на ущелье коридор», «горластый репродуктор» [Туш-нова 1988, 84] — это место, где вырос погибший боец. (В скобках заметим переключку со строками из стихотворения Е. Винокурова «Москвичи»: «Сережка с Малой Бронной» [Винокуров 1960, 57], оно было написано примерно в то же время — в 1953 г.). В финале: «Всё те же Патриаршие пруды, // шестиэтажный дом наискосок» [Тушнова 1988, 85].

Подводя итог, отмечу, что исследование военной географии в жен-ской поэзии — дело будущего. Предпринять его необходимо не ради сравнения с описаниями городов в поэзии мужчин, а ради расшире-ния представления об опыте женщины на войне, связанном не столь-ко с боевыми действиями, сколько с эвакуацией, тревогой за близких и проч.

ЛИТЕРАТУРА

- Алигер 1984 — *Алигер М.И.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы (1932–1945) / Предисл. Е. Сидорова. М.: Худож. лит., 1984. 383 с.
- Булнина 1819 — *Булнина А.П.* Собр. стихотв.: В 3 ч. Ч. 1. СПб.: Типогр. Рос-сийской академии, 1819. 168 с.
- Берггольц 1973 — *Берггольц О.Ф.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2: Стихотворения. Го-ворит Ленинград. Верность. Л.: Худож. лит., 1973. 464 с.
- Винокуров 1960 — *Винокуров Е.М.* Лицо человеческое: стихи. М.: Сов. писа-тель, 1960. 234 с.
- Гаврилина 2023 — *Гаврилина О.В.* Война в женской поэзии 1940–1960-х го-дов. М.: МГПУ, 2023. 104 с.
- Друнина 1989 — *Друнина Ю.В.* Избранное: В 2 т. Т. 1: Стихотворения 1942–1978 / Предисл. М. Соболя. М., 1989. 654 с.
- Жадовская 1885 — *Жадовская Ю.В.* Полн. собр. соч.: В 4 т. Т. 1. СПб.: Изд. П.В. Жадовского, 1885. 376 с.
- Инбер 1958 — *Инбер В.М.* Избр. произв.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958. 400 с.
- Окуджава 2003 — *Окуджава Б.Ш.* Лирика. Проза. Екатеринбург: У-Факто-рия, 2003. 672 с.

Павлова 1964 — *Павлова К.К.* Полн. собр. стихотворений. М., Л.: Сов. писатель, 1964. 615 с.

Петровых 2012 — *Петровых М.С.* Лирика: поэзия. М.: Эксмо, 2012. 352 с.

Ростопчина 1986 — *Ростопчина Е.П.* Стихотворения Проза. Письма / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и примем. Б.Н. Романова. М.: Сов. Россия, 1986. 448 с.

Тушнова 1988 — *Тушнова В.М.* Избранное. М.: Худож. лит., 1988. 543 с.

The article deals with the perception of the image of Moscow in two wars: the Patriotic War of 1812 and the Great Patriotic War of 1941–1945. The War of 1812 actualized the debate about what is more precious the city or the life of people. The image of the city in the women's poetry of the Great Patriotic War is connected both with the state, strategic importance of the capital, and with personal stories and memories. The poets show the transformation of the city's image, which took place with the beginning of the war.

Key words: locus, war poetry, women's literature, chronotope.

А.Р. ТИТЕНКО

Образ Москвы в журнальной поэзии Владимира Салимона

В исследовании рассматривается образ Москвы в журнальной поэзии Владимира Салимона. Актуальность работы обуславливается тем, что «московский текст» в журнальной поэзии остается малоизученным аспектом. Объектом исследования стала журнальная поэзия Владимира Салимона. Материал его стихотворных подборок в «толстых» журналах представил возможность увидеть, что образ Москвы с присущими ей атрибутами занимает важное место в его поэзии. Он дает представление о разных по тематике стихотворениях, в которых выявляются черты «московского текста» в творчестве поэта.

Ключевые слова: Москва, урбанистическая поэзия, Владимир Салимон, городской текст, журнальная поэзия.

Одним из наиболее значимых городских сверткестов русской литературы считается «московский текст». В нем удивительным образом проявляются различные, иногда взаимоисключающие чер-

ты, описывающие столицу [Шурупова, Попова 2014, 41]. Термин «московский текст» обозначает прямое или косвенное указание в художественном произведении на пространство и жизнь Москвы и представляет собой целую систему связанных друг с другом на разных уровнях произведения художественных деталей, образов и мотивов, которые отражают особенности индивидуально-авторского мировосприятия и отсылают к устойчивой литературной и культурной традиции [Мельгунов 2000, 214]. Интересно, что, по сравнению с Петербургом, Москва традиционно воспринимается как русская столица и воплощение русской души и национального характера.

Материал дает представление о журнальной поэзии Владимира Салимона, которая является практически не изученным аспектом его творчества. И именно на страницах литературно-художественных журналов были найдены стихотворения, в которых очень важное место занимает образ Москвы с присущими ей атрибутами.

Владимир Иванович Салимон (род. в 1952 г.) — поэт, автор ряда поэтических сборников. В исследовании выявляются яркие черты «московского текста» в творчестве поэта.

В первую очередь, Москва рассматривается как источник творческой самоидентификации поэта — ведь это город его детства и юности. В качестве доказательства данного тезиса разберем стихотворение «Кремлевские стены»:

Кремлевские стены,
Зубчатые тени
От елок у стен крепостных,
Где ленинцем юным и я на колени
Вставал между тысяч других.

И я приносил в жертву мертвому богу
Бессмертную душу свою.
И я со страной умирал понемногу,
По капле в родимом краю.

Не знаю, как выжил я,
Как не сломался,
Как не оступился тогда,
Как в бездну разверзшуюся не сорвался
С вершины сверкающей, словно звезда
[Салимон 2020, 42].

«Кремлевские стены, зубчатые тени от елок у стен крепостных» — речь в стихотворении идет о центральном сооружении Москвы, Кремле, который является символом стабильности, неизменности, истории России. «Где ленинцем юным и я на колени вставал между тысяч других» — это воспоминания, связанные с этим местом, которое является знаковым в судьбе лирического героя.

В стихотворении через образ Кремля передается осознание ошибочности своих идеалов в «юности», он называет время, проведенное около этих стен, «жертвой мертвому богу». Он отдал самое бесценное, что у него было, — «бессмертную душу свою». Рядом с этими стенами он чувствует причастность к судьбе России, как и другие, стоящие рядом с ним: «и я со страной умирал понемногу, по капле в родимом краю». Пройти это испытание для него было сложно, но он осознал это только потом, когда юность прошла. Герой не понимает, как смог выдержать эти сложные испытания: «не знаю, как выжил я, как не сломался». Кремль здесь становится инструментом для построения сравнения: он не понимает, «как в бездну разверзшуюся не сорвался с вершины сверкающей, словно звезда». Возможно, в пространстве кроется ответ на этот вопрос. Звезды, установленные на башнях Кремля, являются символом незыблемого, постоянного. Так и сам герой, чувствуя родство со страной, просто по определению не смог бы «сорваться в бездну»: пространство не делает это действие возможным.

Москва является родным городом поэта, и именно через ее образ он показывает изменения в жизни в целом, размышляет о быстротечности времени, показывает его не замедляющийся ход. Стихотворение «Ленинские горы» дает представление о прожитых годах через изменения, произошедшие в Москве:

Ленинские горы называть
Странно мне горами Воробьевыми,
будто бы слепому прозревать
И сверкать глазами бирюзовыми.

На друзей своих и на подруг,
Вдруг заметив, что на башне каменной
Стрелки описали жизни круг,
Ландыш вырос на могиле маминой.

Что лежит теперь в густом лесу,
А не на погосте тесном.
Голуби

Прилетают пить туда росу,
Словно воду чистую из проруби.

Прежде не любил я этих птиц,
Но потом привык к ним окончательно,
Принимая за больших синиц,
Пропитанье ищущих старательно
[Салимон 2020, 35].

В стихотворении автором заявляется определенное пространство, о котором и ведется размышление. Оно здесь связано с осознанием неизбежных жизненных изменений. Это выражается, например, в смене названия места: «Ленинские горы называть странно мне горами Воробьевыми». Смена названия у данного района Москвы произошла после 1999 года, а до этого с 1935 г. район назывался Ленинскими горами. Для лирического героя важно, что всю прожитую жизнь он привык к одному названию, данные изменения для него непривычны, противоестественны. Пространство остается тем же, меняется лишь название, но герой ощущает изменения не только внешние, но и более глубинные, внутренние. Сейчас всё уже совсем не так, как было во время, когда это место называлось «Ленинскими горами».

«На башне каменной стрелки описали жизни круг», — этот стих указывает на кардинальные перемены в жизни, он пропитан горечью, лирический субъект понимает, что прошла большая часть жизни, и думает, что его время закончено... О быстротечности времени говорит и следующий стих, подтверждая предыдущий: «ландыш вырос на могиле маминой». Прошли годы со дня смерти матери, лирический субъект тоскует по ней, но осознаёт, что ход времени нельзя остановить и прошлое уже не вернуть...

Местонахождение могилы будто бы тоже изменилось, что связано с изменениями города. Теперь это не «погост», маленькое селение, а «густой лес», заброшенное место. Герой смирился с изменениями, так как они являются иллюстрацией закона жизни: всё меняется, уходит эпоха. В философских размышлениях лирического героя нет сожаления, скорее, наблюдение за исполнением законов мироздания.

В стихотворениях Салимона Москва воспринимается через призму ощущений лирического «Я». Для журнальной поэзии Салимона характерно соседство публичного с домашним, и это наполняет его поэтические тексты сердечностью, теплотой. Для многих стихотворений характерна интонация беседы, дружеского общения с читателем

о «его Москве». В качестве доказательства данного тезиса разберем стихотворение «Это моя река — каменны берега»:

Это моя река — каменны берега,
Пусть и неглубока,
Жаль, что не голуба.

Это мои пути — Каменный, Крымский мост,
Точно уж не уйти,
Разве что на погост.

Это моя беда,
Выволока, тоска,
Добыча и руда,
Это — моя Москва!
[Салимон 2020, 35]

Лирический герой знакомит читателя с пространством, в котором он живет: «это моя река — каменны берега», речь идет про Москву-реку, что с первых строк можно определить лишь примерно: «Пусть и неглубока, Жаль, что не голуба». Река обрамлена камнем, она не имеет красивого голубого цвета, будто заключена в суровый серый день.

Уточняется топоним двумя мостами: Каменным и Крымским — соседние мосты в центре Москвы. Герой говорит, что иного пути, как по ним, у него нет, третий путь — погост, смерть. Причем невозможно определить, в направлении центра или от центра города лежит его фатальный путь, данный момент не уточняют никакие детали. Это связано с тем, что направление неважно — по этим путям туда и обратно ему придется пройти несколько раз.

В третьей строфе герой демонстрирует смирение со своей судьбой: «это моя беда, выволока и тоска, добыча и руда, это — моя Москва». Стихотворение пронизано ощущением фатализма, он замкнут в этом пространстве, как замкнута Москва-река в своем камне, ему не уйти от него, не поменять его, лишь продолжать жить, потому что, что бы ни случилось с этим пространством, она всегда будет его частью.

Стихотворение «Это моя река — каменны берега» является аллюзией на стихотворение Цветаевой «У меня в Москве — купола горят!». В этом стихотворении встречается постоянное повторение фразы «у меня», а в стихотворении Салимона можно увидеть частое повторение притяжательного местоимения «моя» — это его город, его мосты, его река... В обоих стихотворениях лирическое «Я» первосте-

пенно: лирические герои рисуют образ Москвы через свое восприятие и мироощущение.

Москва для Цветаевой — это церкви, колокола, гробницы, в которых и «царицы спят, и цари», а для Салимона — это каменные берега, мосты и реки, погост, добыча и руда. Материал представил возможность увидеть противопоставление. Москва в представлении Цветаевой — духовная столица России, поэтому она не представляется без куполов церквей и колокольного звона, Москва Салимона совершенно другая, она является бытовым, промышленным центром России.

Эмоциональность стихотворения Салимона создается не столько лексикой (мы не видим здесь неологизмов или очень ярких эпитетов, метафор), сколько синтаксическими приемами. Предложения содержат эллипсис, параллелизм конструкций, повторы, которые призваны не только акцентировать внимание на какой-либо мысли, но и задавать определенный музыкальный ритм всему произведению.

В разговоре о теме Москвы в журнальной поэзии В.И. Салимона была высказана мысль о том, что московская тема стала семантическим и духовным центром его лирики. Москва, ее улицы, люди, любимые места давали ему силы всегда оставаться самим собой, именно здесь истоки его высокой духовности, интеллигентности, светлой доброты. Москва — ядро журнальной поэзии В.И. Салимона, его Родина, его город, который ассоциируется у него с детством, юностью, матерью. Именно через изменения, происходящие в Москве, лирический герой ощущает быстротечность времени, но в то же время он не мыслит своей жизни вне этого города.

ЛИТЕРАТУРА

Мельгунов 2000 — *Мельгунов Н.А.* Несколько слов о Москве и Петербурге // Москва — Петербург: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000.

Салимон 2020 — *Салимон В.И.* Про «Каховку» и нечто такое // Дружба народов. 2020. № 1.

Салимон 2020 — *Салимон В.И.* Спасительный пенициллин // Интерпоэзия. 2020. № 3.

Шурупова, Попова 2014 — *Шурупова О.С., Попова Е.А.* Московский и провинциальный свертхтексты русской литературы в произведениях современных авторов // Вестник Воронежского государственного университета. Филология. Журналистика. 2014. № 3. С. 41–43.

The study examines the image of Moscow in the magazine poetry of Vladimir Salimon. The relevance of the work is due to the fact that the «Moscow text» in modern magazine poetry remains a little-studied aspect, but it is this locus that is the most frequent on the pages of literary and artistic magazines. The object of the study was the journal poetry of Vladimir Salimon, which is an almost unexplored aspect of his work. The material of Salimon's poetry collections in the literary and art magazines «New World», «Interpoesia», «New Youth» provided an opportunity to see that the image of Moscow with its inherent attributes occupies an important place in his magazine poetry and this artistic image is heterogeneous and diverse. The text gives an idea of Salimon's poems, which are different in subject matter and problems, in which the features of the «Moscow text» in the poet's work are revealed.

Key words: Moscow, urban poetry, Vladimir Salimon, urban text, magazine poetry.

Раздел 8

ЗАРУБЕЖНАЯ ФИЛОЛОГИЯ: ОНТОЛОГИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

И.Д. БЕКОЕВА

Способы перевода осетинских геортонимов, реализуемых в социолектных текстах

Исследование ставит целью изучение множественности способов перевода этно-окрашенной онимной лексики, реализуемой в социолектных текстах. Актуальность темы обусловлена интересом к проблеме выбора стратегий перевода при передаче осетинских геортонимов средствами переводящих языков.

Ключевые слова: социолектный текст, геортонимы, хрононимы, переводческие стратегии.

Взаимодействуя между собой, участники коммуникации неосознанно эксплицируют присущие им культурологические знания в процессе формулирования текста. Иными словами, они создают социолектный текст, выступающий средством коммуникации субкультур. Перевод текста, в котором автором намеренно аккумулируется языковой материал, специфический для определенного социума, будет представлять двойную сложность для переводчика: с одной стороны, возникает необходимость правильной интерпретации единиц социально-групповых диалектов, с другой — требуется поиск способов передачи подобных единиц средствами языка перевода [Харитоновва 2015, 71–72].

Проблемы сохранения национально-культурной специфики текста в процессе перевода имеют важное значение в переводческой ономастике, особенно в том ее сегменте, который включает геортонимы.

Названия праздников разными авторами относятся к различным ономастическим разрядам. По мнению А.В. Суперанской, следует отличать названия праздников (геортонимов) от имен собственных отдельных временных отрезков, в которые происходят празднования

(хрононимов). Геортонимы именуют не время проведения праздника, а само торжество, с присущей ему структурой, церемониями, актами [Суперанская 1973, 198], в то время как хрононим именуется период проведения торжества. Геортоним — собственное имя любого праздника, памятной даты, торжества, с характерной для него структурой, церемониями, актами [Там же; Подольская 1988, 48].

Хрононимы определяются как разряд онимов, обозначающих определенный отрезок времени или периоды времени, имеющие значение для человеческого общества или сегмента общества локализацией в данной отрезке времени отдельного события или событий, характеризующихся определенными тенденциями. Названием для данных промежутков времени как раз и служат эти события (праздники, памятные даты) [Подольская 1988, 147].

Не всякий хрононим может быть геортонимом. Если есть соотношение данного праздника с конкретным временем его проведения, то геортоним является и хрононимом. То есть любой праздник включает в свое семантическое поле временной компонент [Суперанская 1973, 197–198].

В осетинской лингвокультуре сложно дифференцировать геортонимы и хрононимы, поскольку большая часть геортонимов темпорально соотносена. Религиозная картина мира, мировоззрение, ритуалы и обрядовые коды осетин складывались на протяжении долгого времени и представлены несколькими слоями, образовавшимися в разные периоды и под влиянием различной этнической среды. Однако кавказские черты в религии осетин проявлены шире и характеризуются устойчивостью, многообразием, архаизмом. Вместе с тем, наряду с кавказскими верованиями, в системе религиозных взглядов осетин проявляются и древнеиранские черты, присущие скифо-сарматским и аланским племенам. Сохранение в быту древних верований не способствовало распространению официальных религий. В средние века распространение среди алан-осетин христианства не смогло уничтожить первобытных религиозных культов осетин, наложив отпечаток на дохристианские верования.

Вопросы изучения религии и верований осетин изложены в ряде исторических, лингвокультурологических, этнографических исследований, наиболее значимыми из которых являются труды таких ученых, как В.И. Абаев, Б.А. Алборов, Р.С. Бзаров, А.Х. Бязыров, З.Н. Ванеев, З.Д. Гаглойти, В.С. Газданова, Т.А. Гуриев, А.Б. Дзадзиев, Х.В. Дзуцев, Ж. Дюмезиль, Б.А. Калоев, И.Д. Кануков, Г-Ю. Клапрот, М.М. Ковалевский, В.А. Кузнецов, В.Ф. Миллер, Я.С. Смирнова, В.С. Уарзиати, К.Л. Хетагуров, А.М. Шегрен, Л.А. Чибиров.

Тема религиозных представлений осетин, обрядовости, ритуальности активно разрабатывается современными учеными (Е.Б. Бесолова, Т.Е. Дзеранов, Г.С. Кабулова, Д.В. Козенова, А.Б. Кокоева, С.Г. Кцоева, М.Э. Мамиев и др.).

При очевидной разработанности различных аспектов темы религиозных воззрений, обрядовой и ритуальной составляющей осетинского общества, традиционных праздников осетин, ономастический и переводческий аспект геортонимики остается незатронутым. Это и определяет актуальность исследования, состоящую в необходимости: 1) описания и анализа переводческих соответствий осетинских геортонимов; 2) выработки унифицированного подхода к определению способов передачи осетинских прецедентных геортонимов средствами исходного — осетинского (далее — ИЯ) и переводящих языков — русского и английского (далее — ПЯ1 и ПЯ2 соответственно).

Данное исследование — первый опыт осмысления югоосетинских геортонимов с точки зрения выбора стратегии перевода, выявления способов формирования переводческих соответствий и сопоставления моделей переводческих соответствий.

Объект исследования — осетинские геортонимы, реализуемые в югоосетинской общественно-политической коммуникации и их переводческие соответствия в русском и английском языках, формируемые с учетом узкого и широкого контекста и конкретной коммуникативной ситуации.

Предмет исследования составляют семантические и структурные характеристики геортонимов, а также экстралингвистические факторы межъязыковой коммуникации, которые влияют на формирование переводческого соответствия средствами ПЯ. Цель исследования заключается в выявлении специфических структурных, семантических и функциональных признаков осетинских геортонимов и их переводческих соответствий, реализуемых в социолектных текстах. Совокупность задач, определяемых целью исследования, направлена на: 1) выявление корпуса геортонимов, отмеченных частотностью словоупотребления в электронных СМИ; 2) анализ способов перевода онимной лексики на русский и английский языки; 3) сопоставление структурных, семантических и функциональных свойств прецедентных онимов и их переводческих соответствий.

Источниками примеров анализируемых онимных единиц (общим количеством **894** репрезентации; **73** единицы) послужили: 1) материалы информационных сайтов: МИА «Южная Осетия сегодня», новостного агентства «Спутник Южная Осетия», газет «Южная Осетия»

и «Республика»; 2) авторские тексты и фрагменты комментариев пользователей социальных сетей.

Изменения культурно-исторического фона способствует возвращению к традиционным названиям народных и религиозных праздников. Многие СМИ и отдельные авторы пишут в электронных средствах массовой коммуникации о традициях и культуре осетинского народа на двух и более языках. Подобная активность связана с возрастающей ролью социальных сетей, становящихся площадками для общественно-политических форумов и культурно-информационной коммуникации.

Религиозность осетинского народа и ритуальность, проявляемая во всех сферах общественной жизни осетин, объективируются в конкретных формах и являются маркерами фундаментальных ценностей народа, духовно-нравственных и культурных доминант.

Названия праздников и памятных дат составляют достаточно большую группу осетинской онимной лексики. В результате сплошной выборки были извлечены 73 геортонима, составляющие календарь традиционных праздников осетин. Из них 65 единиц (89%) оставляют народные религиозные праздники. Доля светских праздников составляет 8 единиц (11%). Традиционные празднования возвращаются в праздничный календарь южных осетин. Некоторые из них и не утрачивали своей значимости, иные восстанавливаются в своей аутентичной обрядности и ритуальности, напоминая современным носителям осетинской этничности о связях со скифо-сармато-аланским наследием.

Один из наиболее значимых праздников осетинского праздничного календаря — *Бынаты Хицау æхсæв* ‘ночь места/жилища/дома’. Данный геортоним включает в свое ономастическое поле мифоним, называющий покровителя жилища, дома, своего рода домового — *Бынаты хицау* ‘хозяин места’/‘покровитель места’ и хрононим *Бынаты Хицау æхсæв* ‘Ночь покровителя места/дома’ (*Бынаты хицау* всегда отмечается в ночь со вторника на среду, таким образом он темпорально соотносен с определенным днем недели).

*Осетины верят в то, что у каждого дома есть свой покровитель — **Бынаты Хицау**, которого следует задабривать. Для **покровителя дома** режется темный петух в качестве жертвоприношения. Пекутся традиционные осетинские пироги, накрывается обильный стол. Старший мужчина в семье должен обратиться с просьбой о покровительстве и защите к **Бынаты хицау** [http://cominf.org/node/1166527409].*

Для того чтобы задобрить Дух дома или Владыку дома *Бына́ты хи́цау*, <...> *ритуальная еда ставилась на стол, затем гасился светильник и вся семья на время выходила из комнаты* [<https://www.irston.com/nogbon/news.php?newsid=1097>]. Осетины полагали, что молитву покровителю дома можно вознести в любую ночь со вторника на среду, однако наиболее важная, мистическая ночь приходилась на первую неделю после Нового года. В этот период времени осетины пытались задобрить не только *Бына́ты хи́цау*, но и обитателей подземного мира, для этого справлялась *Хэйрæджыты æхсæв* ‘ночь чертей’/‘ночь нечистой силы’.

В первую неделю Нового года в ночь со вторника на среду в Осетии отмечают Бына́ты хи́цауы æхсæв (Ночь покровителя Жилья, домового). Впрочем, ночь на среду считается Бына́ты хи́цауы æхсæв в течение всего года [<https://cominf.org/node/1166527454>]. Переводческий анализ данного фрагмента показывает, что геортоним переводится средствами русского языка гибридным способом (транскрипция, транслитерация, калька). Калькирование реализуется в обратном порядке — *Бына́ты* ‘места/жилья’, *Хи́цауы* ‘покровителя’, *æхсæв* ‘ночь’ — ‘Ночь покровителя места/жилья’.

Духи дома, домовые существуют в мифологии большинства народов. <...>. У славянских народов — Доброжил, Доброхот, Волосень. Все европейские домовые в чем-то схожи — их представляли маленькими старичками, озорниками <...>. Задобрить европейских домовых пытаются молоком, творогом, медом и другими вкусоностями [<https://cominf.org/node/1166527454>]. Транспозиция *Бына́ты Хи́цау — Домовой* не совсем однородна семантически, хотя словари дают именно такой перевод — *домовой* ‘бына́ты хи́цау’ [ИЭСОЯ; Дзадзиев]. В восточнославянской и русской лингвокультуре *домовой* представлялся стариком с лицом, покрытым белой шерстью, который жил за печью и часто ассоциировался с нечистой силой, которую следовало задабривать [МНМ, 391–392]. Это сверхъестественное существо, которое в соответствии с народными суевериями обитает в каждом доме [Ожегов, 160].

У осетин нет описания внешнего облика покровителя жилища, у него нет другого имени, кроме Бына́ты хи́цау <...>. К ритуалу Бына́ты Хи́цау всегда подходили со всей ответственностью почитания <...> и третья декада третьего тысячелетия ничего не изменила [<https://cominf.org/node/1166527454>].

Бына́ты Хи́цау — покровитель дома, домашний дух, живет в кладовой [Дзадзиев, 41]; ‘домовой’, буквально ‘владыка места’ (*бынат* + *-ы* — флексия родительного падежа ‘места’, *Хи́цау* ‘владыка’

[ИЭСОЯ, 279]. В осетинской мифологии *Бынаты Хицау* — покровитель домашнего очага, домовый, которого могут увидеть только под Новый год [МНМ, 203–204]. *Binaty Hitsau ahsav (Holiday of the Protector of the Household)* ‘Бынаты Хицау Ахсав (Ночь покровителя жилища)’ [<http://ossetians.com/rus/news.php?newsid=681>]. В анализируемых иллюстративных материалах перевод *Бынаты Хицау* средствами русского и английского языков реализуется способом транскрипции, транслитерации и отражает культурно-историческую традицию.

Таблица 1

**Осетинские прецедентные геортонимы,
их переводческие соответствия и способы перевода**

ИЯ	ПЯ1	ПЯ2
1	2	3
<i>Бынаты Хицау</i>	‘Бынаты Хицау’ (транслитерация, транскрипция) / ‘домовой’ (транспозиция) / ‘покровитель жилища/ жилия’, ‘покровитель дома’, ‘покровитель очага’ (экспликация)	‘Binaty/ Bynaty Hitsau’ (транслитерация, транскрипция) / ‘Patron Deity of the Household’ ‘Spirit of the Household (экспликация), Protector of the household, Patron of the hearth and household, brownie, who can only be seen on New Year’s Eve, hob, hobgoblin, goblin, bogie, boggard, urchin, kobold (транспозиция)

Проведенный анализ выявленных переводческих соответствий на русском (894 соответствия) и английском (36 соответствий) позволяют прийти к выводу о том, что базовыми способами перевода осетинских геортонимов являются: 1) транскрипция / транслитерация — 691 (77,3%); 2) калькирование — 12 (1,3%); 3) экспликация — 65 (7,3%); 4) гибридный способ перевода — 84 (9,4%); транспонирование — 42 (4,7%).

Средствами английского языка осетинские геортонимы переведены: 1) транскрипцией / транслитерацией — 12 (33,3%); 2) калькированием — 3 (8,3%); 3) экспликацией — 9 (25%); 4) гибридный — 8 (22,2%); 5) транспозицией — 4 (11,1%).

Результаты исследования позволяют прийти к выводу о том, что базовыми в передаче осетинских геортонимов средствами ПЯ можно считать способы транскрипции, транслитерации и калькирования. В ряде случаев важными представляются семантическая эксплика-

ция, транспозиция, гибридный способ перевода. Изучение югоосетинской онимной лексики и способов ее передачи средствами других языков представляется перспективным научным направлением с потенциалом расширения группы изучаемых онимов, составления переводных словарей онимной лексики.

ЛИТЕРАТУРА

Абаев 1958 — *Абаев В.И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка [в 4 т.]. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 1. А-К. 656 с.

Дзадзиев 1994 — *Дзадзиев А.Б.* Этнография и мифология осетин. Краткий словарь / А.Б. Дзадзиев, Х.В. Дзуцев, С.М. Караев. Владикавказ, 1994. 284 с.

Задобрить покровителя жилища: в ночь на среду в Осетии отмечают «Бынаты Хицауы ахсав». URL: <https://cominf.org/node/1166527454> (дата обращения: 14.04.2023)

Зимний цикл. URL: <https://www.iriston.com/nogbon/news.php?newsid=1097> (дата обращения: 14.04.2023)

Мифы народов мира. Энциклопедия / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 1. А-К. 671 с.

Подольская 1988 — *Подольская Н.В.* Словарь русской ономастической терминологии. М.: Наука, 1988. 192 с.

Ожегов 1975 — *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1975. 846 с.

Осетины — Осетинские праздники (ossetians.com). URL: <http://ossetians.com/rus/news.php?newsid=681> (дата обращения: 14.04.2023).

Суперанская 1973 — *Суперанская А.В.* Общая теория имени собственного. 2-е изд., испр. М.: Наука, 1973. 368 с.

Традиционный религиозный календарь осетин. URL: [https:// http://cominf.org/node/1166527409](https://http://cominf.org/node/1166527409) (дата обращения: 14.04.2023).

Харитоновна 2015 — *Харитоновна В.* Особенности функционирования социолектных текстов в родственной и неродственной этносреде: переводоведческий аспект // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2015. № 1.

The research aims at the investigation of the multiplicity of ways of translating ethnically colored onymic vocabulary, used in sociolect texts. The topicality of the study is conditioned by a keen interest in the problem of choosing a strategy for translating Ossetian geortonyms into target languages.

Key words: sociolect text, geortonyms, chrononyms, translation strategies

Е.Р. ИВАНОВА

Авторская концепция бытия и ее воплощение в поэтике сборника Э.-Э. Шмитта «Одетта. Восемь историй о любви»

Статья посвящена анализу произведений французского и бельгийского писателя Э.-Э. Шмитта, который в сборнике рассказов «Одетта. Восемь историй о любви» еще раз акцентирует внимание на своем видении ценностей бытия, противопоставляя оптимистическую концепцию мира ощущению хаоса и безысходности постмодернистской литературы.

Ключевые слова: Э.-Э. Шмитт, рассказ, концепция бытия.

Французский и бельгийский прозаик и драматург, наш современник Эрик-Эмманюэль Шмитт (фр. Éric-Emmanuel Schmitt, род. в 1960 г.) получил известность после выхода в свет своих исторических пьес, которые затем стали сценариями к фильмам. Позже его циклы новелл и романы закрепили славу талантливого писателя, стремящегося увидеть новые грани вечных проблем бытия. В сборниках повестей «Цикл незримого» (2010), «Концерт “Памяти ангела”» (2013) и других Э.-Э. Шмитт создал галерею образов, объединенных стремлением автора в малом увидеть нечто большее, в сюжете частной жизни рассмотреть закономерности бытия [Иванова 2021, 2022]. Именно поэтому произведения, написанные в жанрах малой прозы, отличаются емкостью и глубиной философского замысла. «Постмодернистскому представлению о мире как хаосе, возникшем вследствие кризиса в сфере естественнонаучного знания в начале XX столетия, Шмитт противопоставляет мир — космос, гармоничный универсум» [Сорокина 2008, 250].

Сборник «Одетта. Восемь историй о любви» (2006) объединил истории женских судеб, в которых писатель представил свое видение вечных вопросов бытия, размышления о ценности жизни, радости каждого мгновения, сущности любви, соотношении духовного и материального и др. История создания рассказов цикла довольно необычна: Э.-Э. Шмитт получил предложение написать сценарий к фильму. Работа над фильмом вдохновила писателя на создание литературного произведения. «Обычно проза ложится в основу фильма. Здесь вышло наоборот. Мой фильм, — вспоминает он, — позволил явиться на свет этим рассказам, а когда я его закончил, то ситуация

вновь вывернулась наизнанку: я решил переработать оригинальный сценарий в рассказ» [Шмитт 2012, 219]¹. По словам Шмитта, сюжеты этих рассказов давно сложились в его голове и, охваченный волной вдохновения, он их просто записал.

Истории сборника сюжетно не связаны между собой. У каждой из героинь своя судьба и свой путь к открытию и пониманию новой грани бытия. Однако все истории в итоге, как в мозаике, складываются в удивительную картину жизни, смысл которой открывается вновь и вновь. Это придает сборнику определенную композицию, подчиненную общей идее: показать разные грани и проявления любви. В историях, придуманных Шмиттом, это любовь к мужу, любовнику, детям, к ушедшим и воображаемым людям, а в целом — к жизни. Интересно то, что начинается и завершается сборник историями, в которых фигурирует книга и писательский труд. Своеобразная кольцевая композиция словно подчеркивает мысль о бесконечности и повторяемости любовных переживаний, о ценности простых человеческих отнoшений, которыми автор определяет смысл бытия.

