



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А.С. ПУШКИНА

ММ

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ АКСИОЛОГИИ,
ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ**

*Материалы II
Научно-практической конференции
к юбилею доктора филологических наук,
профессора Якушевой Галины Викторовны
(25 февраля 2021 года)*

Москва
2021

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА
им. А. С. ПУШКИНА

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ АКСИОЛОГИИ,
ПОЭТИКИ И МЕТОДИКИ**

Материалы

*II Научно-практической конференции
к юбилею доктора филологических наук,
профессора Якушевой Галины Викторовны
25 февраля 2021 года*

Москва

2021

УДК 821.161.1

ББК 84(2)

Р 89

*Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина.
Протокол № 6 от 23 апреля 2021 года.*

Рецензенты:

А. А. Соломонова, кандидат педагогических наук, доцент, декан филологического факультета ФГБОУ ВО «Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина»;

О. О. Путило, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы ФГБОУ ВО «Волгоградский государственный социально-педагогический университет»

Статьи печатаются в авторской редакции

Р 89 Русская литература в полилингвальном мире: вопросы аксиологии, поэтики и методики. Материалы II Научно-практической конференции к юбилею доктора филологических наук, профессора Якушевой Галины Викторовны (25 февраля 2021 г.) [Электронное издание] / ред. коллегия: И. С. Леонов, А. В. Пашков, Д. Н. Фатеев. – Москва : Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2021. – 430 с.

ISBN 978-5-98269-250-4

В сборнике представлены статьи известных ученых и начинающих исследователей-филологов, посвященные вопросам восприятия и продвижения русской литературы в полилингвальном мире, современным проблемам поэтики русской словесности и методики работы с художественными текстами в иноязычной аудитории. Издание содержит статьи, авторами которых являются специалисты в области литературоведения, исследователи современных подходов к преподаванию русского языка как иностранного, а также литературы в полилингвальном мире.

УДК 821.161.1

ББК 84(2)

ISBN 978-5-98269-250-4

© Коллектив авторов, 2021

© Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2021

Содержание

ДОКЛАДЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

Г. В. Якушева

РУССКОЕ СЛОВО: СТРАЖ, УЧИТЕЛЬ И ДРУГ 12

Т. В. Кудрявцева

ТЕОДОР ДОЙБЛЕР: РОССИЯ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ОРКЕСТРЕ 19

Т. К. Савченко

ЗАГАДКА «ПЕРСИДСКИХ МОТИВОВ» С. А. ЕСЕНИНА. 27

Н. Т. Пахсарьян

РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ НАРРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ
ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ МАКИНА 32

В. И. Аннушкин

О ПРЕДМЕТЕ «ЛИТЕРАТУРА» И ЕГО НРАВСТВЕННО-
ВОСПИТАТЕЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ 37

Н. В. Кулибина

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА
В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ 44

РУССКОЕ СЛОВО В ПЕРЕКЛИЧКЕ НАРОДОВ И ОСМЫСЛЕНИИ ПОКОЛЕНИЙ

В. Х. Гильманов

ОДИН СЛЕД И. Г. ГАМАНА В РОССИЙСКОЙ ЭЗОТЕРИКЕ 50

Г. Г. Ишимбаева

ОБРАЗ ШЕКСПИРА В НОВЕЛЛАХ Ю. ДОМБРОВСКОГО. 65

Е. Г. Сойни

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ФИНСКОЙ КРИТИКЕ 1920–1930-х годов. 71

П. В. Абрамов

К ТИПОЛОГИИ «РУССКОГО ВЕРТЕРА» В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА 77

Г. В. Якушева, Т. О. Дудакова

МУЗЫКА КАК МОТИВ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ. 87

Г. В. Якушева, С. К. Рудченко

«ГОРЕ» А. П. ЧЕХОВА И «УДАЧНЫЙ ДЕНЬ» ХЕН ЧЖИНГОНА
(СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ) 92

Г. В. Якушева, И. О. Кузнецова, М. А. Матафонова

СТРАХ НЕИЗВЕДАННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Г. Ф. ЛАВКРАФТА «ЗОВ КТУЛХУ» И Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ» 99

В. М. Кулькина

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: АРХЕТИП ТВОРЦА
В РУССКОМ И АМЕРИКАНСКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ 103

Г. В. Якушева, Е. А. Прихода

РУССКАЯ НОТА В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА
(И. Р. БЕХЕР, Э. ВАЙНЕРТ, Г. М. ЭНЦЕНСБЕРГЕР) 107

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВОСПРИЯТИИ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА. ДИАЛОГ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУР

С. Н. Травников, Е. К. Петривняя, Е. Г. Июльская

СЮЖЕТ БАСНИ Х.Ф. ГЕЛЛЕРТА «ПРИВИДЕНИЕ»
В СТИХОТВОРНЫХ СКАЗКАХ РУССКИХ ПОЭТОВ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА. 116

Е. Э. Овчарова

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА ГЕТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»
В РОМАНЕ ЮЛИИ КРЮДЕНЕР «ВАЛЕРИ» 127

Н. А. Шульман

СЮЖЕТНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ «УЕДИНЕННОГО ДОМИКА
НА ВАСИЛЬЕВСКОМ» ВЛАДИМИРА ТИТОВА
И «РУКОПИСИ, НАЙДЕННОЙ В САРАГОСЕ» ЯНА ПОТОЦКОГО. 133

Д. С. Сычугова

КОЛЛЕКЦИЯ ЛЛОЙДА КОТСЕНА
И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРИНСТОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА:
РЕЦЕПЦИЯ СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920–1930-х гг. 138

Д. С. Алексева

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ В РОМАНЕ
КЛАЙВА С. ЛЬЮИСА «ПОКА МЫ ЛИЦ НЕ ОБРЕЛИ»: О ДУШЕ И ЛЮБВИ . . . 144

Е. В. Лихачева

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ
 В РОМАНЕ «СМЕРТЬ АХИЛЛЕСА» БОРИСА АКУНИНА 150

М. В. Трегубова

СЛАВЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ:
 ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ДЕДА МОРОЗА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
 КЭТРИН М. ВАЛЕНТЕ И ТЕРРИ ПРАТЧЕТТА) 155

А. Э. Бекмухамедова

ТРАДИЦИИ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
 В МУЛЬТСЕРИАЛЕ «ПО ТУ СТОРОНУ ИЗГОРОДИ» 160

Д. С. Ли

СТРУКТУРНО-ЛИЧНОСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРСОНАЖЕЙ
 В ЦИКЛЕ ЭРИН ХАНТЕР «КОТЫ-ВОИТЕЛИ» 168

Е. К. Петривняя, Нгуен Тхи Хоанг Иен

ПРОБЛЕМА ЛЮБВИ И ДОЛГА В РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»
 А. С. ПУШКИНА И В ПОЭМЕ «СТЕНАНИЕ ИСТЕРЗАННОЙ ДУШИ»
 («ПОВЕСТЬ О КИЕУ») НГУЕН ЗУ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА
 ОБРАЗОВ ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ И ТХУИ КИЕУ 173

В. Е. Милованова

ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В РОМАНАХ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»
 Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ» КОБО АБЭ 180

В. А. Комарова

УМОЛЧАНИЕ КАК ЛИРИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ:
 ВЕРЛИБР ВЛАДИМИРА БУРИЧА И ТРАДИЦИОННАЯ ЯПОНСКАЯ ПОЭЗИЯ . . . 186

А. А. Анкудинова

ПРИЕМ «ЗЕРКАЛА ВРЕМЕНИ» В РОМАНЕ
 Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР» И В РАССКАЗЕ Х. Л. БОРХЕСА «ДРУГОЙ» 191

Базилио Да Сильва Лима Астьер

В. ПЕРЕЛЕШИН – «ПРИЕМНЫЙ СЫН» БРАЗИЛИИ 195

В. Р. Решетникова

ЖИТИЙНЫЕ КАНОНЫ В ИСЛАМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
 НА ПРИМЕРЕ КНИГИ «ИСТОРИИ О СПОДВИЖНИКАХ ПРОРОКА»
 АБДУРРАХМАНА РАФАТА АЛЬ-БАША 199

Э. А. Ахмедов

М. Ф. АХУНДОВ И «ВОСТОЧНАЯ ПОЭМА НА СМЕРТЬ ПУШКИНА» 210

А.М. Балтабаева

МОНОЛОГ-РАЗМЫШЛЕНИЕ КАК РЕФЛЕКСИЯ ГЕРОЯ

В ПОВЕСТЯХ ИСФАНДИЯРА 215

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ:
ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ****А. В. Ремезов**

ГОЛУБИНАЯ КНИГА КАК РУССКОЕ АПОКРИФИЧЕСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ 221

И. В. Булычева

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ СОЧИНЕНИЙ Е. Р. ДАШКОВОЙ 228

Н. А. Зайцев

ФОРМАЛЬНЫЕ ОТСЫЛКИ В РУССКИХ ЭПИГРАММАХ

КАК СРЕДСТВО СРАВНЕНИЯ ИХ АДРЕСАТОВ. 234

Е. А. Кравченко

СКЕТЧ-ИЛЛЮСТРАЦИИ А. ХАРШАКА К РОМАНУ

Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

КАК «ВИЗУАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА» 241

А. А. Голубев

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ

Ф. ГОРЕНШТЕЙНА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

В КОНТЕКСТЕ ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ. 248

А. Д. Слюсарь

ПСИХОАНАЛИТИКА И ОТРАЖЕНИЕ ТЕОРИЙ НЕОФРЕЙДИЗМА

В «ВЕЛИКОМ ПЯТИКНИЖИИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО. 254

И. В. Князев, Е. С. Князева

«ЛИЧНЫЙ МИФ» ПИСАТЕЛЯ:

ОБРАЗ МАРЬЯНЫ В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КАЗАКИ» 262

А. Е. Агртин

ГЕРОЙ-ИНОСТРАНЕЦ В ЧЕХОВСКОМ НАРРАТИВЕ 1880–1887 гг. 267

А. А. Карташова

ЭВОЛЮЦИЯ ЗЛА В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА 272

А. Г. Мирошников

СВОЕОБРАЗИЕ СВЯТОЧНЫХ МОТИВОВ

В ПЬЕСЕ А. И. ВВЕДЕНСКОГО «ЕЛКА У ИВАНОВЫХ» 275

В. В. Копылова

ГАЙТО ГАЗДАНОВ – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК 280

М. Н. Батрдок

СПЕЦИФИКА МЕЖТЕКСТОВОГО ДИАЛОГА

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. И. ХАРМСА И Н. М. ОЛЕЙНИКОВА 285

В. Ю. Немиров

ОПЫТ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА

В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИИЛА ХАРМСА И ЕГОРА ЛЕТОВА 291

П. С. Вережкина

КОММУНИКАЦИЯ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА

«ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» 297

М. Д. Ковалеску

ФИЛОСОФСКИЕ ВОПРОСЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИНЫ САДУР 302

Д. Н. Фатеев

«ЭФФЕКТ ТАЛИСМАНА»: РОЛЬ ПОВЕРИЙ И РИТУАЛОВ

В ОКОЛОФУТБОЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ 312

Т. В. Гольская

ФЕНОМЕН РОМАНА «МЕТРО 2033» ДМИТРИЯ ГЛУХОВСКОГО 317

М. С. Зарх

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП

ЦИКЛИЗАЦИИ АЛЬБОМА «ЧУДЕСА» ГРУППЫ «АГАТА КРИСТИ» 323

ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР***А. Залович***

РУССКО-ХОРВАТСКИЙ ДИАЛОГ КУЛЬТУР. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ . . . 328

В. ГавричОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РУССКОЙ
И СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И П. П. НЕГОШ 333***А. Е. Литвиченко***ПРОБЛЕМА ЭКРАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ЕГО КИНОАДАПТАЦИЙ) 339***А. С. Репина***РЕЛИГИОЗНОЕ И ФИЛОСОФСКОЕ
В СТИХОТВОРЕНИИ М. А. ПОСПЕЛОВОЙ «ГИМН ВСЕМОГУЩЕМУ» 344***Д. Н. Коробейник***

О КНИГЕ З. У. ИКСПЛИКАТИНА «ЖИЗНЬ БЕЗ ЖИЗНИ» 349

Ю. Ю. КонстантиновичАВТОРСКАЯ КНИГА «СКАЗКИ ЛУНЫ»:
ВОПРОСЫ ДУХА И СТАНОВЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА 353***А. К. Сопельникова***ЗАМЕТКИ О СТИЛЕ И КОМПОЗИЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ
ПРОТОИЕРЕЯ АРТЕМИЯ ВЛАДИМИРОВА
(НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ «С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА») 355***М. А. Шпакова***ОБРАЗ ОТЦА СЕРАФИМА В КНИГЕ АРХИМАНДРИТА ТИХОНА
(ШЕВКУНОВА) «"НЕСВЯТЫЕ СВЯТЫЕ" И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ» 360***А. Ю. Богданова***КНИГА ПРОТОИЕРЕЯ АЛЕКСАНДРА ШАНТАЕВА «АСИНА ПАМЯТЬ»
В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЫ 363

В. Ю. Семенец

БАЛЛАДА «ВАНЬКА-КЛЮЧНИК»

ИЗ АРХИВА ПИЖЕМСКОГО ФОЛЬКЛОРИСТА ИЛЫИ ЧУРКИНА 368

Н. А. Мотина

ПРАВОСЛАВНАЯ ГАЗЕТА

КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ 375

О. Н. Югансон

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

КАК ФОРМА ОСВОЕНИЯ ШКОЛЬНИКАМИ СИСТЕМЫ БАЗОВЫХ

НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ 380

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИНОЯЗЫЧНОЙ АУДИТОРИИ:
СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПРЕПОДАВАНИЮ**

О. Н. Гибралтарская

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АСПЕКТЕ АКСИОЛОГИИ. 383

Л. Ф. Якупова

ОСНОВЫ КОМПАРАТИВИСТИКИ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОЙ ШКОЛЕ. 388

Ли Пэнфэй

«БЕДНАЯ ЛИЗА» Н. М. КАРАМЗИНА

В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИХ ФИЛОЛОГОВ. 392

М. Н. Шиленко, С. А. Банкова

РАЗРАБОТКА УРОКА ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ:

АНАЛИЗ ГЛАВЫ «ЛЮБАНИ» ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. Н. РАДИЩЕВА

«ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ» 396

А. В. Пашков

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. А. БЛОКА

НА ЗАНЯТИЯХ С ИНОСТРАННЫМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ 403

Чжао Юэтин

ИЗУЧЕНИЕ РЕАЛИЙ ПУШКИНСКОЙ МОСКВЫ XIX в.
НА ЗАНЯТИЯХ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ 405

А. А. Выдренкова, Т. В. Кудоярова

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОТБОРА ТЕКСТОВ ДЛЯ ЧТЕНИЯ
ДЕТЕЙ-БИЛИНГВОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА 409

Н. Д. Шамова

ЧТЕНИЕ С ДЕТЬМИ-БИЛИНГВАМИ
СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОНЛАЙН-ФОРМАТЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ А. ГИВАРГИЗОВА) 414

М. В. Куликова, О. Н. Халеева

РАБОТА С СОВРЕМЕННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ
НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА Е. ЗДОРИК «СТАРЫЕ ПИСЬМА»
КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ГРАМОТНОСТИ
У СТУДЕНТОВ-ФИЛОЛОГОВ НА УРОВНЕ В1–В2 419

С. В. Ионова, Ма Цзянь

ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСКЛИЦАНИЯ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
НА КИТАЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ 423

ДОКЛАДЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

Якушева Галина Викторовна

доктор филологических наук,

профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

GVIakusheva@pushkin.institute

РУССКОЕ СЛОВО: СТРАЖ, УЧИТЕЛЬ И ДРУГ

Аннотация. Статья посвящена роли русского слова (языка и литературы) в культурном развитии различных народов России и мира.

Ключевые слова: русский язык, русская литература, культурное развитие, различные народы.

Самая первая, самая важная функция русского слова – страж нашей национальной идентичности, нашей истории, нашего менталитета, культуры – всего того богатства, которое накопила Русь с середины IX века, ибо примерно 863-м годом обозначают лингвисты время рождения и начала формирования русского языка. И того слова, которое мы знаем и как первый осмысленный знак нашего наблюдения над действительностью, движения ума и сердца, и в качестве основной структурно-семантической единицы речи, и литературного жанра – поучения, летописи, исторического повествования, будь то «Слово митрополита Иллариона», или «Слово о погибели земли Русской», или «Слово о полку Игореве», и еще много других «Слов», кратких или пространных, вырвавшихся в том или ином контексте, и как мольба о помощи или призыв к действию, начинающих с отчаянной, кроткой или настойчиво-решительной просьбы: «Дайте слово молвить!» – или как способ, выразив свои мысли и чувства, быть услышанным не только современниками, но и пройти через века...

Но разве русское слово хранило только русскую историю и русскую душу? Разве то же «Слово о полку Игореве» не есть также воскрешение важных событий прошлого и в жизни других, в первую очередь так или иначе взаимодействующих с нами народов? Не случайно наряду со многими фундаментальными исследованиями этого произведения, включая блестящие труды академика Д.С. Лихачева, относящего наше «Слово» к новому для времени его рождения (1185 год, конец XII века) и вполне оригинальному жанру «трудных повестей», сплавлению воедино два более древних жанра – «плач» и «славу», жанру, близкому знаменитым французским «жестам»

(наподобие «Песни о Роланде») и объединяющему христианское сознание с опоэтизированными пережитками язычества, следуя формулировкам Лихачева, создающему расширенное повествовательное пространство в стиле «монументального историзма», где объединяются география и история, эпос и лирика (и, таким образом, личность и нация) в образе Руси («О, Русская земля, ты уже за холмом...»), – мы находим и оригинальное научное эссе казахского поэта и общественного деятеля нашего современника Олжаса Сулейменова «Аз и Я», в котором автор построочно доказывает, что «Слово» создано не сторонниками князя Игоря, а его противниками-половцами. Олжаса Омаровича не смущал язык обнаруженной рукописи – может быть, потому, что сам он писал на русском языке. И разве не на русском языке воспевал любимую Малороссию Николай Васильевич Гоголь-Яновский?

Так же, как писали на русском языке свято и трогательно хранящие свою национальную идентичность и не забывающие языка родного земляк и современник Гоголя Евгений Павлович Гребенка – автор популярного в свое время сборника «Малороссийские присказки», соперничавшего с гоголевскими «Вечерами на хуторе близ Диканьки», и волнующего по сей день сердца стихотворения-песни «Черные очи» («Очи черные, очи страстные»), а также увлекательного романа «Чайковский» о прошлом украинского казачества и исторической поэмы «Богдан» о дружбе русского и украинского народов, одним из ярких примеров чего стала творческая судьба самого Гребенки – ведь наряду с упомянутыми и многими другими произведениями на русском языке он создавал поэтические тексты на родной «мове» и на протяжении всей своей почти полуторадесятилетней петербургской жизни активно пропагандировал украинскую литературу, с каковой целью подготовил и выпустил альманах «Ластівка» с участием Г.Ф. Квитки-Основьяненко и Т.Г. Шевченко.

Также русский язык, вдохновляя, побуждая, но не оттесняя родного, служа средством художественного выражения, но не заглушая в творческом мире того или иного литератора звуков голоса предков и рожденных ими образов и мотивов, стал голосом билингов: киргиза Чингиза Айтматова, сына Чукотки Юрия Рытхэу, азербайджанца Чингиза Гусейнова, – как и пишущих только на русском языке, но не теряющих национального акцента его земляков: братьев Максуда и Рустама Ибрагимбековых, или узбека Тимура Пулатова, с аналитической глубиной, афористичностью и бесстрашием изображающего нашего современника (в недавнем прошлом – соотечественника), или певца Абхазии Фазиля Искандера, русский язык которого ничуть не обедняет красками его колоритного Сандро из Чегема.

Так русский язык без посредников становится стражем многих культур Евразии, воспринимаясь столь естественным и живым, что это, с одной стороны, заставляет вспоминать давно отмеченную речью Ф. М. Достоев-

ского о Пушкине «всемирную отзывчивость» русской души, а с другой, выстраивать в памяти богатую историю формирования русского языка, вобравшего в себя элементы и разнообразных славянских (восточных, западных, южных) наречий, и западноевропейских (главным образом, немецкого, французского, итальянского, с минувшего века особенно интенсивно – английского с американским «акцентом»), и, конечно же, тюркских диалектов и языков.

Русское слово рождалось не насильственно, внедряемое захватчиками, – оно рождалось естественным путем, как ребенок, впитывающий в себя множество кровей и генов, формирующих его суть. И потому, беря и участь у многих, в здоровой и яркой зрелости своей русский язык сам стал для многих языков учителем.

В 1968 г. советская литература создавалась на 72-х языках народов СССР, – и как тут не вспомнить, что в период культурного строительства в нашем отечестве 20–30-х годов был создан алфавит для 50 ранее бесписьменных языков, реформировались старые алфавиты русского, а также ряда тюркских языков (с арабского алфавита сначала на латиницу, а затем на кириллицу), разрабатывались принципы орфографии и пунктуации, утверждалась терминология словарей, грамматик, учебных пособий как для младописьменных языков, так и для языков со старой письменной традицией. Все это стимулировало появление трудов по теории формирования и развития литературных языков, принципам установления литературных норм, лексикографии – ориентирующих научных установок, впервые в мире прицельно исследующих особенности возникновения и формирующих законы эволюции языков художественной словесности выдающимися отечественными филологами, в числе которых В.В. Виноградов, Б.А. Ларин, Д.Н. Ушаков, Ф.П. Филин, В.И. Чернышев, Л.В. Щерба и др. Но не только учительское влияние русского языкового строительства стимулировало развитие языка, культуры и литературы других, в первую очередь, соседних народов, но и русская литература. Это доказывают и восходящие к XIX в. традиции демократического национального просветительства, представители которого: казах Абай Кунанбаев, творивший на родном языке, и Чокан Валиханов, писавший на языке русском, осетин Коста (Константин) Хетагуров, писавший на родном и русском языках, и их единомышленники, – решительно выступали против «азиатчины» в духе возникшего в конце XIX – начале XX вв. среди мусульман Поволжья, Крыма, Закавказья и Средней Азии культурно-просветительского движения Джадидизм (от арабского «джадид» – новый), стремящегося обновить структуру видов и жанров художественного творчества, преодолеть придворно-феодалные традиции в поэзии и живописи, создать роман, драматургию и профессиональный театр, восстанавливая и переосмысляя классическое, национальное и мировое, в том числе русское.

Русский язык, таким образом, не вытеснял языков национальных, но, напротив, способствовал их развитию, предупреждая опасность этнического исчезновения их носителей: ведь письменности на родном языке не было у киргизов, и у ряда народностей Северного Кавказа, Сибири, Крайнего Севера, Дальнего Востока, и немногие из представителей этих народов, получавшие образование, использовали родственные языки близких им национальных сообществ. Теперь же источником и руслом формирования собственной языковой культуры и словесности становился национальный фольклор: киргизский эпос «Манас», калмыцкий «Джангар», якутский «Олонхо», кавказские «Нартские сказания»...

Выработка культурно-художественных средств, основанных на «новой образованности» с ориентацией на пример русского языка и русского слова, стимулировала развитие билингвизма, органического сочетания в творчестве писателя двух языков – родного и русского или родного русского с зарубежным, что выводит нас на актуальную в минувшем веке проблему эмиграции (а, может быть, точнее – миграции) носителей русского языка в зарубежные страны.

Сама проблема не нова – и здесь следует подчеркнуть спасительно-дружескую роль русского слова. «Ты один мне поддержка и опора», – писал в свои трудные минуты годами живший вдали от России Иван Сергеевич Тургенев о русском языке, и это вслед за ним могли бы повторить почти все творцы литературы русского зарубежья, в том числе и те, кто в поисках широкого читателя стал писать на языке новой страны своего проживания. Например, Владимир Владимирович Набоков, перейдя в своей многолетней американской эмиграции на английский язык, с любовью продолжал писать о русской литературе, особенно восхищаясь Н. В. Гоголем и А. С. Пушкиным, переводя на английский язык русскую классическую поэзию и в 1964 г. опубликовав свой перевод «Евгения Онегина» в 4-х томах с обширными комментариями. Впрочем, по мнению известного английского писателя Энтони Берджесса, английский язык Набокова слишком правилен, и это не естественная кожа, в нем нет непосредственности. И, «"как показывают" американские романы» Набокова, прежде всего «Лолита», или его эссе «Пошляки и пошлость», вошедшие в «Лекции по русской литературе», несмотря на все реверансы в адрес приютившей его, давшей ему признание Америки, ее культура, уклад жизни раздражали его, вызывая у него размышления о филистерстве, мещанстве, недаром он попытался ввести в английский язык русское слово «пошлость» (Т.Н. Красавченко).

Заметим здесь, что исследователи находят четкий русский след в целой группе слов, вышедших в европейский лексикон, где есть и bistrot (кабачок, закусочная) как память о восклицаниях русских казаков, оказавшихся в Па-

16 | риже в период антинаполеоновской борьбы (Быстро! Быстро!), и vodka, и, конечно, Sputnik, и perestroika, и даже Soviet.

Известно, что исторические события пробуждают общемировой интерес к культуре той или иной страны. Так, пик интереса к России приходится на победные послевоенные сороковые годы, и тогда статистика подсчитала полмиллиарда человек в мире, владевших и пользовавшихся русским языком. В наши дни эта цифра намного скромнее. Однако есть область русского слова, которая родилась во времена так называемого «русского вторжения» в Европу – конца XIX века, когда вслед за Тургеневым на литературной карте цивилизованного мира появились имена Льва Толстого, Федора Достоевского, Антона Чехова, Николая Гоголя, и далее – Максима Горького, Михаила Шолохова, Владимира Маяковского, Бориса Пастернака... Пушкину и Есенину труднее было пробивать себе дорогу к иноязычному читателю: слишком «национальной» была их поэзия, требующая от переводчика высочайшего мастерства и даже адекватности силы таланта переводимому гению.

И тут мы встречаемся с побудительной мощью русского художественного слова в мировой культуре. Томас Манн, не знавший русского языка и никогда не бывший в России, говорил, что если бы он не прочел в свое время «Войну и мир» Толстого, он не написал бы своего знаменитого семейного романа «Будденброки» и никогда не занялся бы творчеством. Вслед за ним это могли бы повторить многие мастера слова как в нынешней России, так и в царской Российской империи, и в Стране Советов, объединивших в едином государстве многие народы, территории и языки. Незаменяемым посредником между которыми и неизменным другом было и оставалось русское слово.

Мы читаем благодарные строки, посвященные русской литературе, не только у европейски образованного Нобелевского лауреата Т. Манна, который называет ее «святой», но и у авторов самых разных народов, эпох, эстетических пристрастий, идейных направлений: украинских классиков Тараса Шевченко, Ивана Франко, Леси Украинки, армянских – Хачатура Абовяна, переведившего, наряду с Гомером, Гете и Шиллером, Н.М. Карамзина и И.А. Крылова, и высоко ценивших русскую словесность его соплеменников Степана Назаряна, Микаэла Налбандяна, и нашего современника Леонида Гурунца: его прекрасная ностальгическая «Наш милый Шушикенд» рассказывает о мирной жизни в Нагорном Карабахе азербайджанцев и армян, находивших путь друг к другу с помощью русского языка, и европейских нобелиатов Анатоля Франса и друга М. Горького Ромена Роллана, негибаемого гуманиста Лиона Фейхтвангера и неутомимого экспериментатора Бертольта Брехта, татарского писателя и ученого-просветителя Каюма Насыри, грузинских деятелей движения «Тергдалеулеби» («испившие воду Терека», т. е. побывавшие в России), имевшего целью обновление и развитие грузинского литературного языка, – Илью Чавчавадзе, Акакия Церетели и его

однофамильца Георгия Церетели, Николо Николадзе и других, не только с вниманием и почтением относившихся к русской литературе, но нередко писавших не только на родном, но и на русском языке, печатавшихся в журналах «Современник», «Колокол», «Отечественные записки». В этом же ряду благодарных русскому слову – «азербайджанский Мольер» Мирза Фатали Ахундов и его соплеменник, друг В.Г. Короленко и ученик А.Н. Островского Наджаф-бек Фатали-бек оглы Везиров, великий казахский поэт, призывавший свой народ идти по пути русской культуры Абай Кунанбаев, узбекский КЛАССИК Гафур Гулям и башкирский Мустам Карим, и еще выдающиеся китайские мастера слова Лу Синь, Мао Дунь, Го Можо, и вдохновленные учением Льва Толстого японцы, создавшие в начале XX в. общество «Сиракаба» – «Белая береза» с целью проникновения в русский дух и русское слово (один из вождей, Таяма Катай, яркий и своеобразный писатель, принесший дух антимилитаризма с полей Русско-японской войны 1904–1905 гг., где он был военным корреспондентом). А также очарованные словом М. Горького писательница Миямото Юрико и прозаик Кобаяси Такидзи, словом В. Маяковского – поэт Исикава Такубоку и классик турецкой литературы Назым Хикмет Ран, словом Александра Твардовского – блестящий славист, почетный профессор Университетского колледжа Лондона Джеффри Хоскинг. Всех не перечить...

Русское слово может служить и стражем – не только спасая от забвения, но и от лжи и преступлений, звуча при этом решительно и грозно. И учителем – раскрывая и пути формирования, и необъятные возможности того, что было в начале всех начал – слова. И другом – помощником в труде, спасителем в невзгоде, стремящимся возводить не крепости между народами, а строить мосты между ними.

Литература

1. Красавченко Т.Н. Набоков В.В. // Русские писатели 20 века: Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; РАНДЕВУ-АМ, 2000. С. 483.
2. Мотылева Т.Л. Мировое значение русской литературы // Лит. Энциклопедический словарь. М.: Сов. Энциклопедия, 1978. С. 364–365 (Библ.).
3. Муравьев В.С. Переводы и издания русской и советской литературы за рубежом // Краткая лит. энциклопедия: в 9 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1978. С. 604–610 (Библ.).
4. Хоскинг Дж. «Два отца» Александра Твардовского // Вопросы литературы, 2021. № 3. С. 14–45.
5. Якушева Г.В. Концепции русской литературы в современных энциклопедиях Запада / Освобождение от догм. История русской литературы:

18 | Состояние и пути изучения: в 2 т. М.: Наследие; ИМЛИ РАН, 1997. Т. 2. С. 174–183 (Библ.).

6. Якушева Г.В. Парадигма русской литературы в энциклопедиях Запада: Познание, признание и предубеждение // Русская литература за рубежом: Сб. материалов VI Междунар. науч. Панковских чтений. М.: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2010. С. 7–16 (Библ.).

7. Якушева Г.В. Литература Русского зарубежья в энциклопедиях Запада // Лит. зарубежье как культурный феномен: Сб. науч. трудов. М.: ИНИОН РАН, 2019. С. 187–194 (Библ.).

G. V. Yakusheva

Pushkin State Russian Language Institute

**THE RUSSIAN WORD AS THE GUARD, THE TEACHER AND
THE FRIEND**

Abstract. The article is devoted to the part of the Russian Language and literature in the cultural development of the different people of Russia and of the all world.

Keywords: Russian language, Russian literature, the cultural development, the different people.

ТЕОДОР ДОЙБЛЕР: РОССИЯ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ОРКЕСТРЕ

Аннотация. Проанализированы произведения австрийского поэта и теоретика искусства Теодора Дойблера, посвященные России. Показана их роль в создании положительного образа России, воспринимаемой как часть единого мирового культурного пространства.

Ключевые слова: Теодор Дойблер, имагология, Россия, художественный авангард.

Теодор Дойблер (1876–1934), австрийский поэт-экспрессионист, известный также как теоретик модернистского, авангардного искусства – в российском культурном поле фигура недостаточно известная.

В «Энциклопедическом словаре экспрессионизма» (ИМЛИ РАН, 2008) Дойблеру посвящена статья А.А. Гугнина, в которой он, отмечая, что в 1916 г. Дойблер «напечатал несколько статей об экспрессионизме, причисляя себя к нему и рассматривая экспрессионизм как важнейшее течение в современном искусстве» [1, с. 15], характеризует особенности мироощущения и поэтики Дойблера-экспрессиониста, вырабатывавшего «свой собственный визионерский стиль, в котором классические жанры и формы (лирическое стихотворение, ода, сонет, терцины, баллада, поэма) насыщались экспрессивно-космической образностью» [1, с. 15]. В этом ученый солидарен с Н.С. Павловой: «С экспрессионизмом его сближают "космичность и динамизм созданного им поэтического мира"» [1, с. 15]. С экспрессионизмом Дойблера роднят, по Гугнину, и «апокалиптические видения, призывы к сотворению "нового человека", который, как феникс, возродится из хаоса прошлого и настоящего» [1, с. 15].

Дойблеру посвящены две небольшие статьи А.В. Пильгуй [3, с. 135–136; 4, с. 205–209]. Автор выделяет превалирующие в мировоззрении, а стало быть, и в произведениях Дойблера черты пантеизма и антропоцентризма.

Следует отметить, что произведения Дойблера мало переводились на русский язык.