В название сборника положено имя героини первого рассказа «Одетта Тульмонд», послужившего сценарием к фильму. Сначала бросается в глаза ее имя — Одетта, ассоциативно связанное со сказкой о принцессе-лебедь. Однако Шмитт сразу разрушает ожидания читателя, подчеркивая на первой же странице, что ей уже «перевалило за сорок». Она «скромного происхождения, днем работала продавщицей, а по ночам мастерила украшения из перьев, не слишком образованна». Десять лет назад она овдовела и теперь одна воспитывает сына и дочь. Интересно обыгрывает Э. Шмитт и фамилию своей героини: Тульмонд, что можно перевести с французского «как все». В ее устоявшейся и монотонной жизни всё было привычно и понятно. Однако неожиданно в эту обыденность ворвались романы писателя Бальтазара Бальзана, которые изменили жизнь и мироощущение Одетты. Не надеясь на встречу со знаменитым писателем, она отправила ему письмо-признание. «И вот однажды я прочла Вас. Для меня будто раздвинулись шторы, впустив дневной свет. В своих книгах Вы показываете, что во всякой жизни, даже самой убогой, есть чему радоваться, смеяться, любить. Вы показываете, что маленькие люди, вроде меня, в действительности достойны уважения... Ваши книги мне следовало бы ввести внутривенно сразу после того, как умер Антуан» (16).

¹ Далее в статье цитаты из произведений Э.-Э. Шмитта приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

Это искреннее послание Бальтазар оценил не сразу. Он вспомнил о нем в тяжелую минуту, когда искал укрытия и покоя. Бальтазар прочитал его двадцать раз, почти выучил наизусть и отправился к Одетте Тульмонд, надеясь обрести пристанище. Героиня без колебаний открывает ему двери своего дома, вводит в круг своей небольшой семьи. «Бальтазар открывал жизнь, совершенно противоположную собственной: ни славы, ни денег, и меж тем это была счастливая жизнь» (28). Теперь продавщица и известный писатель меняются местами: Одетта, живущая в мире с собой и с окружающими, словно учит Бальтазара жить, руководствуясь вечными жизненными ценностями. Благодаря ей он вновь обретает вдохновение, сближается со своим сыном, находит душевные силы, чтобы преодолеть агрессивную критику коллег-литераторов, пишет новый роман.

В рассказе «Ванда Виннипег» в центре повествования оказывается богатая, красивая и успешная женщина. Все вокруг спешат ей услужить, чтобы получить ее благосклонность, выраженную еле заметным кивком головы. Для окружающих она символизирует успех и благополучие. Однако никто не знает, сколько сил потрачено на то, чтобы стать такой, какой ее видят. Свое неприглядное прошлое Ванда спрятала от всех и старается о нем забыть. Случайная поездка на пляж Средиземного моря возродила в ее памяти картины прошлого. Она встретила постаревшего художника, в которого была влюблена в юности. Прошла целая жизнь, Чезарио не узнал Ванду, а она решила по-своему отблагодарить художника за прекрасные мгновения юношеской влюбленности. Ей не составило труда убедить своих богатых спутников в том, что «бездарная мазня» Чезарио представляет особую художественную ценность. Каждый поспешил купить одну из картин художника за огромные деньги.

«Чезарио, лишившись дара речи, застыл как громом пораженный. Свершилось то, о чем он грезил всю свою жизнь, а он так и не нашелся, что сказать, хорошо еще, хоть не сбежал с перепугу. Слезы подступили к горлу, ему хотелось задержать эту прекрасную женщину, рассказать ей, как тяжело дались ему эти восемьдесят лет без внимания и признания, рассказать о долгих ночных часах, когда он плакал, твердя себе, что в сущности он, может быть, всего лишь жалкое ничтожество». Благодаря ей Чезарио освободился от долгов, наконец уверовал, что его мужество и терпение не были напрасны, что он не зря упорствовал. Она протянула ему руку: «Браво, мсье, горжусь нашим знакомством» (72). Чувство искренней благодарности и стремление сделать жизнь бедного художника более комфортной и спокойной облагораживают образ Ванды. Э.-Э. Шмитт, как истинный

оптимист и великий гуманист, верит, что каждому человеку присущи доброта, отзывчивость, сострадание. В этом он стремится убедить и своих читателей.

Следующий рассказ анализируемого сборника «Прекрасный дождливый день» Шмитт посвятил умению человека находить во всем нечто прекрасное. Элен — героиня истории — всегда искала в окружающем мире правильность, симметрию, равновесие и порядок. Однако мир не таков, и это служило для Элен источником разочарования и меланхолии. Она не могла найти в окружающем ничего, что порадовало бы ее. Ее муж, напротив, во всем видел позитивные стороны, что уравновешивало их брак. Неожиданная смерть супруга потрясла Элен, но, оставшись одна, она вдруг поняла, что смотрит на мир глазами своего Антуана и готова делиться этим умением с другими. «Раздались раскаты грома, торжественно подтверждая начало грозы. Контрасты стали резче, цвета насыщеннее, влажность воздуха окутала их, словно пенящаяся волна, накатывающая на берег во время прилива. — Какая мерзкая погода! — воскликнул мужчина. Она сама удивилась, услышав свой ответ: — Вы ошибаетесь. Нужно говорить не “какая мерзкая погода”, а “какой прекрасный дождливый день”» (97). Как видно, писатель считает уныние грехом и утверждает оптимистический взгляд на мир.

В последующих рассказах сборника «Незванная гостья», «Подделка», «Все, чтобы быть счастливой», «Босоногая принцесса», «Самая прекрасная книга на свете» Э.-Э. Шмитт рассуждает о старости и быстротечности жизни, о значимости семейных отношений и умении в любых испытаниях оставаться человеком. Героини этих рассказов живут так, как миллионы других людей, но в истории каждой из них писатель находит «золотое зерно». В рассказе «Незванная гостья» писатель придумывает удивительный сюжетный ход: меняя повествователя, он представляет читателю мир героини, разум которой изменен болезнью Альцгеймера, и взгляд на Эме Версини ее взрослого сына. «Она из-за болезни Альцгеймера перестала узнавать себя... Ее воспоминания постепенно стирались, мысленно молодея, она принимала собственное отражение в зеркале за незнакомую старуху». Прожив яркую и насыщенную жизнь, Эме в конце жизненного пути из-за болезни вернулась в лучшие свои годы, отдалившись от действительности. Однако она смогла передать своему сыну умение любить, прощать, заботиться о близких. Теперь он окружает мать заботой и участием, принимая ее такой, какой она стала. «Заявленная писателем положительная программа жизни, основанная на реабилитации общечеловеческих ценностей, не соответствует пессимистическим настроениям постмодернизма» [Сорокина 2008, 251].

В последней истории «Самая прекрасная книга на свете», с точки зрения российского читателя, очевидны огрехи и нестыковки в изображении советской действительности: слишком шаблонны представления писателя о времени и сути периода так называемых сталинских репрессий и о лагерях для политических заключенных. Повествование идет о судьбе женщин, оказавшихся в одном из лагерных бараков и получивших возможность передать своим близким весточку о себе. Однако поверхностное знание реалий времени и быта компенсируется интригой и финалом произведения. До конца истории остается непонятным, что же решили написать своим оставшимся на воле дочерям эти женщины. И только в своеобразном эпилоге открывается эта тайна. «Я поднялся по бесконечно длинной лестнице, что вела в квартиру, где жила та женщина вместе с сестрой и еще двумя родственницами. Посреди стола, накрытого к чаю, меня ждала книга — стопка прошитых клееных листков, которые за прошедшие годы сделались совсем ветхими и ломкими. Меня усадили в старинное кресло с потертыми подлокотниками, и я начал читать лучшую книгу на свете, книгу, написанную заключенными тринадцатого барака, теми, кто отстаивал человеческую свободу в сталинских лагерях, обычными женщинами, которых Сталин считал опасными бунтовщицами. В этой книге каждая из них написала три странички для оставшихся на воле дочерей, которых, быть может, им не суждено было увидеть. На каждой странице этой удивительной книги был рецепт какого-то домашнего блюда» (146). По мнению автора, рецепт домашнего блюда содержит нечто большее, чем перечень ингредиентов и последовательность его приготовления. Это еще одна важная составляющая семейной жизни, представления о домашнем очаге, о вечной ценности обыкновенной жизни.

Галерея образов героинь сборника Э.-Э. Шмитта «Одетта. Восемь историй о любви» может восприниматься по-разному. Бесспорно, что некоторые повороты сюжетов порой кажутся неправдоподобными, несколько надуманными, но, несмотря на это, у читателя от произведения остается светлое впечатление. Сборник поражает авторским восприятием бытия. Очевидно, что в этом заключается особенная ценность произведений Э.-Э. Шмитта, который верит в лучшие проявления человеческой души и учит этому своих читателей.

ЛИТЕРАТУРА

Иванова 2021 — *Иванова Е.Р.* Роман Э. Шмитта «Улисс из Багдада»: новая одиссея XXI века // Университетский комплекс как региональный центр образования, науки и культуры. Матер. Всерос. науч.-методич.

конф. (с междунар. участием). Оренбург: Оренбургский гос. ун-т, 2021. С. 3997–4001.

Иванова 2022 — *Иванова Е.Р.* Интерпретация библейского сюжета о Каине и Авеле в новелле Э.-Э. Шмитта «Концерт “Памяти ангела”» // Европа и Азия: на пересечении культур: матер. Междунар. онлайн-конф. (31 марта 2022 г.). Орск: Изд-во Орского гуманитарно-технологического ин-та (филиала) ОГУ, 2022. С. 33–35.

Сорокина 2008 — *Сорокина А.С.* Творчество Э.-Э. Шмитта в контексте постмодернистских идей // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 67.

Шмитт 2012 — *Шмитт Э.-Э.* Одетта: Восемь историй о любви. СПб.: Азбука, 2012. 224 с.

The article is devoted to the analysis of the works of the French and Belgian writer E.-E. Schmitt, who in the collection of short stories «Odette. Eight Love Stories» once again focuses on its vision of the values of being, contrasting the optimistic concept of the world with the feeling of chaos and hopelessness of postmodern literature.

Key words: E.-E. Schmitt, story, concept of being.

Ю.А. ТИХОМИРОВА, П.Е. ГУЩИНА

Аудиальный код в романе *Grace Notes*

Б. Маклаверти: структура и семантика

На материале романа «*Grace Notes*» Б. Маклаверти (B. MacLavery) актуализируется понятие аудиального кода. Выделяется и описывается структура кода в соотнесении с проблематикой произведения. Структурно-семиотический анализ текста, реконструкция основных музыкальных образов и выявление лексем, актуализирующих категорию звука, а также исследование функции музыкального экфрасиса позволяют сделать вывод о значимости данного подхода в аспекте интерпретации романа, его психологического и эстетического восприятия, раскрытия социально-исторического контекста.

Ключевые слова: аудиальный код, интермедийность, музыкальный экфрасис, Б. Маклаверти, «*Grace Notes*».

В современном литературоведении проблема интерпретации текста, художественно-эстетические особенности которого определяет

взаимодействие нескольких знаковых систем, широко исследуется на материале современных русских и зарубежных произведений. При этом другая, отличная от вербальной, знаковая система может иметь как вспомогательную функцию, так и важнейшую смыслообразующую функцию, определяя, в силу большой семантической нагруженности, нарративную стратегию, основы образности и другие важнейшие элементы повествования.

Изучение интермедиального потенциала литературы основывается на идеях М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана о тексте как об «исключительно сложной и противоречивой контроверзе различных семиотических миров» [Лотман 2002, 86]. Особую интенсивность обращение к проблеме интермедиальности приобрело в середине 1990-х — начале 2000-х годов, когда в России и на Западе развернулись масштабные исследования современной литературы, понимание которой невозможно без расшифровки поликодовой структуры текстов.

Интермедиальный анализ основывается на теории интертекстуальности, так как изначально сочетание нескольких различных кодов рассматривалось как «внетекстовые» связи текста [Седых 2008, 210]. Этот аспект отразился в самом процессе терминологизации. Э.В. Седых указывает на историческую терминологическую неоднородность в отношении феномена интертекстуальности. Так, к примеру, И.В. Арнольд использует термин «синкретическая интертекстуальность» [Арнольд 1997, 55], а Л.П. Прохорова — «интерсемиотичность» [Прохорова 2002, 110].

Поликодовость исследуемого романа Б. Маклаверти «*Grace Notes*», в свою очередь, реализуется как взаимодействие вербального с аудиальным (музыкальным) кодом. При этом аудиальный код в романе является в большой мере смыслопорождающим и полифункциональным в связи с особенностью мышления, мировосприятия, самоидентификации главной героини — музыканта и композитора Кэтрин МакКенны. Перипетии личного и исторического характера воспринимаются и отражаются героиней посредством имманентного для нее способа самовыражения — через аудиальные образы и музыкальные впечатления. Жизнь героини реализуется как стремление к созданию грандиозного музыкального произведения, представление которого аудитории венчает развитие сюжета.

Попытки изучения способов использования музыки в исследуемом романе для выражения эмоционального состояния главной героини, а также анализ выразительных средств для создания ее эмоционального портрета представлены в статье И. Ерланкызы и О.А. Хрущевой [Ерланкызы 2022]. Сочетание антропологического

и ценностного подходов к тексту приводят авторов к выводу об «уникальной *глубине* образа персонажа» (курсив наш, — Ю.Т., П.Г.), что позволяет читателю отождествлять «собственные душевные порывы и терзания читателя» с чувствами, испытываемыми главной героиней [Ерланкызы 2022, 663].

Тем не менее учет интермедиальности и поликодовости романа позволяет не только раскрыть внутритекстовые корреляции аудиальных образов и рождаемых ими смыслов, но и показать уникальность мировосприятия самой главной героини. Для демонстрации этого аспекта целесообразно введение еще одного понятия, имеющего непосредственное отношение к реализации семантического потенциала аудиального кода в романе. В.Н. Кульбижеков предлагает термин «аудиальное мышление» для описания особого типа синтетического мировосприятия, основной характеристикой которого является синтез чувственного и рационального мировосприятия, который позволяет не только отражать, но и преобразовать объективную реальность, дает возможность выстраивать мосты между вербальным и подсознательным, иррациональным [Кульбижеков 2019, 164]. А.А. Житенев поддерживает эту идею, показывая, что «музыкальный код служит репрезентации смыслов, осознаваемых субъектом как “интимные”, неповторимые, обладающие качеством чувственного откровения» [Житенев 2018, 64].

В современной научной литературе отношения между терминами «аудиальный код» и «музыкальный код» до сих пор являются недостаточно артикулированными. А.А. Житенев и Е.Е. Соловьева, например, используют термин «музыкальный код» для обозначения всех акустических элементов, звуков природного и техногенного происхождения, звуков музыки, а также вербализованных музыкальных впечатлений, включенных в текст «образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством» [Соловьева 2016, 121]. О.В. Шишкина, в свою очередь, различает музыкальный код как частный случай аудиального кода [Шишкина 2019]. В исследовании принимается за основу наиболее общий термин «аудиальный код», определяемый как «система аудиальных знаков в тексте, кодирующих неаудиальные смыслы» [Шишкина 2019, 10], в связи с чем одной из задач работы становится дальнейшее уточнение составляющих элементов кода.

В романе «Grace Notes» аудиальный код реализуется на нескольких структурных уровнях и выполняет ряд функций, не просто принося разнообразие в идейный и эстетический планы произведения,

но являясь важнейшим ключом к пониманию и интерпретации романа вообще.

Композиционно текст делится на две части, обозначенные самим автором и соотносящиеся на уровне проблематики с двумя периодами жизни героини. Доминантой первой части на сюжетном уровне становится травматическое событие — похороны отца главной героини, но линейный нарратив регулярно нарушается, героиня постоянно возвращается мыслями к детству, живому отцу и связанным с ним ощущениями, к началу занятий музыкой. Вторая часть повествует о ее возвращении в Шотландию, к дочери, и новом витке отношений героини с музыкой на фоне воспоминаний о печальном опыте замужества, послеродовой депрессии и неудачных попытках писать музыку.

Нарративная структура текста выстраивается в соответствии с точкой зрения и перспективой главной героини, представляя собой своеобразный поток сознания, в котором смешиваются мысли, ощущения, воспоминания. Окружающий мир интерпретируется ей сквозь призму различных акустических терминов и категорий «музыкального»: так, внешние импульсы, связанные со слышимым, вербализуются и позволяют выявить ключевые для персонажа ассоциации и смыслы.

Две основные функции аудиального кода в романе, ключевые в рамках данного исследования, определяются необходимостью соотношения «внутреннего» и «внешнего»; для раскрытия и описания внутреннего мира героини отбираются самые важные детали окружающего ее мира. Первой функцией становится характеристика персонажей, в частности, главной героини, а второй, прямо связанной с предыдущей, — воссоздание атмосферы, в которой она существует в определенный момент своей жизни, и которая так или иначе влияет на восприятие происходящих событий.

В первую очередь необходимо обратить внимание на лексемы, актуализирующие категорию звука — аудиальную лексику. Эта категория — самая насыщенная и разнообразная, с множеством примеров: звуки вербализуются при помощи различных частей речи — от звукоподражательных междометий и существительных до специфических аудиальных слов и фраз.

В первой части романа при помощи аудиальной лексики передается атмосфера трагического события и острота восприятия героиней ситуации смерти отца, которая задается особым контрастом: противопоставляется тишина — в некотором смысле космическая, связанная

со смертью, вечностью — и многообразие человеческих звуков, сопровождающих похороны — шум толпы, чтение молитвы, бытовые звуки, вроде стука ножей и включенного радио:

«*The women making the sandwiches did not say much — there was just the sound of knives and an awkwardness in the silence*» [MacLavery 1997, 16]¹.

«*For a while they both kept quiet. Radio Ulster was playing and the news came on. Nobody had been killed. Catherine listened to the snip of the scissors and the tug of the comb*» (45).

Практически за каждым подобным реальным звуком стоит ассоциация, которая сигнализирует о смене перспективы, перенося читателя из реального физического мира посредством интроспекции в мир чувств и мыслей Кэтрин, явно или скрыто указывая на её эмоциональное и психологическое состояние.

В этом плане важны звуки-сигналы, вызывающие определенную реакцию героини, которая может быть не сразу понята читателем. Зачастую в романе смысл подобных звуков раскрывается значительно позже, по мере развития сюжета. К примеру, в самом начале произведения таким звуком становится детский плач — она старается дистанцироваться от этого шума, и лишь позже мы можем понять, что это связано с ее собственным нелегким опытом материнства:

«*Somewhere a baby was crying. It was very young — a week, maybe two. The exhalation of each cry seemed infinitely long. She did not dare to think of babies*» (4).

Некоторые аудиальные слова и фразы повторяются в тексте в разных частях и вариациях, при помощи одних и тех же звуков описываются события, на первый взгляд, совсем не связанные между собой. Здесь можно говорить о переходе образа в разряд повторяющегося, или специфического и значимого мотива. Пример такого мотива в романе — щебетание воробьев:

«*Outside in mid-afternoon — sparrows. Cheep cheep cheep cheep cheep cheep. An electric sound. Like a boring electric sound*» (29).

Этот звук — воробьиное чириканье — проходит своеобразную трансформацию от реального звука до ассоциации на основе подобия, особой метафоры беспокойства, скуки, цикличности явлений:

¹ Далее в статье цитаты из романа «Grace Notes» Б. Маклаверти (В. MacLavery) проводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

«Her heartbeat muffled between her ear and her pillow. Telling her she was alive whether she liked it or not. Repeating. Sparrows below the window. Repeating. Cheep cheep cheep cheep. Not only the days repeating but the everyday thoughts repeating. Endless loops. Like a refrain. Over and over again» (199).

Подобные аудиальные мотивы могут раскрывать социально-исторический контекст произведения. В романе такую функцию выполняет барабанный бой, который, с одной стороны, связывается с воспоминаниями героини об отце, с другой — погружает нас в актуальный для хронотопа романа исторический конфликт в Северной Ирландии:

«It was part of her childhood to look up from the kitchen table on still Saturday evenings and hear the rumble of drums. Her mother would roll her eyes, 'They're at it again.'... It was a scary sound — like thunder. Like the town was under a canopy of dark noise» (7).

Политический и религиозный конфликт ассоциативно связан в картине мира Кэтрин со звуками барабанов оранжистов. Отец и мать героини — противники протестантского Оранжевого ордена, и воспоминания детства связаны с вынужденным отрицанием и одновременной притягательностью этого звука:

«But Catherine was thrilled by the sound, could distinguish the left hand's rhythm from the right. <...> The drums were battered so loud she felt the vibrations in her body, was sure the sky and the air about her were pounding to the beat. It didn't exactly make her want to dance, more to sway. But there was an edge as well — of fear, of tribal war drumming» (8–9).

В конце романа барабаны оранжистов звучат в ее собственном музыкальном произведении, подводя черту вражде — религиозной, политической и семейной:

«One final lurch and the orchestra stops. The Orangemen continue drumming but now they are walking away. Diminuendo. The Lambergs continue to sound in the sacristy, distantly. On a signal from Randal they stop» (276–277).

Следующий аспект, ключевой в связи со спецификой профессиональной деятельности Кэтрин, — она не просто «аудиал» в смысле доминирующей сенсорной системы, но композитор — в сферу значимых образов и мотивов переходят не только бытовые, понятные любому читателю звуки, но абстракции, в частности музыкальные термины.

Подобным мотивом становится “grace notes” — музыкальный термин «форшлаг», вынесенный в заглавие романа и определяющийся в некотором смысле как метафора самой героини:

«Grace notes — notes which were neither one thing nor the other. A note between notes. Notes that occurred outside time. Ornaments dictating the character of the music, the slur and slide of it» (133).

Кроме того, в тексте встречаются и другие термины, связанные со структурой музыкального произведения и музыкальными жанрами.

«He conducted with his hands, *diminuendo and crescendo*» (34).

Музыкальными терминами описываются не только ситуации, связанные с музыкой, но и бытовые звуки, например, звук двигателя:

«The engine note changed, went up an octave, as they raced for take-off» (6).

Активное использование терминологии при описании жизненных событий обусловлено неразрывной связью музыки и реальности в мышлении Кэтрин.

В этой же связи в тексте нередко возникают другие коды, связанные не только с профессиональной деятельностью героини, но, гораздо шире, с культурным контекстом и понятием прецедентности. Речь идет о включении в повествование аллюзивных имен, названий музыкальных групп и композиций. Такой способ кодирования информации интересен возможностями взаимосвязей разных семиотических пространств в рамках, например, одного антропонима, а также емкостью и информативностью. В романе упоминаются имена известных композиторов — Баха, Бетховена, Яначека, Форе, Гайдна, некоторых певцов — Юсси Бьёрлинга, Джона Маккормака и др. Многообразие прецедентных имен и феноменов организует музыкальный дискурс романа, имплицитно настраивает читателя на поиск ключей к пониманию пути героини — в жизни и музыке.

Последний аспект, который требует освещения и выводит нас на более высокий структурный уровень текста, — это существование особой категории «музыкального экфрасиса» в романе. Сам термин «музыкальный экфрасис» вызывает в научной среде споры, связанные с понятием экфрасиса как описания в первую очередь визуального произведения искусства, и допустимостью применения термина в отношении временного вида искусства — музыки. В данном исследовании используется определение Е.Е. Соловьевой и уточняющий и развивающий её мысль тезис А.А. Житенева о музыкальном экфрасисе. Так, становится важным выделение эпизодов, в рамках которых происходит, с одной стороны, «словесное описание музыки» [Соловь-

ева 2016, 124], с другой — «развернутое описание музыкальных впечатлений» [Житенев 2018, 66], рефлексия на фоне музыки.

А.А. Житенев пишет о том, что «экфрастические эпизоды всегда связаны с эффектом откровения» [Там же, 71]. Таким эпизодом становится для Кэтрин церковная служба в Киеве:

«The choir was magnificent — the men’s deep wonderful bass voices and the women’s sopranos and altos. Mahogany and teak, gold and silver voices. <...> The voices of the priests were different from the choir — louder, with more glissandi — grace notes literally. The only word she recognized was alleluia. The choir loved its chords and held them for what seemed an infinity. <...> Human pain and suffering were evident everywhere. The people were getting something which satisfied a deep spiritual need. A mother walked her palsied child up and down the floor. An afflicted one brought for healing. How did the mind heal? Was it a chemical process or an adjustment of personality, of soul? The intensity and beauty of the music brought tears to her eyes... <...> And she was crying now in the plane over the darkness of the Irish Sea, eating her plastic meal, remembering herself crying in Kiev. And she deflected the reason for her crying — attributing it to the death of her father — the emotional drain of the last few days» (122–123).

Героиня слушает музыку — пение, в котором выражены боль и страдания простого человека. Этот эпизод, возникший как воспоминание, связан для Кэтрин со смертью отца и переживаниями по этому поводу.

Таким образом, музыкальный экфрасис служит выразительности эмоционального плана, а также выделяет наиболее значимые, поворотные события в романе.

Подводя итог, следует отметить, что аудиальный код в романе актуализируется на нескольких структурных уровнях и выполняет ряд ключевых функций, связанных с характеристикой героя и вплетением социально-исторического, психологического и культурного контекстов в повествование.

ЛИТЕРАТУРА

Арнольд 1997 — *Арнольд И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художеств. текста): Лекции к спецкурсу. СПб.: Образование, 1997. 60 с.

Ерланкызы 2022 — *Ерланкызы И.* Отображение эмоционального состояния главной героини в романе Б. Маклаверти «*Grace Notes*» / И. Ерланкызы, О.А. Хрущева // *Филологические чтения: Матер. Всерос. науч.-практич. конф. с междунар. участием, Оренбург, 18–19 ноября 2021 г.* Оренбург: Оренбургский гос. ун-т, 2022. С. 660–664.

- Житенев 2018 — *Житенев А.А.* Музыкальный экфрасис и музыкальный код в прозе Н. Кононова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2018. № 4. С. 64–75.
- Кульбижеков 2019 — *Кульбижеков В.Н.* Аудиальное мышление в структуре художественного познания // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 11. С. 164–167.
- Лотман 2002 — *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. СПб.: Академический проект, 2002. 543 с.
- Прохорова 2002 — *Прохорова Л.П.* Синкретическая интертекстуальность в литературной сказке // Текст: восприятие, информация, интерпретация; текст как система. М., 2002. С. 110–119.
- Седых 2008 — *Седых Э.В.* К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. № 3. Ч II. С. 210–214.
- Соловьева 2016 — *Соловьева Е.Е.* «Музыкальный код» и «музыкальный экфрасис» // STERHANOS. 2016. № 2 (16). С. 119–128.
- Шишкина 2019 — *Шишкина О.В.* Пространственно-аудиальный код английского романа-антиутопии (на материале романов У. Голдинга «Повелитель Мух», Дж. Оруэлла «1984», О. Хаксли «Дивный новый мир»): дис. ... канд. филол. наук. М., 2019. 164 с.
- MacLavery 1997 — *MacLavery B.* *Grace Notes*. London: Vintage, 1997. 277 p.

The paper examines B. MacLavery's novel *Grace Notes* in terms of the implementation of a musical code, relating its structure to the idea of the novel. The structural and semiotic analysis of the text, along with identifying the main musical images and auditory lexemes, asserts that the musical code carries special significance for the interpretation of the novel at all levels, specifying its genre, psychological and aesthetic perception, and socio-historical context.

Key words: musical code, intermediality, musical ekphrasis, Bernard MacLavery, *Grace Notes*.

Ю.Е. ЕРОХИНА

Рецепция творчества Джейн Остин в романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр»

В романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» нашел воплощение ряд реминисценций творчества Джейн Остин. Именно в этом произведении в контексте репрезентации концепта «здоровый смысл», являюще-

гося ведущей составляющей остиновской концептосферы, отчетливо проявляется идея интеллектуальной и нравственной состоятельности женского характера. В романе актуализируются мотив потери и обретения родного дома, острая сатира на духовенство и представителей аристократического общества.

Ключевые слова: Остин, Бронте, «Джен Эйр», концепт, рецепция.

Важным этапом в развитии викторианского романа в частности и реалистического направления в целом явилось творчество английских писательниц XIX века — Джейн Остин, сестер Шарлотты и Энн Бронте, Джордж Элиот, Элизабет Гаскелл. В их произведениях отразилось осознание необходимости перемен в социокультурных ориентирах эпохи, традиционных семейных норм и установок. Лейтмотивом творчества викторианских писательниц выступают тема поиска женщиной достойного места в патриархальном обществе, тема ее духовных исканий и предназначения в социуме.

Несмотря на то, что годы жизни Джейн Остин относятся к георгианскому периоду английской истории, особенностями формирования и отражения женской проблематики в викторианском романе мы в значительной мере обязаны творчеству этой писательницы. Художественная картина мира ее произведений достаточно органично вписывается в историко-литературный контекст викторианской эпохи. В остиновской концептосфере ведущая роль принадлежит этической проблематике. Все шесть основных романов писательницы представлены как истории становления и развития внутреннего мира главных героинь, их нравственно-философских поисков, истории обретения духовного опыта, личностного роста. Произведения Джейн Остин сыграли знаковую роль в создании английской женской прозы викторианской эпохи, оказав определяющее влияние на творчество ее последовательниц — сестер Шарлотты и Энн Бронте, Джордж Элиот, Элизабет Гаскелл.

Шарлотта Бронте в романах исследует вопросы женской реализации в обществе, рассуждает о праве женщины быть личностью, о ее способности к осознанию собственной значимости и во взаимоотношениях с мужчинами, и в социуме. Главные героини Шарлотты Бронте (Фрэнсис Энри, Джен Эйр, Шерли Килдар, Люси Сноу) — независимые женщины с ярко выраженным чувством собственного достоинства, убежденные в том, что реализация женщины не ограничивается узкими рамками семьи, настаивающие на праве самостоятельности мнений и суждений, рассматривающие брак как союз

равноправных людей, основанный на взаимной любви, доверии и уважении.

В романе Шарлотты Бронте «Джен Эйр» нашел воплощение ряд конкретизаций остиновской художественной картины мира. Именно в этом произведении в контексте репрезентации концепта «здравый смысл», являющегося ведущей составляющей концептосферы Джейн Остин, отчетливо проявляются идеи интеллектуальной и нравственной состоятельности женского характера, права женщины быть самой собой, не скрывающей своего характера и способностей, равенства во взаимоотношениях с мужчиной, достойного места в социуме. Героини Джейн Остин и Шарлотты Бронте — это, как правило, натуры сложные, многогранные, с богатым внутренним миром, тонко чувствующие, и в то же время склонные к наблюдательности, размышлению и самоанализу.

Внутренний монолог Джен Эйр в тяжелую минуту расставания с любимым отражает главные свойства ее натуры — сильную волю, высокие нравственные принципы, независимость и целеустремленность: «Я не нарушу закона, данного богом и освященного человеком. <...> Правила и законы существуют не для тех минут, когда нет искушения, они как раз для таких, как сейчас, когда душа и тело бунтуют против их суровости, но как они ни тяжелы, я не нарушу их. <...> В этот час я могу опереться только на ранее сложившиеся убеждения, только на решения, принятые давно, и на них я опираюсь» [Бронте 1959, 362]. Заметим, что последний роман Джейн Остин носит название «Убеждение», и он о необходимости выработки личных нравственных принципов и неукоснительном следовании им в критических жизненных ситуациях. Моральные ориентиры и здравый смысл почти всегда определяют поступки и поведение как остиновских образов, так и героини Шарлотты Бронте.

Если у персонажей Джейн Остин всегда есть душевная опора — семья, близкие люди, чувство родства, клановости, то Джен Эйр одинока и обретает семью почти в самом конце романа. Она вынуждена нелегким трудом гувернантки зарабатывать себе на жизнь, быть может поэтому к образу независимой и сильной женщины Бронте добавляет черты страстной, бунтарской натуры, горячо реагирующей на события и активно действующей. В ловудском пансионе Джен Эйр убеждает подругу — кроткую Элен Бернс, что надо уметь защищать себя и, когда на тебя нападают, давать сдачи: «...чтобы навсегда отучить людей бить нас» [Там же, 65]. Совсем девочкой она отважилась высказать свою обиду сестре отца, в семье которой с сиротой Джен жестоко обращались, о своей ненависти к ней за искалеченное

детство. И даже своему могущественному работодателю мистеру Рочестеру скромная гувернантка осмелилась указать на его недостойное поведение: «...вы связали себя с существом, недостойным вас, к которому вы не чувствуете симпатии и которое, я уверена, вы по-настоящему не любите. Ведь я слышала, как вы насмехались над ней. Я бы презирала такой союз!» [Там же, 288].

Несмотря на то, что остиновские героини и Джен Эйр из разных социальных слоев, их внутренний душевный мир определяют одни и те же привязанности — к книгам, музыке, живописи, природе. Пейзажи в романах Джейн Остин и Шарлотты Бронте представлены в восприятии главных героинь, отражая богатство внутреннего мира, тонкость и поэтичность природы. Вот Эмма в саду успокаивает нервы: «Природа, освежась и успокоясь после бури, нежилась на солнце, сверкала, благоухала, лаская взор и обонянье...» [Остин 1988, т. 3, 372]. Вот Фанни восхищается буковой аллеей: «Какая прелесть... ну какая же прелесть <...> Вечнозеленые! Как прекрасна, как желанна, как удивительна вечная зелень! Если подумать, до чего поразительно разнообразие природы!» [Там же, т. 2, 416–417]. А вот Джен Эйр наслаждается чудесным летним днем: «В Англии стояло сияющее лето. <...> Дороги были белы и горячи, деревья красовались в пышном летнем уборе, густолиственные леса и рощи темной каймой окружали залитые солнцем луга» [Бронте 1959, 281].