Дойблер никогда не был в России. Его представления о ней во многом сложились благодаря общению со знатоками русской культуры. Так, знакомству с русской литературой поэт был обязан А. Меллеру ван ден Бруку, с которым Дойблер водил дружбу, а также свояченице Меллера ван ден Брука

20 | Элизабет Керрик. Под псевдонимом Е.К. Разин (Е.К. Rahsin) она в свое время переводила романы Достоевского на немецкий язык по заказу мюнхенского издательства «Пипер».

В 1896 г. двадцатилетний Дойблер во время пребывания в неврологической клинике в Кернтене (Австро-Венгрия) воспылил страстью к незнакомке из России. Об этом эпизоде из своей жизни он незадолго до кончины расскажет историку и писателю Себастьяну Хайселю: «Покая я там не нашел, волновали женщины, совсем ненадолго я даже влюбился в русскую» [7, с. 13]. Воспоминанием об этой мимолетной любви навеяно стихотворение «Русская» («Die Russin»), которое впервые было опубликовано в 1915 г. в экспрессионистском журнале «Аktion»:

<p>В сиянии лунном она стояла. Сноп золотистых волос искрился, Свет в расплетенные косы струился. В раме балкона весна отцветала.</p> <p>Ласкал ее груди крест православный. С верой глубокой дар принимая, Душа отзывалась ответным посланьем, В лунном сиянии сон отражая.</p> <p>А месяц вдруг слился с мужскою улыбкой, Навстречу примолкшим степям устремился. Ночь гривой взмахнула, дугой огнебликой Под цокот копыт горизонт озарился.</p> <p>В глазах этой русской моря отразились. Покая в них не было – бездна молчанья. Казалось, лишь миг – и весь мрак мироздания Накроет ее – но зрачки шевелились.</p> <p>Холодным ветром обдало равнину. Проснулась дева, ей стало зябко. Она исчезла во тьме мезонина. Чуть слышно лаяла где-то собака.</p>	<p>Der Frühling verblühte in Beeten und Töpfen. Ihr goldenes Haar, eine luftige Krone, Verranke, verlor sich in offenen Zöpfen.</p> <p>Ihr griechisches Doppelkreuz grüßte die Brüste, Die immer zum Kreuz hinan wogten und wallten, Als ob es die Seele sanft wachhalten müßte. Der Mondschimмер kam, ihren Traum zu erhalten.</p> <p>Bald lachten die Sicheln fast männlicher Zähne. Sie glänzten hinaus zu den horchenden Sternen. Es trug schon die Nacht ihre feurige Mähne, Sie schwang sich als Stute durch Steppen und Fernen.</p> <p>Die Augen der Russin vermuteten Meere. Sie regten sich stets in der furchtbaren Stille. Es nahte ein Augenblick schrecklicher Leere, Doch unentwegt zuckte die goldne Pupille.</p> <p>Dann schenkte die Ebne sich kühlende Winde. Die Russin erwachte und spürte die Kälte. Zitternd zerband sie die Fenstergewinde, Versperrte sich, schwand. Und ein ferner Hund bellte</p> <p>[5, S. 534–535]</p>
---	--

Культурный горизонт молодого Дойблера, только что сдавшего экзамен на аттестат зрелости на итальянском языке (немец по происхождению, он родился и вырос в австро-венгерском Триесте), уже тогда простирался за

границы немецкой и итальянской литератур. В частности, об этом свидетельствует его признание Хайселю о контактах с панславистами [7, с. 13].

В поэтической зарисовке Дойблера запечатлен образ, в котором реальные атрибуты топики восточного соседа: холод, степи (свидетельство того, что речь, скорее всего, идет о южных областях Российской империи) сливаются с космогоническими воззрениями поэта (уже в 1898 г. была написана первая редакция его известной поэмы «Северное сияние» / «Das Nordlicht»). Примечательно, что, воспитанный на традициях римской античности и приверженец мифологического, оккультного мировоззрения, Дойблер задолго до своего открытия культуры Византии, которое началось в 1921 г., не преминул отметить с большим пиететом принадлежность возлюбленной к православию. Знакомству с последним он, по всей видимости, как и многие его современники, не в последнюю очередь был обязан Р.М. Рильке.

Подобное проявление уважительного отношения к чужой культуре, с одной стороны, объяснимое постижением ее глазами любимой женщины, можно с таким же основанием объяснить культурным космополитизмом Дойблера. Поэт, имя которого обычно связывают с экспрессионизмом в литературе, был более известен среди современников как теоретик европейского авангардного искусства, по своей сути – явления интернационального.

Неустанный пропагандист художественного авангарда (Дойблеру принадлежит заслуга в открытии таланта молодого Пикассо) получил широкое признание в кругах европейской культурной элиты. Он становится публичной фигурой: в 1927 г. его избирают президентом немецкой секции Пен-клуба, а в 1928 – членом Прусской академии искусств. Перу Дойблера (с 1904 г. он известен икак художественный критик) принадлежат работы о Мунке, Барлахе, Клее, Г. Гроссе и многих других представителях авангардного искусства начала XX в. Важное место в мировом цивилизационном пространстве Дойблер отводил и русской культуре. Несколько эссе он посвятил выходцам из России: В. Кандинскому, М. Шагалу и украинцу А. Архипенко. Их творчество Дойблер рассматривал в широком контексте европейского художественного авангарда: «Три русских художника чрезвычайно важны для современного переломного момента в искусстве, более того, оказывают на него решающее воздействие: Шагал, Кандинский, Архипенко» [6, S. 207]. Оценки творчества русских авангардистов свидетельствуют не только о глубине проникновения Дойблера в специфику их художественных исканий, но и о достаточно широком знакомстве с русской (российской) культурой.

Дойблер привлекает русский материал для характеристики творческой манеры русских художников весьма избирательно. В отличие от Рильке, Дойблер не был «влюблен» в русскую культуру, и включение творчества русских художников в анализ новейших авангардных явлений искусства свидетельствует скорее об укорененности в немецком (европейском) художе-

22 | ственном сознании представления о России как неотъемлемой части мирового культурного пространства. Свою осведомленность в русской культуре критик демонстрирует, обращая внимание на отличительные черты искусства Шагала. В восторженном эссе «Шагал» (1916) Дойблер не связывает природу шагаловской цветовой фантазмагии «вселенского масштаба» [2, с. 642] с этнической (в данном случае — еврейской), как это обычно принято, принадлежностью художника, а возводит ее к русской фольклорной традиции, в восприятии которой, в свою очередь, преобладают черты не этнической русскости, но, скорее, национально-территориальной целостности российского культурного пространства.

Приведем отрывок из этого эссе: «Среди нас живет дитя космоса. Марк Шагал. Сказочный принц, властелин абсолютного цвета. Цвет — его небесная обитель, его рай. Никто другой прежде не правил так твердо и с такой любовью в своем царстве красок. Там, где они расцветают, все оборачивается совершенством; ибо в своей основе любое яркое ощущение, уже в силу своей искренности, есть добро. Редкое добро. Краски Шагала — первозданная благодать космоса. Он, будучи русским, постигает тайны мировой души посредством сказочного волшебства. Душевного порыва. Он стремится постичь суть вещей. Но вещи не таят загадок. Они у него в руках: более того — в голове. И не во сне. Шагал не видит снов, он рассказывает нам свои сказки.

Детство Шагала прошло в отцовской мелочной лавке. До сих пор в его воображении прыгают вверх-вниз неугомонные весы. Он бережно отвешивает порции своих красок, приправляет желтым, перчит красным. Лиловый выравнивает равновесие. Да еще какой лиловый! Такой отыщется только у сына своего отца. Чашечки весов прыгают, ну и пусть! На одной из картин равновесие удерживают самовар и мужчина в зеленом. Черно-белый самовар на переднем плане тяжелее человека в зеленом мундире. Хотя из крана капает вода. Солдат видит это и злится. Солдат в зеленом не желает равновесия: его фуражка, как чашечка весов, взлетает вверх. Но глаз Шагала, узрев это, восстанавливает художественное равновесие. Забавная вспышка фантазии в голове солдата, и колдовство — тут как тут. На столе — танцующая пара крошечных, словно игрушечных, человечков. Они легко уместились бы на чашечке весов. Тогда те обернулись бы сказочными качелями. Кто тяжелее, кавалер или дама? Самовар превращается в шумовой музыкальный инструмент: тяжелые капли продолжают капать из фырчащего носика. Бурлящий самовар против негодующего черепа: симультанный образ. Весы! И опять вопрос: кто перевесит?

На той же картине: окошко с рамой из прямоугольников. За окном, вернее, в нем: синезначимая и серебряновесомая луна. Дерево из звезд. Обворожительные звездные цветы. Затем (все еще в окне): ночная темнота, расцветенная кометами и ракетами. Сюрприз: чудеса-колоброды. Далее: дом, собственно,

вполне определенный дом. С одним глазом. Все, что видно в окне, словно расфасовано по отдельным коробочкам, как в отцовской лавке. Получается, что все окно – шкаф с выдвигаемыми ящиками.

<...> Победоносный полководец Гвидо Риччо да Фольяно (изображенный на фреске, приписываемой Симоне Мартини. – *Т.К.*) скачет к крепостной стене Масса Мариттима. Художник запечатлел его в серо-желтых тонах на фоне ночи. Лишенное перспективы изображение всадника – последний пример средневекового экспрессионизма! Препятствие в виде изгороди с фрагментами из колючей проволоки (которой тогда, конечно, не было) смотрится приветом от футуризма. Равным образом это относится и к небольшому крепостному сооружению и лагерным палаткам на фоне иссиня-черной ночи. Этот визионерский образ <...> благодаря Шагалу обрел в России <...> человеческие черты. Хотя Шагал далеко не воинственен, напротив, он насквозь идиличен. Этот образ просто другой. Правильнее было бы сказать – отстававированный.

<...> Современный русский художник рисует телегу с желтыми колесами, разворачивая перед нашим взором великолепнейший образец зрительной галлюцинации («Торговец скотом», 1912. – *Т.К.*). Два солнца в ночи! Белый конь тянет телегу. Белооблачный конь – кобыла. Жеребенок в ее утробе уже виден. Изогнутый серпом, вверх тормашками, еще нерожденный лежит под сердцем матери. Вероятно, он виден молодым крестьянам, изображенным внизу справа. Синяя скотина лежит в телеге с желтыми колесами и жмется к чернильно-черной ночи. Сама ночь, возможно, беременна! Животное, по всей вероятности, везут на убой, чтобы открыть ему дорогу в ночь более высокого порядка. Скотина спит и видит синие сны. Бедолага! Значит, на бойню? Печальная история! Славная животиная! Кучер – чудовище. Как пристало только человеку! Лунная галлюцинация. С отблеском лунного серпа на затылке. Он скользит, подобно луне. Персонифицированная луна рядом с нами. Ох, этот кучер в красной, просвечивающей одежде, на беременной кобыле из облаков! Следом за телегой поспешает какая-то баба. Ее легкий шаг созвучен лиловому ритму ночи. Несмотря на тяжелую ношу, теленка. Тоже к забойщику? Кажется, теленок ей дорог, она держит его на плечах, как ребенка или нажитое добро. Она оглядывается. Жена Лота тоже останавливалась и осматривалась вокруг. Эта крестьянка навсегда останется на земле, поскольку ее горизонт простирается до конца ночи. Ее многозначность не знает границ. Возможно, речь идет лишь об обреченности теленка. Разве этого мало? А может, он вообще не попадет под нож мясника.

Эту женщину я уже видел в какой-то прошлой жизни. В Умбрии, под Перуджей, или в Муджелло. <...> Джотто <...>. Боттичелли <...>. Несведущую, как эта русская крестьянка. Либо это все та же, либо ее родственница. <...> Марк Шагал, раскинувший над ночью чудесный радужный мост.

Мы видим лунного Шагала («В Россию с ослами и другими», 1911–1912. – *Т.К.*). Он парит, держа в руке лейку, в платье, украшенном глазами-звездами, зеленом, с патиновым отливом над куполами православных церквей. Внизу – пригрезившаяся ослица как символ будущих лучших времен: ибо близнецы, первый получеловек и лучший из мира животных, сосут вымя ослицы. У России не будет волчицы, которая вскормила основателей Рима. Шаггал – дитя сарматского племени» <...> [6, с. 86–89].

Свое понимание русскости Шагала Дойблер представил и в не менее красочном эссе «Шагал (1920)»:

<...> Так называемое «Великое рождение» («Рождение», 1912. – *Т.К.*) Шагала есть не что иное, как русская крестьянская эпическая поэма. Кажется, вся родня съехалась отпраздновать это событие. Даже знакомые и соседи из дальних деревень не побоялись отправиться в дорогу. Не обошлось и без сказочных персонажей. По разгулу веселья празднество превзошло старинный голландский Кирмес (ежегодный праздник в честь освящения храма – *Т.К.*). Там за стол еще не сажали телят и ослят. Если отвлечься от смеховой функции предметного изображения, то высокая ценность этой фантазмагии заключается в ее необыкновенной, но, несмотря на всю залихватскую удаль, все же управляемой энергии ритма. Фигуры, напоенные духом веселья, не соприкасаются друг с другом, наслаждаясь собственным сумасбродством и при этом не теряя связи с общей атмосферой разгула. Они балагурят, потому что они – вместе, по крайней мере, у каждого – своя пара! Настроение передано превосходно: вакханалия красок, удерживаемая в общем доминирующем русле!

Картину «Смерть» (1908) можно назвать крестьянской фантазией. Она настолько проникнута народным духом, что понятна всем, и всем по нраву. Это произведение – своего рода ключ к пониманию искусства Шагала! К слову сказать, картина далека от логического «совершенства»: дома скошены ветром. На одной из крыш кто-то неистово рвет скрипку: сражаясь с непогодой растрепанной шевелюрой! Небо – желтый апокалипсис. А покойник лежит посреди улицы в открытом гробу. И по обе стороны горят свечи. Лицо покойника тоже ядовито-желтого цвета: умерший, должно быть, уже на небесах! Одинаковый цвет – символ свершившегося воссоединения. А горящие свечи, здесь, на земле – это память, вечная память! Молитвы, возносимые к душе усопшего.

В Париже Шаггал познакомился с кубизмом. Молодой кипучей натуре был близок лишь дух абсолютного раскрепощения. Объявлять себя сторонником движения он пока не намеревался: в необузданном русском характере, несмотря на всю напористость, все еще не изжили себя тихий мир сказок, невероятная наивность. Интуиция подсказывала: отпусти поводья! Вперед! Имеешь право! Поэтому он отдал дань сильно интеллектуализированному

крылу кубизма *alá* Леже. Но именно у этого художника он заимствовал при-
сущие молодому поколению безоглядную безудержность, дух разрушения.
Смелое обращение Шагала к кубизму я бы назвал шагом необходимым, но
не вполне удачным. <...> В мыслях он опять в России. Там остался родник,
питавший его душу, и лучшие его произведения. Уже в «Париже из окна»
(1913), одном из чудеснейших образцов современного искусства цвета, он
играючи, не сильно заботясь о технической стороне, проникает в самую
суть первоизданного: он снова рассказывает сказку. Сам художник изображен
в проеме окна: двуликий Янус. Одно лицо еще кокетливо обращено к Парижу,
другое – смотрит на восток. Техника превращается для него в игрушку. Поезд
катит по подземному туннелю колесами торчмя. Эйфелева башня взмывает
над городскими крышами. Еще выше на зонтике летит человек. Интересно,
какого он роду-племени? <...>

Другая особенность искусства Шагала открывается нам в «Святом фиакре» («Святой кучер», 1913. – *Т.К.*). По имени парижского святого, который
первым завел наемные экипажи, их стали называть фиакрами. Шагала пе-
реносит действие в Россию. Может быть, в заснеженную, но златоглавую.
Колоссальный вираж, который удерживает лишь голову молодца с искромет-
ным первоизданно синим глазом, производит космическое впечатление. Нет
ни одного корабля с более смелым изгибом паруса, чем на этом абстрактном
изображении стремительного ритма, находящего завершение в олицетворен-
ном руле. Испод картины – из золота. Золотое свечение исходит из головы
святого. Златоглавая церковь держится статно; дома съезжились под кривыми
крышами: им позволительно однажды рухнуть, но церкви – никоим обра-
зом! Мимо нее не пройдет ни один русский человек! Это собственно – цель:
сердце России!» [6, С. 196–200].

Литература

1. Гугнин А. Дойблер Теодор // Энциклопедический словарь экспрес-
сионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 200.
2. Маркин Ю. Шагала Марк Захарович // Энциклопедический словарь
экспрессионизма. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 642.
3. Пильгуй А.В. Идиостиль австрийского поэта Теодора Дойблера // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014. № 5 (35). С. 135–136.
4. Пильгуй А.В. Изображение природы в произведениях австрийского
экспрессиониста начала XX века Теодора Дойблера // *STEPHANOS*. 2015. № 3 (11). С. 205–209.
5. Däubler Th. Die Russin // *Die Aktion* V (1915). H. 43/44. S. 534–535.
6. Däubler Th. Im Kampf um die modern Kunst und andere Schriften /
F. Kemp, F. Pfäfflin. Darmstadt: Luchterhand-Literatur-Verlag, 1988, 293 S.

26 | 7. Theodor Däubler. 1876–1934 / Bearbeitet von F. Kemp und F. Pfäfflin.
Marbach: Deutsche Schillergesellschaft, 1984. 112 S.

T.V. Kudryavtseva

**THEODOR DÄUBLER: RUSSIA IN THE CULTURAL
WORLD ORCHESTRA**

Abstract. The article is devoted to the ways of perceiving Russia in the works of the Austrian writer Theodor Däubler.

Keywords: Theodor Däubler, the image of Russia, reception, axiology.

ЗАГАДКА «ПЕРСИДСКИХ МОТИВОВ» С. А. ЕСЕНИНА

Аннотация. Статья посвящена двум произведениям С. А. Есенина – «Море голосов воробьиных...» и «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...». Исследуется вопрос, почему эти стихотворения, созданные в период написания поэтом цикла «Персидские мотивы» и содержащие совпадающие с другими произведениями цикла проблематику и приемы поэтики, не были включены автором в окончательный состав цикла.

Ключевые слова: С. А. Есенин; поэтический цикл «Персидские мотивы»; «Море голосов воробьиных...», «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...».

Цикл С. А. Есенина «Персидские мотивы» (в отличие от другого его поэтического цикла – «Стихи о которой») к настоящему времени изучен довольно обстоятельно, ему посвящен огромный пласт исследовательской литературы, назовем здесь работы Л.Л. Бельской [2], П.И. Тартаковского [14], А.М. Марченко [8], Т.К. Савченко [12], Н.М. Солнцевой [13], Голкара А. [5] и др., об истории создания цикла писали С.А. Толстая-Есенина [15], П.И. Чагин [16], Н.К. Вержбицкий [3] и мн. др. И все же и здесь по крайней мере две загадки.

Первая: не выяснено до сих пор, кто же скрывается в образе «дальней северянки» из стихотворения «Шаганэ ты моя, Шаганэ!...». В разное время есениноведами высказывались различные предположения (Г.А. Бениславская, З.Н. Райх, Н.Д. Вольпин), однако ни одно из них не является достаточно убедительным и не подтверждено документально. Скорее всего, эта загадка не будет разгадана никогда.

Вторая: вопрос, почему же Есенин, написав для цикла семнадцать стихотворений, включил в окончательный его состав только пятнадцать? И вытекающий отсюда вопрос: если решение оставить в составе цикла только пятнадцать стихотворений связано с желанием поэта видеть в цикле некое подобие жанрового формата «венков сонетов» (с пятнадцатью стихотворениями, входящими в состав этой жанровой формы), почему он не включил в состав «Персидских мотивов» именно эти два – «Море голосов воробьиных...» и «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...»? Для ответа на этот вопрос обратимся к художественному тексту обоих произведений.

«Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...» создано в июле 1925 г. В отличие от произведений цикла «Персидские мотивы», опубликованных большей частью в газете «Бакинский рабочий», это стихотворение увидело свет уже после смерти Есенина: в вечернем выпуске ленинградской «Красной газеты» 27 марта 1926 г. [7] и в харбинской «Новости жизни» 25 апреля того же года [9].

В произведении, главные темы и мотивы которого – темы родины и Персии, мотивы любви и одиночества, отразились впечатления Есенина от его поездки в Азербайджан осенью 1924 и зимой-весной 1925 гг., легшие в основу «Персидских мотивов». Однако если в произведениях цикла – противопоставление русских и восточных обычаев, морали, менталитета (например, в стихотворении «Улеглась моя былая рана...»), то главная мысль стихотворения «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...» – единство всего сущего на земле, в т. ч. Персии и «соломенной Рязани».

Это единство подчеркивается употреблением синонимичных сравнений («такие ж точно», «как у нас», «тот же», «так же») и наблюдением лирического героя:

Мы с тобою любим в этом мире
Одинаково со всеми, дорогая [6, с. 226].

Тема родины в стихотворении поддерживается трижды появляющимися образами петухов (в первом случае во временном значении – «до вторых до петухов, до третьих») и «родных сердцу» кур. С этими же образами связано чувство любви к родной земле:

Оттого, знать, люди любят землю,
Что она пропахла петухами [6, с. 227].

Мысль о том, что стихотворение «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый...» с его «персидской» тематикой могло бы войти в состав «Персидских мотивов», высказывалась неоднократно [10, с. 84–85], однако можно высказать предположение, почему Есенин все-таки не включил его в окончательный состав цикла. Стихотворение пронизывает мотив одиночества, не характерный для «Персидских мотивов». Ему присуща грубая лексика:

Ах, любовь! Она ведь всем знакома,
Это чувство знают даже кошки. <...>
Для меня рассеяны повсюду
Молодые чувственные дуры [6, с. 226–227].

Безусловно, будучи включенным в «Персидские мотивы», стихотворение звучало бы явным диссонансом в сравнении со светлыми произведениями цикла, прославляющими радость бытия.

«Море голосов воробьиных...» – стихотворение, написанное в августе 1925 г.: т. е. и созданное в период создания цикла и максимально близкое тематикой и поэтикой «Персидским мотивам». «Луна», «синяя погода», «струи», «поцелуи», «розы», «лилии», «флейта» – это лексика и символика

(как смысловая, так и цветовая) цикла. Особая мелодичность стихотворения подчеркнута многочисленными ритмико-интонационными приемами, прежде всего это повторы строк: первая и четвертая финальная строфы с повторением первой и последней строк (примеры строфического кольца); во второй строфе – повторения первой и второй, а также пятой и шестой строк; в третьей строфе – повторения первой и пятой строк.

«Море голосов воробьиных...» – стихотворение с различным количеством строк в строфе (6–6–6–7): отметим, что подобный поэтический прием не характерен для лирики Есенина в целом, но встречается в «Персидских мотивах» (например, в стихотворении «Глупое сердце, не бейся...»). Запоминающаяся музыка произведения определяется не только его ритмом и многочисленными повторами, но в первую очередь звукописью – как ассонансами, так и аллитерациями: «ты ли» – «та ли» – «устали» – «ты ли» – «та ли» – «нашептали».

Строки «Ах, у луны такое / Светит – хоть кинься в воду...» связаны с рассказанной Есенину его приятелем тифлисским журналистом Н.К. Вержбицким красивой китайской легендой. Вержбицкий – сотрудник газеты «Бакинский рабочий», на страницах которой печатались «Персидские мотивы»; отметим, что там же было напечатано и стихотворение «Море голосов воробьиных...» [1].

Легенда повествует о китайском лирике VIII в. Ли Пу (Ли Бо), который, бежав от любви императрицы, поселился на берегу Янцзы «и часто ночью на лодке выезжал на середину реки и любовался лунным отражением. Однажды ему захотелось обнять это отражение, так оно было прекрасно. Он прыгнул в воду и утонул...». Есенина «поразила эта легенда. Он просил еще подробностей...» [3, с. 216–217].

Тот же мемуарист о подобных образах в творчестве Есенина свидетельствует: «Они для поэта до такой степени приобретали самостоятельное значение что он, восприняв их органически и введя в свой поэтический обиход, даже не считал нужным расшифровывать» [4, с. 298].

Отметим, что имя Ли Пу затем будет упомянуто Есениным в его дарственной надписи на портрете китайского лирика, присланном им Вержбицкому:

Жизнь такую,
Как Ли Пу, я
Не сменял бы
На другую
Никакую! [11, 2, с. 218].

Стихотворение «Море голосов воробьиных...» создано на даче П.И. Чагина в Мардакянах (местечке недалеко от Баку). Как вспоминает С.А. Толстая-Есенина, окно из комнаты поэта выходило в сад, «и часто на рассвете его будили голоса птиц» [15, с. 261]. Она же продолжает: при

подготовке осенью 1925 г. Собрания стихотворений (выхода которого он «ждал до нервных вздрагиваний») Есенин вернулся к тексту стихотворения с намерением включить его в цикл «Персидские мотивы», «начал его перерабатывать, но не закончил и потому не включил в "Собрание"» [15, с. 261].

В черновом и беловом автографах стихотворения содержатся разночтения с окончательным вариантом текста: в черновом вместо «лунной погоды» – «сиреневая» (один из любимых цветов Есенина). Синий и сиреневый в творчестве Есенина – цвета успокаивающего, целительного воздействия. Цветовые эпитеты органически входят в художественную ткань произведения и придают ему особую эмоциональную выразительность.

Ах, у луны такое, –
Светит – хоть кинься в воду.
Я не хочу покоя
В синюю эту погоду.
Ах, у луны такое, –
Светит – хоть кинься в воду [6, с. 228].

В беловом автографе под заглавием «Персидские мотивы» следует: «Море – текучее олово, / Ночь, а как будто полдень. / Кто-то луну на кол вздел, / Словно преступную голову» [6, с. 314]. Особого внимания здесь заслуживает употребление сложной (неточной) составной рифмы *олово – на кол вздел*: прием, довольно редко встречающийся в есенинской поэтике. От приведенных строчек поэт затем отказался, не включив их в окончательную редакцию: они так и остались только в черновом варианте.

Известны два автографа стихотворения «Море голосов воробьиных...»: черновой автограф, хранящийся в ГЛМ, белой автограф – в РГАЛИ и еще один белой автограф, находящийся в настоящее время в частном собрании К. Гинзбурга (Нью-Йорк, США).

Итак, исследовав поэтику двух произведений и историю их создания, приходим к выводу: «Тихий ветер. Вечер сине-хмурый» не включено в окончательный состав цикла, т. к. звучит явным диссонансом в сравнении с остальными оптимистическими его произведениями; «Море голосов воробьиных...» – т. к. Есенин не успел его переработать в полном соответствии с творческим замыслом перед подготовкой «Собрания стихотворений», которое должно было выйти при жизни поэта.

Литература

1. Бакинский рабочий. 1925. № 179, 10 августа.
2. Бельская Л.Л. «Персидские мотивы» Есенина и лирика Востока // Ученые записки Казахского государственного женского педагогического института. Вып. IV. Алма-Ата. 1964. С. 55–75.
3. Вержбицкий Н.К. Встречи с Есениным // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2. С. 208–231.

4. Воспоминания о Сергее Есенине: сб. М.: Московский рабочий, 1965. 495 с.
5. Голкар Абтин. Флористический код лирического цикла Есенина «Персидские мотивы» в контексте персидской культуры // Есенинская энциклопедия: Концепция. Проблемы. Материалы Международной научной конференции, посвящ. 111-летию со дня рождения С. А. Есенина / отв. ред.: О.Е. Воронова, Н.И. Шубникова-Гусева. М. – Константиново – Рязань: Пресса, 2007. С. 182–188.
6. Есенин Сергей. ПСС: В 7 т., 9 кн. / гл. ред. Ю.Л. Прокушев. Т. 4. М.: Наука – Голос. 544 с.
7. Красная газета, веч. вып. Л., 1926. 27 марта, № 73.
8. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. Изд. 2-е, доп. М.: Советский писатель, С. 190–213.
9. Новости жизни. Харбин. 1926. 25 апреля, № 90.
10. Орлов В. Затерявшееся стихотворение Сергея Есенина // День поэзии. Л., 1964. С. 84–85.
11. С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. 446 с.
12. Савченко Т.К. «Голубая да веселая страна»: «Персидские мотивы» Сергея Есенина и «Бирюзовая чайхана» Александра Ширияевца // Русская словесность. 2016. № 4. С. 15–25.
13. Солнцева Н.М. Персия в сознании поэтов Серебряного века // Сергей Есенин: Диалог с XXI веком: сб. науч. трудов по материалам Международного научного симпозиума, посвящ. 115-й годовщине со дня рождения С.А. Есенина. М. – Константиново – Рязань, 2011. С. 289–310.
14. Тартаковский П.И. «Я еду учиться...»: «Персидские мотивы» Сергея Есенина и восточная классика // В мире Есенина: сб. статей / сост. А.А. Михайлов и С.С. Лесневский. М.: Советский писатель, 1986. С. 335–352.
15. Толстая-Есенина С.А. Отдельные записи // С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 258–263.
16. Чагин П.И. Сергей Есенин в Баку // там же. С. 160–164.

T. K. Savchenko

THE MYSTERY OF SERGEI YESENIN'S «PERSIAN MOTIFS»

Abstract. The article explores two poems by Sergei Yesenin: «More golosovvorob'inykh...» («A sea of pigeon voices...») and «Tikhiyvecher. Vecher sine-khmuriy...» («A calm evening. A blue and overcast evening...»). We ask ourselves why these poems, written simultaneously with the «Persian motifs» poem cycle and featuring similar problematics and poetics, were not included into the definitive cycle by the author.

Keywords: Sergei Yesenin; «Persian motifs» poem cycle; «More golosovvorob'inykh»; «Tikhiyvecher. Vecher sine-khmuriy».

*доктор филологических наук, профессор
Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова;
ведущий научный сотрудник
Института научной информации по общественным наукам РАН
Москва, Россия
npakhsarian@gmail.com*

РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ НАРРАТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ ТВОРЧЕСТВА АНДРЕЯ МАКИНА

Аннотация. В современном литературоведении актуальна проблема поисков писателями нарративной идентичности. Остро стоит эта проблема при изучении романной прозы Андрея Макина – французского писателя русского происхождения. Соединение в романах Макина французского языка с русской темой, сюжетами, а также с жанровой традицией русских прозаиков создает весьма своеобразный художественный эффект игры двойной нарративной идентичностью.

Ключевые слова: роман, жанровая традиция, нарративная идентичность, игра.

Вопрос о том, является ли А. Макин русским писателем, пишущим на французском языке, французским писателем русского происхождения, франкоязычным писателем или представителем мультикультурализма в литературе, занимает исследователей творчества писателя довольно давно и постоянно [7; 14; 16; 19; 21]. Двойная русско-французская идентичность стала центральной в романе, принесшем писателю популярность и литературные премии – во «Французском завещании» (1995), но еще начиная с первого, «Дочь героя Советского Союза» (1990), и во всех последующих романах писатель сохраняет интерес к русской тематике и к вопросу об идентичности своих персонажей. Речь может идти о русской истории (давней, как в романе «Любимая женщина» 2013, сравнительно недавней, как в «Архипелаге другой жизни» 2016), об эмиграции русских на Запад («Земля и небо Жака Дорма» 2003, «Жизнь неизвестного человека» 2009), о России конца XX в. («Женщина, которая ждала» 2004, «Книга коротких историй о вечной любви» 2011). Даже если главный герой – не русский, он бывал в России, учился здесь («Любовь человеческая», 2006). При этом писатель не чужд игре с идентичностью своих персонажей – и своей собственной: так, во «Французском завещании» после смерти «французской бабушки» Шарлотты повествователь получает письмо,

где рассказана история его настоящей матери и рассеиваются иллюзии о его «наследственной французскости»; в «Музыке одной жизни» (2001) главный герой, молодой музыкант, «крадет» идентичность умершего солдата, чтобы выжить, а в «Реквиеме по Востоку» (2000) описывается непрерывная смена идентичности. Одновременно в истории каждого персонажа всегда содержится большая или меньшая доля автобиографизма, так что некоторые из романов А. Макина можно причислять к автофикциональным сочинениям.

В то же время проблема национальной принадлежности (=идентичности) А. Макина и его героев не тождественна проблеме нарративной идентичности, если понимать этот термин по П. Рикеру – как непрерывный переход от полюса тождественности (*mêmeté*) к полюсу самости (*ipséité*) и наоборот, а также как доступ к своей человеческой сущности через посредство нарративной функции [20, с. 296]. Стоит обратить внимание на то, что Ж.-М. Тета трактует рикеровское понятие как «теорию практической субъективности», подчеркивая, что «личная идентичность есть идентичность повествовательная», что она «не некая естественная данность сознания, а результат опосредования «рассказами», нарративами» [5, с. 101]. А Мариель Массе считает необходимым уточнить термин «нарративная идентичность» (где акцент сделан на рассказываемой истории) понятием «стилистическая идентичность», дополняющим и соперничающим с рикеровским в выявлении индивидуально-личностного начала [12].