Как высокогородный мистер Дарси в романе «Гордость и предубеждение» с известной долей высокомерия объясняется в любви, делая предложение руки и сердца бесприданнице Элизабет, так и мужественный, независимый и богатый мистер Рочестер снисходительно одаривает своей любовью бедную гувернантку Джен Эйр. Скитания в поисках утешения, многолетние страдания и разочарования убили в нем веру в искреннюю и чистую любовь. Для проверки отношения молоденькой подчиненной к могущественному хозяину и отчасти для собственного развлечения Рочестер играет ее эмоциями, манипулирует чувствами, заставляет ревновать, изображая увлечение аристократкой Бланш Ингрэм, расхваливая внешние данные надменной богачки и намеренно унижая скромную и невзрачную гувернантку: «Она изумительна! Правда, Джен? <...> Богиня, настоящая богиня, Джен! Рослая, смуглая, сильная! А волосы, такие, какие, наверно, были у женщин Карфагена» [Там же, 248].

И Дарси, и Рочестер не могут любить своих избранниц как равных, оба они не могут преодолеть предрассудки и воспитание, не могут сами прийти к пониманию необходимости уважения между любящими, равноправных отношений между мужем и женой. И если для

отрезвления мистера Дарси потребовался решительный отказ Элизабет в виде гневной отповеди и долгий труд души по завоеванию сердца девушки, то мистеру Рочестеру был уготован более тернистый путь к семейному счастью. Ему надо было стать бессильным и зависимым, чтобы научиться понимать любимого человека, а не следовать привычным стереотипам. О нем можно сказать, как об одном из героев «Мэнсфилд-парка» Томасе Бертраме, который «...изведал страдание и научился думать» [Остин 1988, т. 2, 641]. И конечно, в обоих романах главную роль в развитии повествования играют сильные и независимые характеры главных героинь. Элизабет Беннет, считая неприемлемым брак без любви и уважения, отказывается как от предложения напыщенного и недалекого мистера Коллинза, так и от первого предложения руки и сердца надменного мистера Дарси. Джен Эйр не понимает и не принимает сложной любовной игры, навязанной ей Рочестером. Она удерживает его на расстоянии во время помолвки и покидает жениха, отвергая близкие отношения с женатым мужчиной.

В романе актуализируется мотив потери и обретения родного дома, характерный для остиновского творчества. Приходится расставаться с родовым гнездом сестрам Дэшвуд, увозят из портсмутского дома в холодный и неприветливый Мэнсфилд маленькую Фанни Прайс, не любят и не принимают в родной семье Энн Эллиот. Детство Джен Эйр и вовсе проходит в обстановке унижения и третиования со стороны родственников. Но у жизни много сценариев, и сестры Дэшвуд благополучно устраиваются в скромном, но уютном Бартон-коттедже, Мэнсфилд-парк становится родным домом для повзрослевшей Фанни, Энн Эллиот находит дружеское тепло и душевную близость с обитателями виллы Аперкросс и семейством Крофт, а Джен Эйр обретает счастливую семью в лице двоюродных брата и двух сестер.

С тихой радостью описывает она своё первое рождество в кругу родных, которое проходило в долгих душевных беседах, «...в веселых домашних развлечениях» [Бронте 1959, 450], в комфортной дружелюбной атмосфере семейного тепла, уюта и благополучия. Совсем как у Джейн Остин: «... и не было для них обеих большей отрады, чем посидеть полчаса вдвоем, толкуя о тех незначущих предметах, из коих ежедневно слагается счастье домашней жизни» [Остен 1988, т. 3, 108]. В финале романа Джен Эйр, как и все героини Джейн Остин, пройдя через множество невзгод и испытаний, выходит замуж за любимого человека, обретает счастливую семейную жизнь.

Острая сатира на духовенство и представителей аристократического общества в романе «Джен Эйр» также заставляет вспомнить выразительную репрезентацию концепта «чувство юмора» в произведениях Джейн Остин. Так, мистер Коллинз («Гордость и предубеждение») показан в романе самодовольным и напыщенным снобом, неустанно поющим дифирамбы своей покровительнице богатой аристократке леди Кэтрин де Бёр. В свою очередь вульгарная и ограниченная леди Кэтрин де Бёр, как обычная простолюдинка, без умолку болтает на своих приемах в Розингс-холле и устраивает скандал в Лонгборне. Бестактность, злобность и недалекость присущи как сестрам Бингли («Гордость и предубеждение»), тетушке Норрис («Мэнсфилд-парк»), чете Элтонов («Эмма»), так и семействам Рид, Ингрэм, Брокльхерст в «Джен Эйр». Супруга благочестивого пастора и его дочери, разодетые в шелка и меха, выглядят комичной иллюстрацией к его аскетическим проповедям, в которых он требует от воспитанниц ловудского пансиона подвижнического образа жизни и отречения от земных благ.

Такие исследователи, как Э. Бейкер, Р. Олдингтон, У. Аллен, рассматривая творчество Джейн Остин в контексте литературы предшествующего столетия, определяют ее совершенно свободной от влияния романтизма, даже, напротив, антиромантической. Это мнение не поддерживают С. Морган, Н. Ауэрбах, И.О. Шайтанов, которые ассоциируют прозу писательницы с романтической поэзией. Как отмечает Шайтанов, в каждом ее произведении «чувствуется дыхание романтической эпохи» [Шайтанов 1991, 55]. В то же время по утверждению Н.П. Михальской, в отражении духовного мира остиновских персонажей прослеживаются характерные черты романтизма. Тон повествования романов Джейн Остин она сравнивает с интонациями документально-бытовой прозы романтической эпохи (писем, дневниковых записей, эссе Байрона, Вордсворта, Шелли, Хезлитта и Лэма).

Вместе с тем в отечественном литературоведении в работах Н.М. Демуровой, А.А. Бельского, В.В. Ивашевой и других исследованиях сложилась концепция, определяющая прозу английской писательницы в контексте реалистического направления. Так, М.В. Четверо считает, что в период расцвета просветительской и романтической эстетики Джейн Остин приступила к развитию принципов критического реализма и делает вывод, что писательница предвосхитила будущие достижения реалистической литературы. Это утверждение основано на подходе Джейн Остин к роману как к литературному жанру, на характерных чертах внутреннего мира ее персонажей, на ее отказе

от застывшего, константного, однозначного изображения характеров, на ее мировосприятии через призму комического.

Новаторство Джейн Остин в направлении психологической характеристики персонажей продолжают диалоги и монологи героев в романе «Джен Эйр». По мнению современных исследователей, произведение сочетает в себе реалистический и романтический приемы повествования. Романтизм и реализм в творчестве Шарлотты Бронте неразрывно связаны и тесно переплетены. Для описания глубины человеческой души и ее порывов, чувств главной героини писательница использует романтические принципы изображения действительности. Изложение событий ведется от первого лица, что также вызывает ассоциации с документально-бытовой прозой романтической эпохи. Реалистические тенденции в «Джен Эйр» проявляются при выстраивании повествования по законам «романа воспитания». Эпизоды романа представляют собой этапы жизненной эволюции главной героини, приходящей через борьбу, страдания и трудности к реализации своих нравственных установок. Писательница достигла большого мастерства в изображении реалистических бытовых зарисовок, реалистической типизации в создании образов тех, кто в романе противостоит Джен Эйр, в точности реалистических характеристик персонажей. Реальные люди Англии середины XIX века и их типичные характеры составляют фон, на котором разворачивается история жизни и любви главной героини.

ЛИТЕРАТУРА

Бронте 1959 — *Бронте Ш.* Джен Эйр. Ташкент: Гос. изд-во худож. лит., 1959. 525 с.

Остен 1988 — *Остен Д.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 1. 750 с.; 1988. Т. 2. 670 с.; 1989. Т. 3. 669 с.

Шайтанов 1991 — *Шайтанов И.О.* Английский романтизм // История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.П. Михальской. Ч. 1. М., 1991.

Charlotte Bronte's novel «Jane Eyre» embodies a number of reminiscences of Jane Austen's work. Exactly in this work, in the context of the representation of the concept «common sense», which is the leading component of the Austen conceptsphere, the idea of the intellectual and moral consistency of the female character is clearly manifested. The novel actualizes the motive of losing and finding a native home, a sharp satire on the clergy and representatives of aristocratic society.

Key words: Austen, Bronte, «Jane Eyre», concept, reception.

Е.И. БАШИЛОВА

Отражение концепта «Север» и «Юг» в образах американской литературы

В статье рассматриваются исторические факторы и предпосылки формирования концепта «Север» и «Юг» в американской культуре и литературе, а также проблема возникновения и влияния двух аспектов, северного и южного, на политические, экономические и культурные сферы американской действительности. Анализируются литературные образы, представленные у американских авторов, связанные с традиционными представлениями северной и южной культуры.

Ключевые слова: концепт, «Север», «Юг», литературный образ, американская культура.

Для американской культуры «Север» и «Юг» — это лингвокультурный концепт, объединение понятий об умственной, духовной и материальной сфере существования представителей двух разных «цивилизаций».

Победа Севера в гражданской войне 1861–1865 годов укрепила его позиции, расширив рынок наемной рабочей силы и способствуя индустриальному развитию страны в целом. Так США стали своеобразной социальной лабораторией, продемонстрировав, как выходцы из одной страны под воздействием новой среды могут создавать два различных общества. Алексис де Токвиль писал: «В большом англо-американском семействе можно вычленишь две основные ветви, которые существуют и развиваются, так и не слившись окончательно: одна — на юге, другая — на севере страны» [Токвиль 1992, 45].

Любые отличия в форме существования людей, начиная с их природной данности, порождают вопросы неравенства. Элам Харниш, герой романа Джека Лондона «Время не ждет», демонстрирует явное превосходство, которым его наделила природа: «Герои редко бывают склонны к почитанию героев, но среди героических фигур этой молодой страны он, несмотря на свою молодость, был признан первым и выше всех. По времени он опередил их всех. Энергией и выдержкой он их превзошел. Что же касается его выносливости, то, по мнению всех, он превосходил самого крепкого из них. Наконец, он считался человеком сильным и честным, а ко всему этому был белый» [Лондон 1999, ч. 1, гл. 1].

А. де Токвиль, анализируя политическое устройство США, отмечает: «У аристократического народа каждая каста имеет свои взгляды, чувства, особые права, свой независимый образ жизни. Поэтому представители одного сословия не похожи на людей, принадлежащих ко всем другим сословиям; они думают и чувствуют совершенно иначе и едва ли считают, что все они составляют единое человечество» [Токвиль 1992, 409].

По мнению А. де Токвиля, особую склонность к разобщенности люди проявляют именно в период становления демократии. «По мере того как каждое сословие сближается и смешивается с остальными, люди, принадлежащие к одному и тому же классу, становятся равнодушными и чужими друг другу».

Аристократическое устройство представлялось автору трактата как цепь, в которой по восходящей линии были связаны все члены, «от крестьянина до короля». «Демократия разбивает эту цепь и рассыпает ее звенья по отдельности». Социальные условия существования уравниваются, порождая людей, которые имеют достаточный запас знаний и материальных средств, чтобы ни от кого не зависеть. «Такие люди никому ничего не должны и ничего ни от кого не ждут; они привыкли всегда думать самостоятельно о самих себе и склонны полагать, будто их судьба полностью находится в их собственных руках. Таким образом, демократия не только заставляет каждого человека забывать своих предков, но отгоняет мысли о потомках и отгораживает его от современников; она постоянно принуждает его думать лишь о самом себе, угрожая в конечном счете заточить его в уединенную пустоту собственного сердца» [Там же, 374].

Наглядным примером этих суждений является путь Элама Харниша: «Суровая и тяжелая жизнь Юкона не ожесточила Пламенного. Но то, чего не добился Юкон, было достигнуто цивилизацией. В суровой, дикой игре, какую он вел теперь, исчезла его былая жизнерадостность, а вместе с ней пропало и его ленивое протяжное произношение. Речь стала отрывистой и нервной, и так же нервно шла работа мозга. Захваченный стремительной игрой, он уже не находил времени веселиться и зубоскалить. Эта перемена отразилась и на его лице. Линии стали суровее. Улыбка реже кривила его губы, реже появлялась в уголках глаз. Даже в глазах, черных и пламенных глазах индейца, все чаще загорались злые огоньки — жестокое сознание власти. Его великая жизненная сила ему не изменила и исходила от всего его существа; но эта жизненная сила была иная, новая, сила человека — победителя, попирающего ногами побежденных. Его борьба с природой носила отчасти характер безличный; его настоящие бит-

вы шли исключительно с самцами его собственной породы, и тяготы пути в мороз и снег отзывались на нем значительно слабее, чем острая горечь борьбы с себе подобными» [Лондон 1999, ч. 2, гл. 5].

Элам Харниш выступает как игрок в этой борьбе, но и здесь наблюдается его духовное превосходство: он всегда играет по правилам, в любой ситуации он честен, он побеждает благодаря своим умственным способностям, трудолюбию и расторопности. Он жесток с теми, кто использует в игре ложь и шулерство, он великодушен с друзьями и партнерами, которые не предают. Жизнь — игра, но он получает главный козырь — любовь Дид Мэйсон. Любовь возвращает ему душевное спокойствие и утраченную силу. Привлекательной чертой образа Элама Харниша является именно долг и честь, даже перед лицом смерти он продолжает спасать своего товарища; даже рискуя полным разорением, он спасает от банкротства тех, кто слабее его. Понятия о долге и чести как о составляющей справедливого общества являются важным мотивом в трактате Алексиса де Токвиля, а также в произведениях М. Митчелл и Ф.С. Фицджеральда.

Образ Старого Юга остается одним из самых притягательных объектов для исследователей американской культуры. Нельзя не отметить, что это важное концептуальное направление в художественной литературе Америки. В 1936 г. Маргарет Митчелл, южанка, создала многогранные картины романтического Старого Юга, которые распространились в интернациональном массовом сознании.

Главные героини романа М. Митчелл интересны еще и тем, что представляют как бы смешанный тип: Ретт Батлер по происхождению южанин, но его взгляды и стиль жизни ближе к тем, которыми отличаются люди Севера. Он часто восклицает, что они удивительно похожи со Скарлетт О'Хара. А она по происхождению — представитель Севера, но ее идеалом является мать, южанка. Скарлетт старается быть похожей на нее, вписаться в традиции Юга. Она считает себя южанкой и спокойно переносит презрение общества к Ретту Батлеру и к янки, которых называют «эта белая рвань», «белая шваль» и т.п. «И конечно же английская знать не может не симпатизировать южанам, как всякая знать — людям своего круга, и не может не испытывать неприязни к янки, поклоняющимся доллару» [Митчелл 2008, 216].

И даже негры с презрением относились к тем обнищавшим северянам, которые отказывались использовать труд рабов, надеясь только на свои руки: «Слэттери, угадывая плохо скрытое за вежливым обхождением презрение, ненавидел соседей со всем пылом своей немощной души; однако самую лютую ненависть вызывали в нем эти “нахальные черномазые — челядь богачей”. Черные слуги богатых плантаторов

смотрели сверху вниз на “белых голодранцев”, и это уязвляло Слэтеры, а надежно обеспеченный слугам кусок хлеба порождал в нем зависть. Его собственное существование рядом с этой одетой, обутой, сытой и даже не лишенной ухода в старости или на одре болезни челядью казалось ему еще более жалким. Слуги по большей части бахвалились положением своих господ и своей принадлежностью к хорошему дому, в то время как сам он был окружен презрением» [Там же, гл. 4].

Очень важно вспомнить первые впечатления Джеральда О’Хара, эмигранта из Ирландии, который впоследствии стал мужем Эллин и отцом Скарлетт: «Американский Юг пришелся ему по вкусу <...> Кое в чем Юг и южане оставались для него загадкой, но он со свойственной ему цельностью и широтой натуры принял их такими, как он их понимал, принял их взгляды и обычаи: скачки, покер, дуэльный кодекс, страсть к политике, ненависть к янки. Права Юга, рабство и власть Короля Хлопка, презрение к “белой рвани” — к белым беднякам, не сумевшим выбиться в люди, — и подчеркнуто рыцарское отношение к женщинам...

<...> Он отдавал должное томной элегантности богатых хлопковых и рисовых плантаторов <...> Протяжный ленивый говор приятно ласкал ему слух <...> Ему нравилась небрежная грация, с какой богатые южане заключали крупные сделки или ставили на карту раба, плантацию, целое состояние и расплачивались за проигрыш, ни на секунду не теряя хорошего расположения духа, так же легко и беспечно, как швыряли мелкую монетку негритенку. <...> Они были славный народ, эти южане с прибрежных плантаций — нежногослые, горячие, забавные в своих непостижимых прихотях» [Там же, гл. 3].

М. Митчелл говорит о южанах как о благородных людях, любящих свою землю и тех своих рабов, которые отвечали хозяевам взаимной любовью и преданностью. Вспомним теплые, почти семейные отношения Скарлетт О’Хара и ее няни Мамушки, а также отношения к рабам Эллин, матери Скарлетт: «Эта пожилая негритянка необъятных размеров с маленькими, умными, как у слона, глазками и черной лоснящейся кожей чистокровной африканки была душой и телом предана семейству О’Хара и являлась главным оплотом хозяйки дома <...> Да, кожа у Мамушки была черная, но по части понятия о хороших манерах и чувства собственного достоинства она ничуть не уступала белым господам» [Там же, гл. 2, с. 50].

«Сидящая на ступеньках несчастная фигура негритенка была неотъемлемой частью общей картины поместья — несчастен же он был потому, что ему строго-настрога наказали лишь отпугивать птиц, махая полотенцем, но ни под каким видом не стегать их.

Через руки Эллин прошли десятки маленьких черных мальчишек, которых она обучила этой нехитрой премудрости — первой ответственной обязанности, возлагавшейся на мужскую половину черной детворы в Таре. Потом, когда им исполнялось десять лет, их отдавали в обучение Папаше-сапожнику, или Эмосу-плотнику и колесных дел мастеру, или скотнику Филиппу, или погонщику мулов Каффи. Если мальчишка не проявлял способностей ни в одном из этих ремесел, его посылали работать в поле, и он в глазах негров-слуг терял всякое право на привилегированное положение и попадал в разряд обыкновенных рабов» [Там же, гл. 3]. Здесь очень важный момент: человеческое сознание не выносит равенства. Даже в рабском состоянии люди ищут мотивации для личного превосходства.

М. Митчелл постепенно подводит читателя к тому, что южная патриархальная империя уже обречена (независимо от того, будет война или нет), буржуазная машина янки в любом случае расстроит размеренную жизнь южан. Прочная цепь распадется на звенья — это предсказывал А. де Токвиль.

«Весь уклад жизни нашего Юга такой же анахронизм, как феодальный строй средних веков. Он обречен и сейчас идет к своему концу» [Там же, 88]. По этому поводу автор чувствует боль и сожаление, ее герои стараются отстоять принципы этого мира. Многие рабы не покинули своих хозяев после провозглашения их свободы, понятия долга и чести еще скрепляют звенья цепи, общество еще чувствует силы противостоять обстоятельствам.

Все важные выводы автор вкладывает в уста Ретта Батлера и Эшли Уилкса, они занимают особое место в довоенных спорах расхлебавшихся южан:

«— Мы разобьем их в один месяц! Что может этот сброд против истинных джентльменов! Да какое там в месяц — в одном сражении <...>.

— Что до меня, то я [Ретт Батлер] родился в Чарльстоне, но последние несколько лет провел на Севере <...> И я видел многое, чего никто из вас не видел. Я видел тысячи иммигрантов, готовых за кусок хлеба и несколько долларов сражаться на стороне янки, я видел заводы, фабрики, верфи, рудники и угольные копи — все то, чего у нас нет. А у нас есть только хлопок, рабы и спесь. Это не мы их, а они нас разобьют в один месяц» [Там же, гл. 7].

Описывая героическую защиту Юга, Митчелл пишет о южанах как о людях отчаянных и смелых, готовых отдать жизнь за свою землю и свои идеалы. Когда война, с ее голодом, несчастьями и болезнями, грязью и ранениями, бесконечными утратами, девальвировала весь пафос и патриотические бравады довоенного времени, кровоп-

ролитиями размыла очертания смыслов, жители Юга совершают истинный подвиг. В этой точке отчаяния начинается истинный героизм: в самые трудные дни — взаимопомощь, человеческая теплота (warmth), бескорыстие (selflessness), благородство (noblefeelings), честь, готовность отдать последнее ради спасения раненых. Холод и расчет победителей Севера меркнет перед духовной силой побежденных южан. М. Митчелл постепенно подводит читателя к горькому разочарованию и переосмыслению героизма, который подвигает людей на участие в войнах, показывая правоту суждений Ретта Батлера. Самым значительным фрагментом книги является письмо Эшли Уилкса к Мелани, которое он написал с фронта: «Нас предало наше собственное самомнение, наша уверенность, что любой южанин стоит дюжины янки, что Король Хлопок может править миром. Нас предали громкие слова и предрассудки, призывы к ненависти и демагогические фразы: “Король Хлопок, Рабовладение, Права Юга, Будь прокляты янки” — ведь мы слышали их из уст тех, кто поставлен над нами, кого мы привыкли уважать и чтить. <...> Я сражаюсь за прошлое, за былой уклад жизни, который я так люблю и который, боюсь, утрачен навеки, какие бы кости ни выпали нам в этой игре, потому что — победим мы или потерпим поражение — и в том и в другом случае мы проиграли» [Там же, гл. 11].

«Войны всегда священны для тех, кому приходится их вести, — сказал он [Ретт Батлер]. — Если бы те, кто разжигает войны, не объявляли их священными, какой дурак пошел бы воевать? Но какие бы лозунги ни выкрикивали ораторы, сгоняя дураков на бойню, какие бы благородные ни ставили перед ними цели, причина войн всегда одна. Деньги. Все войны, в сущности, — драка из-за денег. Только мало кто это понимает» [Там же, гл. 17].

«Нам следовало бы прислушиваться к таким циникам, как Батлер, которые знают, что говорят», — написал в письме Эшли.

Ральф Уолдо Эмерсон, философ и писатель, выделяет людей-героев мирного времени, которые не подчиняются духу толпы, а потому одиноки в явно враждебной окружающей их обстановке. Его суждение соответствует и Эламу Харнишу, и Ретту Батлеру: «Из всех качеств людей-героев более всего прельщает мое воображение их невозмутимая добродушная веселость» [Эмерсон 2001, гл. Героизм].

«Что такое героизм? Вот что: человек решается в своем сердце приосаниться против внешних напастей и удостоверяет себя, что, несмотря на свое одиночество, он в состоянии перевестись с бесчисленным сонмом своих врагов. Эту-то бодрую осанку души называем мы героизмом <...> Героизм есть высшее проявление природы ин-

дивидуума; героизм следует чувству, а не рассуждению, и потому он прям во всех своих действиях. Сущность его — доверие к себе; средства — презрение ко лжи, к несправедливости, и сила переносить все, что ни постараются навлечь на него клеветы зла» [Эмерсон 2001, гл. Героизм].

Ральф Уолдо Эмерсон был великим философом и бесконечно великодушным человеком. Он верил, что, если бы люди-герои составляли большую часть человеческого сообщества, это избавило бы его от многих бед. Его философия, отрицающая антиэстетическое существование, подчиненное накопительству, вполне созвучна духовным противоречиям концепта «Север и Юг»: «Вам проповедуют только ходячие добродетели, учат, как добыть и сохранить собственность, воспитывают в вас капиталистов <...> А вокруг сияют звезды, стоят леса и горы, живут звери и люди <...>».

Эпиграфом к следующей части статьи могла бы послужить фраза героини пьесы У. Теннесси: «Да не смотри ты на меня, Стелла, не надо <...> И выключи верхнюю лампу! Погаси! Нечего рассматривать меня при таком нещадном свете, я не хочу!» [Уильямс 2012]. Попытка удержать уходящий мир, фантазия, которая исчезнет от нещадного света правды. Это настроение свойственно героям Ф.С. Фицджеральда, представителя так называемого «потерянного поколения». Он пишет о послевоенной действительности 20-х годов XX века, когда люди осознают свою неприкаянность, утрату былых идеалов и верований, гуманности в отношениях. Это та «уединенная пустота собственного сердца», о которой писал А. де Токвиль. Культурные противоречия между Севером и Югом уже не так явлены, но они застыли, отпечатались на личной жизни героев Фицджеральда. «Я тянулась быть похожей <...>», «она сознательно, намеренно старалась быть другой» — вот мотивация его героинь-южанок. Старый мир еще жив, но только в их воображении. Они «хотят казаться», ищут имидж, рисунок, ретушируют свою натуру и стараются закрыться от ярких лучей истины. «Нечего рассматривать меня при таком нещадном свете...».

Героиню рассказа «Ледяной дворец», южанку по имени Салли Кэррол «ноги сами ведут <...> любимым маршрутом — на кладбище». Ее жених, северянин, не может этого понять: в южанах есть «что-то незадачливое, грустное». Но для Салли Кэррол воспоминания составляют целый мир: «Все они, вся эта старина, которую я пыталась сохранить в себе живой. Они были люди как люди, самые обыкновенные, если о них написали “неизвестный”»; но они отдали свои жизни за самое прекрасное на свете — за обреченный Юг. Понимаешь, — голос ее дрожал, и в глазах стояли слезы, — люди не могут жить без

мечты, вот и я росла с нашей, здешней мечтой. Это было очень легко — ведь то, что умерло, уже никогда не разочарует нас. Я просто тянулась быть похожей на них; все это уходит, гложет, как розы в запущенном саду, только и осталось, что проблески рыцарства у некоторых наших мальчиков, истории, которые мне рассказывал сосед-конфедерат, и десяток стариков негров. Ах, Гарри, в этом что-то было, было! Я никогда не сумею объяснить тебе этого, но это так» [Фицджеральд 1993, т. 3, 63–68].

«— Я хочу кое о чем попросить тебя, — смущаясь, заговорил он. — Для вас, южан, вся жизнь упирается в семью, в традиции, и я не говорю, что это плохо, только у нас все немного иначе. Понимаешь, многое из того, что ты увидишь, поначалу покажется тебе даже вульгарным, но ты не должна забывать, что у нашего города на веку всего три поколения. У нас у каждого есть отец, а половина города может похвастаться дедушками, но дальше наша родословная обрывается» [Там же].

Ф.С. Фицджеральд с уважением и пристрастием обращается к образу Юга в своих произведениях. В рассказах «Ледяной дворец» и «Последняя красавица Юга» воспроизводится патриархальный мир Юга, с его старинными обычаями и традициями, где жизнь протекает медленно и неторопливо. Конечно, автор подчеркивает, что Юг изменился по сравнению с тем, чем он был до войны (это уже война 1914 года), поэтому в его описаниях есть некая грусть и ностальгия об утраченном спокойном и мирном укладе жизни: «Вдалеке, изнемогая, лежали хлопковые поля, и даже работники казались бесплотными тенями, которые сошлись не поработать, а кое-как исполнить некий обряд, издревле принятый здесь в эту пору. И всё это сонное царство <...> затоплял зной, который был не наказанием, а милостью неба, одарявшего землю материнским теплом» [Там же].

В небольшом рассказе «Ледяной дворец» Ф.С. Фицджеральд изобразил молодую южанку, которая собралась было замуж за северянина. Прощаясь с Кларком Дарроу, она говорит: «Никто не займет твоего места в моем сердце, но, если я здесь останусь, я не буду знать покоя. У меня будет такое чувство, словно я заживо себя схоронила. Понимаешь, во мне две души. Ты любишь ту, которая все время спит <...>». Союз Гарри и Салли Кэррол разрушается, потому что он основан на фантазии, на ложном восприятии реальности. Культура Севера и культура Юга слишком разные, в этой истории их невозможно было соединить. Гарри откровенно выражает негативное отношение к южанам, называя их ленивыми, вырожденками, осуждая за прошлое рабовладение, и его невеста чувствует неудобство среди его родни, среди чужих обычаев [Там же].

Салли Кэррол постоянно чувствует холод и отчуждение. Каким трудолюбием, интеллектом, каким творческим рвением нужно обладать, чтобы построить изо льда настоящий дворец с лабиринтами! Гарри осознавал преимущество северян и испытывал гордость, показывая это чудо невесте. Из-за своего «минутного колебания» (южная медлительность!) она потеряла Гарри в лабиринте и испытала настоящий смертный страх. Каким контрастом к созидательной силе северян является начало рассказа: «Сонными глазами смотрела вниз Салли Кэррол. Ей захотелось зевнуть, но для этого требовалось поднять голову, и, подавив зевок, она продолжала молча созерцать <...>». Начало рассказа, до отъезда героини на Север, и конец рассказа, когда она вернулась домой, отличаются только одним. На вопрос Кларка Дарроу «Что делаешь?» она отвечает в одном случае «яблоко ем», а в другом — «персик ем».

Юг для Фицджеральда и его героев имеет особую душевность, свою мелодию страстей и страдания, что наглядно отражено в рассказе «Последняя красавица Юга». Музыка Юга, глубоко трогающая сердца, проходит как лейтмотив через произведения писателя, помогая понять душу его героев. «Мне кажется, поэзия — это мечта северянина о Юге» [Там же, 247–264].

И у Митчелл, и у Фицджеральда образы героев-южан имеют некую романтическую ауру, и читатель волей-неволей симпатизирует им и переживает вместе с ними утрату чего-то поэтического, того, что было и ушло из их жизни... Например, в натуре Скарлетт ее практичность, эгоизм и расчетливый ум противны по сравнению с любовью Ретта, его искренней и романтической природой.

Север, по мнению Ф.С. Фицджеральда, противопоставлен Югу и по стилю жизни, и по характеру его жителей:

- «— Это не причина, чтобы выходить за янки, — настаивал Кларк.
- А если я его люблю?
- Это невозможно. Он не нашей породы».

«О Билле она подумывала всерьез, потому что — хоть она бы никогда с этим не согласилась — зима, проведенная в нью-йоркской школе, равно как и бал в Йеле, обратили ее взоры на Север. Она сказала, что, пожалуй, не выйдет за южанина. И постепенно я понял, что она сознательно, намеренно старалась быть другой, чем те девицы, которые распевали негритянские песни и резались в кости в барах загородных клубов» [Там же]. А в конце рассказа она признается: «Вы же знаете, что я никогда не смогла бы выйти замуж за северянина».

Природа Севера позволяла переселенцам реализовать протестантский идеал труда и повлияла на характер людей. Пустынные прерии Центральных или Великих равнин преобразились в зерновой пояс страны, ее житницу. Природа укрепляла веру человека в себя, в свой разум, сделав северян более жесткими и рациональными. Именно с Севером связаны все экономические достижения США, уже перед гражданской войной занявших второе место в мире после Англии и ставших мировым лидером в следующем столетии. В общем, Север к середине XIX века преодолел в основном зависимость от природы, создавая рыночную экономику, соответствующую рыночному сознанию — и новую страну с капиталистическим направлением и духом.

Итак, как мы можем заметить, американец появился в результате взаимодействия европейца со специфичной американской средой, не говоря о формировании особого американского образа жизни. А. де Токвиль отмечает: «У американцев имеется то огромное преимущество, что они достигли демократии, не испытав демократических революций, и что они не добивались равенства, а были равными с рождения» [Токвиль 1992, 375].

ЛИТЕРАТУРА

- Лондон 1999 — *Лондон Д.* День пламенеет (Время не ждёт). М.: ТЕРРА, 1999.
- Митчелл 2008 — *Митчелл М.* Унесённые ветром / Пер. с англ. М.: Эксмо, 2008.
- Токвиль 1992 — *Токвиль А. де.* Демократия в Америке. М.: Прогресс, 1992.
- Уильямс 2012 — *Уильямс Т.* Траввай желание. М.: АСТ, 2012.
- Фицджеральд 1993 — *Фицджеральд Ф.С.* Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. Ледяной дворец, Последняя красавица Юга / Пер. с англ. М.: Сварог, 1993.
- Эмерсон 2001 — *Эмерсон Р.У.* Нравственная философия. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2001.

This article deals with the historical factors and prerequisites of the formation of the concepts of «North» and «South» in American culture and literature. The problem of the emergence and influence of the two aspects of the northern and southern concepts, on the political, economic, and cultural spheres of American reality is also considered. Literary images, created by American authors and associated with traditional representations of northern and southern culture are analyzed.

Key words: concept, “North”, “South”, literary image, American culture.

В.Е. БЕЛЯЕВА

Мифологема слепоты в романе Дж. Джойса «Улисс»

Исследованию музыкальности произведений Джеймса Джойса и предмету звукописи в «Улиссе» литературоведческая наука традиционно уделяет достаточно внимания. При этом роман, задуманный писателем для восприятия буквально всеми органами чувств, ставит перед исследователем всё новые вопросы, требующие рассмотрения. В данной статье, отталкиваясь от богатого материала по звуковому и мелодическому составу *opus magnum* Джойса, предпринимается попытка рассмотреть феномен слепоты в качестве лично значимой для писателя мифологема.

Ключевые слова: мифологема, слепота, мифологизация, Улисс, Дублин.

Мифологема — понятие комплексное. При всем богатстве смыслов, вкладываемых в этот термин, в научных спорах особенно часто на поверхность выходит двойственная природа этой структуры: мифологема аккумулирует определенный набор архетипических (матричных) смыслов, а затем, проходя сквозь призму авторского сознания, выделяет во внешнюю среду новые смыслы, тяготеющие к формированию новой художественной действительности [Кобахидзе 2022, 165; Москаленко 2017, 56].