В этом смысле спектр нарративных приемов у А. Макина шире, чем только амбигитивная игра русско-французской идентичностью: помимо того, что он оставил себе русский вариант имени – Andreï, а не André, сочинил 19 романов под этим именем, он также опубликовал четыре романа под псевдонимом Габриэль Осмонд, не только придумав своему альтер-эго другую биографию, но, что в данном случае особенно важно – другую манеру письма [см. подробнее: 1]. Можно вспомнить и историю с первым романом А. Макина: для того, чтобы добиться публикации «Дочери Героя Советского Союза», автор не просто выдал издателям произведение за свой перевод русской рукописи некоего эмигранта, но внес в него отчетливые приметы переводного текста – в частности, кальки [11, с. 231]. Создавая тексты только на французском языке, богатство, гармонию и силу которого отмечают критики [8, с. 17], писатель одновременно вбирает в себя разнообразные нарративные и жанрово-стилистические традиции.

Важность русской классической прозы для формирования повествовательной поэтики А. Макина не раз констатировали исследователи его творчества, выделяя три имени – Бунина, Чехова и Льва Толстого [6; 9; 10]. Особое место в этом ряду принадлежит И.А. Бунину, поскольку этот писатель не только глубоко повлиял на А. Макина, но и был для него объектом диссертационного исследования [13], к тому же его «Темные аллеи» послужили жанровым образцом

для одного из макинских произведений [см. подробнее: 3]. Но помимо прямого влияния, в текстах А. Макина можно обнаружить и отзвуки более отдаленных традиций российской прозы, например, карамзинской [2], при этом органично усвоенных. Не случайно Мария Рубинс, обращаясь еще к «Французскому завещанию», отмечала у А. Макина «глубоко оригинальный миф о России, которая предстает не только в конкретно-историческом или метафизическом аспекте, но прежде всего, как литературное пространство» [4]. А по мнению Д. Гиллеспи, «в бессознательных референциях к русской литературной традиции» [10, с. 808] более всего проявляется макинская «русскость».

Однако наряду с открытием разнообразных пересечений с поэтикой русских прозаиков рубежа XIX – начала XX в. исследователи обнаруживают в текстах А. Макина и многочисленные французские реминисценции и аллюзии. Так, в образе Ивана в романе «Дочь героя Советского Союза» можно уловить сходство с бальзаковским полковником Шабером, а само произведение напоминает критикам лирическую прозу Мопассана, роман «Время реки Амур» содержит реминисценции из «Тружеников моря» В. Гюго [11, с. 230–232], об очевидных знаках влияния на писателя творчества Бальзака и Гюго пишет в своей диссертации Стефани Бельмар-Паж [8, с. 135]. А. Макин часто цитирует и уже названных авторов, и Мюссе, Доде, Нерваля, Бодлера... Некоторые критики упоминают о сходстве Макина с Л. Арагоном, Ж. Роменом, Р. Гари. Но чаще всего прозу А. Макина сопоставляют с текстами Пруста, называют его «русским Прустом», «степным Прустом» [см.: 15; 18 и др.]. Как пишет Н. Назарова, «Макин испытывает значительное влияние прустовского повествования и постоянно занимается стилистической стороной своих произведений» [17, с. 7]. Безусловно, внимание к стилю, его тщательная отделка не означает, что писатель обращается к опыту именно Пруста, но есть и более точные приметы макинского «прустианства»: это и неторопливая интонация повествователя, и обращение к теме памяти, к изображению «утраченного времени». В конечном счете А. Макин как будто создает своего рода «прустовский» роман, демонстрируя сходство своей манеры с манерой Пруста.

В то же время говорить о влиянии на А. Макина того или иного русского или французского писателя не то чтобы неточно, но очевидно недостаточно. Писатель не механически продолжает традицию прозы рубежа XIX–XX вв., а, скорее, преобразует ее, создавая игровые стилизации «под Толстого», «под Бунина», «под Пруста». К тому же, как верно замечает С. Бельмар-Паж, «интертекстуальность у Макина соединяет отсылки к французской и русской литературе и присваивает им новый смысл, иногда заставляя их вступать в диалог» [7, с. 140]. Первоначальное узнавание традиционных нарративов оборачивается открытием новой, собственной манеры писателя, который умело играет сходством и различием с жанровыми моделями и стилем русской и французской классики.

Литература

1. Пахсарьян Н.Т. Андрей Макин и Габриэль Осмонд: Игры с идентичностью // Игра, текст, культура. Материалы II Международной научной конференции, посвященной 26-летию Самарской государственной областной академии (Наяновой), 23–25 октября 2014 г. Самара: Лаборатория семиотики культуры, 2014. С. 155–161.
2. Пахсарьян Н.Т. Карамзинские мотивы в романе Андрея Макина «Женщина, которая ждала» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 2017. № 2. С. 117–128.
3. Пахсарьян Н.Т. Любить в России: «Книга коротких историй о вечной любви» Андрея Макина // Русское присутствие в творчестве французских писателей русского происхождения: Россия видимая и невидимая. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2014. С. 107–117.
4. Рубинс М. Русско-французская проза Андрея Макина // НЛЮ. 2004. № 66. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/rub16html>
5. Тета Ж.-М. Нарративная идентичность как теория практической субъективности. К реконструкции концепции Поля Рикера // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. № 2. С. 100–121.
6. Andreï Makine: Le sentiment poétique. Réurrence chez Bounineet Tchekov / Dir. de Parry M., Herly C., Scheidhauer M.L. Paris: L'Harmattan, 2008. – 280 p.
7. Bellemare-Page S. Par-delà l'Histoire : regards sur la mémoire et l'identité dans l'œuvre d'Andreï Makine. Quebec, 2010. 736 p.
8. Bourneuf R. Andreï Makine, l'espoir quand même // Nuit blanche. 2007. 2008. N 109. P. 17–22.
9. Clément M.L. Makine, Bounine, Tchekov, Tolstoï : rhétorique de la séduction, sémiologie du siel // Andreï Makine. Le sentiment poétique. Op. cit. P. 195–209.
10. Gillespi D.C. Border Consciousness in the Fictional worlds of Andrei Makine // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2012. N 5. P. 798–811.
11. Gourg M. La problématique Russie / Occident dans l'oeuvre d'Andreï Makine // Revue des études slaves / 1998. T. 70. Fasc. 1. P. 229–239.
12. Macé M. Identité narrative ou identité stylistique ? // Fabula. Les colloques. L'héritage littéraire de Paul Ricoeur. URL: <http://www.fabula.org/colloques/document1920.php>
13. Makine A. La prose de I.A. Bounine. Poétique de la nostalgie. Thèse de doctorat d'Etat (non publiée). Paris IV, 1991.
14. Matei-Chilela C. Problématique de l'identité literature: Comment devenir écrivain français. Andrei Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf. Thèse. Saint-Etienne : IASI Roumanie, 2010. 359 p.
15. McCall I. Proust's «A la recherche» as intertext of Makine's «Le testament français» // The modern language review. Cambridge, 2005. Vol. 100, N 4. P. 971–984.

16. Mélat H. Andreï Makine: testament français ou testament russe? // La Revue russe. 2002. N 21. P. 41–49.
17. Nazarova N. Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre. P.: L'Harmattan, 2005. 250 p.
18. Parry M. Instants perdus, instants éternels: Makine, le Proust russe de son temps? // Andreï Makine: La rencontre de l'Est et de l'Ouest / Dir. de Parry M., Scheidhauer M.-L., Welch E. Paris: L'Harmattan, 2004. P. 103–113 .
19. Pery Borissov Valéria. La position paradoxale d'Andrei Makine dans le champs littéraire russe // Communication, lettres et sciences du langage. Israël, 2010. Vol. 4. N 1. Juillet. P. 42–51.
20. Ricoeur P. L'identité narrative // Esprit. 1988. N 7-8. P. 295–304.
21. Sylwestrzak-Wszelak A. Andrei Makine. L'identité problématique. P.: L'Harmattan, 2010. 255 p.

N. T. Pakhsarian

**RUSSIAN-FRENCH NARRATIVE IDENTITY
IN ANDREY MAKYNE'S WORKS**

Abstract. The problem of writers' search for narrative identity is relevant in modern literary studies. This problem is acute when studying the novel prose of Andrey Makin – a French writer of Russian origin. Russian novels combine the French language with Russian themes, plots, as well as the genre tradition of Russian prose writers, creating a very peculiar artistic effect of playing with a double narrative identity.

Keywords: novel, genre tradition, narrative identity, game.

О ПРЕДМЕРЕ «ЛИТЕРАТУРА» И ЕГО НРАВСТВЕННО-ВОСПИТАТЕЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье говорится о значении художественной литературы для формирования нравственно совершенной личности. Изучение художественной литературы формирует творческое (созидательное) мышление, которое совместно с образным и словесно-логическим мышлением полагается в основу формирования личности. Высшие нравственные ценности усваиваются не логически, но как образы, и задаются конкретными примерами. Главная цель преподавания литературы определяется как воспитание нравственно ориентированной личности в системе традиционных ценностей через постижение идей и художественных образов, стремление к идеалу, творческое восприятие и преобразование жизни. В статье говорится также о подготовке современного учителя как человека нового информационного общества, владеющего искусством общения с учениками и являющегося образцом нравственной и словесной культуры.

Ключевые слова: литература, образование, нравственная культура, образ, филологическое воспитание личности.

Литература и образование личности

В настоящее время необходимо представить обществу традиционный взгляд на феномен литературы в контексте школьного и вузовского образовательного процесса, который ставит целью обучения *формирование позитивной личности молодого человека* в современных социокультурных реалиях. Предмет «литература» – один из главных предметов школьного образования, объединяющий дисциплины гуманитарного цикла. Он вводит ученика в соприкосновение со сферой *нравственных ценностей* и способствует созданию культурно обусловленного, этически надежного и социально продуктивного *образа личности*.

Изучение художественной литературы формирует творческое (созидательное) мышление, которое совместно с образным и словесно-логическим мышлением полагается в основу формирования личности.

Самосознание человека предполагает способность постигать *образы* и знать, что есть *образ*. Это – самая глубокая часть педагогической деятельности, которая неслучайно названа *образованием*.

Образование, то есть сложение цельного образа личности, включает в себя обучение и воспитание. **Обучение** дает предметное знание. **Воспитание** дает способность *нравственной самооценки* и самоопределения человека как члена общества.

От соприкосновения с *образом* в процессе обучения и воспитания человек испытывает обратное воздействие на себя – происходит нравственное развитие *без прямого нравоучения*. Последнее обстоятельство имеет огромное значение для психологии школьного возраста. Высшие *нравственные ценности*, такие, как добро, любовь, верность, мужество, честность, долг, милость, справедливость – через произведения художественной литературы усваиваются не логически, но как образы, и задаются конкретными примерами.

Русская литература на протяжении XIX–XX веков была важнейшим звеном, соединяющим культурные традиции народов Российской империи, а затем и Советского Союза – как единого евразийского культурного пространства. Предмет «литература» предполагал изучение в школе общезначимого для всех народов России классического художественно-литературного материала. Изучение литературы объединяет территориальные, этнические, профессиональные, культурные, возрастные группы, и на этой основе обеспечивает творческое создание единого культурного достояния новыми поколениями россиян. Верно поставленное преподавание предмета «литература» должно гарантированно служить развитию современного российского общества в *евразийском культурном пространстве*, формированию у подрастающего поколения *нравственных начал*, которые являются необходимым условием устойчивого развития и безопасности общества и государства.

Результатом образования в сфере гуманитарных дисциплин должно стать *формирование человека как личности, вмещающей все лучшее, что создано отечественной и мировой культурой*, а предмет «литература» в этом процессе – это *действенный инструмент гармонизации отношений между различными культурными группами российского общества*.

Из вышеизложенного следует, что предмет «литература» в школьном образовании является одним из основополагающих факторов в процессе становления мировоззрения личности, ее гармоничного и планомерного развития и совершенствования, формирования национальной и культурной идентичности.

Поэтому наиболее актуальной представляется следующая формулировка *главной цели* преподавания школьного курса литературы: **воспитание нравственно ориентированной личности в системе традиционных цен-**

ностей через постижение идей и художественных образов в литературе, стремление к идеалу, творческое восприятие и преобразование жизни.

Основные практические задачи преподавания литературы в школе:

- уяснение и познание через классические произведения литературы основ *национальной культуры*;
- развитие навыков работы с *художественным образом* и развитие *образного мышления*;
- совершенствование навыков устной и письменной речи;
- обретение осознанной *гражданской позиции* на основе понимания тех *нравственных ценностей*, которые составили наиболее глубокое содержание русской литературы;
- влияние современных внешних условий: проблема противостояния литературы и телевидения, Интернета и, как следствие, резкое снижение интеллектуального и нравственного уровня учащейся молодежи из-за отсутствия у многих современных школьников навыка и привычки к чтению литературы;
- проблема подготовки учителей, перегруженность учителей внеурочной отчетной деятельностью.

О подготовке учителя

Для реализации мер по совершенствованию методик преподавания русского языка и литературы, прежде всего, требуется обратить самое пристальное внимание на подготовку учителя и преподавателя вуза.

1. Современный учитель – это человек *нового информационного общества*, владеющий новыми формами коммуникации, но это также человек, призванный к *общению с учениками*, который сам должен быть для учащихся *образцом нравственной и словесной культуры*.

В ходе изучения школьного курса литературы необходимо, чтобы ученик осознал: *слово* – главная характеристика человека, ибо человек есть «существо словесное»; *речь* – главный инструмент управления обществом («все беды человека от его языка»); *язык* – проявление «души народа», поэтому в пользовании языком проявляется весь накопленный культурный опыт и сегодняшнее духовно-нравственное состояние личности и общества; *стиль речи* как выражение помыслов, идей и речевых поступков должен способствовать формированию *стиля жизни* и создавать атмосферу общественного согласия и благоденствия. *Язык – слово – речь* являются орудиями поиска смысла. Отобранный для изучения *текст* должен быть культурно значимым, давать нравственно-этические ориентиры, зажигать интеллектуально и увлекать формами словесной эстетики.

Ошибочно полагать, что ученик «самостоятельно» выбирает образ жизни, поведения, поступков. *Как правило, это – подражание*, к которому подталкивают обстоятельства, друзья, родители, учителя, прочитанные книги и их герои, а за образцы подражания берется яркое, впечатляющее, новое.

Обучение через отобранные художественные тексты школьной программы по литературе должно давать *образцы словесного поведения и нести нравственный смысл*: ученику надо дать возможность размышлять над тем, «что есть истина», подлинное добро, настоящая красота. Именно тексты литературной классики встраивают сознание школьника в исконно отечественный культурно-исторический контекст и закладывают основы восприятия мира и традиционных для российской нации ценностей.

Но без непосредственной связи учителя и ученика преподавание литературы становится формальным, обезличенным. Только личный пример учителя создает авторитет предмета и побуждает ученика к занятиям.

В школе должны существовать *любовь к литературе как увлекательному и полезному предмету, чувство взаимной симпатии между учителем и учениками*.

2. Деятельность сегодняшнего словесника серьезно осложнена теми абсолютно недопустимыми *перегрузками информацией, к которым побуждает нас компьютеризация общества, или так называемая «цифровая экономика»*. Ошибочными являются, по крайней мере, две установки, исходящие от органов руководства образованием:

- *большое количество бюрократической информации и документации для деятельности современного учителя и преподавателя, ученых-специалистов.* В результате ограничивается возможность реальных контактов между учителями и учениками, преподавателями и студентами;

- *установка на самостоятельность обучения:* современному ученику предлагается создавать самостоятельные проекты, но большей частью эти проекты – следствие работы родителей или скачивания из Интернета.

Современному студенту предложено проходить тот же курс в большей самостоятельной работе, например, прочитать или прослушать лекцию в Интернете. Однако эти новые компьютерные формы обучения не должны заменять прямое общение между преподавателем и студентом, в котором нуждаются обе стороны: студент – чтобы учиться профессионально через освоение преподавательского опыта, а преподаватель – чтобы непосредственно передавать личные умения и навыки творческой деятельности.

Необходимо, чтобы преподаватель литературы был обеспечен условиями для устно-письменного и словесно-литературного творчества. Для этого требуются:

- регулярные, а не фрагментарные встречи с учениками и студентами;
- учитель и преподаватель вуза должны быть освобождены от бюрократического гнета для возможностей преподавательского (учительского) творчества.

И учитель, и преподаватель вуза должны иметь:

- время для добросовестной подготовки своего труда;
- навыки педагогического общения с учениками.

Это – проблемы педагогической деятельности, без решения которых не осуществить идею эффективного обучения в школе.

Задача курса преподавания литературы в школе на современном историческом этапе – **соединить литературно-художественное и словесно-речевое образование с нравственно-этическим воспитанием, а сверхзадача учителя-словесника – посредством литературы возвращать в ученике Человека в самом высоком понимании этого слова.**

Поскольку главная задача преподавания литературы в школе состоит в нравственном воспитании и формировании гражданского сознания учащихся, личность учителя словесности приобретает основополагающее значение. Профессиональная пригодность учителя литературы определяется критериями любви к детям, готовности посвятить жизнь целям образования, чистоты побуждений, честности, доброжелательности, трудолюбия, высокой духовной культуры, основательного знания предмета, методической активности и изобретательности.