Глазные болезни мучали Джойса и во время написания «Улисса» [Гениева 2011, 31]. Современные исследователи предлагают целый диапазон диагнозов: от прогрессирующей миопии [Кубатиев 2011, 43] и катаракты в преклонном возрасте [Optician Online URL] до разрушительных последствий приобретенного в молодости венерического заболевания, которое Джойс мог передать по наследству и своим детям [Ferris 2010].

Под влиянием навязчивых мыслей о неизбежности и перманентности зрительного недуга Джойс сделал мифологему слепоты одним из ведущих элементов образной системы «Улисса» (1922). Размышления о возможной слепоте пронизывают творчество Джойса, проникают в его разговоры и переписку. Так, в письме к своей будущей жене — Норе Барнакл, которая не пришла на их первое свидание, Джойс пишет: «Должно быть, я ослеп. Так долго смотрел на рыжие волосы и пытался решить, ши ли они...» (цит. по: [Кубатиев 2011,

103]). Также А. Кубатиев упоминает о джойсовском увлечении «Пасторальной симфонией» (1919) Андре Жиде, в которой мотив слепоты был ведущим [Там же, 314]. В. Набоков писал своей жене о том, что встречался с Джойсом в феврале 1937 г., когда ирландец приходил послушать чтение отрывков из «Дара», и они беседовали «преимущественно по поводу проблем со зрением у Джойса» (цит. по: [Шифф 2010]).

В «Улиссе» оставлено значительное количество отсылок к мотивам офтальмологического вмешательства и болезненного восприятия надвигающейся слепоты. В эпизоде «Циклопы», например, в расположенных рядом строчках соседствуют образы хирургических щипцов и глаз на блюде [Джойс 2019, 349]¹: с одной стороны, это отсылки к сюжету страданий святой Луции Сиракузской, с другой — ощущения человека, глаза которого часто подвергаются оперативному вмешательству. Так же человек, вынужденный постоянно следить за состоянием своего зрения, будет периодически проверять себя: «вижу — не вижу». Блум тоже будет мимоходом проверять свое зрение, ища часы на крыше банка (168). В эпизоде «Аид» траурная процессия будет проезжать по «мертвой стороне улицы», где располагается и контора общества слепых (97). Близорукие глаза одного из персонажей в эпизоде «Эол» напоминают «неразумных моллюсков», плавающих в «толстых линзах туда и сюда, ища выхода» (143).

Размышления Джойса о зрении и слепоте являются основанием еще раз отметить очевидную для автора «Улисса» ассоциативную связь двух «сказителей»: его самого и Гомера. Архетипический образ слепого сказителя, удерживающий в своей памяти гораздо больше, чем просто «каталог кораблей» (перечисление которого без помощи записей по-своему уже является ментально-физическим подвигом), становится для Джойса профессиональным ориентиром. Цепкая память рассказчика, вмещающая целый мир, будет осмыслена писателем и воспринята в качестве собственного оригинального способа создания художественного пространства и времени: известно, что после 1912 года Джойс уже не возвращался в Дублин, а уточнение всех важных для романа деталей он запрашивал в переписке с оставшимися в Ирландии родственниками и знакомыми.

Мифологема слепоты набирает силу в первых двух эпизодах романа. Вдумчивый читатель обращает внимание на противопоставле-

¹ Далее в статье русские цитаты из романа Дж. Джойса «Улисс» приводятся по данному изданию с указанием цитируемой страницы в круглых скобках.

ние яркого слепящего солнца снаружи башни Мартелло, где снимают угол Стивен Дедал и его товарищи, и темноты внутренней кухни в башне (Ср. «Лучи солнца веселились над морем. Забытая никелевая чашка для бритвы поблескивала на парапете» (13) и практически рядом по тексту романа: «В мрачном сводчатом помещении внутри башни фигура в халате бодро сновала у очага...» [Ibid.]). В эпизоде под условным названием «Нестор» «слепящее солнце» обнаруживает то, что старик Дизи молодится, подкрашивая волосы, затем луч света оттеняет цвет глаз Мистера Дизи, и солнце же в конце эпизода светит этому персонажу в глаза, заставляя его хмуриться (31–38).

В третьем эпизоде, обозначенном Джойсом как сюжет о Протее, дихотомия слепоты/зрения выходит на первый план.

Стивен Дедал совершает неспешную утреннюю прогулку у моря, его сознание медитативно погружено в мириады постоянно сменяющих друг друга слуховых и зрительных образов. Уже в первой строке Джойс ясно обозначает тематику размышлений эпизода: “Ineluctable modality of the visible” [Joyce 2018, 39] («Неотменимая модальность зримого» в переводе Хоружего и Хинкиса (39)). Слово ‘ineluctable’ восходит к латинскому ‘ineluctari’, что означает буквально «невозможность выбраться из чего-либо» [Online Etymology Dictionary URL]. Эпитет “ineluctable” отсылает читателя к сюжету пленения Протея Менелаем, в котором изменчивый бог принимает форму многих существ, чтобы вырваться из железной хватки греческого воина. Побеждая Протея, Менелай задает волнующий его вопрос. Подобно Менелаю свои вопросы к мирозданию обращает и молодой интеллектual Стивен. При этом Джойс подчеркивает, что его герой буквально *думает* глазами: “Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes” [Joyce 2018, 39]. Разглядывая оттенки морской воды, Стивен ставит над собой эксперимент: закрывает глаза и пытается «видеть» слухом. Его сознание поглощено хрустом морской гальки и ракушек. Шаг за шагом молодой человек продвигается вперед с закрытыми глазами. Через некоторое время Стивена охватывает ужас от того, что он мог бы свалиться с утеса, продолжая движение в той же манере. И всё же эксперимент продолжается, Стивен идет с закрытыми глазами и размышляет об Аристотеле, Беркли, Бёме. Затем он командует себе: «Теперь открой глаза. Открываю. Постой. А вдруг все исчезло за это время? Вдруг я открою и окажусь навеки в черноте непрозрачного. Дудки! Умею видеть — буду видеть» (39). В данном отрывке содержится не только спор Стивена с Джорджем Беркли, но и страх самого Джойса за свою способность видеть.

У Стивена с собой ясеневая трость, которой он разгребает ракушки и камни под ногами. И снова молодой поэт произносит таинственную фразу: «Постукивай ею: они так делают» [Ibid.]. Думается, что трость в данном случае приобретает свойства инструмента ориентирования для слепого человека, а «они» обозначает в сознании Стивена именно людей, лишенных зрения. Пробираясь по пляжу с закрытыми глазами, герой как бы вживается в образ незрячего, пытается понять то, как слепой человек ощущает мир.

Мифологема слепоты буквально конструирует эпизод встречи Леопольда Блума с незрячим настройщиком фортепиано на Доусон-стрит. Дублинский самаритянин Блум оберегает слабого и по-отцовски берет на себя ответственность в сложной ситуации («Он осторожно коснулся острого локтя — затем взял мягкую ясновидящую руку (ориг. “the limp seeing hand” [Joyce 2018, 179]), повел вперед») (183). Подобным же образом Блум поступит и в конце романа, когда глубокой ночью будет спасать молодого Стивена Дедала от побоев или пьяной кончины в городской канаве («Соответственно он взял Стивена под правую руку своею левой и повлек его соответственно по дороге») (604).

Идейный план данного эпизода генерирует поле смыслов вокруг мифологеми слепоты: слепота не выносит показного сочувствия («Только не разыгрывать сочувствие. Они не верят словам» (183)), слепота не дает человеку полноценно владеть своим телом («Пиджак его в пятнах. Наверно не умеет как следует есть»), у великодушного человека слепец вызывает покровительственную реакцию («Ручка как у ребенка. Как раньше у Милли (дочь Блума. — В.Б.) [Ibid.]), зрячему невозможно представить механизм понимания реальности слепым («Может, у них какое-то зрение во лбу... Какое у него должно быть странное представление о Дублине из этого постукивания по камням. А смог бы он идти по прямой, если без палки?» (184)).

Слепота, по обывательскому размышлению Блума, рассматривается как дефектность человека. В стереотипном сознании зрячего люди, пораженные слепотой, приобретают черты других видов инвалидности: «Смотри сколько разных вещей они могут делать. Читать пальцами. Настраивать рояли. А мы удивляемся что у них есть какой-то разум. Любой калека или горбун нам сразу кажется умным... Темные, так их называют» (184). Зрячий Блум в своих рассуждениях уравнивает слепоту с умственной отсталостью. Постепенно размышления о слепоте у него приобретают философско-религиозный модус: «Какие у него могут быть сны, у незрячего? Для него жизнь сон. Где же справедливость, если ты родился таким? <...> Это называется карма такое переселение за твои грехи в прошлой жизни...» (185).

Вопросами Блума естественным образом задается и сам Джойс: зависят ли друг от друга цвет, форма и фактура материального объекта? Описывая мыслями своего героя возможность прочувствовать «ощущения белого» (184), автор «Улисса», скорее всего, готовит себя к тому, как он будет ориентироваться в мире, если вдруг в его глазах померкнет свет. Джойсу долгое время было предписано пребывать в затемненных помещениях после обнаружения у него глаукомы [Кубатиев 2011, 270]. На протяжении всего романа мысли о слепоте не оставляют ни Джойса, ни его главных персонажей. Так, стоя на углу одной из улиц, Блум рассматривает рекламные плакаты, а затем вспоминает своего отца, который очень любил пьесы Соломона Мозенталя, особенно ту, где есть сцена со слепым Авраамом (76).

Леопольд Блум — весьма наблюдательный человек, не только подмечающий детали, но и вскармливающий свое воображение зрительными образами. Эпизод, названный Джойсом «Навсикая», соответствует по замыслу автора органу зрения и органу обоняния [Ulysses Guide, URL]. Если Стивен Дедал гуляет по дублинскому пляжу Сэн-димаунт еще до полудня, то Блум приходит туда к восьми часам вечера. Солнце в Дублине 16 июня заходит гораздо позже девяти часов вечера, поэтому Блуму доступно во всех подробностях наблюдение за группой молодых девушек, присматривающих за детьми на пляже [Time and Date, URL].

Покоряясь нежной и чувственной красоте молодой кокетки, Блум словно молодеет сам, переживая момент пылкой страсти. Наблюдая издалека за девушкой, показавшейся ему идеалом красоты, Блум впитывает в себя детали ее образа: «Его темные глаза, снова прикованные к ней, впивали все ее очертания, поклоняясь ей как божеству, это совершенно буквально» (372). Обожание и вождение Блума передается девушке на расстоянии: «Дыхание у Герти перехватило, когда она перехватила это выражение в его глазах. Он смотрел на нее так, как смотрит удав на свою жертву. Женский инстинкт подсказывал ей, что она разбудила в нем дьявола, и при этой мысли горячая алость начала подниматься от ее шеи ко лбу, пока все личико не сделалось пунцовее розы» (370). Джойс и сам влюблялся в женщин именно так — глазами.

Эпизод «Циклопы» также интересен с точки зрения разработки мифологемы слепоты. С. Хоружий ссылается на Р. Элмманна, который говорит о том, что «В том или ином смысле, все действующие лица (данного эпизода. — В.Б.), кроме Блума, одноглазы» [Джойс 2019, 834]. Отсутствие второго глаза у персонажей, разглагольствующих о патриотизме в крохотном кабачке, указывает на отсутствие у них полноценного понимания исторической ситуации. Оголтелый

национализм, присущий циклопам-дублинцам, противопоставлен взвешенному отклику Блума, который, являясь патриотом своей отчизны, также размышляет о путях возрождения Ирландии. Однако Блум представляется для завсегдатаев кабака чужаком, причем исключительно из-за своей этнической принадлежности. Персонаж по имени «Гражданин» бросает ему: «Слепому очков не подберешь» (335), — видимо, намекая на то, что Блуму некоторые смыслы никогда не будут доступны. Леопольду Блуму не прощают его принадлежность к ирландскому еврейству. В конце словесной схватки движимый винными парами и злостью Циклоп-Гражданин, запускает в удаляющегося Блума жестяной банкой из-под печенья. От увечья Блума спасает счастливый случай — вовремя подоспевший приятель и кэб. К тому же, с иронией повествует Джойс, Циклопу в глаза било солнце и ослепило его (353).

Свет необходим человеческому глазу, чтобы видеть. Отблески солнечного света и блики солнца играют в «Улиссе» важную роль. Начало дня Стивена Дедала наполнено ярким солнечным светом, который Джойс рассеивает по эпизоду, что наполняет образ утра особой свежестью и чистотой. Зубы соседа Стивена по общежитию Маллигана «поблескивают золотыми крупинками» (5), он же размахивает зеркальцем для бритья, которое оставляет повсюду солнечные блики (8), затем у него же в глазах загораются «серебряные искорки беспокойства» (10). Маллиган внушает Стивену чувство вины за смерть его матери, с которой он не смог достойно попрощаться. Освещение эпизода после этого меняется: «Облако медленно наползает на солнце, и гуще делается в тени зелень залива» (12). Стивен вспоминает молодость матери, и воспоминания эти также сотканы из бликов света: янтарные бусы, клетка с птицей, которая висела на солнце, стакан воды из крана — все эти объекты, как правило, блестят и отражают свет. Затем к Стивену приходят тревожные образы ухода матери из жизни: «призрачные блики на искаженном мукой лице» (12). И только оклик Маллигана возвращает Стивена к реальности светлого утра жизни: «Стивен, еще содрогаясь от вопля своей души, услышал теплый, щедрый солнечный свет...» (13). В этой фразе органы чувств взаимозаменяемы — Стивен слышит «воплé своей души», а затем *слышит* солнечный свет [Ibid.].

Солнечный свет в разнообразных проявлениях будет пронизывать сюжет. В десять часов утра Стивен наблюдает, как солнце «рассыпается» на плечи директора школы, в которой он подрабатывает, «пляшущие золотые звездочки и монеты» (38). Блум, начиная свой путь по городу чуть позже восьми утра, наблюдает, как солнце приближается

к шпилье церкви Святого Георгия (57). Солнце следует за Блумом по улице и метафорически сливается с образом молодой девушки с золотыми волосами, которая встречается ему на пути: «Стремительные жаркие лучи солнца примчались от Беркли-роуд, проворные, в легких сандалиях, по просиявшему тротуару. Вон она, вон она стремится навстречу мне, девушка с золотыми волосами по ветру» (61).

Необычайно чувствительному к оттенкам цвета, Джойсу важно знать, как освещение влияет на восприятие цвета человеческим глазом. Так, Блум, полуприкрыв глаза от яркого утреннего солнца, видит, «как сверкает на солнце ярко-желтая кожа» одного из персонажей (74). По следам встречи со слепым юношей, Блум раздумывает, какого цвета у него самого может быть кожа на животе и как этот оттенок может поменяться в темноте: «Но я же знаю что он беловатый желтый. Надо посмотреть что будет если в темноте»¹ (185).

Угасание функции одного из органов чувств, как правило, компенсируется повышенной чувствительностью других. Таким же образом работает и вся метафорическая образность романа. Пространство, по которому путешествуют Блум и Стивен, звучит, пахнет, а объекты осязаемы, имеют вкус, уникальную цветовую гамму, производят звуки. Звуковой портрет Дублина — развернутая метафора самой сути бытия в мире, который может быть лишь осязаем, но никогда не видим в полной мере, то есть не познаваем. Такое восприятие — эксперимент над сознанием читателя, а также особый подвиг для автора — сотворить и показать мир, опираясь на другие органы чувств, не только и не столько зрение. Ведь читатель подобен слепцу — он должен представить себе Дублин таким, каким его «видит» в своем сознании Джойс, слышать и буквально «осязать» его.

Слепота становится у Джойса мифологемой, внутри которой сложилась определенная иерархия смыслов: от осознания трагической неполноценности человеческого восприятия мира до метафизического выхода за пределы болезни, взяв на вооружение «внутренний» духовный взор и его возможности сотворения миров силами образной памяти и воображения.

ЛИТЕРАТУРА

Гениева 2011 — *Гениева Е.Ю.* И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. 368 с.

Джойс 2019 — *Джойс Дж.* Улисс. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2019. 928 с.

¹ Знаки препинания даются по тексту перевода В. Хинкиса, С. Хоружего.

Кобахидзе 2022 — *Кобахидзе Т.Д.* Миф и европейское поэтическое мышление 1920–1940-х гг. (к уяснению методологической позиции) // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 148–176.

Кубатиев 2011 — *Кубатиев А.* Джойс. М.: Молодая гвардия, 2011. 479 с.

Москаленко 2017 — *Москаленко О.А.* Теоретические аспекты понятий «архетип», «мифологема» и «архетипный образ» // Гуманитарно-педагогическое образование. 2017. Т. 3. № 3. С. 52–59.

Шифф 2010 — *Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков) URL: <https://www.rulit.me/books/vera-missis-vladimir-nabokov-read-313572-1.html> (дата обращения: 9.04.23).

Eliot 1923 URL — *Eliot T.S.* Ulysses, Order, and Myth. The Dial. Vol. LXXV. № 5. P. 480–483. URL: http://www.ricorso.net/rx/library/criticism/major/Joyce_JA/pdfs/TS_Eliot_Dial.pdf (дата обращения: 9.04.23).

Ferris 1995 — *Ferris K.* James Joyce and the Burden of Disease. 1st ed., University Press of Kentucky, 2010. P. 182.

Groden URL — *Groden M.* Notes on James Joyce's Ulysses. URL: <https://michaelgroden.com/notes/map.html> (дата обращения: 9.04.23).

Hastings 2022 — *Hastings P.* The Guide to James Joyce's Ulysses. Baltimore: John Hopkins University Press, 2022. 314 p.

JJDA URL — James Joyce Digital Archive. URL: <https://jjda.ie/main/JJDA/u/FF/ubiog/ulett.htm> (дата обращения: 9.04.23).

Joyce 2018 — *Joyce J.* Ulysses. — М.: Т8РУГРАМ. Original. 772 p.

Online Etymology Dictionary URL — Online Dictionary of Etymology URL: <https://www.etymonline.com/search?q=ineluctable> (дата обращения: 9.04.23).

Optician Online URL — Optician Online <https://www.opticianonline.net/features/optical-connections-james-joyces-ocular-problems> (дата обращения: 9.04.23).

Time and Date URL — Time and Date, Dublin, Ireland URL: <https://www.timeanddate.com/sun/ireland/dublin?month=6&year>

Ulysses Guide URL — Ulysses Guide <https://www.ulyssesguide.com> (дата обращения: 9.04.23).

The vast body of research dealing with the musical allusions and musicality of J. Joyce's "Ulysses" has traditionalized the view of the novel as a work that has to be taken in rather than simply 'read'. With new research results available the novel yields even more questions demanding consideration. The following article posits that the phenomenon of blindness does not just play a significant role in Joyce's narrative, in fact, it can be described as a personal mythologeme pervading the text.

Key words: mythologeme, blindness, mythologizing, Ulysses, Dublin.

Д.А. СЕМЕНОВА

Как звучит «1 января 1965 года»

И. Бродского на итальянском?

В статье дается сопоставительный анализ оригинала и итальянского перевода стихотворения И. Бродского «1 января 1965 года», выполненного славистом А. Раффеттой. В частности, указывается, как соотносятся фоника, ритмика, метрика, строфика. Делается вывод о способах передачи 3- и 4-стопного ямба с пиррихией в силлабической системе стихосложения.

Ключевые слова: И. Бродский, метрика, ритмика, поэзия, итальянские переводы, *endecasillabi sciolti*.

Иосиф Бродский на протяжении всей жизни подчеркивал приверженность классическим поэтическим формам. Он полагал, что «искусство, в сущности, есть действие в пределах определенных законов» [Бродский 2000, 266]. Отсюда особая значимость сохранения всех элементов традиционной версификации (размера, рифмы, строфики и т.д.) при переводе его собственных произведений.

Мы решили рассмотреть, в какой степени возможно передать особенности поэтического текста, выполненного по канонам русской силлабо-тоники, на итальянскую силлабику, а также проанализировать, как стихотворение может быть воспринято читателем, поскольку произведение как часть семиосферы способно подстраиваться под культурную парадигму [Гумбольдт 1985, 224]. «1 января 1965 года», появившееся в сборнике рождественской поэзии И. Бродского “*Poesie di Natale*” в Миланском издательстве “*Adelphi*” в 2004 г., было выбрано по нескольким причинам. Во-первых, произведения на библейско-евангельские сюжеты и мотивы из Ветхого и Нового Завета занимают у И. Бродского заметное место. Во-вторых, выбранное стихотворение было два раза переведено на итальянский, возможно, потому, что Италия — католическая страна, отмечающая Рождество. В-третьих, переводческая манера опытного слависта, редактора издательства “*Einaudi*” (Италия) Анны Раффетто по отношению к творчеству ленинградского поэта не проанализирована [Raffetto 2004].

У И. Бродского четырёх- и трёхстопный ямб с пиррихиями. Сюжет отсылает читателя к евангельской истории, когда в пещеру к Марии с мужем и младенцем пришли волхвы, чтобы поприветствовать

рождение Иисуса Христа. В первой половине поэтического текста подчеркнуты одиночество и кажущаяся богооставленность героя.

При определении типа итальянского стиха следует учитывать как количество слогов, так и расположение метрических акцентов (иктов) — это два основных элемента для идентификации [Акимова 2009, 304]. Первая строфа написана 11-сложником с сохранением ударения на 10-м слоге, кроме шестой строки, где “*doppio settinario*” — двойной 7-сложник. В итальянском стихосложении некоторые исследователи по аналогии с классической поэзией говорят о хорейческих, ямбических и других ритмах в зависимости от способа чередования ударных и безударных слогов [Джилли 2013, 93–95]. В нашем случае из-за ударений на четных слогах ритм ямбический. Так выглядит первое четверостишие:

1. ◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ - //	◡ - / ◡ ◡ / ◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ 2, 6, (8), 10
2. ◡ - / ◡ - / ◡ ◡ / ◡ - //	◡ ◡ / ◡ - / ◡ - / ◡ ◡ / ◡ - / ◡ 4, 6, 10
3. ◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ - //	◡ ◡ / ◡ - / ◡ - / ◡ ◡ / ◡ - / ◡ 4, 6, 10
4. ◡ - / ◡ - / ◡ - //	◡ ◡ / ◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ - / ◡ 4, (6), 8, 10

Следующие строфы сложнее для схематизации, поэтому мы рассмотрим их подробнее. Используемые обозначения: / — слогораздел, ◡ — эписиналефа, жирным шрифтом и цифрами отмечены ритмические ударения.

9. Что это? Грусть? Возможно, грусть.	Co/s'è/ ques/ta?/ Tris/tez/za?/ Chis/sà/, for/se.◡ (2),3,6,(9),10
10. Напев, знакомый наизусть.	◡Un mo/ti/vo/ che/ co/ no /sci/ a/ me/ mo /ria. 2,6,10
11. Он повторяется. И пусть.	Che/ se /mpre/ si/ ri/ pe /te./ E/ si/a. 2,6,9
12. Пусть повторится впредь.	Che/ con/ti/nui/ co/si. 3,6
13. Пусть он звучит и в смертный час,	E/ ri/ suo /ni/ an /che/ nell'◡/ra es/tre/ma, 3,5,8,10
14. как благодарность уст и глаз	co/me/ la/ gra/ti/ tu /di/ne/ de/gli ◡c/chi.◡ 6,10
15. тому, что заставляет нас	◡e/ del/le/ lab /bra/ per/ ciò /che/ qual/che/ vol/ ta 3,6,8,10
16. порою вдаль смотреть.	ci/ cos/trin/ge/ a/ guar/da/re/ lon/ta/no. 3,7,10

В отличие от протосюжета с Младенцем, где описывается начало жизни, лирический герой рассказывает о своей старости, в стихотворении упоминается мотив «смертного часа» [Семенов 2004, 94]. Риторические вопросы, короткие предложения замедляют чтение. Мы видим, что славист стремится сохранить тот же синтаксис. Например, девятая строка начинается с фонетического явления “*ribattuta*” — когда два ударных слога следуют подряд (3, 4 и 9, 10), что создает дополнительные цезуры.

Вся строфа написана 11-сложником, кроме строк одиннадцать (10-сложник) и двенадцать (7-сложник). Вместо ударений на четных слогах («ямбических») присутствуют акценты на 3, 5, 9 слогах. В последней строке мы обнаружили сознательную метрическую «ошибку» (“licenza poetica”), обостряющую внимание читателя — это редкие ударения на 3–7–10 слогах. Таким образом, появилась иная тональность, чем в первой строфе.

17. И молча глядя в потолок, 18. поскольку явно пуст чулок,	E/ fis/ san /do in/ si/ len /zio/ il/ sof/ fit /to, 3, 6, 10 per/ ché / vi/si/ bil /men/te/ la/ cal /za/ res/ta/ vu o/ta, 2, 6, 9, 13
19. поймешь, что скупость — лишь залог	ca/pi/ rai / che/ tan /ta a/va/ri/zia/ è/ so/ lo in/ di /zio (3), 5, 8, 11, 13
20. того, что слишком стар.	del/ di/ven/ ta /re/ vec /chio. 4, 6
21. Что поздно верить чудесам.	È/ tar /di or/ mai / per/ cre /de/re ai/ pro/ di /gi. (2), 4, 6, 10
22. И взгляд подняв свой к небесам,	«E/ sol/le/ van /do/ lo/ sguar/do al/ fir/ma/ men/to 3, 6, (8),10
23. ты вдруг почувствуешь, что сам	sco/pri/ rai / sul/ mo/men/to/ che/ pro/prio/ tu 3, 6, 9, 11
24. чистосердечный дар.	sei/ un/ do /no/ sin/ ce /ro. 3, 6

Между лирическим героем и небом («Не будет звезд над головой...», «И молча глядя в потолок...») — непреодолимая преграда. Поэтому взгляд целиком и полностью обращается вовнутрь [Семенов 2004, 95]. Метаморфозы прослеживаются на синтаксическом и ритмическом уровнях. Первая половина строфы представляет собой одно предложение. Вторая часть чуть динамичнее, в ней много пиррихий, из-за чего ямб перестает быть «чистым». Движение затихает в эпилоге — финальном анжамбемане «что сам // чистосердечный дар» (переводчику удастся его сохранить: “che proprio tu / sei un dono sincero”). Здесь отрешенность переходит в надежду, раскрывается смысл стихотворения: ребенок принимает дары, а когда взрослеет — начинает бескорыстно отдавать радость окружающим и миру.

Повествование ведется от второго лица, выводы стихотворения, прежде всего, обращены к самому себе, что лишь подчеркивает универсальность законов, характерных для философской лирики. Можно проследить, что те же глагольные формы и повествование от второго лица сохраняются, где это возможно, в переводе.

Ровно половина третьей итальянской строфы написана 11-сложником, две строки двойным 7-сложником (14-сложник) и две — классическим 7-сложником, из-за чего скорость прочтения, ритм меня-

ются. В силу преобладания ударения на 3-м, 6-м слогах перевода мы можем говорить о наличии анапестического ритма.

Таким образом, оригинал написан четырех- и трехстопный ямбом с пиррихиями. Три строфы по восемь строк — развернуто и в то же время лаконично. Рифма исключительно мужская, закрытая; рифмовка ааабвввб, сплетенная. Все рифмы точные с учетом того, что звонкие согласные оглушаются в конце слов.

В переводе точные рифмы отсутствуют. Основным фоническим средством в некоторых строках выступил повтор (Che — che, candela — candele, tuo — tuo), внутренняя рифма (scorderanno — brilleranno, avvertirai — leverai, dalle — spalle, vento — spegnendo, anche — qualche, fissando — sollevando, capirai — scoprirai, firmamento — momento), неточная рифма (“Rima assonanza”: capo — ululato, andati — coricarti, volta — vuota, indirizzo — indizio, firmamento — sincero; “Rima consonanza”: calendario — memoria, occhi — vecchio).

Славист постаралась приблизить итальянский вариант к русскому — это видно по совпадающему количеству строк и строф, делению на предложения, использованию знаков препинания, количеству ударений (ровно в половине строчек оно совпадает), единоначатию, как в оригинале (удалось в половине случаев), повторению ритмического рисунка. Сохранены почти все смысловые акценты: в первой строфе из восьми ударно-рифмованных слов А. Раффетто удалось оставить шесть (capo, ululato, andati, coricarti, candele, calendario), во второй — четыре (a memoria, E sia, così, occhi), в третьей — тоже шесть (soffitto, indizio, vecchio, prodigi, firmamento, proprio tu). Сделать ударным слово «дар» не удалось в силу особенностей итальянской грамматики.

Большая часть перевода — 17 строк из 24 (это 70%) — написана 11-сложником. А. Раффетто соблюла главные правила этого размера: везде ударными являются 10-й и 4/6-й слоги. В нашем случае 11-сложник, который сочетается с 7-сложником (вторым по популярности размером в Италии) и двойным 7-сложником. Такое смешение называется “endecasillabi sciolti” [Beghelli 2011, 12]. Поэтому не верлибр, а попытка приблизиться к ямбу или хотя бы к анапесту через свободный 11-сложник — осознанный выбор переводчика.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова 2009 — Акимова М.В., Болотов С.Г. Стих «Божественной комедии» и проблема его адекватной передачи на русском языке // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл / Под ред. А.В. Прохорова, Т.В. Склачевой. М.: Языки славянских культур, 2009. 488 с.

- Бродский 2000 — *Бродский И.А.* Большая книга интервью. М., 2000. 755 с.
- Гумбольдт 1985 — *Гумбольдт В. фон.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452 с.
- Джиллио 2013 — *Джиллио П.Д.* О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / Пер. с итал. А. Кучиной. М.: Московская консерватория, 2013. № 1. 199 с.
- Семенов 2004 — *Семенов В.* Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма // Tartu: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2004. 176 с.
- Beghelli 2011 — *Beghelli M.* Guida alla identificazione metrica dei versi italiani, 2011. URL: http://box.dar.unibo.it/files/didattica/Guida_alla_identificazione_metrica_dei_versi_italiani.pdf
- Raffetto 2004 — *Raffetto A.* Iosif Brodskij. Poesie di Natale. Milano: Adelphi, 2004. 97 p.

This paper provides a comparative analysis of the original poem “January 1, 1965”, written by Joseph Brodsky, and its translation into Italian. The analysis is performed by Slavist Anna Raffetta. The way of phonics, rhythm, meter and stanza relate is indicated in particular. The methods of transmission of three-foot and four-foot-iambic verses with pyrrhics in the syllabic system of versification are concluded.

Key words: Joseph Brodsky, meter, rhythm, poetry, translation into Italian, endecasillabi sciolti.

И.С. ХОСТАЙ

Meaning shifts: исторические изменения в значении слов и их современная лексикографическая трактовка

В данном исследовании предлагается рассмотрение современной трактовки словарями семантики слов *gay*, *disinterested* и *uninterested* и прослеживаются те изменения в их значениях, которые происходили на протяжении всей истории существования этих лексических единиц.

Ключевые слова: семантические изменения, диахрония, синхронический срез, коннотации, ухудшение значения, словарная статья, лексикографическая трактовка.

Языки постоянно подвергаются различного рода изменениям — грамматическим, фонетическим, а также изменениям на лексическом

уровне. И хотя не всегда удается понять природу этих изменений, тем не менее приходится признать, что они являются одной из языковых универсалий.

В отдельно взятый период исторического развития, в синхроническом срезе, слова могут обладать набором значений, обремененных тем ассоциативным багажом, который возникает из нашего опыта и каких-то личностных характеристик. В процессе эволюции и адаптации языка к экстралингвистической действительности именно его лексический состав претерпевает самые причудливые изменения — ведь значения слов, более чем какой-либо другой аспект языка, связаны с жизнью и культурой говорящих, что и является причиной удивительных семантических сдвигов.

Запутанная история развития слова *gay* представляет собой наглядную иллюстрацию того, какими сложными и неоднозначными могут быть семантические изменения.

По свидетельству Кейт Барридж, в настоящее время в повседневном общении говорящие испытывают неловкость при употреблении слова *gay*, и это связано с изменением его первоначального значения «*merry and bright* — веселый, яркий» на более позднее «*homosexual* — гомосексуальный» [BurrIDGE 2005, 58]. Однако анализ показывает, что еще в 1300 г., когда это слово впервые появилось в английском языке, оно уже было многозначным, и значение «*bright, full of fun* — яркий, веселый» было одним из множества других.

Исследования ученых доказывают, что в XVII в. *gay* в своем значении «*bright, full of fun* — яркий, веселый», употреблялось в качестве эвфемизма для замены считающихся неприличными в то время слов. Так, развратники мужского пола назывались *gay dogs*, а выражение *gay girl* означало то же самое, что и проститутка. То есть в этот период уже довольно определенно прослеживается употребление одного из центральных значений слова *gay* — «сексуально активный».

К началу XVIII в. слово *gay* уже широко используется в английском языке в значении «*promiscuous*», т.е. «неразборчивый в сексуальных связях», и это значение эксплицируется в таких выражениях, как *gay in the legs* — «groin», *the gaying instrument* — «penis» и *to gay it* — «to copulate». И хотя анализируемое слово в этот период могло характеризовать людей обоих полов, всё же по отношению к женщине оно приобрело дополнительную негативную окраску и вскоре стало использоваться только в пейоративном значении — «*prostitute or promiscuous woman* — проститутка или продажная женщина» [OED1986]. Это объясняется тем, что общество всегда по-разному

оценивало мужскую и женскую сексуальность, и это нашло отражение в различной аксиологической нагрузке слов.