Только личный пример учителя в любых жизненных ситуациях создает авторитет предмета и побуждает учеников к занятиям. Преподавание литературы в школе требует, чтобы учитель был филологом – квалифицированным читателем, а учащиеся в первую очередь владели приемами медленного чтения художественного текста. Для этого необходимо научить учеников внимательному чтению, пониманию строения текста, навыкам воспроизведения в собственной устной и письменной речи предметного и идейного содержания литературного произведения. Поэтому *написание изложений, сочинений, устное обсуждение литературных произведений, защита сочинений являются главными формами работы учащихся.*

Литература и владение речью

Необходим обязательный для всех устный или письменный экзамен по литературе:

- *«Публичная защита индивидуальных проектов в форме сочинений»* требует двух новаций в методике преподавания русского языка и литературы:
 - необходимо готовить учеников к *творческой письменной работе;*
 - «публичная защита» предполагает *устную ораторскую речь*, к которой наши школьники сегодня подготовлены крайне слабо, потому что их устной речью в последние годы попросту никто не занимался.

Последнее означает: *требуется развитие риторических навыков, преодоление сегодняшнего «бессловесия». Речь – предмет риторики как искусства построения убедительного и эффективного слова.* Без формирования риторических навыков человек остается «бессловесным», что мы и видим в большинстве наших учеников и взрослых сограждан. Элементы риторического обучения должны быть включены в программы литературы.

О чтении и declamation

1. **Чтение** может быть домашним и классным, аналитическим и ознакомительным. Домашнее чтение предполагает определенное время, в течение которого ученик внимательно прочитывает литературное произведение таким образом, чтобы быть в состоянии пересказывать его содержание. Аналитическое чтение предполагает разбор на уроке текстов с подробным комментарием и обсуждением прочитанного фрагмента. Произведение должно изучаться в полном объеме, а не фрагментарно, что формирует мозаичную культуру.

Кроме того, чрезвычайно важным компонентом преподавания литературы является заучивание наизусть стихотворных и прозаических произведений и declamation с обсуждением качества declamation в классе. Качество declamation является лучшим показателем усвоения содержания литературного произведения. Поэтому в состав программы следует ввести художественное чтение. Обучение художественному чтению не должно ограничиваться уроками литературы. В практику преподавания литературы должны быть включены вечера художественного чтения, конкурсы и другие формы внеклассной работы, как это делалось в 30-е – 80-е годы XX века. Сегодняшний уровень художественного (выразительного) чтения учеников, студентов, как и уровень подготовки учителей-преподавателей, с очевидностью ставит вопрос о необходимости квалифицированного обучения навыкам художественного чтения, составляющего основную красоту русской речи – музыку русского слова.

Из вышеизложенного следует, что *программа педагогических вузов должна содержать написание изложений и сочинений, аналитическое чтение художественного текста и художественное чтение*, потому что современный учитель сам плохо владеет техникой литературного чтения и в целом специфической физической культурой педагога: он скован в движениях, плохо владеет голосом и интонацией, у него недостаточно развиты память и речевая реакция.

Филологическое образование и воспитание личности

Необходимо изменить содержание и стиль описания задач филологического образования, внятно объяснив сущность предмета филологии и ее значение для образования личности человека:

- *Филология – наука и искусство владения словом.* Она изучает правила создания, передачи, хранения и воспроизведения словесных произведений (текстов).
- *Филология – главный инструмент передачи и формирования человеческой культуры,* потому что любое проявление культуры описывается через слово.
- *Воспитание личности человека осуществляется через слово (а филология – наука о слове),* т.е. гармоничный речевой контакт, эффективное общение, основанное на нравственности, знании предмета речи, словесной эстетике.

**ABOUT THE SUBJECT «LITERATURE» AND ITS MORAL
AND EDUCATIONAL SIGNIFICANCE IN MODERN EDUCATION**

Abstract. The article talks about the importance of fiction for the formation of a morally perfect personality. The study of fiction forms creative (creative) thinking, which, together with figurative and verbal-logical thinking, is the basis for the formation of a personality. The highest moral values are assimilated not logically, but as images, and are set by concrete examples. The main purpose of teaching literature is defined as the education of a morally oriented person in the system of traditional values through the comprehension of ideas and artistic images, the pursuit of an ideal, creative perception and transformation of life. The article also talks about the training of a modern teacher as a person of a new information society who knows the art of communicating with students and is a model of moral and verbal culture.

Keywords: literature, education, moral culture, image, philological education of the individual.

Н. В. Кулибина

*доктор педагогических наук, профессор,
начальник методического отдела по русскому языку
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
NVKulibina@pushkin.institute*

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ

Аннотация. В статье рассматривается художественный текст как материал обучения чтению художественной литературы и описывается комплекс интерактивных технологий отбора текстов и организации уроков чтения. Делается вывод, что умение читать художественные тексты является собственно филологическим умением и необходимо преподавателям языка и литературы.

Ключевые слова: русская художественная литература; русский язык как иностранный; художественный текст; уроки чтения.

Много на свете хороших книг, но эти книги хороши только для тех людей, которые умеют их читать. Умение читать хорошие книги вовсе не равносильно знанию грамоты.

Д. И. Писарев

Чтение, внимательное чтение – вот единственный прием моего ремесла.

Лео Шпитцер

Искусство чтения может сделаться превосходным профессором литературы.

В. П. Острогорский

Чтение художественных произведений русских писателей в оригинале – один из распространенных мотивов изучения русского языка иностранными учащимися. Несмотря на глобальные изменения окружающего нас мира этот тезис и по сей день сохраняет свою силу.

Один из участников Первой Всеиндийской онлайн-олимпиады по русскому языку¹ Иршад Вадагаонкар (студент Шиваджи университета, г. Колхатур) в своем финальном видеоролике-победителе (номинация В2) рассказал:

«Впервые я познакомился с русским языком в колледже, когда изучал английскую литературу. В учебную программу было включено несколько русских писателей из 19-го века как часть мировой литературы. Из них моим самым любимым писателем был Достоевский. Я очень любил читать его книги на

¹ Первая Всеиндийская онлайн-олимпиада по русскому языку была организована Институтом Пушкина и Индийской ассоциацией преподавателей русского языка и литературы (ИНДАПРЯЛ) в сентябре – декабре 2020 года.

английском языке. Однажды я подумал, что мне стоит изучать русский язык, чтобы читать произведения Достоевского в оригинале, на его родном языке. Я решил поступить в университет и изучать русский язык. Сначала мне было очень трудно, но постепенно у меня стало хорошо получаться...

Для финального видеоролика я выбрал тему: «Русские писатели, популярные в Индии». Как я вижу, большинство грамотных людей представляет Россию через произведения классических русских писателей 19-го века. Их литература – это первое знакомство с Россией для круга читателей».

Традиционно тексты произведений русских писателей – излюбленный текстовый материал методики преподавания русского языка как иностранного: существует не мало учебных пособий с использованием художественных текстов для практических занятий в иностранной аудитории, а также книг для чтения.

Нередко на уроках РКИ предлагается использовать приемы изучения художественной литературы с позиций литературоведения, лингвистики и/или стилистики художественной речи, различные виды анализа произведений русских и современных писателей: литературоведческий анализ, лингвистический, лингво-стилистический анализ и др.

Однако прежде, чем выбирать методику работы, следует определиться с объектом, решить, с чем именно предстоит работать на практическом занятии по русскому языку как иностранному: с художественным произведением или художественным текстом. Ответ на этот вопрос очень важен, т.к. неразличение этих объектов приводит к путанице и нецелесообразной трате аудиторного времени.

Художественный текст – это, по словам Юрия Михайловича Лотмана, один из компонентов художественного произведения, далеко не единственный, но «крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно» [6, с. 24].

Помимо текста, в художественное произведение включают также историю его создания, прототипы героев и событий, свидетельства авторского замысла, авторитетные критические разборы произведения, варианты его литературоведческого и историко-литературного исследования, различные интерпретации художественного произведения средствами других видов искусства и т. п. [Там же].

Полный объем информации, составляющей произведение художественной литературы, доступен только специалистам. Простой читатель, в лучшем случае, знает немного об авторе, но и это не обязательно. Уверена, в памяти любого читателя хранятся ситуации, когда сначала была прочитана книга, которая вызвала интерес, в том числе, и к личности писателя (до той поры не известного читателю), что привело к знакомству с другими книгами этого автора, его биографией и пр.

Художественный текст представляет собой настолько уникальный и универсальный материал, что в языковом учебном процессе он может быть с успехом использован для решения различных учебных задач: для обучения языковой системе, формирования навыков видов речевой деятельности, знакомства с фактами культуры и др. Нередко при этом допускается методическая обработка текстов: адаптация, сокращение, использование фрагментов и т.п.

Наиболее органичная форма взаимодействия с художественным текстом в естественных условиях – его чтение, соответственно, основная цель использования художественных текстов на практических занятиях по РКИ – обучение чтению/пониманию художественной литературы.

Как правило, практическое занятие с использованием художественного текста предполагает три этапа: *пред-*, *при-* и *послетекстовый*. Имеющаяся учебно-методическая литература содержит множество разнообразных заданий для двух из них: до и после знакомства с текстом.

Предтекстовые задания – лексические, грамматические и др. – направлены на «снятие трудностей», с которыми учащиеся могут встретиться в тексте. Однако неоднократно отмечалась неэффективность подобной предварительной – внетекстовой – «подготовки к чтению»: встречая ту или иную «трудность» в процессе чтения, учащиеся не идентифицируют ее, забывая все объяснения и комментарии.

Задания *послетекстового* этапа ориентированы (по преимуществу) на контроль понимания текста, помещение его в литературный, культурный или исторический контекст, а также его анализ с использованием лингвистической, лингвостилистической или литературоведческой терминологии, что в той или иной степени компенсируют самостоятельное понимание текста читателем, обеспечивая учащимся «готовое знание».

Для *притекстового* этапа, как правило, не разрабатываются специальных заданий, используются предваряющие чтение установки: «Прочитайте текст без словаря / со словарем!». При том, что в естественных условиях притекстовый этап – этап непосредственного восприятия текста читателем – является основным, так как именно здесь происходит самостоятельное понимание художественного текста читателем.

Цель предтекстовой работы на уроке чтения – формирование внутреннего мотива читательской деятельности – «Я хочу! Мне интересно!», который делает эту деятельность более эффективной и помогает читателю в преодолении трудностей чтения.

В рамках притекстового этапа происходит собственно обучение пониманию при чтении: определение ситуации читаемого художественного текста и ее основных компонентов; формирование/совершенствование необходимых речевых навыков использования разнообразных когнитивных стратегий чтения: стратегий идентификации значений незнакомых языковых единиц, установле-

ния частных смыслов ключевых текстовых единиц и воссоздания словесных образов художественного текста в форме читательских представлений и др. [3].

Заявленная цель – обучение чтению художественной литературы – предъявляет свои требования к отбору художественных текстов, используемых на уроках чтения. Это должны быть аутентичные тексты, не подвергавшиеся методической обработке (адаптации и/или сокращению) и в полной мере сохраняющие свою коммуникативную природу, что позволяет использовать их для обучения речевому общению.

Художественный текст (как и любой другой аутентичный текст), по мнению А.А. Леонтьева, является «свернутым коммуникативным актом», в котором представлены два собеседника (автор и читатель), а также сообщение, которое автор передает, а читатель воспринимает [5].

На уроке чтения стоит задача «развернуть общение» и организовать взаимодействие читателя и книги. Причем, по мнению психологов (А.А. Леонтьева, О.Н. Никифоровой и др.), не существует какого-то специального взаимодействия читателя-инофона с иноязычным текстом. При чтении художественного текста как на родном, так и на иностранном языке действуют универсальные психологические механизмы: уровневая структура читательской деятельности и соответствующие каждому уровню когнитивные стратегии (при переходе на другой язык меняется языковой материал, но не принципы взаимодействия с ним).

Таким образом, урок чтения организуется по модели естественного взаимодействия читателя и книги, что предполагает понимание художественного текста прежде всего «как сообщения на естественном языке» [7], что в свою очередь возможно в том случае, если читатель понимает «ситуацию текста» (термин нидерландского лингвиста Тенаван Дейка [2]). Любопытно, что Л.С. Выготский, описывая процесс понимания рассказа читателем, прибегал к образному сравнению понимания рассказа с пониманием случая (ситуации) из реальной жизни, который лег в основу рассказа [1].

Ситуация художественного текста – это отражение в тексте некоторого фрагмента действительности, представленного таким образом, как его видит автор. Основные компоненты ситуации, которые необходимо понять читателю: субъект (О ком идет речь в тексте?), событие (Что / какое событие происходит с субъектом?), место (Где происходит?) и время (Когда?).

Даже в небольшом тексте, используемом на уроке чтения, ситуация редко бывает статичной, гораздо чаще она представлена последовательностью мини-ситуаций, в которой отражено появление новых персонажей и изменения, касающиеся других компонентов ситуации. Однако понимание каждой миниситуации предполагает выявление всех ее основных компонентов, которые могут быть выражены как эксплицитно (ключевыми текстовыми единицами), так и имплицитно.

Более подробно об интерактивных технологиях обучения чтению художественной литературы и организации уроков чтения можно прочитать в [3].

По предлагаемой методике можно проводить как очные [4], так онлайн-уроки чтения. Интерактивный авторский курс «Уроки чтения – праздник, который всегда с тобой» содержит 49 онлайн-уроков чтения по 47 художественным текстам русских писателей и более 200 дополнительных ресурсов к ним. Все ресурсы находятся в открытом бесплатном доступе.

Онлайн-уроки можно использовать как для групповых занятий, так и индивидуальной самостоятельной работы. На сайте интерактивного авторского курса размещены отзывы коллег, использующих онлайн-уроки в своей педагогической практике. Вот один отзыв из раздела «Практика применения»:

«С книгой «Читаем стихи русских поэтов» [4] я была знакома, но использовала ее очень ограниченно. И не совсем понимала, каким образом я могу работать с другими необходимыми нам текстами. Наконец я открыла для себя «секреты» методики, а вернее сказать, поняла, уловила очень глубокую суть метода. Открытый диалог читателя и поэта, построенный с помощью языка, но в действительности полностью интернациональный, образный, насыщенный смыслами и индивидуальными эмоциями, богатые интерпретации, узнавание и проживание текста на самых разных уровнях, понимание себя и, действительно, чудо переживания явления другой культуры как собственной – вот такие находки ожидали нас на этом пути. Надо ли говорить, что аудитория студентов консерватории оказалась очень восприимчивой и отзывчивой. И... удивленной, потому что благодаря этой методике чтения студенты наконец убедились, поверили, что они знают русский язык и что на любом языке люди говорят о вещах, значимых для каждого».

Екатерина Александровна Великанова,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры гуманитарных дисциплин

Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова

Формирование/совершенствование умения читать художественные тексты актуально не только для практического курса РКИ, знакомство с любым художественным произведением, изучаемым в том или ином курсе цикла литературных дисциплин, своим началом предполагает самостоятельное прочтение его художественного текста учащимися.

Л.В. Щерба, по его собственным словам, «проповедовал необходимость... учить читать с пониманием» [8, с. 27] литературные произведения. Его «Опыты лингвистического толкования стихотворений» были попыткой показать, как это можно делать: «Целью... опыта толкования стихотворений является показ тех лингвистических средств, посредством которых выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных

произведений. Что лингвисты должны уметь приводить к сознанию все эти средства, в этом не может быть никакого сомнения. Но это должны уметь делать и литературоведы, так как не могут же они довольствоваться интуицией и рассуждать об идеях, которые они, может быть, неправильно вычитали из текста» [Там же, с. 97].

Несмотря на то, что автор назвал свой подход «лингвистическим толкованием», нам представляется, что область, ответственная за «чтение с пониманием», является собственно филологическим знанием (не включенным ни в лингвистику, ни в литературоведение), а умения, необходимые для этого, – собственно филологическими умениями, ибо основой филологии, по Л.В. Щербе, является «отличное понимание текстов».

Литература

1. Выготский Л.С. Избранные психологические исследования. М., 1996.
2. Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация: пер. с англ. / вступ. ст. Ю.Н. Караулова и В.В.Петрова. М.: Прогресс, 1989. 312с.
3. Кулибина Н.В. Методика обучения чтению художественной литературы: монография. М.: Флинта, 2018. 304 с.
4. Кулибина Н.В. Читаем стихи русских поэтов: учебное пособие для изучающих РКИ. СПб.: Златоуст, 2019 (6 изд.). 93 с.
5. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1999.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. М.: Просвещение, 1972. 271 с.
7. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров / Юрий Михайлович Лотман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 416 с. (Культурный код).
8. Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1957. 186 с.

N. V. Kulibina

RUSSIAN ARTISTIC LITERATURE IN TEACHING THE RUSSIAN LANGUAGE IN FOREIGN AUDIENCE

Abstract. The article examines a literary text as a material for teaching reading fiction and describes a complex of interactive technologies for selecting texts and organizing reading lessons. It is concluded that the ability to read literary texts is actually a philological skill and is necessary for teachers of language and literature.

Keywords: Russian fiction; Russian as a foreign language; artistic text; reading lessons.

РУССКОЕ СЛОВО В ПЕРЕКЛИЧКЕ НАРОДОВ И ОСМЫСЛЕНИИ ПОКОЛЕНИЙ

В. Х. Гильманов

доктор филологических наук,
профессор Балтийского федерального университета им. И. Канта
Калининград, Россия
gilmanov.wladimir@rambler.ru

ОДИН СЛЕД И. Г. ГАМАНА В РОССИЙСКОЙ ЭЗОТЕРИКЕ

Аннотация. Исследуются обстоятельства и причины упоминания имени и идей кенигсбергского мыслителя XVIII века И.Г. Гамана в эзотерическом трактате одного из видных представителей Союза розенкрейцеров в первой четверти XX века в России Владимира Шмакова. Делается вывод об идейном изоморфизме синтетической системы Шмакова и учения Ордена свободных каменщиков в лице профессора Альбертины И.А. Штарка, с разоблачением которого выступил Гаман. Акцентируется основное противоречие между христианской герменевтикой в лице Гамана и масонским проектом «нового порядка».

Ключевые слова: Гаман, Шмаков, эзотерика, масонство, синархия, герменевтический круг, «совпадение противоположностей».

1. «Бедный Гаман» и «один хитрый зверь»

Бедный Гаман! – писал Серен Киркегор о том, кого Гете считал «самой светлой головой своего времени» [16, с. 109], – *Ты и твой труд будут втиснуты в один параграф «Истории» Мишле. Отметит ли потомство каким-либо знаком внимания твою могилу, я не знаю..., но я знаю, что с каким-то дьявольским упорством (выделено – В.Г.) тебя насильно облачат в униформу тесного параграфа, определив твоё место в едином строе...* (пер. с нем. – В.Х.) [14, с. 242]. В своей книге о Гамане как «радикальном просветителе», важном и для современного мира, О. Байер пишет в добавлении к этой приведенной им цитате Киркегора: «... в едином строе усилиями тех историков, которые в своих классификациях стремятся к порядку» [10, S. 43]. Киркегор, упоминая видного французского историка и философа Жюль Мишле, имеет в виду его философскую работу «Введение во всеобщую историю», написанную им под большим влиянием Гегеля, одного из главных критиков Гамана.

В контексте работ Гамана, направленных против масонства [см. 3], наиболее опасными среди этих историков предстают те, кто сознательно или бессознательно в своей заботе о научном идеале порядка содействуют тому, чего уже в XVIII веке опасались многие христианские мыслители, а именно – созданию «нового тайного мирового порядка» [см. в этой связи: 17]. В 1797 году в Эдинбурге вышла книга профессора Дж. Робинсона «Доказательства о заговоре против религий и правительств Европы, осуществляемом в тайных союзах масонов, иллюминатов и обществ по популяризации чтения» [см.: 18]. Робинсон был самым известным «отщепенцем» из Общества иллюминатов, основанного в 1776 году Адамом Вейсгауптом. Об этом Обществе было хорошо известно и в России. Так, Пушкин, по воспоминаниям С.А. Соболевского, реагируя на вопрос о причине его ухода из масонства, ответил в полушутливо-ироничном тоне: «Это все-таки вследствие предсказания о белой голове. Разве ты не знаешь, что все филантропические и гуманитарные тайные общества, даже и самое масонство получили от Адама Вейсгаупта направление, подозрительное и враждебное существующим государственным порядкам? Как же мне было приставать к ним? Weiskopf, Weishaupt (нем. «белая голова» – прим. В.Г.), – одно и то же» [5, с. 144]. Как это ни парадоксально, но даже свою будущую трагическую гибель Пушкин, пусть в ироническом юродстве, связал с одним из самых зловещих центров «тайны беззакония» – масонским орденом иллюминатов, созданным А. Вейсхауптом в 1776 году в Мюнхене (см.: 17, S. 108–117). Нарастающее влияние иллюминатов и связанных с ними других масонских лож, а также и их зловещая роль в экономике и политике нашли свое отражение в немецкой литературе XVIII–XIX вв., например, в романе Гельдерлина «Гиперион», во многих новеллах Э.Т.А. Гофмана и др.

Гаман не раз в своих сочинениях предостерегает об опасности *lumennaturale* = естественного света ума, который масоны ставили во главу истинного просвещения в стремлении к новому порядку. В отличие от своего ученика Гердера, вступившего в одну из масонских лож во время пребывания в Риге в 1766 году и развивавшего в своем трактате о происхождении языка идею о *analogianaturale* = о естественной аналогии языка и разума божественному порядку, Гаман категорично указал на *punktumsaliens* = на порождающий принцип этого порядка, который защищали большинство представителей деизма в эпоху Просвещения. При таком порядке, основанном на методе «аналогии природы», утверждает он, человек должен был бы брать уроки по языкознанию у учителей из животного мира. «Чем же являются шедевры нашего гордого разума, – пишет Гаман в своей рецензии на трактат Гердера, – кроме как подражанием и развитием слепого инстинкта зверей? Чем же является взятый взаймы огонь всех наших изящных, свободных и облагороженных искусств, кроме как прометеевским хищением первоначального природного

52 | света зверя? Не обязаны ли мы тем, что владеем зародышем всего нашего познания добра и зла, даже философским древом «Энциклопедии», скептицизму *одного хитрого зверя?*» (выделено и перевод – В.Г.) [11, В. 3, S. 22].

Еще до появления своих «Иерофантских посланий» и сочинения с криптологическим названием «Копхотрах» – работ, напрямую направленных против идеологии масонов и их представителя в Кенигсберге И.А. Штарка, – Гаман достаточно ясно определяет решающее различие между двумя противоположными герменевтическими кругами, определившими ход мировой истории: С одной стороны, это – *бого-*центрический круг с его «пролепсисом» во Христе и крещением разума, а с другой, *зверо-*центрический круг с его *punktumsaliens* в Люциферовом разуме, все время маскирующемся в принципе «анalogии природы» и разнообразных логиках, обслуживающих его, потому как «змея был хитрее всех...» (Быт. 3: 1). И каждый их этих герменевтических кругов основан на одном «общем законе» и имеет свой «основной ключ для всякого нашего познания и всей нашей видимой икономии жизни» [11, В. 3, S. 27]: суть их – *communicatio* божественной и человеческой *idiomatum* [11, В. 3, S. 27] с их «общей артерией», являющейся проводником в «вечном круге» взаимодействия божественного и человеческого. Масонствующие мистики питаются из «общей артерии теизма, – пишет Гаман –, которую истолковывают в пользу языческих и в ущерб христианских мистиков, потому как не поняли вечного круга человеческого обожения и божественной инкарнации в мистике, магии и логике» [11, В. 3, S. 224]. Весь вопрос, однако, в том, какая сила задает движение в этом «вечном круге» – сила любви Бога или сила «одного хитрого зверя», стремящегося к обожествлению его в разуме под маской автономии разума? Силу этой хитрости Гаман распознает уже в трактате Гердера о происхождении языка, а позже выходит на бой со «зверем» в филологических доспехах «рыцаря фон Розенкрейца», чье «последнее волеизъявление» также направлено против набирающей силу идеологии масонов. Именно так называется работа Гамана – «Последнее волеизъявление рыцаря фон Розенкрейца», написанная им в 1772 году. Само название – пародия-аллюзия на ритуальные действия в масонских ложах для достижения в их иерархии ступени, или степени, «рыцаря-розенкрейцера».

2. Розенкрейцер из России

Но примечателен тот факт, что в ряду немногих в России, кто проявил хоть какой-то интерес к «криптологии» текстов Гамана – среди них В.А. Кожевников, В.М. Жирмунский, А.В. Михайлов – есть тот, кто самым непосредственным образом был связан с идеологией розенкрейцеров, входя в круг ведущих адептов Союза розенкрейцеров в 20-е годы прошлого века в Москве и Петербурге. Это – Владимир Алексеевич Шмаков. Его судьба и творческий путь полны загадок. Его отец Алексей Семенович Шмаков был известным в свое время юристом и публицистом. Он входил в руководство

Русской монархической партии, был членом Союза русского народа и Русского монархического собрания. В течение 12 лет до своей кончины в 1916 году А.С. Шмаков был гласным в Московской городской думе. А.С. Шмаков считался одним из лучших знатоков еврейского вопроса в предреволюционной России, является автором двух получивших большую известность книг по этому вопросу, вышедших в 1912 году – «Еврейский вопрос на сцене мировой истории. Введение» и «Международное тайное правительство». В 1913 году он выступил обвинителем в процессе по нашумевшему «делу Бейлиса»: Менахем Мендель Бейлис был обвинен в ритуальном убийстве 12-летнего Андрея Южинского в Киеве. Этот процесс, в ходе которого Бейлис был оправдан, получил большую огласку не только в России, но и за рубежом.

Владимир Шмаков получил высшее техническое образование и стал инженером железнодорожных путей сообщения. О его отношении к отцу мало что известно. Известно, однако, что до своих занятий эзотерикой он переживал глубокий экзистенциальный и мировоззренческий кризис. Об этом свидетельствует его слово благодарности Н.С. Мусатову в предисловии к первому обширному труду Шмакова по философии эзотерики. Он, по слову Шмакова, «своим пламенеющим духом вырвал меня из бездны, показал мне путь и заложил первый камень настоящего труда» [6, с. 22]. Этот труд появился в Москве в 1916 году, в год смерти отца В. Шмакова. Автор стал известен и популярен в кругах Московских и Петербургских розенкрейцеров. Точно неизвестно, как Шмаков принял Октябрьскую революцию 1917 года, но в августе 1924 года, находясь под угрозой ареста, он был вынужден покинуть Россию и вначале эмигрировал с семьей в Германию, затем в Прагу, где получил чешское гражданство. Но в конце 1924 года он переехал в Аргентину, где в октябре 1929 года умер.

До начала 90-х гг. XX века его имя оставалось в забвении. После перестройки в киевском издательстве «София» выходят подряд три фундаментальных тома по системе эзотерической философии Шмакова – «Священная книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма» (1993), «Основы пневматологии. Теоретическая механика становления духа» (1994) и «Закон синархии и учение о двойственности иерархии монад и множеств» (1994). В этих многостраничных книгах Шмаков углубляет принципы эзотерического герметизма и предпринимает синтетическое обоснование своей эзотерической системы, именуемой пневматологией. Цель автора – философский синтез всех предшествующих учений в свете основного закона бытия, определяемого им как закон синархии. В его основе – учение о дуальной иерархии, предполагающей взаимодействие между ноуменальными монадами и феноменальными множествами. В сознании человека закон синархии проявляется в триединстве трех пневматологических категорий – мистики, разума, воли. Не вызывает сомнения приверженность

автора основным идеалам натурфилософской теории единого и множества, о чем свидетельствуют бесчисленные цитаты как из памятников языческой культуры, так и из натурфилософских текстов Нового времени, а также методика интегральных математических исчислений, которой пользуется Шмаков на основе важного для эзотерики принципа аналогии.

Уже на фоне этого краткого обзора идей Шмакова проступает важнейшая для Гамана проблема, а именно – что или кто есть начало, пролеписис, архее в синархии Шмакова? Что есть единое во множестве? Христос или «святой огонь естественной, дарящей блаженство религии» [11, В. 3, S. 217], о чем он пишет в своем «Конкомпаксе»? Что суть «самые общие, высочайшие... первопричины (Initia)... и последние результаты (,teletai') всего теоретического и практического познания» [11, В. 3, S. 218] – Христос или то, чем в конечном итоге заканчиваются, по Гаману, все эзотерические учения, а именно – «или чистое Ничто, или двусмысленное Нечто» [11, В. 3, S. 218]? В этом пассаже Гаман в своей стилистике центонов создает аллюзию на труд авторитетного среди масонов автора Христофа Мейнерса под названием «О мистериях древних, в особенности об Элевсинских таинствах» [15, S. 164–342]. В этой книге Мейнерс утверждает, что «думающие филологи и ученые мудрецы», углубляясь в изучение мистерий, находят в них нечто единое [15, S. 282], что у разных народов в разное время получает имена разных богов. Таким именем, намекает Мейнерс, для христиан является Иисус Христос.

В свете размышлений Гамана пневматологическая синархия В. Шмакова предстает как продукт «ученого мудреца», к числу которых Гаман относит многих своих современников-масонов, включая Мейнерса, Лессинга, Штарка и других. Для них Христос был одним из многих в синархии единого, имеющего множество имен. Так и Шмаков, например, в своем предисловии к первому тому своей системы эзотерической философии, в котором упомянуты имена множества ученых от древнеегипетского Тота-Гермеса до Эйнштейна, включая и имена основателей движения иллюминатов – Адама Вейсхаупта и Альберта Пайка, лишь один раз упоминает имя Христа в одной короткой сноске. При этом Шмаков аргументирует свое убеждение о едином истинном боге во всех религиях и философиях в логике той системы доводов, которой пользуется главный «иерофант» масонов в Кенигсберге И.А. Штарк в своих сочинениях «Гефестион» и «Апология ордена свободных каменщиков» [см.: 2, с. 337–340]. Как и он, Шмаков пишет о едином зерне для всех религий, отмечая различие между верой большинства народа и тайным знанием посвященных. При этом Шмаков использует те же выражения, что и Штарк, когда пишет, например, о разнице между «внешней религией» для непосвященного большинства и «внутренней религией» для просветленного меньшинства [см.: 6, с. 12]. В целом же, что касается синтетической концепции Шмакова, то она представляет собой довольно эклектичный проект философской

модернизации символического структурализма известной с давних времен системы арканов Таро в едином смысловом поле от древнейших индийских источников до теорий современной физики.

3. «Кусочная» самородность Гамана и новая философия

Гаман появляется в этой полимерной текстовой механике трех томов, призванной отразить таинство «становления духа», только дважды, а именно – в первом томе «Священная книга Тота. Великие арканы Таро». В первый раз имя Гамана стоит после многострочной цитаты: «Источником и мотивом всего человеческого развития является живая индивидуальность, человеческий вмещающий в себе весь мир микрокосм. В этой своей универсальности и глубине человеческая природа есть живая истина. Познание истины есть познание Целого, познание же Целого можно черпать лишь из глубины индивидуальности, оно представляет собою вполне индивидуальное и потому темное самопознание – полную противоположность так называемому ясному, систематическому, умственному познанию, опирающемуся на логические принципы и доказательства. Последнее настолько же поверхностно и ограничено, насколько первое глубоко и всеобъемлюще». После цитаты стоит выделенное курсивом имя – *Гаман*.

Но всякая попытка найти источник этого цитирования в каком-либо из текстов Гамана безнадежна! Цитированный фрагмент принадлежит не авторству Гамана! Но почему Шамаков ставит его имя? Путеводителем к объяснению является небольшая сноска с пометкой «См. Куно Фишер. «История новой философии» Том III. Лейбниц, его жизнь, сочинения и учения. Перевод Н.И. Полилова. СПб. 1905, стр. 695». Шамаков проводит цитату из третьего тома «Лейбниц и его школа» обширного труда К. Фишера, а именно – из главы «Философия веры и гения. Гаман и Лафатер», часть 1 «Истина и смутное я. Гаман», параграф 1 «Позиция Гамана и ее умственный склад». Приведенная цитата стоит в самом начале параграфа. Как видим, Шамаков, встраивая в свою повествовательную стратегию текста имя Гамана, полностью доверяется Фишеру в его толковании идей криптологического «мага с Севера», как называли его современники. То, что в тексте Фишера следует сразу за приведенной выше цитатой, объясняет, почему Шамаков ставит после цитирования начала параграфа имя Гамана. Фишер пишет: «Тут контраст умственному просвещению достигает своего кульминационного пункта. Представителем этой точки зрения смутного, но всепроникающего познания, сознающего себя живой истиной, является Иоганн Георг Гаман. Это решительно самый глубокий и самый значительный ум из всех философов самородности, самый типичный выразитель своей точки зрения, как Реймарус был типичнейшим и чистейшим представителем умственного просвещения; это самый непроницаемый, самый загадочный, словом, самороднейший из философов самородности, завершивших век нашего просвещения» [5, с. 678].