Удивительно, как быстро слова, характеризующие женщину, приобретают эмоциональную окраску, связанную с сексуальностью и затем «нравственным падением». Так, слово *slut* ранее обозначало женщину-неряху. Но неряшливость по понятным причинам ассоциируется с представлением о женской сексуальности. Считалось, что если женщина неаккуратна, то, очевидно, она сексуально распущена.

Еще одним примером того, что слова, описывающие женщин, с течением времени приобретают тенденцию к «ухудшению» значения за счет коннотативного компонента, служат лексемы *lady* и *dame*. Раньше эти слова обозначали женщин знатных, титулованных, затем круг денотатов расширился, и слова стали употребляться по отношению ко всем женщинами, более того, в таких выражениях как *lady of pleasure* – куртизанка, *lady of easy virtue* – «женщина легкого поведения», *lady of frying-pan* – «кухарка», *Lady Bracknell* – «чопорная и самовлюбленная аристократка» (персонаж пьесы О. Уальда «Как важно быть серьезным») слово *lady* приобретает негативный оттенок; то же самое происходит со словом *dame*, в современном языке имеющим в семантической структуре сленговое и просторечное значения: сл. «бабенка, дамочка», простор. «мать, тетка».

Слова, характеризующие мужчин, всегда менее негативно окрашены и более стабильны в употреблении. Так, например, слово *lord* и сейчас обозначает Бога и титулованных особ, т.е. сохраняет первоначальную положительную коннотацию. Аналогичными примерами для сравнения являются пары слов *governor vs governess*, *master vs mistress*, *sir vs madam*.

Вернемся к анализу слова *gay*. До 1920 г. большинство словарей не фиксируют факта его употребления по отношению к одному из полов, слово остается амбисексуальным. Более того, приблизительно в 1960 г. предпринимаются попытки сексменьшинств «реабилитировать» ряд слов и в их числе *gay*, избавив их от презрительно-уничижительного значения. Но, благодаря стараниям так называемых «натуралов», эти попытки не привели к положительному результату, и слово *gay* начинает широко употребляться в значении «гомосексуальный», именно оно становится доминирующим, что подтверждается данными современных лексикографических источников. Так, словарь MacMillan дает следующую дефиницию слова *gay*: 1. someone who is sexually attracted to people of the same sex. The word is mainly used about men; 2. old-fashioned brightly coloured or attractive; 3. old-

fashioned happy and excited [MacM 2006, 621]. Как видим, исконное значение «bright, happy, excited» сейчас является устаревшим, что подтверждается словарными пометами, и те, кто случайно употребляет «многострадальное» слово именно в этом смысле, испытывает определенный дискомфорт и пытается объяснить, что, собственно, имеется в виду. Слово *gay*, по свидетельству того же словаря, может употребляться и по отношению к женщинам, испытывающим сексуальное влечение к другим представительницам женского пола, но более распространенным словом в этом случае является слово *lesbian*.

Однако ученые не оставляют попыток реабилитировать слово *gay*. Так, в статье, посвященной политкорректности, Пэгги Нунан считает, что звуковой образ слова коррелирует с его первоначальным значением «merry and bright», и это может являться определенным основанием для «возрождения» этого значения [Noonan 1998, 368–376].

Бесспорно, слова — не что иное, как тесное переплетение формы и содержания, и, исходя из этого постулата, идея П. Нунан кажется вполне реалистичной. Но, к сожалению, «живой» язык не всегда следует заданным моделям. Так, например, подростки уже употребляют слово *gay* в абсолютно ином значении. Особенностью подросткового сленга является способность переставлять значения обычных, простых слов «с ног на голову», и *gay* превратилось в слово с грубоватым значением «stupid — тупой». Подобная модификация доказывает, что мощным стимулом для изменения значения зачастую является такой фактор, как эмоция, настроение, и это приводит к использованию говорящими собственных инновационных лингвистических средств.

Трудно прогнозировать, приживется ли это сленговое значение в сематической структуре слова *gay*, но нет сомнений в том, что семантика слова *gay* будет претерпевать изменения и дальше.

В качестве еще одной иллюстрации постулата о неотвратимости семантических изменений рассмотрим трактовку словарями семантики слов *disinterested* и *uninterested* и проследим те изменения в их значениях, которые происходили на протяжении всей истории существования этой пары слов.

Сложность заключается прежде всего в трактовке лексемы *disinterested*, так как в настоящее время многие полагают, что между словами *disinterested* и *uninterested* должна существовать определенная разница в значениях, отраженная в словарных статьях. Так, дефиниция, которую мы находим, например, в словаре [MD1982], в качестве центрального значения слова *disinterested* предлагает «unbiased by personal involvement or advantage; not influenced by selfish motives». Вторым значением будет «uninterested», «lacking interest», имеющее

пометку «colloquial», хотя, по мнению некоторых лингвистов, правильнее было бы дать пометку «wrong» [MD1982, 525].

Для других носителей английского языка различие в значениях между *disinterested* и *uninterested* нивелировалось, что является неудивительным, так как оно всегда создавалось искусственно, ведь, как следует из словарной статьи в *Oxford English Dictionary*, самое раннее значение слова *uninterested* действительно было «unbiased, impartial». Это, сейчас являющееся устаревшим, значение впервые фиксируется в начале 1600-х гг., а современная трактовка «showing no interest» появилась в английском языке лишь спустя столетие.

Еще более интересные результаты дает анализ словарной статьи слова *disinterested* в том же словаре. Первое значение, вопреки ожиданиям, это «without concern, not interested» — именно то значение, которое в наши дни многими либо отрицается вообще, либо считается некорректным. По данным этого же словаря оно появилось в языке в 1612 г., таким образом, вряд ли мы можем говорить о нем как о современном или неправильном употреблении, ведь именно оно с самого начала было основным значением слова *disinterested*. Таким образом, то, что *The Macquarie Dictionary* сейчас дает как центральное значение слова *disinterested* — «unbiased, impartial», появилось позже. А так называемое «разговорное» значение «without interest or concern» на самом деле является чуть более ранним. Более того, употребляющееся в настоящее время основное значение слова *uninterested* «showing no interest or concern» также возникло позже. И если вспомнить, что слово *uninterested* вначале появилось в языке со значением «unbiased, impartial», то мы увидим, что слова *uninterested* и *disinterested* в некотором роде поменялись местами. Даже если предположить хронологическую неточность в словарях, базирующуюся на более ранних употреблениях в речи, становится ясным то, что с самого начала своего существования слова *uninterested* и *disinterested* «обменивались» значениями и между ними никогда не было четких различий, несмотря на необоснованные сомнения ученых. В конце концов, многие слова английского языка являются многозначными, и при помощи контекста можно распознать, в каком из своих значений они употребляются.

Теперь посмотрим, какую трактовку этих слов дают другие словари.

Так, словарь *Macmillan* предлагает следующие дефиниции:

Disinterested — 1) not involved in smth and therefore able to judge it fairly, причем для этого значения перекрестным вариантом будет слово impartial, f. ex. A **disinterested** (impartial) witness;

2) not interested¹;

Uninterested — not interested, f. ex. she does not read newspapers and is **uninterested** in politics [MacM 2006, 422].

Longman Dictionary of English Language and Culture [LDELС1992] содержит следующую информацию по интересующим нас словам:

Disinterested — 1) willing or able to act fairly because one is not influenced by personal advantage (= objective), f. ex. as a **disinterested** observer, who do you think is right?

2) infrm not caring; uninterested, f. ex. She seems completely disinterested in her work [LDELС1992, 365].

Uninterested — not interested².

В качестве иллюстрации употребления данных слов авторы словаря предлагают следующие примеры: The argument should be settled by someone who is **disinterested**. I'm completely **uninterested** in football [Там же, 1440].

Что же касается авторов словаря Webster (W), то, по их мнению, «not interested» является центральным значением слова disinterested, в то время как значение — «free from selfish motive or interest; unbiased» — будет второстепенным; в качестве же синонима предлагается слово uninterested. Что касается самого слова uninterested, то его основным значением словарь дает «having no interest and especially no property interest».

Таким образом, [MD1982] помечает значение слова disinterested «lacking interest» как разговорное, [OED1989] как небрежное или неточное, [MacM 2006] и [LDELС1992] как неформальное, а Webster предлагает его в качестве основного значения.

Исходя из вышеизложенных фактов, становится абсолютно ясно, что те носители языка, которые стали употреблять слово disinterested с новым значением «unbiased, impartial» просто не имели представления о его более раннем, первоначальном статусе, и в этом случае можно предположить, что именно это явилось причиной неправильной трактовки слова в наши дни.

Поразительным является и то, что те, кто выступает против современного, так называемого «неправильного» употребления слова disinterested, не принимают во внимание то обстоятельство, что слово interested имеет такую же потенциальную амбивалентность. Бо-

¹ Многие считают это употребление некорректным и предпочитают употреблять слово uninterested.

² Как видим, значение слова uninterested совпадает в [MacM 2006] и [LDELС1992].

лее привычное значение у слова *interested* «having concern, curiosity or enthusiasm for smth», f. ex. They are **interested** students and keen to learn. Однако, оно также имеет значение «having a stake in smth», f. ex. **Interested** parties should make a written submission. И тот факт, что слово *interested* сейчас имеет два разных значения, почему-то ни у кого не вызывает недоумения. Действительно, оба значения являются составной частью семантики слова с момента его появления в английском языке.

Неудивительно то, что в настоящее время многие воспринимают *disinterested* как отрицательную форму от *interested*, так как префикс *dis-* широко используется при образовании отрицательных прилагательных как, например, в парах слов *agreeable — disagreeable*, *tasteful — distasteful*, *interested — disinterested*¹. И мы не раз замечали, что многие употребляют *disinterested* в эмфатическом значении, так как, по их мнению, это слово является более выразительным, чем *uninterested*.

Приведенный анализ показывает, что следует избегать слишком прямолинейных оценок того или иного явления, ведь значения слов являются достоянием всего языкового сообщества, они представляют что-то вроде «общественного договора», который мы заключаем между собой, в противном случае общение между людьми было бы невозможным.

Языковые изменения нельзя остановить, как течение самого времени, и это непосильно отдельно взятым индивидам. Язык — это саморегулирующаяся система, которая, если не вмешиваться в ее функционирование, позаботится о себе сама. Возможность такой саморегуляции кроется в желании говорящих на данном языке людей понимать и быть понятыми.

ЛИТЕРАТУРА

Burridge 2005 — *Burridge K. Weeds in the Garden of Words*. Cambridge: CUP, 2005. 196 p.

LDELС1992 — *Longman Dictionary of English Language and Culture*. UK: Longman Group Ltd., 1992. 1528 p.

Noonan 1998 — *Noonan P. Essays from Contemporary Culture*. Fort Worth: H. Brace and Co., 1998. P. 368–376.

¹ Следует отметить, что слово **disinterested** является антонимом к слову *interested* только во втором значении «concerned, partial, biased», а для основного значения «curious, engaged» в качестве антонима предлагается слово **uninterested**. См.: [Penguin Dictionary 1992].

MacM 2006 – *MacMillan. English Dictionary for Advanced Learners*. MacMillan Publishers Ltd., 2006. 1748 p.

MD1982 – *The Macquarie Dictionary*. Australia: McMahons Point, NSW, ML., 1982. 2062 p.

OED1989 – *Oxford English Dictionary*. Gr. Br., Oxford: The Clarendon Press. 1989. 1160 p.

Penguin Dictionary 1992 – *The Penguin Dictionary of English Synonyms and Antonyms*. England: Penguin Books Ltd., 1992. 442 p.

W 2001 – *Webster's Unabridged Dictionary*. NY USA: Random House Inc., Random House Reference, 2001.

This article presents investigation of meaning shifts which have taken place in the words *gay*, *disinterested* and *uninterested* in the course of time. The research deals with both historical evolution and synchronic state of these language units and their representation in lexicographic authorities.

Key words: meaning shifts, semantic changes, diachrony, synchrony, dictionary definition, degradation of meaning, connotation.

Раздел 9

ТЕКСТ, КОНТЕКСТ, ИСТОЧНИК В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ И МЕТОДИКЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

И.А. БИРИЧ, Н.Н. КУЛЬЧИЦКАЯ

Художественный образ как результат сотворчества писателя и читателя (опыт герменевтического анализа художественного текста)

В статье обозначаются особенности герменевтической методологии, приводящей к пониманию мира и человека. Художественный образ и метафора рассматриваются как «пропуск» в область духовного пространства. Художественный текст рассматривается как возможность преобразования сознания человека. Предлагается интерпретация текстов А.С. Пушкина («Капитанская дочка») и Б.Ш. Окуджавы («Уроки музыки»).

Ключевые слова: искусство понимания, милосердие, простота и целостность, любовь к миру, Отец.

ОСОБЕННОСТИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ МЕТОДОЛОГИИ

Мифологическое происхождение герменевтики

Гермес — один из олимпийских богов, называемый в древнегреческих мифах «хитроумным», так как принадлежит сразу двум мирам: божественному и земному. Обладая чудесными крылатыми сандалиями и магическим жезлом, он стал вестником олимпийских богов. Он доставлял людям известия с Олимпа в форме чудес и видений. Эти вести необходимо было «расшифровывать» и объяснять. Если в древнем Египте тайнами Вселенной и общества владели только жрецы, то объяснительная философия (она же эзотерическая), то есть герменевтика, родилась именно в древней Греции.

Жезл Кадуцей, или Жезл Гермеса, в этой философии является ключом, который открывает тайны мироустройства, отворяет границу между светом и тьмой, жизнью и смертью, добром и злом. Этот жезл является знаком взаимодействующих и дополняющих друг друга сил природы.

Главная идея герменевтики: увидеть окружающий мир как некий текст, в котором каждый элемент несет определенный смысл в духе этого текста. Существовать внутри него — значит быть понятым, «прочитанным». Поэтому герменевтика — это искусство и истолкования, и интерпретации текста.

Герменевтика как концепт и символ

Надо овладеть ключом, чтобы раскрыть потаенный смысл текста. Одни и те же универсальные принципы пронизывают устройство мира, человека и естественного языка. Если мир состоит из ценностной информации, энергии и вещества, то в человеке это преломляется в его смысле жизни (духе), чувствах (душе) и деятельности (теле). И в языке мы находим ту же тройственную структуру: прямое (предметное) значение слова, эмоциональное значение и его духовный смысл, восходящий к этимологии звуковой вибрации. Везде мы наблюдаем соотношенность и подобие данных структур для выявления особенностей герменевтического исследования, опирающегося на многоуровневость Божьего мира, который можно читать как текст. (Первым это сделал Августин Блаженный, обучая своих учеников понимать Библию не буквально, а символически. III век) [Блаженный Августин 2002].

Инвариантность языковой картины мира дает возможность народам понимать друг друга. Миф о Вавилонской башне поучителен. Господь ведь не просто разрушил ее как символ гордыни потомков Ноя достать до Неба с помощью рукотворного чуда. Он одарил этих потомков различными языками, в освоении которых они должны научиться строить храм внутри своего сознания согласно своей индивидуальности. Но следы древнего праязыка в многоязычной картине мира сохранились, являясь залогом ее универсальности.

Совершается понимание мира как текста с помощью метафоры — особой мыслеформы, об особенностях которой писал еще Аристотель. Метафора — это не просто перенос значения, а «перенос отсюда вперед или вверх» (согласно морфологии самого слова, состоящего из двух корней) — за пределы наличного знания, поднятие масштаба восприятия явления с уровня частного на уровень всеобщности. Это философский, а не только филологический ключ герменевтического исследования. Где присутствует метафора, там всегда происходит ук-

рупнение или смысловая переоценка значения (может быть, и в роли его падения). Метафора — это метод «перезагрузки» смыслов языковой картины мира [Бирич 2018].

Для языковой картины мира характерны все признаки живого. Отечественный психолог В.П. Зинченко для определения образно-концептуальной модели мира воспользовался понятием Ю.М. Лотмана «семиосфера». Семиосфера, по Зинченко, «пульсирует, сжимается и расширяется, в ней есть свои постоянные и блуждающие звезды, гиганты, карлики, скопления, галактики, туманности, пустоты, черные дыры, самопроявляющиеся вспышки (озарения) новых и сверхновых знаний, долго идущий (или медленно доходящий) свет старых. Есть свои молекулы, атомы, свои “элементарные” частицы, пронизывающие семиосферу со скоростью мысли, способные трансформироваться в любые другие частицы. Есть ассоциативные поля с сильными, слабыми и сверхслабыми взаимодействиями, есть свои фазовые переходы...» [Зинченко 1998, 128]. Чем не космос, пронизанный мыслью?!

Опыт герменевтического анализа художественного текста

Искусство интерпретации как творческое движение к смыслу ярче всего проявляется, когда мы выстраиваем свое понимание литературного произведения. Осмысление текста связано с вхождением читателя внутрь художественного пространства.

Мир художественного произведения становится реальным, его образы взаимодействуют с миром конкретного человека. Реальность проявляется в преображении читателя; он превращается в соавтора, соотнося собственные ценности с миром, созданным писателем. Это чудо преобразования происходит при соприкосновении таланта читателя с гениями словесного творчества. Они, зная природу языка, приобщают человека к идеальному пространству через художественный образ.

С читателем это может происходить при перечитывании, казалось бы, хорошо знакомых классических «школьных» произведений, когда сюжет уже известен. «Поверх» сюжета разворачивается картина восстановления человека в человеке, его нравственных и духовных устремлений. Наиболее ярко такое действие осуществляют произведения А.С. Пушкина — там всё волнует: и сюжет, и накал чувств, и необходимость понять высший смысл истории, события-текста! Реконструкция смыслового пространства художественного текста Пушкинской «Капитанской дочки», на наш взгляд, демонстрирует необходимость погружения в художественный мир русского языка. Иногда такое же быстрое погружение происходит и в языковом пространстве современной литературы.

Например, «тихий» голос другого автора, другого стиля — Булата Шалвовича Окуджавы, на наш взгляд, тоже позволит увидеть необходимость знать об искусстве интерпретации, чтобы выходить на ключевые концепты и образы русской культуры.

Пушкин и Окуджава — что общего? На наш взгляд, это способность проявления силы языка в художественном тексте, когда включаются творческие силы понимания, и происходит выход, прорыв к осознанию смысла через силу художественного образа, через проникновение, прикасание к миру культуры возвышающей.

«Чувства добрые» в мире А. С. Пушкина

Удивительные слова из дневников М. М. Пришвина, которые были опубликованы им в «Незабудках», требуют, на наш взгляд, особенного внимания к тем связям, которые возникают при чтении этого текста.

«Наконец-то дожил до понимания “Капитанской дочки” и тоже себя: откуда я пришел в литературу. Утверждение мира в гармонической простоте (“мечта и существование” сходятся).

Пушкин отсылает своего Онегина и вообще “героя нашего времени” к Пугачеву (Швабрин) и оставляет себе то простое, что есть в капитанской дочке. И теперь читаешь — и как будто у себя на родине...

Моя родина не Елец, где я родился, не Петербург, где наладилась жизнь, — то и другое для меня теперь археология; моя родина, непревзойденная в своей простой красоте, в сочетавшейся с нею доброте и мудрости, — моя родина — это повесть Пушкина “Капитанская дочка”» [Пришвин 2001, 543].

Этот пришвинский текст задает много глубоких вопросов о понимании (дожил) художественного текста, о вживании в мир художника (как будто у себя на родине), и о воле писателя (отсылает/оставляет).

Удивительно ли, что Пришвин называет свою родиной повесть Пушкина? Конечно — ведь слово *родина* превращается из эмоционально-пространственно-географического в духовно-творческое понятие. Сочетание *простой красоты с добротой и мудростью* — это выделение того главного, что составляет для писателя-философа в определении родины нового измерения, в котором заложены все семена вырастающей жизни, жизни, питающей душу человека, осознано ищущего родники своей творческой жизни.

«*Капитанская дочка*». Это и заголовок, и «то простое, что есть в капитанской дочке». И мы видим, что смысловое пространство пушкинского текста открывается через понимание образа Маши Мироновой.

Чтобы в дочери капитана Миронова и его жены увидеть образ, т.е. художественно собранные качества, проявляющиеся в конкретных

ситуациях художественного пространства, читателю нужно потрудиться — за описанием, словами героини, ее действиями, представленными автором без затей (говорит и действует обычный человек) — увидеть внутренний мир человека, мир, который становится знаком, указательной стрелой, метафорой, переводящей нас из исторического пространства пушкинской повести в мир духовных представлений А.С. Пушкина об идеале, об идеальном пути человеческой жизни.

Простота, можно сказать, обычность, капитанской дочери проявляется в каждом эпизоде, где появляется Маша Миронова. Ее боязливость, мягкость, внимание к душевным движениям близких людей, ее послушание и глубокое уважение родительского слова (не только своих родителей) — эти качества не делают Машу слабой и безвольной. Напротив, мы видим, что решающий шаг в сохранении чести семьи и самой жизни Петра Гринёва делает именно она.

Дочка, «усыновлённая/удочерённая» высшими силами (иначе не было бы столько счастливых совпадений в истории Маши и Петра), произносит важнейшие слова, обозначив не только цель своего приезда к царственной особе, но и сокровенную суть своей жизни: *Я пришла просить милости, а не правосудия.*

Идейное содержание повести, отраженное в полной мере в самом названии, позволяет нам увидеть ту простоту, из которой рождается ощущение родины, отчего дома — без лишнего пафоса и какого-либо внешнего сопровождения, эффектов. Читателю надо выйти навстречу автору, чтобы двигаться в том направлении, которое создается языком художественного текста.

«У Пушкина за названием стоит не бунт, не личность главаря бунтовщиков, не честь молодого офицера, обязанного нести свой воинский долг, и даже не Россия, стоявшая в то время на изломе своей судьбы, — он назвал повесть “Капитанская дочка”, сосредоточив духовно-нравственный потенциал повести в этом словосочетании» [Арсентьев 1998, 31]. И через движение, наше читательское движение вслед за словом *дочка, капитанская дочка*, сердечность взаимоотношений героев — выходим на потенциал нашего понимания, выходим на идею, к которой нас приводит А.С. Пушкин. Трудную и красивую идею: идеал — это *милосердие!* Через конкретные образы художественного текста, по указанию метафоры, мы поднимаемся и входим в то пространство, которое учит нас милосердию везде и всегда, вне зависимости от ситуации. В повести милосердие как духовное качество, хорошо знакомое русскому человеку, является главной пружиной сюжета: проявившись тихо сквозь метель в начале, оно оборачивается чудом, совершенным свирепым преступником, и обретает в конце царское величие.

Для Пушкина это очень важно. Вспомним строки из его стихотворения «Памятник», написанный в последний год жизни. Поэт подводит итоги:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век прославил я свободу
И милость к падшим призывал.

Милосердие как концепт русской культуры наполняется образами, помогающими нам сориентироваться в современности независимо от конкретного исторического времени. Художественный текст задает направление для развития нашей духовной природы через преодоление представления об ограниченности наших сил.

Свет отцовской любви в мире Окуджавы

Обратимся теперь к рассказу Б.Ш. Окуджавы «Уроки музыки». О чем эти семь листочков текста? Это небольшие зарисовки о том, как человек проходил подготовку к военным действиям? Или рассказ о трудностях молодого солдата, не приспособленного к физическим нагрузкам? Или о невозможности молодого интеллигента привыкнуть к тому, что им командует другой человек, более того, человек из другого культурного мира?

Как интерпретировать текст, который начинается с признания автора: *«Нынче всё это по прошествии сорока с лишним лет представляется столь отдаленным, почти придуманным, что я теряю реальное ощущение времени. Да и самого себя вижу почти условно: так, некто нереальный семнадцатилетний, с тоненькой шейкой, в блеклых обмотках на кривых ножках, погруженный в шинель с чужого плеча; почему-то с карабином; почему-то делающий не то, что надо, и потому виноватый перед сержантом Ланцовым»*? В чем проявляется условность видения героя? Важно ли здесь реальное ощущение времени, или читателю надо обратить внимание на другие знаки текста? Почему текст о подготовке минометчика называется «Уроки музыки»?

Только пройдя по пути собирания частей текста в целое, образов в образ текста, можно подойти к пониманию и осознать смысл текста как выход в другое пространство, где решаются вопросы не времени, а вечности.

Уроки музыки... Кто учитель? Кто ученик? О какой музыке идет речь?

Может быть, всё встанет на свои места, когда мы в словах автора-рассказчика услышим исповедь ученика?

Ученик рассказывает нам, какие уроки он извлек из встреч с людьми, которые готовили его к преодолению трудностей войны. Один из них *«сержант Ланизов — старик тридцати лет, кадровый, сколоченный из морёного дуба, глядящий на меня с подозрением и болью, учитель жизни и минометного искусства, которое есть первейшее для нас, а то, что вы городские и шибко грамотные, это вы забудьте, так и так, и разотрите... Это вам не географией баловаться... Как стоишь! Встать, сесть!.. Смирна! А ну, подравняйсь!..»*

Сколько здесь ученической иронии по отношению к учителю, к его неграмотной речи — молодой потешается над ошибками учителя. Невыносимые трудности преодоления непривычных нагрузок сопровождаются непривычной для уха молодого поэта речью командира: *так и так*.

Образ ученика, проходящего курс жесткой подготовки (*трудно сейчас представить, как я всё это проделывал, как не отвалились руки, ноги. Я ли это был...*), создается через наше сочувствие герою, пытающемуся нащупать в новых условиях то, что для него является основой его понимания жизни — «музыку домашнего тепла».

«Я погружен в горькую оглушающую музыку, встаю под нее, бегу, вылизываю котелок, ползу по грязи, таскаю мины, выслушиваю оскорбления... И всё под нее». Что герой называет музыкой? Жизнь, в которую он вынужденно погружен.

О желании сопротивляться такой жизни герой-ученик пишет тоже с иронией, уже о себе: *«... мысли о расплате с обидчиком гудят в наших головах: отомстить, ... не опускать головы, помнить, что ты — центр мироздания, царь природы, пусть в шинели с чужого плеча, пусть на кривых ножках в блеклых обмотках...»*

Когда начинается «новая жизнь» (именно так ощущает результат своей подготовки молодой солдат: *«холод меня отныне не берет, и расстояния мне не страшны, и вырыть укрытие для миномета мне ничего не стоит. ... И тяжелая звонкая непечатная дробь сержантовых претензий, не причиняя вреда, отскакивает от меня как холодный дождь от дублёной кожи»*), в рассказе появляется фраза: *«Всё глуше музыка души, всё звонче музыка атаки...»*

Как будто бы музыка души противопоставляется музыке атаки...

О какой атаке идет речь? Ведь дальше, по сути, рассказывается о том, что впитал в себя ученик. Он получает задание *«погонять»* вновь прибывших *«десять стариков лет по тридцать пять»*. Среди этой группы — один *«постарше остальных: ему вполне сорок»*. И не столько разворачивается картина подготовки солдат на минометной батарее, сколько выстраивается образ Отца. Отец возникает в памяти молодого

героя рассказа (*«И тут я почему-то вспоминаю своего погибшего отца, которому сейчас тоже было бы сорок»*) через встречу со взрослым новобранцем. Образ любимого и любящего отца (*«Мой отец всегда... У моего отца всё было с иголочки... Сапоги у него всегда сверкали... У нас на батарее... Мы на нашей батарее... Наша батарея...»*) укрепляет связь героя с тем делом, которым он сейчас занят. Высветляется душа молодого, что проявляется в его отношении к окружающим людям. Образ отца отчетливо проявляется, когда сам герой уже во многом победил себя, свою телесную слабость и раздражительность по отношению к «чужому». Отец — вот учитель той настоящей музыки, которая питает душу молодого человека. Человека.

Читая рассказ о командном опыте молодого бойца, мы видим, что герой не забыл *«едва слышную музыку домашнего тепла»*. Вот где проявляется то, чему он научился в условиях *«горькой музыки»*. Герой рассказывает о событиях своего «экзамена» словами сержанта Ланцова, и мы чувствуем, что он подобрал не только слова — прочувствовал смысл уроков сержанта: научить быть солдатами ради мира и жизни. Уроки сержанта становятся уроками Отца. И возникает музыка!

В финале рассказа Б. Окуджавы мы слышим, как проявляются уроки любви к Отцу человека, который хранит в себе это ученичество как память о конкретных людях. Язык этой музыки — любовь к человеку: *«Прошло более сорока с лишним лет. Срок, понимаешь! Ни одной фамилии не помню, кроме этих двух. Где все — не знаю. Живы ли, погибли ли? Никто не знал, кому что предназначено, да и сейчас никто не знает, почему одним повезло, а другим нет. Я хочу, чтобы все остались в живых, все, но больше всего — чтобы тот, с красным носом, похожий отдаленно на моего отца, чтобы он вернулся к своим девочкам, черт бы его побрал!»*

Человеческое отношение, сочувствие, понимание и уважение к человеческой природе через ощущение родства на войне со всеми людьми — это и есть музыка души, которая передает свою силу музыке атаки. Атаки, результат которой — преодоление разности людей, победа над неприязнью к другому, к незнакомому, непривычному. Как важна победа — над собой, над усталостью, над врагом.

В стихотворении Булата Окуджавы, написанном в том же 1985 г., что и рассказ, эта тема уроков музыки звучит, поднимая нас из пространства и времени войны туда, где живет музыка души, музыка Отцовской любви:

Всё глуше музыка души,
всё звонче музыка атаки.
Но ты об этом не спеши,

не обмануться бы во мраке,
что глуше музыка души.

Последнее четверостишие — открытие закона, по которому живет человек — такова его природа, кровь:

И это всё у нас в крови,
хоть этому не обучались:
чем чище музыка любви,
тем громче музыка печали.
Чем громче музыка печали,
тем выше музыка любви.

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов 1993 — *Алпатов Т.А.* Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Взаимодействие поэзии и прозы. М.: Изд-во Моск. пед. ун-та, 1993. 90 с.

Арсентьев 1998 — *Арсентьев Д.З.* Кто же главный герой в «Капитанской дочке» Пушкина? // Путь к родному языку. Памяти Д.З. Арсентьева (к 60-летию со дня рождения): [сборник] / Сост. Г.А. Тюрин, Н.Н. Кульчицкая. Орёл: Орловский институт усовершенствования учителей, 2004. С. 21–32.

Бирич 2019 — *Бирич И.А.* Роль метафоры в герменевтическом исследовании // Текст, контекст, интертекст: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XV Виноградовские чтения (г. Москва, 3–5 марта 2018 г.): В 3 т. Т. 3: Зарубежная филология. Философия. Междисциплинарные гуманитарные проблемы / Отв. ред. И.Н. Райкова. М.: Книгодел; МГПУ, 2019. С. 236–241.

Блаженный Августин 2002 — *Блаженный Августин.* М.: Издат. Дом Шалвы Амонашвили, 2002. 224 с. (Антология гуманной педагогики).

Зинченко 1998 — *Зинченко В.П.* Психологическая педагогика. Материалы к курсу лекций. Ч.1. Живое Знание. 2-е изд., испр. и доп. Самара: Самарский дом печати, 1998. 296 с. Пришвин 2001 — *Пришвин М.М.* Весна света / Сост. и подгот. текстов Л.Я. Рязановой, Я.З. Гришиной. М.: Жизнь и мысль, 2001. 576 с.: ил. (Библиотека МГПУ).

The article outlines the features of hermeneutics as a concept, sign and symbol, leading to an understanding of the world and man. The artistic image and metaphor are considered as a «pass» into the realm of spiritual space. An artistic text is considered as an opportunity to transform a person's consciousness. The interpretation of the texts of A.S. Pushkin and B.S. Okudzhava is proposed.

Key words: the art of understanding, mercy, simplicity and integrity, love for the world, Father.

О.Ю. КАЗМИРЧУК

Стихотворение «Десятилетье Пресни» в историческом контексте и в контексте пастернаковского творчества

В статье анализируются стихотворение Б.Л. Пастернака «Десятилетье Пресни» и фрагменты поэмы «Девятьсот пятый год». В процессе анализа большое внимание уделяется истории создания текстов и предлагается осмыслить уникальный феномен: поэт всякий раз обращался к описанию «пресненских» событий в момент годовщины трагедии: 1915 и 1925 годы.

Ключевые слова: Б.Л. Пастернак, «Десятилетье Пресни», «Поверх барьеров», «Девятьсот пятый год», жизнетворчество.

В сборник Б.Л. Пастернака «Поверх барьеров», изданный в 1929 г., входит стихотворение «Десятилетье Пресни». Само название указывает на то, что стихотворение было написано к годовщине революции 1905 года. Оно обычно печатается с указанием даты — 1915 год — так описываемый в стихотворении временной отрезок (годовщина событий) хронологически «совпадает» с самим процессом описания (написания). Здесь необходимо отметить важный факт пастернаковской творческой биографии: сборник «Поверх барьеров» существует в двух вариантах — редакция 1917 г. и редакция 1929 г. [Иванов 2015, 352]. Не раз пастернаковскими исследователями и биографами цитировалось письмо поэта к М.И. Цветаевой, написанное 7 июня 1926 г. и содержащее авторскую характеристику первой редакции сборника: «О “Барьерах”. Не приходи в унынье. Со страницы примерно 58-й станут попадаться вещи поотраднее. Начало: серость, север, город, проза, предчувствуемые предпосылки революции (глухо бунтующее предназначенье) <...> начало, говорю я, еще может быть терпимо...» [Пастернак 1989, 285–287]. Симптоматично, что именно М.И. Цветаевой Пастернак рассказывал о переработке собственных произведений, ценя динамичность, изменчивость ее поэтики (о лирике М.И. Цветаевой см., например [Лапутина 2011, 61–63]). Кроме того, в переписке между Пастернаком и Цветаевой большое внимание уделяется проблеме интерпретации истории в художественных текстах [Пастернак 1989, 412; Поливанов 2015, 34–35].

Итак, в 1928 г. Пастернак перерабатывает книгу «Поверх барьеров» [Пастернак 1989, 286]. Тогда интересующее меня стихотворение

и получает название «Десятилетье Пресни», а первое его название «Отрывок» становится подзаголовком [Поливанов 2015, 26]. В редакции 1917 г. (сборник был выпущен в декабре 1916 г., а на обложке стоял 1917 г. как дань футуристическому устремлению в будущее [Казмирчук 2003, 38]). Даты написания стихотворений не указывались, а после «переделки» входящие в «Барьеры» тексты печатались уже с датами, например: «1916, 1928», «1914, 1928», «1914», «1915». «Двойная» дата под стихотворением указывала на то, что в 1928 г. текст подвергся значительной переработке. Поскольку стихотворение «Десятилетье Пресни», напечатанное в сборнике 1929 г., не слишком отличалось от первого варианта, поэт сохранил изначальную дату: «1915». Эту дату дублировало новое заглавие, тем самым стихотворение замыкалось в своеобразный круг.

Стихотворение «Десятилетье Пресни» начинается с описания стихии времени, будущее внезапно проникает в настоящее: «...Тревога подула с грядущего, / Как с юга дует сирокко» [Пастернак 1985, 42]. Примечательно, что категория времени здесь сравнивается с «пространственными» категориями (о разных типах сравнения см. [Девятова 2008, 104]). Подобное «сращение» времени и пространства заявлено и в названии, «Десятилетье Пресни», более того, в названии это «сращение» влечет за собой значимые исторические ассоциации. Само словосочетание «десятилетье Пресни» уже несет в себе идею соприкосновения различных времен, как и начальные строки стихотворения, с той разницей, что в названии «объединяются» прошлое и настоящее, в первых строках стихотворения — будущее и настоящее.

Лирический герой Б. Пастернака пытается угадать, насколько обоснованы предчувствие тревоги и ожидание преображенного будущего, станет ли такое «будущее» настоящим: «Тому грядущему, быть ему / Или не быть ему? / Но медных макбетовых ведьм в дыму — / Видимо-невидимо» [Пастернак 1985, 43].

Две идущие друг за другом отсылки к Шекспиру (трагедии «Гамлет» и «Макбет» впоследствии будут переведены Пастернаком [Пастернак 1989, 542]). Они создают весьма парадоксальный эффект: парафраза «гамлетовского» вопроса, здесь Пастернак впервые обращается к шекспировскому «Гамлету» (о важности гамлетовской проблематики в творчестве Б.Л. Пастернака см., например [Казмирчук 2003, 38]), свидетельствует об «открытости», «незавершенности» описываемой ситуации (ср. подзаголовок или первоначальное название стихотворения, «Отрывок»), а упоминание макбетовских ведьм привносит идею предназначенности (ср. слова из письма к М.И. Цветаевой). Возможно, будущее «открыто» в глазах лирического героя,

но предназначено (готово) с точки зрения высших сил. Отсылка к макбетовским ведьмам в начале XX века была популярна в русской поэзии, вспомним хотя бы эпиграф к «Пузырям земли» Блока. Примечательно, что в момент переиздания сборника «Поверх барьеров» (1929) «предполагаемое» лирическим героем Пастернака будущее уже стало настоящим, революция свершилась.

Три первые строфы пастернаковского «Десятилетия Пресни» — это попытка вписать происходящее в некий исторический, всеобщий контекст («шафренные факелы», «дворцовые пьедесталы» и т.п.); о возможном соотношении в художественном тексте реального, исторического и мифологического начала см., например, [Данилкова 2017, 213]. Но, согласно Пастернаку, и в московской повседневности есть множество факторов, способствующих появлению мыслей о необходимости преобразования мира.

Описание основного сюжетного действия начинается в следующем стихотворном фрагменте, отделенном отточием. Лирический герой Пастернака воссоздает атмосферу безысходности («Глушь доводила до бесчувствия / Дворы, дворы, дворы...»). Создателями подобной атмосферы в пастернаковском тексте становятся городские реалии (дворы, тупик) и само время, месяц декабрь: «...Когда с Канатчиковой дачи / Декабрь веревки вил, канатчик, / Из тел, и руки в дуги гнул...». Далее перифрастически описываются восстание и его подавление: «... когда посул / Свобод прошел, и в стане стачек / Стоял годами говор дул...» [Пастернак 1985, 43]. Здесь привлекают внимание многочисленные фонетические повторы (о фонетическом инварианте языковой игры см. [Захарова 2022, 146]). В первом издании сборника «Поверх барьеров» этот фрагмент был снят военной цензурой [Иванов 2015, 352] и заменен точками, что в парадигме русской литературы ассоциируется с пушкинским «Евгением Онегиным» [Тынянов 1977, 52]. «Цензурные» точки парадоксальным образом усиливали идею «незавершенности», заданную в первоначальном названии стихотворения, «Отрывок».

Дальше одним из главных героев стихотворения становится городской тупик: «Тупик, спускаясь, вёл к реке...» [Пастернак 1985, 43] — парадоксальный, алогичный образ: тупик, который куда-то ведет. Мотив постепенного спуска отражается и в структурной организации строфы: 16 строк из 20 являются единой синтаксической конструкцией. Столь очевидное несовпадение синтаксического членения фразы с ее делением на строки создает эффект перемещения в пространстве, эффект постепенного спуска. В финале строфы тупик разделяет судьбу восставших: «В те дни, как от побоев слабый, / Пал на землю ту-

пик...» [Там же], происходит столь свойственная поэтическому мышлению Пастернака антропоморфизация явлений городского быта.

Характерно и данное поэтом определение временного отрезка, в пределах которого разворачиваются описываемые события: «в те дни». Указательное местоимение традиционно требует уточнения [Русский язык и литература 2020, 200], такое уточнение дается: речь идет о времени забастовок: «В те дни, как от побоев слабый, / Пал на землю тупик. Исчез, / Сумел исчезнуть от масштаба / Разбастовавшихся небес» [Пастернак 1985, 43]. Еще раз подчеркну: в сборнике 1929 года стихотворение обретает название «Десятилетье Пресни», тем самым изначально задаются точные пространственные и временные координаты и актуализируется жизненный, внелитературный контекст.

В «Десятилетье Пресни» обычная жизнь города нарушается по вине бастующего неба. Ожившая природа (небо, тучи, стужа) подражает действиям человека. Природные силы в равной мере способны перевоплотиться в восставших и в их усмирителей. Трагедию восстания переживают и городские реалии: «...И улицы обыкновенно / Невинны были, как мольба...», «...Ряды окон, / Не освещенных в поздний час, / Имели вид сплошных попон / С прорезами для конских глаз» [Пастернак 1985, 44] (о выразительных возможностях сравнительных оборотов см. подробнее [Девятова 2005, 85]). В стихотворении Пастернака примечателен образ зимы: зима трактуется как нечто губительное, это соотносится и с исторической реальностью (декабрьское восстание на Пресне), и с литературной традицией интерпретации зимы (см. [Якушевич 2001, 25]).

Итак, в стихотворении «Десятилетье Пресни» весь мир (природа и город) разыгрывает, повторяет реальную человеческую трагедию [Казмирчук 2003, 138]. Подобный комплекс мотивов и тем не раз использовался в сборнике «Поверх барьеров» — вспомним хотя бы предшествующее «Десятилетью Пресни» стихотворение «Возможность» и последующий поэтический цикл «Петербург». Похожие мотивы присутствуют и в мини-цикле «Метель», однако лишь в «Десятилетье Пресни» мир заново переживает события недавнего прошлого, а не далекой истории (будь то Варфоломеевская ночь, строительство Петербурга или пушкинская дуэль). Возможно, именно потому Пастернаку была так важна хронологическая привязка, реализующая, прежде всего, в названии стихотворения.

Стоит отметить, что смена названия (не «Отрывок», а «Десятилетье Пресни») вводит в число слов-топонимов, использующихся в заглавиях стихотворений из сборника «Поверх барьеров», московский

топоним. В первой редакции сборника среди названий фигурировали топонимы Петербург, Урал и Марбург. Введение московских номинаций вполне оправдано — ведь в сборнике «Поверх барьеров» много стихотворений «о Москве», в которых в качестве значимых мотивов и образов предстают элементы московского пространства (улицы, площади, переулки); здесь немаловажен и биографический компонент [Иванов 2015, 351–352].

Итак, название стихотворения («Десятилетье Пресни») в сочетании с публикуемой датой написания текста создает своеобразный эффект «жизнетворчества», заставляющий читателя заново переживать и события самого восстания, и его «годовщину».

К событиям 1905 года Б. Пастернак обращался неоднократно. Например, в романе «Доктор Живаго» тема революции 1905 года связана с образом Антипова-Стрельникова, но мне бы хотелось уделить внимание пастернаковской поэме «Девятьсот пятый год», в название которой в усеченном виде вынесена дата, указывающая на конкретный исторический сюжет.

Работа над поэмой «Девятьсот пятый год» (уточнение «тысяча» было излишним в силу хронологической близости описываемых событий) началась осенью 1925 г. (к 25-летней годовщине революции). Тема была более чем актуальной: в 1925–1926 гг. в Советском Союзе толстые литературные журналы и альманахи в большом количестве печатали художественные произведения, а также документальные материалы, посвященные Первой русской революции. К концу 1925 г. московское издательство «Недра» выпустило эти тексты отдельными книгами, одинаково оформленными и явившимися своеобразной книжной серией [Поливанов 2015, 30]. План поэмы «Девятьсот пятый год» был создан Пастернаком летом 1925 г. Собирая материал для поэмы, поэт встречался с участниками восстания, расспрашивал их, делал записи, изучал существующую исследовательскую и мемуарную литературу, обращался за помощью к Я.З. Черняку — одному из лучших специалистов в таких сферах, как история русской общественной мысли и история революционного движения второй половины XIX столетия. Сохранилось письмо Пастернака Я.З. Черняку, датированное июлем 1925 г. В нем поэт просит одолжить ему книги из прилагаемого списка (литература о революции 1905 года) и по возможности дополнить этот список [Пастернак 1989, 400–401; Поливанов 2006, 64].

В 1926 г. в журнале «На литературном посту» поэт так охарактеризовал структуру будущей поэмы: «Эти фрагменты, пока еще лишённые внутренней связи, будут печататься в отдельных журналах, после чего я их переделаю еще раз и составлю <...> цельную вещь,

книгу» [Пастернак 1985, 572]. Писатель хотел закончить работу строго к «юбилейным» датам (проблематика «юбилейности» есть, как мы помним, и в стихотворении «Десятилетье Пресни»), но работа затягивалась. 1 декабря 1925 г. Пастернак писал редактору литературного альманаха «Ковш», которому ранее обещал предоставить для публикации новые фрагменты поэмы: «<...> Вы просто не поверите, как я занят. Приходится читать кучу материала. <...> Хотя я пропускаю юбилейные сроки и всякий раз оказываюсь позади них, но при каждой новой части вновь и вновь пытаюсь попасть в число с ними и теперь, например, бросил Потёмкинскую эпопею <...> ради вооруженного восстания в Москве, сроки которого уже на носу. Не знаю, успею ли в полторы-две недели, что мне остаются» [Пастернак 1989, 413].

Поэт стремился «синхронизировать» описываемые события и процесс написания, подобной синхронности он однажды уже достиг (стихотворение «Десятилетье Пресни») и, вероятно, хотел повторить этот эффект. Рискну предположить, что Пастернаку важен был не столько заработок, хотя о своих финансовых проблемах поэт рассказывал родным и знакомым [Там же; Поливанов 2006, 68–69], сколько свойственное литераторам начала XX века стремление «объединить» творчество и жизнь. Это был своеобразный «пастернаковский» вариант теургии (о теургии у русских поэтов-символистов см., например [Магомедова 2001, 92; Бройтман 2007, 19–20; Горелкина 1999, 16]). Нельзя не признать: Пастернак редко писал что-либо к историческим годовщинам, и тем любопытнее феномен пресненских событий, отразившийся даже в названиях произведений.

Поэма «Девятьсот пятый год» по мере создания печаталась отдельными главами в литературных журналах и альманахах, она была закончена в феврале 1906 г. Ее полная версия была впервые опубликована в 1927 г. (к годовщине Октябрьской революции), в книгу вошли две «революционные» поэмы Пастернака: «Лейтенант Шмидт» и «Девятьсот пятый год» [Пастернак 1989, 431]. Б. Пастернак, всегда отличавшийся весьма критическим отношением к собственному творчеству (о переработке сборника «Поверх барьеров» я уже упоминала), был недоволен и поэмой. В качестве причины творческой неудачи поэт называл собственное стремление быть актуальным [Там же, 413] (инвариантом подобного стремления стало и отмеченное тяготении к синхронизации, к точному совпадению времени «описания» и «написания»).

И в завершении хотелось бы напомнить название последнего фрагмента поэмы «Девятьсот пятый год»: «Москва в декабре». В этом названии снова объединяются категории пространства и времени. В последнем фрагменте поэмы ярче, чем в первых частях, реализует-

ся художественный прием, использованный Пастернаком в стихотворении «Десятилетье Пресни»: главным действующим лицом снова становится город («Снится городу: / Всё, / Чем кишит, / Исключая шпионства, / Озаренная даль...» [Пастернак 1985, 227]), городские реалии и сама природа уподобляются людям, подражают им. Например: «Солнце смотрит в бинокль / И прислушивается / К орудьям...», или «<...>Перед ними бежал / И подошвы лизал / Переулок...» [Там же, 227, 230]. Впервые этот отрывок из поэмы был напечатан в журнале «Огонек» в 1926 г. под заглавием «Пресня» [Там же, 574]. Здесь топоним «Пресня» еще раз выносится в заглавие, а поскольку «повторяющиеся» заглавия встречаются у Пастернака редко, их появление становится более значимым.

Все перечисленные факты лишней раз свидетельствует об особом отношении поэта к трагедии, случившейся на Пресне в 1905 г., об осознании ее особой роли в истории России. Вероятно, поэт воспринимал пресненские события как некий «поворотный» момент, изменивший ход русской истории, подобная проблематика возникает уже в стихотворении 1915 г. Такое восприятие истории своей страны вообще свойственно русским литераторам рубежа XIX–XX веков. Например, в примечании к циклу «На поле Куликовом» (1908) Блок утверждал: «Куликовская битва принадлежит, по убеждению автора, к символическим событиям русской истории. Таким событиям суждено возвращение. Разгадка их еще впереди» [Магомедова 2001, 139]. Можно предположить, что сходным образом Б. Пастернак воспринимал восстание на Пресне и поэтому обращался к пресненской теме в разное время в произведениях, принадлежащих к различным литературным родам и жанрам: стихотворение, поэма, роман.

ЛИТЕРАТУРА

- Бройтман 2007 — *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Б.Л. Пастернака «Сестра моя — жизнь». М.: Прогресс — Традиция, 2007. 608 с.
- Горелкина 1999 — *Горелкина А.В.* Словообразовательные окказионализмы в мемуарных прозаических произведениях М. Цветаевой и А. Белого: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 1999. 21 с.
- Данилкова 2017 — *Данилкова Ю.Ю.* Г. Казак и Е. Замятин: к вопросу о роли мифологических аллюзий в антиутопии // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 212–222.
- Девятова 2008 — *Девятова Н.М.* О сравнении образном, логическом, отождествительном: к проблеме типологии синтаксических конструкций // Преподаватель XXI век. 2008. № 4. С. 101–105.
- Девятова 2005 — *Девятова Н.М.* Субстантивные сравнительные обороты в русском языке // Русский язык в школе. 2005. № 2. С. 85–89.

Захарова 2022 — *Захарова М.В.* Художественный текст в зеркале языковой игры // Пушкинские чтения — 2022. Классическая и новая словесность в XXI веке: жанр, автор, текст, медитации. СПб., 2022. С. 145–154.

Иванов 2015 — *Иванов Вяч.Вс.* Хронотопы творческой биографии Б.Л. Пастернака // Иванов Вяч.Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Азбуковник, 2015. С. 340–364.

Казмирчук 2005 — *Казмирчук О.Ю.* Интерпретация образов Гамлета и Офелии в русской поэзии «серебряного века» // Новый филологический вестник. 2005. № 1. С. 56–65.

Казмирчук 2003 — *Казмирчук О.Ю.* Творчество раннего Пастернака и поэтика символизма: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 355 с.

Лапутина 2011 — *Лапутина Т.В.* Индивидуальная метафора в поэтическом тексте М. Цветаевой: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М., 2011. 164 с.

Магомедова 2001 — *Магомедова Д.М.* Александр Блок // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1820-х годов). Кн. 2. М.: Наследие, 2001. С. 89–143.

Пастернак 1985 — *Пастернак Б.Л.* Избранное: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1985. 623 с.

Пастернак 1989 — *Пастернак Е.Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М.: Сов. писатель, 1989. 688 с.

Поливанов 2015 — *Поливанов К.М.* «Доктор Живаго» как исторический роман. Вып. 33. Тарту: University of Tartu Press, 2015. 262 с.

Поливанов 2006 — *Поливанов К.М.* Пастернак и современники: Биография. Диалоги. Параллели. Прочтения. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2006. 274 с.

Русский язык и литература 2020 — Русский язык и литература / А.В. Алексеев, Т.В. Лапутина, И.Д. Михайлова [и др.]. Ч. 1. М.: Инфра-М, 2020. 363 с.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.Н.* О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю.Н. Поэтика, история литературы, кино. М.: Наука, 1977. С. 57–77.

Якушевич 2001 — *Якушевич И.В.* Символика в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (сон Татьяны) // Филологические науки. 2001. № 2. С. 23–30.

The article analyzes B.L. Pasternak's poem «The Decade of Presnya» and fragments of the poem «Nine Hundred and Fifth year», in the process of analysis, much attention is paid to the history of the creation of texts and it is proposed to comprehend a unique phenomenon: the poet always turned to the description of the «Presnya» events at the time of the anniversary of the tragedy: 1915 and 1925.

Key words: Pasternak B.L., «The Decade of Presnya», «Over the barriers», «Nine Hundred and Fifth year», life creation.

В.В. ШАПОВАЛ

Калькирование текста как нарративный прием (опыт прочтения и перевода поэзии Папуши)

Бронислава Вайс, цыганская поэтесса из Польши, свободно общалась на нескольких славянских языках. В ее поэме «Кровавые слезы» описаны драматические события конца Второй мировой войны. Достоверность рассказа дополнительно подтверждается тем, что в цыганский текст органично инкорпорируются диалоги, происходившие в реальности на местных славянских языках и мастерски калькированные автором.

Ключевые слова: цыганско-славянский билингвизм; калькирование; подслои; нарративная стратегия; достоверность свидетельства.

Творчество Брониславы Вайс (1908–1987), больше известной как Папуша, своеобразно во многих отношениях. Она писала как на цыганском, так и на польском языках. Кроме того, она записала по памяти и некоторые тексты на русском языке [Шаповал 2022а, 187–195]. В ее поэме «Кровавые слезы» описаны драматические события конца Второй мировой войны. В текст поэмы органично инкорпорируются диалоги, происходившие в реальности на местных славянских языках. Искусство повествователя проявляется, в частности, и в том, как эти реплики диалогов и вообще индивидуально окрашенные цитаты из речи героев поэмы переводятся с различных языков на цыганский. При этом задачей поэмы было точное и полное свидетельство о преодоленных страданиях. Автор мастерски передавал специфические черты речи многих героев поэмы. Соответственно, в цыганском тексте можно усмотреть уверенно выделяемые подслои, отражающие (в большинстве своем) польские, а также украинские и иногда русские лексические и структурные элементы. Белорусские черты, как можно предполагать, также присутствуют, но использованная для записи польская латиница не позволяет дифференцировать их с полной уверенностью. При этом пределы калькирования не ограничиваются словом, а зачастую охватывают целые предложения и реплики. Подобные приемы отмечались и у цыганских авторов СССР, например у М.Т. Безлюдского [Шаповал 2019, 230–231]. Это не искусственный механизм, а стратегия, идущая от устного билингвизма, как было нами показано на примере идиом со словом *вода* [Символика воды 2022, 477–483].

Для адекватного понимания и перевода таких элементов необходимо выявить и соотнести цыганскую фразу как феномен поверхностной структуры с соответствующим аналогом глубинной структуры.

Цель статьи — показать, каким образом Папуша воспроизводит на цыганском языке свои воспоминания о разговорах с представителями различных славянских народов, жителей Волыни. Публикация, подготовленная Ежи Фицовским (1924–2006), зачастую не отразила эти диалоги: [Ficowski 1956, 120–141]. Поэма далее цитируется по копии рукописи [Wajs 1952]. (Далее цитаты имеют номер строки рукописи в виде верхнего символа.) Например: ⁶⁷ *moginem men te chtyłeł* ‘(немцы) могут нас схватить’, правильная изолированная форма — это *moginen* ‘могут’, но перед губным согласным [m] следующего слова конечной носовой меняется, что и отражено на письме. Таким образом, слух Папуши был не только музыкальным, но и фонологически чрезвычайно совершенным. Ее ошибки (пропуски, опережающие начертания и проч.) также фонетически обусловлены. Они не имеют ничего общего с ошибками прочтения, допускаемыми при копировании непонятной записи. О такого рода визуальных ошибках мы писали применительно как к цыганскому материалу [Шаповал 2007a, 108–128], так и к русскому диалектному [Шаповал 2009, 158–181]. Неточности Папуши напоминают особенности «слуховой» записи цыганских слов Львом Толстым [Шаповал 2007, 233–238].

Эта особенность авторского письма создает условия для идентификации языка собеседников. Цыганские тексты Папуши отразили явления нескольких родственных языков, которые она слышала и на которых говорила. Предварительно следует указать на то, что несомненное родство цыганского языка со славянскими языками как индоевропейскими [Дьячок, Шаповал 2002, 15] оказывается не самым важным фактором при рассмотрении практик устного билингвизма. Существеннее то, что Папуша имела обширный опыт общения с представителями разных социальных групп, для каждой из которых были характерны определенные речевые особенности. Последнее создавало гораздо более дробную практическую классификацию тех же восточнославянских идиомов, нежели простое разграничение на три языка. Для гадалки и певицы было важно учитывать как региональные, так и сословные оттенки и разновидности этих языков, ср: [Махотина 2021, 580–581].

Польский подслей — это не просто наиболее значительный банк образцов для калькирования. В ситуации цыганско-польского двуязычия многие важные номинации, этикетные формулы и синтаксические конструкции строятся по польским образцам, например: цы-

ганское ⁹⁵⁸⁹⁶¹ ... So rat (ср. польское *Co noc* ‘каждую ночь, буквально: что ночь’), ²¹⁶ A magę saro jek (ср. *A mi wszystko jedno* ‘а мне всё равно, буквально: всё одно’), ¹⁹² ... drom Tchodytko (ср. польское *droga Mleczna* ‘Млечный путь’). Множество коллокаций, превышающих пределы слова, являются структурно тождественными в польском и данной версии цыганского. Одна из видимых потерь краткого издания поэмы — это купюры, связанные с упоминанием Бога. Уже само название поэмы не может быть понято вне религиозного контекста. Пропуски такого рода регулярны, например: ⁵ sur dewłes kamam (ср. *Jak Boga Kocham* — буквально ‘Как Бога люблю’, обычная формула подтверждения правдивости своих слов или уверенности в польском).

Такой объем влияния польского как фактически второго родного языка Папуши и имеет многочисленные параллели. «Автоматизм подобных трансформаций “*по-цыгански-романэс*” хорошо осознается» и в среде русских цыган. При этом важно указать и на второе понимание выражения “*по-цыгански-романэс*” (составленного из двух синонимов, ибо на цыганском *романэс* и значит ‘по-цыгански’). Эта формула выражает и негативную оценку макаронической речи. В принципе, норма и без письменной кодификации присутствует в речевой практике двуязычной общины.

Однако Папуша с детства общалась не только с поляками, но и с представителями других многочисленных народов тогдашней Восточной Польши. По этой причине выявляются многочисленные структурные параллели в языках ареала, условно, но точно соотносимые с несколькими местными образцами. Например: ²⁴³ ... **so zor isy** (порядок компонентов в выделенном фрагменте строго закреплён) ‘бегу, что есть силы’ (ср. польское *biegnę co jest siły*, а также белорусское *бягу, што моцы ёсць*, которое даже точнее соотносится с цыганским). Одно очень характерное место публикатор опустил: ¹⁴⁸ ... *jekwar A_dre* ¹⁴⁹ *koroko Bisz desz jandłę* ^[117] *roma* ¹⁵⁰ *ciorore*. (не saro saresa ¹⁵¹ nitsi — ‘один раз в неделю двадцать-десять <картофелин> приносили цыгане бедные’. Опубликованный фрагмент выделен курсивом. Пропуск публикатора чрезвычайно характерен для мироощущения поэтессы: не saro saresa ¹⁵¹ nitsi ‘но всё совсем ничего’. Он напоминает восточнославянское *ничего!*, связанное с особым фатализмом и так восхитившее Отто фон Бисмарка, заказавшего себе кольцо с этим «Nitschewo!» [Иванов 2009, 23–24]. Действительно, украинский перевод *але все зовсім нічого*, как и белорусский аналог *але ўсё зусім нічога* оказываются исчерпывающе понятными в том смысле, что беда была большая, но пережили же, раз я сейчас рассказываю.

Важным признаком калькирования польских моделей для данного диалекта является позиция возвратной частицы (*pes/się*), отдельной от глагола: ⁹⁸¹... *sare roma* ⁹⁸²*pes ponaszade* точно соответствует польскому *wszyscy Cyganie się pogubili* ‘все цыгане разбрелись (порастерялись)’.

Обращаясь к читателям поэмы, Папуша подчеркивает документальный характер свидетельства: ⁹⁹²... *mosinaw ciacipen te* ⁹⁹³*pchenaw*, это выражение точно копирует обычную польскую формулу ‘*muszę prawdę mówić*’, буквально: ‘я должна правду говорить’.

Папуша рассказывает сказку озябшим детям «под открытым небом»: ¹⁷⁸... *tełę nago* ¹⁷⁹*Voliben* — буквально: ‘под голым небом’. Разумеется, за этим выбором скрыто не украинское *просто неба* ‘то же’ и не русское *под открытым небом* ‘то же’, а именно польский оборот *pod gołym niebem*, буквально: ‘под голым небом’. Очевидно, что выбор конструкции при наличии некоторого разброса вариантов в живом общении осуществляется билингвом автоматически в зависимости от того, на какую аудиторию он ориентируется. В процессе написания поэмы Папуша живо представляла лица своих собеседников и как бы включала их в группу адресатов (слушателей или читателей). Это давало соответствующий толчок памяти. Проигрывая в своей памяти перед этой воображаемой аудиторией те или иные сцены из пережитого, поэтесса подстраивала под особенности их речи и свое повествование.

Примечательна эта ориентация на язык актуального прежде окружения при воспроизведении воспоминаний. Поэма писалась в 1952 г., но картины воспоминаний воспроизводятся с тонкими лингвистическими деталями: ¹⁷²... *Sasy saro wesz obline* ‘немцы весь лес окружили/ обложили’, где цыганская глагольная форма *obline* буквально значит ‘охватили; объяли’. Соответственно, за этим решением может стоять как украинское *Німці весь ліс охопили*, так и польское *Niemcy cały las objęli*. Однако, когда поэтесса вспоминает подобное действие, произведенное польскими военными, она пишет: *Bot Bot chaładen* ⁷²⁶*jawja i i wordena op{d}Tchode* ‘много-много солдат пришло и возы окружили’, в данном случае цыганское *obthode* буквально означает ‘обставили’, а по-польски ‘осадили / окружили’ выражается именно формой *obstawili*. Таким образом, из ряда синонимов, которыми располагала Папуша, она выбирала соответствующий актуальному окружению.

Украинский подслои. При описании ужасов войны был также использован оборот: ¹³³... *Tsibja ę|g|ę optsindło*, буквально: ‘языки им обрезано’, эта конструкция позволяет сместить фокус внимания адре-

сата сообщения с деятеля на само деяние, оборот точно соответствует украинскому *язики їм обтято* и лишний раз доказывает точность воспоминаний Папуши.

Публикатор Фицовский, обычно включавший непонятные слова в обширные купюры [Шаповал 2022, 332–341], в одном месте сохранил трудно понимаемое слово, поскольку описываемая ситуация была в целом понятна. Даже днем нельзя было жечь костер, чтобы он не выдал цыган немцам: ⁴² ... ^[23] *Thów dywese sasęę deł* ⁴³ *chadyńi* ‘днем немцам дает «знак» (?)’. Уникализм *chadyńi* Фицовский записал как *hadyńi* и выбор записи уже может указывать на усмотренную им связь с глаголом *ha(z)deł* ‘поднимает’. Однако детали остались неразъясненными. Есть в украинском любопытная пара паронимов различного происхождения: *впасти навзникі/навзнак* ‘упасть назад (лицом вверх, на спину)’ и *дати навзникі/взнакі* ‘подавать знак/знаки’. Первое из них (падение навзничь с лицом, задранным вверх) вполне соответствует цыганскому *ha(z)dyńi*, но семантические игры с омонимами и паронимами чрезвычайно характерны для цыган, так что второе значение было подвергнуто автоматически.

Разумеется, границы между близкородственными языками могут быть и не столь четкими в силу длительных контактов. Так, когда Папушу просят не петь громко в лесу, чтобы не разбудить немцев или мадьяр, к ней обращаются на «вы». Эта особенность речевого этикета характерна как для Воьльни, так и для армейской коммуникации по-польски: ¹⁹⁹ ... *Soske* ²⁰⁰ *zorafes*. *Vagen* ‘к чему громко поёте?’ Обращение на «вы» не представлено в цыганском, но в ряде случаев легко воспроизводится. Так, например, в общении между представителями одной религиозной общины в наши дни обычно приветствие *тэ авэн бахталэ* ‘да будьте благословенны’, даже если речь адресуется одному из прихожан. Поскольку в окружении Папуши в тот момент были как местные жители, так и партизаны, ранее прошедшие подготовку в польской армии, здесь мы констатируем наличие этой формулы вежливости, но не можем сказать, какой из местных языков повлиял на ее появление.

Русский подслои не столь богат, поскольку русским пользовались в основном партизаны, заброшенные на Воьльни с востока. Однако в сцене прощания цыган-музыкантов с советскими партизанами мы читаем: ⁶⁷³ *Bachtafes tumęęę jatsien* ‘Счастливы вам остаться’. Очевидно, это калька русской формулы «Счастливы вам оставаться[ся]», при помощи польского (употребляющегося без возвратной частицы) **Szczęśliwie wam zostać* ‘то же’. Последнее звучит достаточно искусственно, но точно воспроизводит структуру цыганской фразы. Можно

сказать, что перед нами яркое доказательство того, что Папуша пропускала материал других славянских языков через польский.

Примечательно, что в цыганском языке поэмы можно усмотреть и следы другого цыганского диалекта. Это может касаться и морфологии. Так, при описании веры в магические способности лесной совы Папуша говорит: *Во dre łatyг* ³³² *zogałes pacien* ‘ибо в нее сильно верят’. В данном случае использован местный падеж с характерным для диалекта Папуши окончанием *-tyг* (sg.) / *-dyг* (pl.). Однако в тексте поэмы встречается единичная форма с окончанием *-te* (sg.) / *-de* (pl.): ⁸⁵⁴ *i pre stała chaładende sowicka* ⁸⁵⁵ *i po[l]ska te źakireł* ‘и регулярных солдат советских и польских ждать’. Использование инодиалектного окончания явно указывает на цитатность формулировки. Обычно инодиалектные маркеры легко опознаются и никогда не оцениваются как нейтральные. Многие другие явления такого рода сосредоточены в пределах небольшого фрагмента (строки 60–609), содержащего текст плача по убитой подруге: ⁶⁰⁴ *Sare bydu psze* ⁶⁰⁵ *dzidzija...* ‘все беды пережила...’ Обращаясь к погибшей подруге, Папуша использует, в частности, слово *беда* с характерным волынским рефлексом «ять» в основе слова. Эта особенность вокализма данного региона проявляется как в украинских, так и в польских говорах. Отсюда мы можем заключить, что ее подруга была из местных, а не из польских цыган. При всем сходстве, достаточном для взаимопонимания, поляризация между близкими вариантами цыганского языка является социально значимой, поскольку внутреннее членение на этногруппы является релевантным для всех представителей этноса. Так, у Папуши встречается в составе фольклорной формулы архаичное наречие *wende* ‘зимой’, имеющее параллели в смоленских цыганских говорах в виде исконного индийского существительного *ивант* ‘зима’. Факультативность начального гласного в *(i)wendé* находит параллели и в других случаях: в севернорусском цыганском *амэн/мэн* ‘нас’ [Дьячок, Шаповал 1988, 55–56], Смоленское цыганское *ивант* вводилось в качестве альтернативной славянскому *зима* номинации также и в московские издания середины 1930-х гг.

Эти и другие черты поэтического повествования показывают нам, что и язык устного бытования не является одномерным, он богат стилистическими регистрами. Умение схватывать и воспроизводить тонкие социально обусловленные оттенки распространялось и на владение языками окружающего населения.

Таким образом, в цыганском тексте поэмы можно обнаружить подслои, отражающие польские, украинские и русские элементы. В повествовании на цыганском языке о событиях 1943–1944 годов на

Вольныи поэтесса широко использует прием поморфемного калькирования славянского материала. При этом калькируемые единицы не ограничиваются словом, а зачастую охватывают целые предложения. Для полного и точного понимания и перевода таких элементов повествовательной структуры необходимо не только выявить их границы, но и соотнести цыганскую фразу или ее часть как элемент поверхностной структуры с элементом глубинной структуры, послужившей образцом фразы на одном из местных славянских языков.

ЛИТЕРАТУРА

Дьячок, Шаповал 1988 — *Дьячок М.Т., Шаповал В.В.* Русские арготические этимологии // Русская лексика в историческом развитии. Сб. науч. трудов. Новосибирск, 1988. С. 52–60.

Дьячок, Шаповал 2002 — *Дьячок М.Т., Шаповал В.В.* Генеалогическая классификация языков: учеб. пособие. Новосибирск, 2002. 32 с.

Иванов, Зиновьева-Аннибал 2009 — *Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.И.* Переписка: 1894–1903. Т. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 568 с.

Махотина 2021 — *Махотина И.Ю.* Оппозиция свой/чужой в языке и фольклоре русских цыган // XIV Конгресс антропологов и этнологов России: сб. матер. Томск, 6–9 июля 2021 г. / Отв. ред. И.В. Нам. М.; Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2021. С. 580–581.

Символика воды 2022 — Символика воды в русской словесности и мировой культуре: коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2022. 508 с.

Шаповал 2007 — *Шаповал В.В.* Цыганская речь у Л.Н. Толстого и Н.С. Лескова // Реальность — литература — текст. Матер. Всерос. науч.-практич. конф. «Калуга на литературной карте России». Калуга, 2007. С. 233–238.

Шаповал 2007а — *Шаповал В.В.* Цыганские элементы в русском воровском арготическом (размышления над статьей акад. А.П. Баранникова 1931 г.) // Вопросы языкознания. 2007. № 5. С. 108–128.

Шаповал 2009 — *Шаповал В.В.* В.И. Даль и критика словарей: заглавное слово со знаком вопроса // Русский язык в научном освещении. 2009. № 1 (17). С. 158–181.

Шаповал 2019 — *Шаповал В.В.* Калькирование в советском ромском языке 1927–1938 годов // Поливановские чтения. 2019. № 13. С. 229–234.

Шаповал 2022 — *Шаповал В.В.* Методика словарного описания редкого слова: опора на контекст // Лингвостилистика. лингвопоэтика. лингводидактика. Сб. науч. ст., посвящённых 100-летию со дня рождения д-ра филол. наук, проф., акад. РАО Н.М. Шанского. М., 2022. С. 332–341.

Шаповал 2022а — *Шаповал В.В.* Песня М. Исаковского в версии волынско-полесских партизан // Поливановские чтения. 2022. № 16. С. 187–195.

Ficowski 1956 — *Ficowski J.* (ed.). Pieśni Papuszy. Papuśakere gila. Wrocław: Wydawnictwo Zakładu im. Ossolińskich, 1956. S. 120–141.

Wajs 1952 — *Wajs Papusza.* Ratwałe jaswa. Żagań, 1952. 54 p.: Rights held by: Bronisława Wajs — Papusza (Romani text) | Licensed by: Ewa Wajs (Romani text) | Licensed under: CC-BY-NC-ND4.0 International | Provided by: Sławomir Szenwald, Head (Dyrektor), Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna im. Zbigniewa Herberta w Gorzowie Wielkopolskim (Zbigniew Herbert Regional and Municipal Library in Gorzów Wielkopolski, Poland). Unpublished.

Bronisława Wajs, a Romani poetess from Poland, was fluent in several Slavic languages. Her poem “Tears of Blood” describes the dramatic events of the II. World War. The authenticity of the narration was additionally confirmed by text skilfully incorporating into the Romani text many dialogues that actually took place in local Slavic languages and accurately translated by the author.

Key words: Romani-Slavic bilingualism; calques; sublayers; narrative strategy; reliability of a witness.

М.Ю. НОВИЦКАЯ

«Любая тварь имеет сан...»: мир живого в поэзии и. Романа (Матюшина-Правдина)

В статье представлен анализ образов животных и человека в поэзии иеромонаха Романа (Матюшина-Правдина) с точки зрения православной аксиологии на их место в духовной вертикали от земли к небу. Намечены лексико-семантические поля, характеризующие образы животных на разных уровнях жизненного пространства. Преодоление заземлённости животной плоти определяет место человека в мироздании и его ответственность за гармонию всего живого в нем.

Ключевые слова: мироздание, поэтическая модель, духовная вертикаль, место живого и животного в мире, ответственность человека.

Научное сообщество, которое с 2015 года сплотилось вокруг проблемы изучения природных образов в литературе и культуре, уже трижды обращалось к исследованию символики существ из царс-

тва животных. Это конференции «Птица как образ, концепт, знак» (2017), «Мир насекомых в пространстве литературы, культуры, языка» (2018) и наконец «Жизнь и нравы животных в зеркале словесности, изобразительного искусства и кино» (2022). Так постепенно, разными своими гранями, выявляется настоящий и естественный человеческий интерес к вопросу о ЖИВОМ как феномене мироздания. Это подтверждается и конференциями по темам, так или иначе связанным с природными образами из жизни царства растений и циклами времен года, которые ярко демонстрируют себя через сезонные превращения такого важного для жизни на Земле природного компонента, как вода («Природные стихии и образы в русской словесности» (2015), «Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре» (2016), «Семантика времен года в русской словесности» (2019), «Символика воды в русской и мировой словесности и культуре» (2021), «"Язык цветов" и цветы в языке: флоросемантика и поэтика художественного текста» (2023)).

В поступательном развитии тематики конференций закономерно появилась тема, по преимуществу посвященная исследованию той группы существ из царства животных, которых мы не по *правилам биологической систематики*, а в *бытовом* общении и называем собственно животными. Это существа, объединенные общими классификационными биологическими признаками, из которых назовем лишь три: позвоночное, млекопитающее, теплокровное. Это подтверждает и содержание обширной коллективной монографии по итогам конференции: [Жизнь животных 2023].

Появились и вопросы, которые извечно для себя решают с аксиологической точки зрения каждый человек и каждое общество в истории своего развития: кто я? Чем отличаюсь от животного? Какое место занимаю в мире живого и в целом мироздании? Задаёт эти вопросы и поэт-иннок:

Вбираю сердцем и глазами
 Явленье тайны над собой:
 Венчая Землю с Небесами,
 Кружит корона над Землёй.

И звёзды затаились где-то
 Во тьме глубинной высоты...
 Всё утонуло в чуде этом.
 О человеке, где же ты?

(«Вбираю сердцем и глазами...»)

Краткий контент-анализ массива стихотворений с образом животного на четко организованном сайте Ветрово [1] дает представление о значимости, специфике и направлении ответов на поставленные вопросы в поэзии иеромонаха Романа. Возможно выявить саму номенклатуру этих образов, характер символизации, ее поэтапное изменение в разные периоды жизни и творчества поэта, определить иерархию животных и человека в *поэтической модели* мироздания, создаваемой и. Романом. Стержнем данной модели, как было показано в предыдущих статьях, посвященных изучению его творчества, является вертикаль жизненного пространства, ведущая от земли к небу. Эта своеобразная лестница зримо выстраивает и систематизацию царства животных по средам природного обитания живых существ, утверждает закономерность, естественность поведения каждой сотворенной особи соответственно ее месту в мире живого. И каждая создана для милосердия в человеке:

Всё реже рвёмся упрекать,
Всё милосердней взор,
Всё чаще думает рука,
Когда в руке топор...

Для состраданья — меньший брат.
Для роста доброты —
И каждый птах, и каждый гад,
И кочи, и кусты.

Кто просит боли, ищет зла?
Кто в жертвы норовит?
Никто не может без тепла,
Тем паче — без Любви.

(«Всё реже рвёмся упрекать...»)

Уровни в расположении животных на вертикали жизненного пространства характеризуются в поэзии и. Романа особыми лексико-семантическими полями, присущими каждому из них. При восприятии стихотворения с тем или иным образом животного они создают устойчивые визуальные и звуковые ассоциации:

птицы — это верх, небо, свет, простор, воздух, свобода, **пение**;

звери, скот — это земля, ограниченность, стеснение, тучность, **блеяние, рычание, вой**;

земноводные, пресмыкающиеся — низ, ад, тьма, **шипение, злоба**.

По вертикали меняется для всего живого степень заземлённости, ограниченности, сила притяжения земли и способность к ее преодо-

лению. **Человек** в этой вертикали только душой может преодолеть ограниченность, заземлённость, стеснение животной плоти и подняться вверх, к небу силой молитвы и духовного желания:

О, наша ограниченность плотская!
 О, заземлённость — смертоносный лик!
 Мы гасим свет, земному потакая,
 И множим притяжение земли.

Но что душе земное тяготенье!
 Она летит в мерцающую синь
 И славит Бога, дивного в твореньях,
 Что всё премудро сотворил еси.

(«Святится полночь тайной мироздания...»)

Однако преодолеть земное тяготение человеку мешает его плотская сущность, которую он не всегда может укротить, а часто и сознательно потворствует ей:

Тварь бессловесная всегда права:
 Довольствуется данною основой,
 Не покидает рамок естества —
 Там соловей не замычит коровой.

А мы не ценим звание свое
 И упадаем, не успев подняться:
 И ястие, и сон, и питье
 Зело мешают с Богом повстречаться.

(«Что страсти помрачают житие...»)

Сражаться с зовом плоти — сложная, а иногда и смертельно опасная задача. Она представлена поэтом в жестокой картине:

А в древности была такая казнь:
 Привязывали жертву к жеребцу,
 И мчался тот по бездорожью вскачь,
 Влача беднягу к жалкому концу.

Картина не для немощных сердец,
 Но оглянитесь, кто не слеп, не глух:
 Не так ли плоть, как дикий жеребец,
 Влачит на смерть сражённый ею дух?

(«Казнь»)

Поэт именно на вертикали в духовной систематизации живого и животного ищет и определяет место человека. Духовная систематизация по вертикали определяет и специфику животных символов в поэзии и. Романа в применении их для духовно-нравственной оценки душевного состояния лирического героя, жизненных обстоятельств, в которых он находится, и способности изменить их, подняться, *вознестись* над ними. Одним из таких животных символов выступает **пёс**, в том числе и для обозначения необходимости для инока жизни в уединении, фактически — в затворе:

Я видел: даже псы склоняют главы,
Забыв на время долг собачий свой,
Отыскивая нужные им травы,
Чтоб исцелиться эту травой.

Они уходят молча, воровато,
В леса, поля — подальше от людей,
Чтоб после, появляясь виновато,
В глаза хозяйкам весело глядеть.

Душа моя, и мы на расстояньи
От городов и деревень живём,
Отыскивая травы покаянья
В уединеньи пёсием своём.

(«Что нужно для спасения? Немного...»)

На человеке лежит ответственность за гармонию в мире живого, потому что именно человеку дан Дар Духа Святого и способность прочувствовать и осознать присутствие Его в мироздании. При этом поэт исходит из библейской концепции исходной гармонии и содружества животных между собой и в их отношениях с человеком, естественности того положения в жизненном пространстве Земли, которое каждая *тварь* обрела по замыслу Создателя:

И паутинка над травой
Снежинок чающего поля...
И мир вокруг такой живой!
Такой послушный Божьей воле!

Любая тварь имеет сан,
Во всём есть отблески святого.
И мир земной, и небеса
Люблю за то, что всё — Христово!

(«А любим мы не просто так...»)

Об исходном единстве всего живого на Земле свидетельствуют пейзажные стихотворения поэта, большую группу которых условно обозначим как *идиллия, пастораль*. Тут каждое животное имеет свое законное место в мироздании, то, что поэт называет «свой сан», свое естество, рамки которого животное никогда не нарушает («Там соловей не замычит коровой...»). Группа пейзажных стихотворений словно приоткрывает окно в утраченный Рай, который осколками до сих пор сохранился в нетронутых человеком местах:

И это тоже утешенье:
 Дождаться зоревой поры,
 Стать на причале без движенья,
 Смотреть, как плавают бобры.
 <...>
 Десницы Божьей узнаванье
 Душе являет час святой.
 Под журавлиные зыванья
 Бобры играют со звездой.
 («Бобры»)

Величественную картину вселенской гармонии, в которой человек блюдет свой сан и тем поддерживает сохранность мироздания, поэт воссоздает, словно заглядывая сквозь толщу тысячелетий в библейские времена:

Жил человек в земле... И вижу
 И человека, и жену,
 Детей, стада, телёнок лижет
 В корыте полную луну.
 И сыновей с отцом в работе,
 И веретёна дочерей,
 И за оградой, на природе,
 Никем не пуганных зверей.
 И всё Единому внимает,
 И носит в сердце Божество,
 И суетой не закрывает
 Боголюбивый жребий свой.

Мерно движется караван строф, повествующих о жизни людей, полной мирных трудов, в окружении домашних и диких животных, в глубоком доверии к своему уделу, определенному Богом. И как горькое вздыхание по утраченной гармонии неспешного достойного

жития, где каждое живое существо исполняет свое предназначение, звучит последняя строфа, которая возвращает читателя в суетную, жесткую реальность современности:

<...>

Жил человек в земле... О годы!

Почто не катите назад?..

Не та земля, не те народы,

И вместо фимиама чад.

(«Жил человек в земле... И вижу...»)

Диссонансом к пастушеской идиллии продолжают звучать стихотворения поэта, свидетельствующие об утрате человеческого в человеке, который установил свою власть над животным. Чаще всего страдальцы — это самые верные человеку домашние животные, собаки и лошади:

Человек на наказание падок,

Ладно, словом, руки-то длинны!

Жалко мне заезженных лошадок,

Этих осуждённых без вины.

Видел я, и раною осталось,

И кровавит явью и во сне:

Из последней мочи, надрываясь,

Лошадёнка падает на снег.

(«Человек на наказание падок...»)

Поэт указывает на причину деформаций и страданий в животном царстве. Они произошли вследствие вмешательства человека в мироздание, начиная с грехопадения, запустившего в том числе и нескончаемый круговорот времен года. И поэт остро сопереживает страданиям диких животных зимой:

Лютая зимняя стынь —

Даже деревьям угроза.

Лунная ярая синь

За ночь добавит мороза.

Жалко зверюшек и птиц:

Мёрзнут, и некуда деться.

Если б пришли — запустил

В келью к себе отогреться.

(«Лютая зимняя стынь...»)

Результатом воздействия человека стало разделение животных на диких и домашних, из-за чего возникла трансформация их качеств, способностей, даже внешнего вида и поведения. Отсюда в художественной ткани стихотворений и Романа появляются противоположения в стилистической тональности образов волка и собаки; лани и домашнего скота, вольной птицы и птицы домашней (допустим, журавли и курицы). Вот один из примеров — собака, с которой ассоциирует себя лирический герой:

...Вот лежишь, устав и разуверясь,
Морду в лапы от прохожих глаз.
Что ж мы, люди? Пропадают звери
Оттого лишь, что добрее нас.

...Ветер. Ветер. Осень, рот разинув,
Льёт и ждёт, когда же мы уйдем.
Слякоть. Холод. Двое, я и псина,
Души свои лечим под дождём.

(«Не мешайте мне сегодня плакать...»)

Трагична ассоциация внутреннего мира лирического героя и с дикими животными, запертыми в клетках зоопарка:

Человек многолик, это так.
С этой истиной вряд ли поспоришь.
Человек — зоопарк, зоопарк,
Где дежурит рассеянный сторож.

(«Человек многолик, это так...»)

И совсем иная стилистика в стихотворении, поэтически воссоздающем красоту и грацию дикого, вольного животного. Иной ритм, иная лексика, иной пейзажный фон рисуют образ лани как Божьего дара и благословения человеку, живущему близко к природе и не нарушающему ее гармонию:

Земля полна благодарений!
Себя сомненьями не рань,
Коль за окном, в кустах сирени,
Пасётся беззаботно лань.

<...>

Нет, не случайны эти встречи,
Благословен прозренья час!
Нас утешениями лечат,
А мы не чувствуем Врача.

Не только громам отзываться:
Одной грозе не вразумить.
К нам утешеньями стучатся,
А мы не можем отворить!
(«Лань»)

Последние две строки — не просто риторический возглас экзальтированного человека. Они — выражение личной позиции поэта, в творчестве которого находим большую группу произведений, осуждающих убийство животных ради развлечения или чревоугодия:

Каждой твари срок земной сосчитан —
Все живём у выносных дверей...
Пожалеем, други, беззащитных —
Вдов, сирот и загнанных зверей!

У последних — не житьё, а мука:
Холод, голод, но всего страшней
То, что скудоумие и скука
Водят к ним двуногих дикарей.
<...>
С кем пойдёшь последнею дорогой?
Опусти ружьё в недобрый час!
Звери, как и люди, плакать могут,
Да и жить хотят не меньше нас.
(«Каждой твари срок земной сосчитан...»).

Думается, что острое осознание своей ответственности за «всех и за вся» на Земле порождает в лирическом герое чувства единства со всем живым в этом мире, любовь к нему, боль за страдания «братьев меньших» и уподобление своих духовных страданий их страданиям. Эти чувства пронизывают множество стихотворений поэта всех периодов его творчества. Вот одно из них из 70-х годов прошлого века:

Я на корриде, на корриде.
Тореадору б намять бока.
И вы поймёте, не укорите,
Что я болею за быка.

Я за быка, я за быка,
А за убийцу публика.
Мне б драться с ней, но я один.
Меня ж сомнут, меня ж — на части.

А голос шепчет: «Уходи!
 Когда-нибудь настанет час твой»...
 («Я на корриде, на корриде...»)

Чувством единства с животным, которое страдает, но подчиняется жребию, выпавшему на его долю, пронизано и другое стихотворение, созданное поэтом тоже в 70-е годы XX-го века:

Я учился мужеству не у людей.
 Я учился мужеству у лошадей.
 Знаете, таких задрипанных клячонок!
 Им хребты ломают каждый день,
 Раздирают губы каждый день,
 А они храпят лишь обречённо,
 Но идут навстречу борозде!
 («Я учился мужеству не у людей...»).

Чутким откликом поэта на усиливающуюся духовную деформацию в современном мире явилось создание поэтического переложения Откровения апостола Иоанна в произведении «Глаголы вещице» (1991). С 1990-х годов прошлого века всё ярче выступает в творчестве и. Романа группа стихотворений с образами животных из Ветхого завета и Апокалипсиса; увеличивается и число церковнославянизмов, включенных в поэтическую ткань русской речи как органичный знак высокого стиля, оберегающий от бед профанного бытия. Ужасное явление современного мира поэт видит в том, что человек добровольно отвергает свой человеческий статус, свой сан соратника Творцу, дарованный Богом, ради поклонения **золотому тельцу** — ветхозаветному символу власти денег, золота, богатства и порождаемого ими идолопоклонства и блуда:

Который Ангел протрубил Вселенной?
 Какая чаша пролилась на нас?
 Ослепшее земное поколение,
 Не в этом ли году прииде час?

Всё может быть! Жнивье давно готово.
 Но верного — ничем не одолеть.
 Кто разлучит ны от любви Христовой?
 Ни теснота, ни нагота, ни смерть.

(«Да будет всё по Милости Господней!..»)

В творчестве и Романа возникает целый пласт острых, гротескных стихотворений, которые создают картины современной российской и мировой действительности. В них апокалиптические признаки: крайнее нарушение этических норм жизни человека и общества (в семье, искусстве, политике, экономике, государстве) — показаны с резко негативным использованием образов животных, изображенных уже без сострадания, а с отвращением к греху, дьявольски извратившему Божий замысел о всяком живом существе и о человеке. Это жеребцы, кобылы, псы; комары; курицы-квочки; фантастические лисо-волки; волки в овечьей шкуре, переписывающие историю:

Дорогие мои, это всё!
Отовсюду хула и глумленье!
Нас теперь только чудо спасёт,
Да хотим ли мы сами спасенья?
<...>
И не чужа особых утрат,
Мы таскаем чужие обноски,
И в припадках заходимся в лад
Жеребцам и кобылам с подмостков <...>
(«Дорогие мои, это всё!..»)

В представлении поэта это уже не реальные животные и люди, а переродившиеся существа, апокалиптические химеры, надругавшиеся над человеческим естеством ради потакания корыстолюбию и жажде власти:

Вещать об этом мало толку,
И так помоев — хоть топись.
Но есть порода — лисоволки:
Лисою вверх, а волком вниз.
<...>
Они на многое способны.
Елейных глаз остерегись.
Беда ещё: плодят подобных
Самим себе волков и лис <...>
(«Вещать об этом мало толку...»).

Названное направление в творчестве и Романа требует особого рассмотрения в силу острой актуальности его тематики в наше время и глубоких корней в русской литературе, характерной для кризисных этапов истории. В русле же проблематики статьи хочется привести

стихотворение, в котором автор ставит важный для православной традиции вопрос о смирении, выразительно используя в качестве символов противопоставление образов животных, занимающих разные природные среды на вертикали от земли до неба с характерными для них контрастными лексико-семантическими полями. И отвечает на вопрос вопросом: не ложное ли это смирение, если оно в результате предаёт Божье предназначение любого тварного существа:

Оставив прах, служа Творцу, поэт,
 На мненье міра не гляди особо:
 На то и моськи, чтобы лаять вслед,
 На то и змеи, чтоб шипеть от злобы.

Велик талант — залаять, зашипеть
 Иль закудахтать курицею Рябой!
 Ужель теперь и соловью не петь,
 Оправдываясь перед каждой жабой?

Не быть сему! Скажи, душа моя,
 Смиренье ли — молчанье соловья?

(«Оставив прах, служа Творцу, поэт...»)

Ответом же служит зримый евангельский образ: «Никто, зажегши свечу, не ставит ее в сокровенном месте, ни под сосудом, но на подсвечнике, чтобы входящие видели свет» (Лк 11:33).

Вот таким светом, разгоняющим тьму, является для тысяч православных в наше время поэзия и. Романа. Чтобы обосновать эту позицию, кратко обобщим результаты сопоставления того, как используются образы животных в разные периоды творчества поэта. Для первых трех (1970–1983, до пострига; 1985–1993, до жизни в Ветрово; 1994–1999, первые пять лет жизни в Ветрово) характерны напряженное исследование в стихах души лирического героя, alter ego автора. С детства он шел трудным путем самопознания и самоопределения в стране, которая в целом отступила от православной традиции, затем, с 80-х годов XX века вновь трудно возвращалась к вере в условиях социально-культурного, политического и экономического шока перестройки. Следует отметить стихотворение, в котором дана честная оценка жизни родного Рябчѣвска и состояния души человека советского времени:

Мір постоянен в устремленьи
 Поймать, опутать, удержать,

Уздой земного притяженья
Связал желающих взлетать.

Душа опутанной сидела,
Не зная, как тоску избыть,
То не могла, то не хотела,
То просто не умела жить <...>
(«Мир постоянен в устремленьи...»).

Живя вдали от мирской суеты, поэт-инок точнее и отчетливее видит основное противоречие современной, после слома 90-х годов, действительности — декларируемое направление в движении вверх и реальное, в жизненной практике, направление вниз. Казалось бы, тридцать лет свободы человеку, но *какой?* Свободы *от чего?* Свободы *для чего?* Свободы *для кого?* Глядя на Россию 1990-х, поэт отвечает на эти вопросы так:

Земля моя! Пыреи да бурьяны!
Лазурь моя! Сычи да вороньё!
Откуда стану плакать, окаянный,
Взирая на Отечество своё?

Ни оку, ни душе отдохновенья.
У поднебесья стынет пёсий лай.
Каким постом, каким богомоленьем
Оживоносить омертвелый край?
(«Земля моя! Пыреи да бурьяны!..»)

Творчество в следующий период (2000–2009) — это напряженный поиск выхода из тупика ложной свободы, в котором оказался народ, отказавшийся от своей духовной традиции:

<...> Попеченья сгубили
Наш подлунный приют.
Люди Небо забыли,
Хоть под Небом живут!

Так в земное зарылись,
Словно те же кроты!
Темнотой ослепились
Батраки темноты <...>
(«Жить на вольной природе...»)

Вновь и вновь поэт задает прямые вопросы о том, что же отличает человека от животного, и дает прямой ответ, выстраданный им в личном опыте духовной брани и духовного восхождения вверх:

Чем человек отличен от скота?
Имеет слово? Слабое отличие.
В наш век, когда кругом нечистота,
Скотов словесных — аж до неприличья.

Да ведь и птицы могут говорить —
Сегодня кто уж только не учёный.
И как царя природы отличить
От попугая или от вороны? <...>

<...> Скоту несвойственно стремленье ввысь,
Не может и не знает, как молиться...
О человек! Молись! Молись! Молись!
Чтоб невзначай в скота не превратиться.
(«Чем человек отличен от скота?...»)

Расчеловечение человека — результат отступления от вековых традиций хранения души в чистоте, забвение и даже откровенное предательство своего предназначения в великом Божьем чертоге мироздания, продажа человеческого сана за утехи плоти. Показателен философско-богословский диалог поэта с собеседником-читателем, который хочет доискаться истины в вечном вопросе о Добре и зле:

Создатель Благ. Откуда в мире зло,
Ведь было же зело добро творенье?
Как поврежденье в тварное вошло,
И кто посеял семя поврежденья?

Головоломка, аки век, стара.
Мрак — умаленье света, так толкуют.
Но если зло — отсутствие добра,
То как сие отсутствие воует?

(«Создатель Благ. Откуда в мире зло...»)

Удивительна глубина строфы, завершающей стихотворное рассуждение. Когда человек не несет своего предназначения, он с верхнего уровня вертикали, ведущей от земли к Небу, нисходит даже ниже нижнего животного уровня, где располагаются земноводные и пресмыкающиеся. Всё должно быть упорядочено в этой вертика-

ли, всё должно быть «по естеству». Быть каждому животному, в том числе земноводным и пресмыкающимся, в согласии со своим предназначением — норма, отсутствие греховности. Но если животному уподобляется человек, он совершает грех, который переводит его в состояние беса, живущего в преисподней и творящего зло.

Следует отметить динамику развития поэтического творчества и. Романа. В ранние годы в стихотворениях поэта слышны мотивы, образы, стилистика, настроения, созвучные поэзии С.А. Есенина, который широко и естественно использовал в стихах природные образы, в том числе — и образы животных. Так же естественно, по-братски, звучат эти образы в певучих произведениях 70-х годов у и. Романа:

Горит звезда над головою клёна.
Луна повисла каплей над окном.
Но утро — этот розовый телёнок —
Её слизнёт шершавым языком.

<...>

Но я устал. Дрожит моя рука.
В мешок не помещается луна.
И вижу: у телёнка с языка
Бежит росы холодная слюна.

(«Горит звезда над головою клёна...»)

Время, жизненные испытания, духовный труд, монашеский опыт, сохранив удивительную открытость к красоте и чистоте природы во всех ее ипостасях, во всей ее безгрешности, отточили целеустремленность поэта к главному в его творчестве — научиться понимать Божий замысел о человеке, его роль в мироздании и место на духовной вертикали среди прочих тварных существ. Особенно ярко это стремление проявляет себя в период с 2010 по 2024 год. По сию пору животожит родник строгой мысли и чистого спасительного слова поэта. В эти годы, думается, окончательно сформировался его жанр стихотворений-*исповедей*, стихотворений-*проповедей*, иногда сопряженных в *исповедь-проповедь*. Названный жанр обладает тремя устойчивыми признаками: наличие заголовка, эпиграф из Книг Ветхого завета, Евангелия, апостольских посланий, святых отцов, разумных народных изречений; и в завершение — чеканная афористичная концовка, окончательно, просто и неопровержимо закрепляющая мудрый смысл названия и эпиграфа. Если в предшествующие периоды стихотворения преимущественно представлялись по первой строке, а эпиграф и афоризм в конце были эпизодичны, то в текущие 12 лет

данная композиционная триада уже выступает как утверждённый канон. Каждое стихотворение доверительно открыто читателю как плод глубоких духовных исканий, размышлений, опытного постижения вечных истин, необходимых каждому в его жизни, чтобы не лишиться себя человеческого сана:

ЧЕЛОВЕК

Яко во образъ Божий сотворихъ человека
(Быт. 9:6).

Путь к себе самому многотруден,
Но иного не знаю пути.
Все мы люди, мой друг, все мы люди,
Только где Человека найти?

Не ищи, подскажу по секрету,
Чтоб напрасно дорог не топтать:
Чем искать Человека по свету,
Может быть, постараться им стать?

Как же стать? Человек — образ Божий:
Без Него путь к себе невозможен.
(4–5 марта 2021).

Кристаллизация жанра стихотворной проповеди — это исполнение поэтом своего священнического долга и ответ на вопрос о смирении, заданный в стихотворении «Оставив прах, служа Творцу, поэт...». Не обращая внимания на «лай мосек, кваканье жаб и кудахтанье куриц», и. Роман несёт читателям свою проповедь, стремясь оберечь их от гибели и потери души. Каждая такая проповедь-исповедь для поэта-инока и его собеседника-читателя есть совместное движение к единственно достойному человека чину. Тогда благодаря усилиям души все Мироздание возвратится в Райское состояние, когда-то порушенное человеческим грехопадением:

СНЕГА

И пастись будутъ вкупе волкъ со агнцемъ
(Ис. 11:6).

Всё покрою белыми снегами,
Навсегда расстанусь с суетой.
Будет снег искриться под ногами,
Радую нездешней чистотой.

В красоте, безмолвием хранимой,
Где никто на свете не бывал,
Разведу костёр неугасимый,
Чтобы меньших братьев согривал.

Обниму душою, как руками,
Божий мир, небесный и земной,
И олени с мирными волками
Снова станут райскою роднёй.

(24 мая 2022)

Подведем итоги. В одном из стихотворений, написанных поэтом-иноком 5 апреля 2022 г., содержится ответ на вопрос, в чем же состоит отличие человека от животного при всей близости их чисто биологических признаков. Животное не выбирает своего пути, своей судьбы. Часто именно человек деформирует животное, определяет его путь. Лишь человеку дарован дар свободы в выборе своего места на духовной вертикали, между движением вверх или вниз, к Свету или тьме:

ЧАСТИЦА

Яко Богъ светъ есть
(1 Ин.1:5)

Мы Божий дух, и это не слова,
Без Духа жизнь не жизнь, а умиранье.
Душа у всех — дыханье Божества,
И мы мертвы без Божьего дыханья.

Частица Света каждая душа,
Частица Света, с разумом и волей.
И только ей, одной душе, решать,
Какую выбрать под луною долю —

Со Светом слиться, Светом озаряться
Или во тьме навеки потеряться?

Итак, способность воспользоваться даром свободы во благо всему живому на Земле, соединенная с духовной волей преодолеть заземленность собственной животной плоти, и взять на себя ответственность за гармонию ЖИВОГО в сотворенном Богом пространстве между Небом и землей, определяет место человека в мироздании. У человека есть свой сан, свое естество — быть/стать таким, каким он был до грехопадения, когда жил в гармонии сотворенного Богом Рая, являясь сотворцом Господа.

ЛИТЕРАТУРА

Ветрово: сайт, посвященный творчеству иеромонаха Романа. URL: <https://vetrovo.ru/about/>.

Жизнь животных 2023 — Жизнь животных в зеркальных отражениях: литература — культура — язык: Коллект. моногр. / Отв. ред. А.И. Смирнова. М.: Книгодел; МГПУ, 2023. 544 с.

The article presents an analysis of the images of animals and humans in the poetry of Hieromonk Roman (Matyushin-Pravdin) from the point of view of Orthodox axiology and their place in the spiritual vertical from earth to heaven. Lexico-semantic fields characterizing images of animals at different levels of living space are outlined. Overcoming the groundedness of animal flesh determines man's place in the universe and his responsibility for the harmony of all life in him.

Key words: universe, poetic model, spiritual vertical, place of living things and animals in the world, human responsibility.

М.Ю. ПУСТОВИТ

Развитие речевой культуры студентов-филологов в процессе преподавания методических дисциплин

Статья посвящена проблеме формирования речевой культуры студентов. Анализируются особенности преподавания методических дисциплин студентам-филологам. Исследуется роль преподавателей вузов в процессе формирования речевой культуры обучающихся. Рассматриваются различные методы, формы и средства педагогической работы в данном направлении.

Ключевые слова: речевая культура, студенты-филологи, методические дисциплины, составляющие культуры речи.

Развитие речевой культуры студентов высших учебных заведений является одной из приоритетных задач современного образования. Особое значение эта задача приобретает в процессе обучения студентов-филологов, так как именно от них в дальнейшем будет зависеть качество преподавания школьникам русского языка, являющегося важнейшей частью нашего культурного наследия.

Несмотря на то что понятия «культура речи» и «речевая культура» являются синонимичными, многие исследователи отмечают разницу в их трактовке, считая, что «“культура речи” в большей степени отражает состояние процесса, системы языка, а “речевая культура” — способности конкретной языковой личности к владению языком, к творческому использованию всех его возможностей» [Крайник 2009, 76]. Мы будем рассматривать вопросы культуры речи через призму ее выражения в речевой культуре обучающихся.

Педагогическая работа, направленная на развитие речевой культуры обучающихся на занятиях по методическим дисциплинам, связанным с преподаванием русского языка, проводится нами и при изучении студентами теоретических вопросов, и в процессе их практической деятельности.

Как отмечают исследователи, нормативный компонент является важной составляющей культуры речи [Введенская 2003, 69–70]. В процессе обучения в педагогическом университете студенты-филологи продолжают углубленно изучать нормы русского литературного языка и связанные с ними языковые процессы.

На лекционных занятиях по методике обучения русскому языку мы постоянно затрагиваем вопросы, связанные с нормами устной и письменной речи. Поскольку русский язык в школе традиционно изучают по его разделам, будущим педагогам мы преподаем методику обучения фонетике и орфоэпии, морфемике и словообразованию, лексике и фразеологии, морфологии, синтаксису, орфографии, пунктуации, отмечая, какие правила, регулирующие литературные нормы, должны усвоить обучающиеся. Обязательно подчеркиваем, что деление на разделы условно, т.к. все они тесно связаны между собой, образуя системное единство, поэтому и преподавание русского языка в школе ведется с учетом этого единства. Например, невозможно представить изучение правил орфографии без опоры на ее фонетический принцип, на морфемный состав слова, его принадлежность к той или иной части речи; построение сложных синтаксических конструкций на письме регулируется знаками препинания, являющимися областью пунктуации.

Особое внимание уделяем методике развития речи обучающихся. Правильное произношение или написание слов во многом зависит от контекста. Работа с текстом, его анализ способствуют пониманию учениками правил русского языка и связанных с ними норм. Изучение стилистики в школе помогает обучающимся подбирать в речи нужные языковые средства в соответствии с конкретной ситуацией. Все эти аспекты, рассматриваемые на лекциях по методическим дисциплинам,

учитываются студентами при моделировании ситуаций, с которыми встречаются учителя в процессе преподавания русского языка в школе.

На практических занятиях по методике обучающиеся создают различные разработки (конспекты уроков, используемый на уроках дидактический материал и т.п.), где так или иначе поднимаются вопросы изучения разделов русского языка и, соответственно, употребления связанных с ними литературных норм. В данном случае студенты-филологи выступают в роли будущих учителей русского языка, поэтому ищут наиболее эффективные способы, формы, средства донесения изучаемого материала до обучающихся. Поскольку в основе современных методик обучения лежит системно-деятельностный подход, студенты продумывают, каким образом школьники будут осваивать нормы русского языка, самостоятельно приходиться к верным выводам.

Создание методических разработок способствует осмыслению процесса обучения. Разработка упражнений для учеников ведет к углубленной работе, поиску логических закономерностей изучаемых языковых процессов. Студенты предлагают проблемные задания, вызывающие интерес у школьников и активизирующие их внимание, находят эффективные приемы передачи информации обучающимся, выбирают различные формы работы (индивидуальную, групповую, коллективную), используют возможности цифровых образовательных ресурсов. Эффективность разработанных в процессе изучения методики преподавания русского языка материалов будущие словесники могут проверить во время прохождения педагогической практики в школах.

Помимо нормативного компонента на занятиях по методическим дисциплинам мы изучаем со студентами коммуникативную составляющую речевой культуры. Как известно, формирование коммуникативной компетенции обучающихся является одним из ведущих направлений в области преподавания русского языка. Высокий уровень проявления коммуникативных качеств говорит о развитой коммуникативной компетенции учащихся.

Наиболее эффективными в формировании коммуникативных качеств речи обучающихся [Введенская 2003, 90–139] мы считаем занятия по методике развития устной и письменной речи (методика обучения устным и письменным пересказам, специальным упражнениям, составлению собственных повествований, описаний, рассуждений и т.п.). Поскольку развитие связной письменной и связной устной речи является приоритетным направлением в обучении русскому языку, многие методические разработки студентов нацелены на повышение эффективности данного процесса.

Работе с текстом мы придаем большое значение. Как справедливо отмечают студенты, часто на уроках русского языка в процессе отработки правил учителя забывают обратить внимание обучающихся на сам текст, его идею. Комплексный анализ не только затрагивает нормативный аспект речи, но и позволяет глубже понять содержание текста, определить его главную мысль. Важным считаем и нахождение изобразительно-выразительных средств в тексте. Их анализ позволяет не только лучше понять авторскую идею, но и способствует речевому развитию обучающихся. Представляя себя в роли учителей, студенты-филологи предлагают для изучения на занятиях произведения различных стилей и жанров, которые, по их мнению, будут интересны школьникам в соответствии с особенностями их возраста, а также смогут оказать на них положительное воспитательное воздействие. Обсуждаемые на практических занятиях проблемы, связанные с развитием речевой культуры обучающихся, мы считаем очень актуальными.

Создание собственных текстов — важнейшая составляющая преподавания русского языка. Обучая школьников писать сочинения, необходимо сделать всё возможное, чтобы эта работа вызывала интерес и побуждала к осознанному созданию текста. Студенты не только готовят конспекты уроков, но и продумывают, какая педагогическая работа должна предшествовать данному процессу. Поиск необходимой информации при подготовке к занятиям расширяет кругозор самих студентов, способствует развитию их речевой культуры.

Особое значение имеет педагогическая деятельность, направленная на обогащение лексикона обучающихся. Большую роль играют упражнения, связанные с поиском синонимов слов, синонимичных сочетаний. Разрабатывая подобные методические материалы, будущие педагоги совершенствуют и свою речь. Одним из источников обогащения словарного запаса обучающихся студенты справедливо считают речь учителя, подчеркивая, что она должна быть образцом для обучающихся. На занятиях мы поднимаем вопросы, связанные с профессиональными качествами учителя русского языка. Среди наиболее значимых студенты выделяют красноречивость.

Развитие речевой культуры будущих учителей русского языка должно происходить и во время обучения в вузе, и в свободное от занятий время. Самосовершенствование, саморазвитие — важные факторы, влияющие на формирование культуры речевого поведения обучающихся. В качестве самостоятельной работы мы не только предлагаем студентам создавать методические материалы, но и рекомендуем изучать педагогическую литературу, посвященную вопросам

культуры речи, а также знакомиться с разработками учителей, представленными на различных сайтах.

Изучение содержания учебного материала по русскому языку, предлагаемого школьникам, например, в 8 классе [Пустовит 2021, 316–321], определение его возможностей в формировании коммуникативной компетенции, поиск дополнительных средств, обсуждение проблем, возникающих в процессе организации и проведения занятий по развитию речи, создание методических материалов во многом способствуют совершенствованию собственной речи студентов. На занятиях по методическим дисциплинам мы не только изучаем с обучающимися коммуникативные качества речи, но и предлагаем использовать их как критерии оценивания своей речи и речи школьников. Отметим, что многие студенты при написании выпускной квалификационной работы по методике обучения русскому языку в качестве объекта исследования выбирают формирование коммуникативной компетенции. Будущие учителя-словесники проводят различные диагностические исследования по определению уровня коммуникативной компетенции школьников, а также ведут дневники наблюдений за обучающимися, где фиксируют степень проявления у них того или иного коммуникативного качества.

Необходимо сделать всё возможное, чтобы к моменту прохождения педагогической практики, взаимодействуя со школьниками на уроках, студенты владели высоким уровнем речевой культуры. Как известно, личный пример — ведущий фактор в учебно-воспитательной работе.

Безусловно, невозможно говорить о речевой культуре, не учитывая ее этического компонента. Нам близка точка зрения Л.А. Введенской, Л.Г. Павловой и Е.Ю. Кашаевой, которые связывают этический аспект культуры речи со знанием и применением правил языкового поведения в конкретных ситуациях [Введенская 2003, 70].

Методика преподавания русского языка во многом опирается на знание психологических особенностей обучающихся. Обучение русскому языку осуществляется с учетом как их возрастных особенностей, так и личностных. Преподавание курсов по выбору, связанных с изучением культурологического и личностно-ориентированного подходов в обучении русскому языку, способствует развитию умений студентов выстраивать учебный процесс с учетом личностных качеств школьников, их особенностей. Как отмечают педагоги, изучаемый на уроках материал «во многом определяет широту и глубину передаваемой информации культуроведческого содержания. А от того, как будет осуществляться этот процесс, как он будет органи-

зован, зависит не только степень усвоения материала, но и интерес к нему, принятие культурных ценностей на мировоззренческом уровне» [Пустовит 2020, 127]. Сам факт размышления, поиска студентами решений данной проблемы помогает в выборе ими речевых средств, соответствующих ситуации общения с каждым учеником, и способов организации учебного процесса. Например, при изучении взаимосвязи видов речевой деятельности в преподавании русского языка [Лапутина 2022, 196–202].

Соблюдение этических норм во многом связано с осознанным отношением к выполняемым действиям. Понимание важности этической составляющей речевой культуры является одним из ключевых аспектов деятельности будущих учителей русского языка. К «плюсам» мы относим не только размышления студентов над различными аспектами работы в данном направлении, но и принятие многих моментов на личностном уровне, возникающую эмпатию по отношению к ученикам, что, в свою очередь, оказывает нравственное воздействие на будущих словесников. Без этического компонента невозможно говорить о культуре речи.

К практическим занятиям студенты-филологи готовят методические материалы с учетом разных групп обучающихся. Сюда относится работа как с учениками, имеющими трудности в обучении, так и с одаренным учащимся. В настоящее время актуальны проблемы, связанные с обучением детей в полиэтнических классах.

На формирование культуры общения оказывают влияние многие факторы. Уроки русского языка должны способствовать развитию умения школьников использовать правила речевого этикета в различных ситуациях общения. Перед педагогом стоит задача не только ознакомить обучающихся с нормами речевого поведения, но и научить применять их на практике. В этих целях необходимо моделировать жизненные ситуации, обыгрывать их. Совершенствование диалогической речи во многом способствует развитию речевой культуры. Студенты-филологи готовят материалы для уроков русского языка, где школьникам надо не только грамотно выстроить диалог, но и обратить внимание на заданные условия общения, соблюдать этические нормы. Поиск необходимой информации для создания материалов к урокам, прогнозирование результатов педагогической деятельности, организация различных форм общения обучающихся, подготовка к занятиям, обсуждение связанных с этической составляющей вопросов на семинарах эффективно влияют на развитие речевой культуры студентов.

Мы предлагаем студентам выполнять задания в группах и парах. Проявленное взаимоуважение во время общения друг с другом способствует развитию речевой культуры будущих педагогов.

Как отмечают исследователи, изучение трудов, посвященных культуре речи, содействует глубокому пониманию важности преподавания русского языка [Сабурова 2004]. Авторы подчеркивают значимость исследования этической составляющей речевой культуры в становлении личности обучающихся [Качанова, Сабурова 2021, 33–35]. Анализ источников по данным вопросам позволяет студентам применять научный подход в решении различных педагогических задач, способствует их личностному росту.

Организация исследовательской деятельности студентов по вопросам развития речи в процессе преподавания методических дисциплин тоже является одним из факторов, оказывающих влияние на развитие их речевой культуры. Стремление будущих учителей-словесников к поиску оптимальных путей развития речевой культуры обучающихся с опорой на научные исследования влечет за собой собственное совершенствование. Студенты активно пробуют применять современные технологии в процессе развития речевой культуры учеников, используют различные цифровые образовательные ресурсы, пытаются разработать необходимую систему педагогических действий по совершенствованию данного процесса, подходя к нему творчески и неравнодушно.

Обучение методике приводит к пониманию важности саморазвития.

Роль преподавателя в организации деятельности студентов заключается в умении построить процесс обучения, в котором развитие их речевой культуры будет максимально учтено. Сюда входит и работа на занятиях, и самостоятельная работа студентов.

Надеемся, что по окончании обучения в университете наши выпускники проявят себя как талантливые педагоги, в полной мере обладающие речевой культурой.

ЛИТЕРАТУРА

Введенская 2003 — *Введенская Л.А., Павлова Л.Г., Кашаева Е.Ю.* Русский язык и культура речи: Учеб. пособие для вузов. 5-е изд. Ростов н/Д: Феникс, 2003. 544 с.

Качанова, Сабурова 2021 — *Качанова А.А., Сабурова С.В.* Специфика этикетных норм речи в цифровой среде начала XXI века // Казанская наука. 2021. № 6. С. 33–35.

Крайник 2009 — *Крайник О.М.* Культура речи и речевая культура учащихся: к проблеме понимания с позиции текстологии // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2009. Вып. 10 (88). С. 76–80.

Лапутина 2022 — *Лапутина Т.В.* Взаимосвязь видов речевой деятельности на занятиях по русскому языку как иностранному // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. XII Всерос. науч.-практич. конф., Москва, 22 апреля 2022 г. / Отв. ред. В.А. Коханова. Вып. XX. Ярославль: Ремдер, 2022. С. 196–202.

Пустовит 2020 — *Пустовит М.Ю.* Методические аспекты формирования культуроведческой компетенции обучающихся на уроках русского языка в 6 классе // Проблемы современного филологического образования: Сб. науч. ст. X Всерос. науч.-практич. конф., Москва, 22 апреля 2020 г. / Отв. ред. В.А. Коханова. Вып. XVIII. Ярославль: Ремдер, 2020. С. 126–133.

Пустовит 2021 — *Пустовит М.Ю.* Формирование коммуникативной компетенции обучающихся на уроках русского языка в 8 классе // История и современность филологических наук: Сб. науч. ст. по матер. Междунар. науч. конф. XVI Виноградовские чтения (г. Москва, 5–6 марта 2020 г.): В 2 т. Т. 1: Лингвистика. Методика преподавания филологических дисциплин / Отв. ред. И.Н. Райкова. М.: Книгодел; МГПУ, 2021. С. 316–321.

Сабурова 2004 — *Сабурова С.В.* Русский язык и культура речи в системе подготовки учителей в средних педагогических учебных заведениях (историко-педагогический анализ). Дис. ... канд. пед. наук. М., 2004. 331 с.

The article is devoted to the problem of forming the speech culture of students. The features of teaching methodological disciplines to philological students are analyzed. The role of pedagogical activities of university teachers in the process of forming the speech culture of students is being investigated. Various methods, forms and means of pedagogical work in this direction are considered.

Key words: speech culture, philology students, methodological disciplines, components of speech culture.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрашина Екатерина Николаевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат педагогических наук, доцент. Область научных интересов: риторика, лексикология, культура речи, стилистика.

Ekaterina Abrashina (Russia, Moscow) — PhD (Pedagogy), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: rhetoric, lexicology, speech culture, style.

Алексеев Александр Валерьевич (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: историческая лексикология русского языка.

Alexander Alekseyev (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University. Research interests: historical lexicology of the Russian language.

Байгарина Герта Петровна (Казахстан, Астана) — доцент кафедры филологии Казахстанского филиала Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: медиалингвистика, семантика, прагматика.

Gerta Baygarina (Kazakhstan, Астана) — PhD (Philology), Associate Professor, Kazakhstan Branch of Lomonosov Moscow State University. Research interests: linguistic picture of the world, language personality, media linguistics, semantics, pragmatics.

Башилова Елена Игоревна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: перевод материалов СМИ, лингвострановедение, история и культура стран изучаемого языка, деловой английский, этика общения, зарубежная литература.

Elena Bashilova (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: translation of media materials, linguistics, history, and culture of the countries of the studied language, business English, ethics of communication, foreign literature.

Бекоева Ирина Давидовна (Республика Южная Осетия, Цхинвал) — доцент кафедры английского языка Юго-Осетинского государственного

ного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: переводческая ономастика, политическая лингвистика, лингвокультурология.

Irina Bekoeva (Republic of South Ossetia, Tskhinval) – PhD (Philology), Associate Professor, South Ossetia State University. Research interests: Translation Onomastics, Political Linguistics, Linguo-cultural studies.

Беляева Вера Евгеньевна (Россия, Москва) – доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: британская и американская литература XX–XXI вв.

Vera Belyaeva (Russia, Moscow) – PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: British and American literature of the 20–21th centuries.

Бирич Инна Алексеевна (Россия, Москва) – профессор департамента философии и социальных наук Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: философия образования.

Inna Birich (Moscow, Russia) – Doctor of Philosophy, Full Professor, Moscow City University. Research interests: philosophy of education.

Ванюков Александр Иванович (Россия, Саратов) – профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: историческая поэтика русской литературы XX века – история и поэтика русской повести, русского романа.

Alexandr Vanyukov (Russia, Saratov) – Doctor of Philology, Full Professor, the Saratov National Research State University named after N.G. Chernyshevsky. Research interests: historical poetics of Russian literature of the 20th century, the history and poetics of the Russian story and Russian novel.

Васильев Сергей Анатольевич (Россия, Москва) – профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: теория художественного стиля, история русской литературы XI–XXI вв., творчество Г.Р. Державина, В. Хлебникова, М.А. Шолохова и др.

Sergey Vasilyev (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University. Research interests: theory of literary style, history of Russian literature 11–21st c., literary works of G.R. Derzhavin, V. Khlebnikov, M.A. Sholokhov.

Великодная Анжелика Владиславовна (Россия, Пенза) — магистрант Пензенского государственного университета, преподаватель многопрофильного колледжа Пензенского государственного университета. Область научных интересов: русская и зарубежная литература, история русского языка, современный русский язык.

Anzhelika Velikodnaya (Russia, Penza) — a master's student, Penza State University; a teacher, the Multiprofile College, Penza State University. Research interests: Russian and foreign literature, history of the Russian language, modern Russian language.

Виноградова Оксана Николаевна (Россия, Рыбинск) — независимый исследователь, кандидат филологических наук, член Союза писателей России. Область научных интересов: русская литература, мифопоэтика, теория литературы.

Oksana Vinogradova (Russia, Rybinsk, Yaroslavl region) — an independent researcher, PhD (Philology), a member of the Union of writers of Russia. Research interests: Russian literature, mythopoetics, theory of literature.

Власова Галина Ивановна (Казахстан, Астана) — профессор кафедры филологии Казахстанского филиала Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклористика, мифопоэтика, современная русская литература Казахстана.

Galina Vlasova (Kazakhstan, Astana) — Doctor of Philology, Professor, Kazakhstan Branch, Lomonosov Moscow State University. Research interests: folkloristics, mythopoetics, modern Russian literature of Kazakhstan.

Воробьева Татьяна Алексеевна (Россия, Череповец) — доцент кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: лингвистическая поэтика, стилистика, лингвистическая семантика, авторская лексикография.

Tatyana Vorobyeva (Russia, Cherepovets) — PhD (Philology), Associate Professor, Cherepovets State University. Research interests: linguistic poetics, stylistics, linguistic semantics, author's lexicography.

Гаврилина Ольга Вадимовна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского

педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: женская литература, детская литература.

Olga Gavrulina (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: women's literature, children's literature.

Герасимова Светлана Валентиновна (Россия, Москва) — доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина; доцент Московского политехнического университета; кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: достоевистика, компаративистика, семиотика культуры.

Svetlana Gerasimova (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Kosygin State University of Russia; Moscow Polytechnic University. Research interests: Dostoevskiy, comparative literature, semiotics of culture.

Горячева Мария Александровна (Россия, Москва) — старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра по национально-языковым отношениям, кандидат филологических наук. Область научных интересов: социолингвистика, история России XIX–XX вв., меуаристика.

Maria Goryacheva (Russia, Moscow) — PhD (Philology), the Research Center for National-Linguistic Relations. Research interests: sociolinguistics, history of Russia in the 19th-20th centuries, memoirs.

Громова Алла Витальевна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: литература Серебряного века и русского зарубежья.

Alla Gromova (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Full Professor, Moscow City University. Research interests: Silver age literature, Russian literature abroad.

Гущина Полина Евгеньевна (Россия, Томск) — магистрант филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета. Область научных интересов: вокальный перевод, художественный перевод, интермедийные исследования в литературе.

Polina Guschina (Russia, Tomsk) — master's student, National Research Tomsk State University. Research interests: vocal (singable/music-linked) translation, literary translation, intermediality in literature.

Девятова Надежда Михайловна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: синтаксис, текст, лингвистика сравнения, субъективность в языке.

Nadezhda Deviatova (Moscow, Russia) — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University. Research interests: syntax, text, comparative linguistics, subjectivity in language.

Джанумов Артемий Сейранович (Россия, Москва) — доцент кафедры иностранных языков Московского автомобильно-дорожного государственного технического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: фольклористика, литературоведение.

Artemy Dzhanumov (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow automobile and road construction state technical university. Research interests: folklore, literary criticism.

Джанумов Сейран Акопович (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: история русской литературы XVIII–XIX веков, фольклористика, проблемы взаимосвязи русской литературы и фольклора.

Seyrans Dzhanumov (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Full Professor, Moscow City University. Research interests: history of Russian literature of 18–19th centuries, folklore studies, issues of interconnection between Russian literature and folklore.

Ерохина Юлия Евгеньевна (Россия, Рязань) — старший преподаватель кафедры литературы и журналистики Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина, кандидат филологических наук. Область научных интересов: английская литература XIX века.

Julia Erokhina (Russia, Ryazan) — PhD (Philology), Senior Lecturer, Ryazan State University named after S.A. Yesenin. Research interests: English literature of the 19th century.

Иванова Елена Радифовна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: зарубежная литература.

Elena Ivanova (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University. Research interests: foreign literature.

Иркагалиев Талгат Закарьяевич (Россия, Москва) — аспирант департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: исламский текст в русской литературе.

Talgat Irkagaliev (Russia, Moscow) — postgraduate student, Moscow City University. Research interests: Islamic text in Russian literature.

Казмирчук Ольга Юрьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: поэзия Б.Л. Пастернака.

Olga Kazmirchuk (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: B. Pasternak's poetry.

Кампаделли Розалия Аннарита (Республика Беларусь, Гродно) — аспирант кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Область научных интересов: когнитивная лингвистика.

Rosalia Annarita Campadelli (Grodno, Republic of Belarus) — postgraduate student, Yanka Kupala State University of Grodno. Research interests: Cognitive Linguistics.

Качанова Анна Алексеевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: латинский язык в современном мире, русский язык и культура речи, методика преподавания русского языка как иностранного.

Anna Kachanova (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: Latin language in the modern world, Russian language and culture of speech, methods of teaching Russian as a foreign language.

Кешфидинов Шевкет Рустемович (Россия, Москва — Смоленск) — аспирант департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета; стажер-исследователь Смоленского центра количественной филологии Смоленского государственного университета. Область научных интересов: локальные тексты русской словесности.

Shevket Keshfidinov (Russia, Moscow — Smolensk) — postgraduate student, Moscow City University; intern researcher, Smolensk State University. Research interests: local texts of Russian literature.

Коваленко Карина Юрьевна (Россия, Москва) — магистр филологии, учитель школы № 1514. Область научных интересов: русская литература XIX в., творчество Л.Н. Толстого.

Karina Kovalenko (Russia, Moscow) — master of Philology, teacher at School No. 1514. Research interests: Russian literature of the 19th century, Leo Tolstoy`s works.

Кузьмина Ольга Владимировна (Россия, Москва) — старший преподаватель департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: история русского языка, старославянский язык, древнейшие славянские переводы с греческого.

Olga Kuzmina (Russia, Moscow) — Senior Lecturer, Moscow City University. Research interests: history of the Russian language, Old Slavonic language, ancient Slavic translations from Greek.

Кульчицкая Нина Николаевна (Россия, Орёл) — доцент кафедры теории обучения и методики преподавания предметов Института развития образования, кандидат педагогических наук, доцент. Область научных интересов: философия образования, интерпретация художественного текста.

Nina Kultchitskaya (Russia, Oryol) — PhD (Pedagogy), Associate Professor, Institute of Educational Development. Research interests: educational philosophy, literary interpretation.

Ладохина Ольга Фоминична (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: Серебряный век, филологический роман.

Olga Ladokhina (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: Silver Age, philological novel.

Лапутина Татьяна Валерьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук. Область научных интересов: метафора, поэтическая речь.

Tatiana Laputina (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: metaphor, poetic speech.

Ли Жуй (Россия, Санкт-Петербург) — дипломированный выпускник аспирантуры Российского государственного педагогического уни-

верситета имени А.И. Герцена. Область научных интересов: русская массовая литература.

Li Rui (Russia, St. Petersburg) – PhD (Philology) student, Herzen University. Research interests: Russian mass literature.

Лян Мэнцзе (Россия, Мурманск) – аспирант Мурманского арктического государственного университета. Область научных интересов: лингвокультурология.

Liang Mengjie (Russia, Murmansk) – postgraduate student, Murmansk Arctic State University. Research interests: linguoculturology.

Марьяна Ольга Викторовна (Россия, Барнаул) – профессор кафедры общего и русского языкознания Алтайского государственного педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: синтаксис текста, синтаксические процессы в художественных текстах, стилистика текста, филологический анализ текста.

Olga Maryina (Russia, Barnaul) – Doctor of Philology, Professor, Altai State Pedagogical University. Research interests: text syntax, syntactic processes in literary texts, text style, philological text analysis.

Муравлёв Денис Петрович (Россия, Москва) – аспирант департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета. Область научных интересов: русская поэзия XX века, рождественская лирика, метафизическая поэзия.

Denis Muravlev (Russia, Moscow) – postgraduate student, Moscow City University. Research interests: Russian poetry of the 20th century, Christmas lyrics, metaphysical poetry.

Назаренко Елизавета Дмитриевна (Россия, Москва) – студент по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина.

Elizaveta Nazarenko (Russia, Moscow) – student in the field of study 45.03.02 «Linguistics», The Kosygin State University of Russia.

Нестерова Альбина Геннадьевна (Россия, Москва) – ведущий библиотекарь ГБУК г. Москвы «ОКЦ ЗелАО», магистр филологии. Область научных интересов: творчество А.С. Грибоедова, М.А. Булгакова.

Albina Nesterova (Russia, Moscow) – leading librarian of the State Library of Moscow "OKTS ZelAO", Master of Philology. Research interests: A.S. Griboyedov's works, M.A. Bulgakov's works.

Новицкая Марина Юрьевна (Россия, Москва) – независимый исследователь, кандидат филологических наук. Область научных интере-

ресов: духовные стихи, современная духовная поэзия, проблема формирования ценностных ориентаций, культурно-исторической памяти и преемственности поколений посредством системы общего образования.

Marina Novitskaya (Moscow, Russia) — PhD (Philology), an independent researcher. Research interests: spiritual poems, modern spiritual poetry, the problem of the formation of value orientations, cultural and historical memory and the continuity of generations through the system of general education.

Павельева Юлия Евгеньевна (Россия, Москва) — ведущий научный сотрудник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына, кандидат филологических наук. Область научных интересов: история русской литературы, литературная критика, русский литературный процесс метрополии и зарубежья в их единстве.

Julia Pavelyeva (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Aleksandr Solzhenitsyn Center for Russia Abroad. Research interests: the history of Russian literature, literary criticism, the Russian literary process of the metropolis and abroad in their unity.

Полтавец Елена Юрьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская литература XIX в., творчество Л.Н. Толстого, мифо- и ритуалопоэтика русской литературы, мотивный анализ, историософский роман.

Elena Poltavets (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: Russian literature of the 19th century, Leo Tolstoy's works, mytho- and ritual-poetics of Russian literature, motive analysis, historiosophical novel.

Потехина Полина Сергеевна (Россия, Новый Уренгой — Елец) — соискатель кафедры русского языка, методики его преподавания и документоведения Елецкого государственного университета имени И.А. Бунина. Область научных интересов: язык художественного текста, литературная ономастика.

Polina Potekhina (Russia, Novy Urengoy — Yelets) — postgraduate student, Bunin Yelets State University. Research interests: language of the literary text, literary onomastics.

Пустовит Марина Юрьевна (Россия, Москва) — доцент департамента методики преподавания социальных и гуманитарных наук Института гуманитарных наук Московского городского педагогического

университета, кандидат педагогических наук. Область научных интересов: методика обучения русскому языку.

Marina Pustovit (Russia, Moscow) — PhD (Pedagogy), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: teaching methods in Russian Language.

Райкова Ирина Николаевна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русский фольклор, детский фольклор, полевые исследования, литературно-фольклорные связи.

Irina Raikova (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Professor, Moscow City University. Research interests: Russian folklore, children folklore, field studies, literature and folklore links.

Романова Галина Ивановна (Россия, Москва) — профессор департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент. Область научных интересов: теория и история русской литературы, компаративистика.

Galina Romanova (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University. Research interests: theory and history of Russian literature, comparative studies.

Рябцева Юлия Андреевна (Россия, Москва) — магистрант Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, старший научный сотрудник Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына. Область научных интересов: литература XX века, творчество А. Солженицына.

Julia Ryabtseva (Russia, Moscow) — a master's student, Moscow City University; Aleksandr Solzhenitsyn Center for Russia Abroad. Research interests: literature of the 20th century, Solzhenitsyn's works.

Сабурова Светлана Викентьевна (Россия, Москва) — доцент департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат педагогических наук, доцент. Область научных интересов: русский язык, культура русской речи.

Svetlana Saburova (Russia, Moscow) — PhD (Pedagogy), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: Russian language and culture of speech, culture of Russian speech.

Семенова Дана Александровна (Россия, Астрахань) — магистрант Астраханского государственного университета имени В.Н. Татищева.

Dana Semenova (Russia, Astrakhan) — a master's student, Astrakhan Tatishchev State University.

Смирнова Альфия Исламовна (Россия, Москва) — профессор, начальник департамента филологии Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, профессор. Область научных интересов: русская литература XX–XXI вв., поэтика, натурфилософия, мифопоэтика, онтологическая поэтика.

Alfia Smirnova (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, Full Professor, Moscow City University. Research interests: Russian literature of the 20–21th centuries, poetics, natural philosophy, mythopoetics, ontological poetics.

Соболева Анна Александровна (Россия, Москва) — старший преподаватель кафедры иностранных языков Московского финансово-юридического университета МФЮА, кандидат филологических наук. Область научных интересов: русская классическая литература, библейские мотивы в поэзии и прозе, творчество Н.М. Языкова, творчество А.С. Пушкина.

Anna Soboleva (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Senior Lecturer, Moscow University of Finance and Law. Research interests: Russian classical literature, the biblical motives in poetry and prose, the creative writing of N.M. Yazykov, the creative writing of A.S. Pushkin.

Сорокина Светлана Павловна (Россия, Москва) — старший научный сотрудник отдела фольклора Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН, доктор филологических наук. Область научных интересов: фольклорный театр, взаимодействия фольклора и профессионального искусства, история фольклористики.

Svetlana Sorokina (Russia, Moscow) — Doctor of Philology, A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS. Research interests: Folklore theater, the interaction of folklore and professional art, the history of folklore studies.

Тихомирова Юлия Александровна (Россия, Томск) — доцент кафедры романо-германской и классической филологии филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: перевод поэзии, вокальный перевод, обучение языку через художественную литературу.

Yulia Tikhomirova (Russia, Tomsk) — PhD (Philology), Associate Professor, National Research Tomsk State University. Research interests: poetry translation, vocal (singable/music-linked) translation, teaching language through literature.

Титенко Алина Романовна (Россия, Саратов) — магистрант Саратовского национального исследовательского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского. Область научных интересов: современная журнальная поэзия.

Alina Titenko (Russia, Saratov) — a master's student, the Saratov National Research State University named after N.G. Chernyshevsky. Research interests: modern magazine poetry.

Треблер Светлана Моисеевна (Казахстан, Астана) — доцент кафедры филологии Казахстанского филиала Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: русская фонетика: синхрония и диахрония; языковой портрет.

Svetlana Trebler (Kazakhstan, Astana) — PhD (Philology), Associate Professor, Kazakhstan Branch, Lomonosov Moscow State University. Research interests: Russian phonetics: synchrony and diachrony; language portrait.

Хостай Ирина Сергеевна (Россия, Калуга) — доцент кафедры английского языка Калужского государственного университета имени К.Э. Циолковского, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: семантика, фразеология.

Irina Khostay (Russia, Kaluga) — PhD (Philology), Associate Professor, Kaluga State University named after K.E. Tsiolkovsky. Research interests: semantics, phraseology.

Шаповал Виктор Васильевич (Россия, Москва) — доцент департамента методики преподавания социальных и гуманитарных наук Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета, кандидат филологических наук, доцент. Область научных интересов: славянская и цыганская лингвистика, текстология и словарная критика, методика преподавания.

Viktor Shapoval (Russia, Moscow) — PhD (Philology), Associate Professor, Moscow City University. Research interests: Slavic and Romani linguistics, textual and dictionary criticism, teaching methods.

Научное издание

**ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК**

Сборник научных статей по материалам
Международной научной конференции
XVII Виноградовские чтения
(Москва, 3–4 марта 2023 г.)

Ответственный редактор *И.Н. Райкова*
Художественный редактор *А.С. Побезинский*
Верстка *Е.А. Парфенова*
Корректор *Л.В. Дельцова*

Подписано в печать 22.01.24. Формат 90×60/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 26,5. Тираж 200 экз. Изд. № 03010

АНО «Издательский дом Вахромеева»
119270, Москва, Лужнецкая наб., д. 10а.
Тел.: +7 (495) 246-00-50

ISBN 978-5-907759-22-0



9 785907 759220