В дальнейшем Шмаков еще раз упоминает Гамана. В этот раз в потоке своих размышлений о природе гениальности, сопровождаемых мириадами цитат из разных времен и дискурсов. Так в суতোлке цитат из трактата Отто Вейнингера «Пол и характер», из «Физиогномики» Лафатера, из «Психологии народов и масс» Густава Лебона и других Шмаков упоминает имя Гамана в следующем пассаже, начало которого он выделяет черным: «Вот почему действительно справедлива мысль, что **естественная гениальность есть гениальность потенциальная, т.е. скрываемая человеком и существующая лишь для него самого**. Таких гениев гораздо больше, чем можно думать, но, вполне понятно, история не может знать о них. Примером сказанного вида гениальности является Гаман, облик которого прекрасно нарисован в следующих словах:

"Гаман никогда не доказывает, не говорит общепонятно, а всегда выражается своеобразно, словно оракул; форма объективного изложения совершенно противна его природе. Поэтому влияние Гамана распространялось лишь на очень небольшой круг людей>". Шмаков вновь приводит слова Фишера о Гамане в конце параграфа 1 «Позиция Гамана и ее умственный склад» [5, с. 683], давая соответствующую ссылку с указанием в сноске.

Все то, что происходит в текстовой динамике книги Шмакова в контексте его обращения к Гаману, свидетельствует не только о его непонимании Гамана, но и о попытке автора поставить Гамана на службу своей синархической интенции, что абсолютно недопустимо и демонстрирует какую-то психоинтеллектуальную наивность Шмакова, которую едва ли возможно оправдать его доверием к авторитету Куно Фишера. Очевидно, что Шмаков не был знаком с текстами Гамана, но, следуя за Фишером в его оценках, не допускает даже мысли, что его доверитель тоже мог заблуждаться в своих суждениях, опираясь, например, на мнение Ф.Г. Якоби, которого Фишер цитирует в третьем параграфе «Человек как Пан», посвященном уточнению его позиции о Гамане. Несмотря на то, что Фишер дает высокую оценку творческой самородности Гамана, он, будучи гегельянцем, вряд ли мог понять «мага с Севера» в его особой герменевтической инаковости. Вызывает недоумение и тот факт, что Фишер, находясь под парадигмальным влиянием Гегеля, не упоминает критику Гамана со стороны автора «Феноменологии духа». Неужели он ее не заметил или не хотел заметить?

Гаман интересовал Гегеля, как и многих его современников. Об этом свидетельствует и то, что во время встречи с Гете в Веймаре 18 октября 1827 года он, по свидетельству Бидермана, много говорил о Гамане. Бидерман, описывая эту встречу, утверждает: «Очень много говорили о Гамане, причем больше всего Гегель, который развил такие основательные взгляды об этом необыкновенном человеке, какие могут основываться только на серьезнейшем и добросовестнейшем изучении предмета» [цит. по: 2, с. 40).

По моему мнению, Фишер знал рецензию Гегеля на Гамана, но решил все же выставить на первый план непроизвольное восхищение Гаманом со стороны Гегеля, что отражено в его рецензии. Гегеля восхищает «коинциденция», т.е. совмещение в Гамане мысли и чувства, знания и веры, которые с трудом поддаются «разделению через рефлексию» [13, с. 330]. Но Гегель отвергает то, что Гаман считает «самой сокровенной глубинной религиозной верой» [13, с. 330], в частности, его антропологию «хлебов Господа», которую Гаман с аллюзией на Ин. 6: 12–14 связывает с призывом Иисуса к ученикам после умножения хлебов собрать «оставшиеся куски, чтобы ничего не пропало» (Ин 6: 12). Эта «кусочная антропология» нашла свое отражение и в стилистике христоцентрических центонов текстов Гамана, что в его теологии языка аллюзивно связано с символикой неиссякаемой полноты «двенадцати коробов», все время заполняемых «кусками от пяти ячменных хлебов, оставшимися у тех, которые ели» (Ин. 6: 14). Эта стилистика сопротивляется тому, чтобы нарративные структуры его текстов были облачены «насиленно... в униформу тесного параграфа» [14, S. 242] и включены в «единый строй» системы новой философии. Критика Гегеля с позиций его диалектической логики направлена как раз против этого «кусочного» несистематизированного стиля Гамана.

Но все же именно критика Гегеля, упрекающего Гамана в том, что его вера «концентрированной интенсивности... не приходит ни к какому развертыванию» [13, с. 325], может послужить герменевтическим ключом к пониманию той опасности, которой не избежал ни Фишер, ни Шмаков: это – опасность смысловой редукции со стороны систематизирующей рациональности в целях присвоения того или иного автора для своих нарративных интенций. Если «кусочная антропология» Гамана ведет при содействии Духа Божьего к восстановлению полноты бытия в языке, то системное опредмечивание «мирового духа» Гегеля оказывается в свете герменевтики Гамана средством разрывания как языка, так и человека на разрозненные куски, подобно участи Пенфея или Орфея. «Кусочные» полуправды, организованные в логической дискурсивности в завершённые системы, намного опаснее горькой правды убывания языка и человека. Фишер демонстрирует это, ополовинив Гегеля в его отношении к Гаману, а Шмаков в своей пневматологической синархии, невольно вызывая вопрос: какой дух участвует в этой синархической механике, если его автор в своих эклектичных построениях столь недобросовестно и кусочно использует имена и идеи?

В своем представлении об имманентной логике исторического развития, основанной на феноменологии духа Гегеля, Фишер стремится к более глубокому философскому обоснованию этой логики на основе синтеза монадологии Лейбница с ее тезисом о предустановленной гармонии и диалектики Гегеля. И в стратегическую интенцию своей новой синтетической философии он довольно произвольно втягивает и Гамана, интерпретируя его

в том герменевтическом круге полуправды, который в свете герменевтики Гамана и есть самая опасная ложь. Она опасна именно по причине своей уверенности в логической обоснованности, однако, в новом свете «одного хитрого зверя». То, что Фишер, а следом за ним и Шмаков, подвергают Гамана интерпретационному произволу, ясно обнаруживается в том, как Фишер толкует отношение Гамана к проблеме „*coincidentia oppositorum*« = «совпадения противоположностей». Фишер пишет о Гамане: «Для него жизнь состоит только в единстве противоположностей, а истинное, живое знание – в полном чувстве этого единства. В этом „*coincidentia oppositorum*« (совпадение противоположностей), как назвал его Джордано Бруно, он видит величайшую мысль философии» [5, с. 679]. Шмаков причисляет Бруно и других пантеистов, выделяя особенно Спинозу, к величайшим мыслителям мировой истории.

Но любая попытка встроить Гамана в какой-либо порядок нового гностицизма не обоснована. Его невозможно втиснуть в «униформу» деистического, физико-теологического, магического или синархического пантеизма, невозможно вписать как союзника в „*novum ordos eclorum*« любого типа, так как для него все новые системы мысли, включая новую философию и эзотерику, суть знаки «тайны беззакония уже в действии» (2 Фесс. 2: 7). «*Coincidentia oppositorum*» толкуется Гаманом только в ключе «проклятия контингентности», который раскрывается им в его «Иерофантских посланиях», направленных против масонствующих гностиков и деистов: откровение истины после Голгофы стало «плотью и кровью» исторического процесса в его мистерии «*coincidentia oppositorum*». Этот процесс принял на себя «проклятие и противоречие контингентности», что исключает какую-либо возможность новой синтетической философской системы, оставляя человеку только мистику живой веры. В этом «проклятии», пишет Гаман Ф.Г. Якоби, для нас остались только «страх Божий» и «его евангелическая любовь» [12, В. 5, с. 333]. Всякие попытки «нового порядка» по синтетической гармонизации «единства и борьбы противоположностей» в духе Гегеля или Фишера в герменевтическом круге имманентного разума предстают в свете Гамана уловками «одного хитрого зверя». К этим попыткам относится и «Закон синархии, и учение о двойственности иерархии монад и множеств» Шмакова. По Гаману, проблема «*coincidentia oppositorum*» разрешима только в событии Голгофы, то есть в мистерии Распятия и Воскрешения. Именно это событие есть со-бытие в «земном терновом венце и небесном венце из двенадцати звезд (Откр. 12: 2 – В.Г.), в крестном сретении глубочайшего умаления и высочайшего возвышения...» [11, В. 3, S. 405–407) внутри нашей разорванной на «куски» природы, которые Шмаков пытается собрать в новой философской синтетической системе. Вот разница между «терново-крейцером» Гаманом и розенкрейцером Шмаковым.

4. К проблеме двух духовных синархий

В одном из писем к Гердеру Гаман так характеризует апологию Ордена свободных каменщиков в диссертации И.А. Штарка, представленной на защиту в Кенигсбергском университете: «Она заслуживает лишь некоторого внимания как *national product*, по сути же это – просто мыльный пузырь» [12, В. 3, с. 78]. Является ли учение о синархии Шмакова тоже лишь *national product*? Несмотря на то, что в своих томах Шмаков цитирует и некоторых российских мыслителей, например, В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, С.Л. Франка и других, его эзотерическая система оставляет впечатление, прежде всего, «интернационального продукта». Отсутствие документов и достоверных сведений не позволяет судить о международных связях московских и петербургских розенкрейцеров, также как об обстоятельствах жизни Шмакова за рубежом и, особенно, о причинах его переезда в Аргентину. Узнаем ли мы когда-нибудь всю правду?

Фактом является, однако, то, что Шмаков в своей эзотерической системе синтетической философии пытается свести воедино несводимые дискурсы мировой мысли, прибегая при этом к той методике деконструкции, которая близка к деструкции без возможности живого синтеза, поскольку основана на полуправдах, как, например, в отношении идей Гамана. Как и многие из цитируемых авторов, включая Гамана, Шмаков кажется апологетом тео- и антроподицеи: он исходит из божественного истока той синархической системы, в которой исследует теоретическую механику становления духа. Но его высшее божество безымянно, а сущность духа не уточняется, приближаясь к понятию «абсолютного духа» у Гегеля. По сути, такое понимание соответствует тому, о чем пишет масон Штарк в своем «Гефестионе», утверждая, что высшее божество доктрины священных арканов «пребывает в недоступном сокрытом свете» [2, с. 325–335]. Этому «сокрытому боже-ству» служат Шмаков и «неведомые никем, Рыцари Светлого Братства» [6, с. 414], как он пишет об этом в первом томе своей системы: «Неведомые никем, Рыцари Светлого Братства свершают дивное служение Тому, Чьего Имени не дерзает произнести язык» [6, с. 414]. А далее, выделяя это прописными буквами, он пишет об Истинной Духовной Иерархии: «... все передовые сыны человеческого рода, будь они учеными, философами или художниками – суть только исполнители велений великого Всечеловеческого Центра. Эта Истинная Духовная Иерархия всецело построена по законам эзотеризма. Здесь все открыто и закрыто в одно и то же время...» [6, с. 414–415]. Вот «*coincidentia oppositorum*» Шмакова: в его синархии вместо Пресвятой Троицы с ее ставшим «плотью и кровью» именем Бога во Христе правит «Тот, Чьего Имени не дерзает произнести язык», а вместо любви – исполнение «велений великого Всечеловеческого Центра». Где же он находится, этот «Центр»?

То, что пишет Шмаков, стоит в полной противоположности к христологии Гамана и дает основание для предположения о том, какая духовная иерархия скрывается за пневматологией Шмакова. Она обозначена апостолом Павлом в его послании к Ефесянам, и Гаман всем своим авторством пытается противостоять ей, заканчивая большинство своих текстов в смысловом изоморфизме к слову апостола: «Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней диавольских, потому что наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной» (Еф. 6: 11–13). Поразительно то, что Гете, высоко ценивший Гамана и даже однажды назвавший его будущим «прародителем и наставником» для немцев [1, т. 9, с. 194], описывает «механику» прорыва «духов злобы поднебесной» из ада в «воздух высот». В акте четвертом части второй «Фауста» Мефистофель сообщает об этом Фаусту:

Но слушай же. Когда за грех один
 Господь низверг нас в глубину глубин,
 Мы центр земли в паденье пересекли
 И очутились в вековечном пекле,
 Где полыхал огонь среди теснин.
 Признаться, несмотря на освещение,
 Мы оказались в трудном положении.
 Раскашлялись тут черти целым адом,
 Тяжелый дух пуская ртом и задом.
 От вони ад раздулся. Серный газ
 Давил на стенки каменистых масс,
 Росло давление. От его прироста
 Потрескалась кругом земли короста.
 Взрыв тотчас вызвал общий перелом,
 И стало верхом то, что было дном.
 Геологи наш опыт разработав,
 Ввели теорию переворотов.
 И правда, свергнув бездны жаркий гнет,
 Теперь мы дышим воздухом высот.
 Лишь *откровенье* (курсив – В.Г.) с трудностью крайне
 Людей подготавливает к этой тайне.

(пер. Б. Пастернака) [1, т. 2, с. 371]

Сразу после этого рассказа Мефистофеля на вершине горы в гористой местности Гете дает в скобках сноску (Ефес., 6, 12)! Фауст не верит рассказу, объясняя все процессами естественной природы, которая «обходится без глупых катастроф» [1, т. 2, с. 371].

Какие любопытные подходы
 У вас, чертей, во взглядах на природу! [1, т. 2, с. 371]

Примечательно и то, что рассказ «одного из духов отрицанья» [1, т. 2, с. 18] Гете предваряет ремаркой в скобках (*серьезно*), отмечая особо серьезный настрой этого, по определению Господа в «Прологе на небе», «плута и весельчака» [1, т. 2, с. 18]. Важно отметить и то, что Мефистофель говорит об *откровенье* этой тайны, что в конечном итоге в контексте моих размышлений о следе Гамана в творчестве Шмакова приближает нас к проблеме двух пневматологий, то есть двух духовных синархий: с одной стороны, это пневматология Шмакова в триединстве мистики, разума и воли, а, с другой, Гамана в триединстве Отца, Сына и Духа Святого, как он пишет об этом в своих «Библейских размышлениях», комментируя главу 2 Книги бытия о сотворении Богом человека с акцентом на то, что Бог «вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2: 7–8): «Величайшая тайна заключена в том, что в созданное Им творение Бог вдвухает дыхание жизни. Это вдыхание завершает все дело божественного творения, подобно тому, как наш преображенный Спаситель тем же таинственным образом передает Своим ученикам плоды Своего завершаемого дела спасения, вдыхая в них Духа Святого. Иоанн XX, 22» [11, В. 1, с. 15]. Гаман делает ссылку на то место в Евангелии от Иоанна, где говорится о том, как воскресший Христос, обратившись к ученикам, произносит: «Мир вам! Как послал меня Отец, так и Я посылаю вас. Сказав это, дунул и говорит им: примите Духа Святого».

5. «Как тебе имя?»

В заключении следует упомянуть, что оба обращения к Гаману включены Шмаковым в двенадцатую главу его первого тома, то есть в Аркан 12, который в системе Таро носит название «Повешенный». В этом Аркане заключена одна из надежд физико-геологического аспекта эзотерического синтеза на то, что, несмотря на обостряющийся дуализм «*coincidentia oppositorum*», в человеке в нарастающем напряжении двух гравитаций – Неба и Ада – все-таки все еще окончательно «не порвалась серебряная цепочка» (Еккл. 12: 6). В противовес этому Гаман, остро переживавший свою греховность, однако чувствовавший себя призванным к защите христианских ценностей, сравнивает свое состояние с пророком Иеримией, брошенным в «яму Малахии», сына царя Седекии. «В яме той не было воды, а только грязь, и погрузился Иеремия в грязь» (Иер. 38: 6). Однако после того, что исследователи называют «Лондонским преображением», а сам Гаман его «встречей с Богом» [см.: 2, с. 124–131], он считает себя спасенным из ямы за счет «старых негодных тряпок и старых негодных лоскутьев» (Иер. 38: 11). С этой аллюзией на вызволение Иеремии из грязи Гаман пытается оправдать и «лоскутный» стиль своих сочинений, отвергнутых публикой. При этом, несмотря на спасение из ямы своих первоначальных заблуждений во время учебы в Кенигсбергском университете и в первые годы после его окончания, он не считает себя спасенным для Бога. Всю свою жизнь он живет в надежде Санчо Пансы, о чем

62 | пишет в письме к Ф.Г. Якоби накануне Пасхи 8 апреля 1787 года, за год до смерти: «Бог понимает меня» Н [12, В. 7, с. 135].

По моему мнению, многозначителен тот факт, что в первом эзотерическом трактате Шмакова, изобилующем в преизбытке мириадами цитат и имен, ни разу не встречается имя Ф.М. Достоевского, остро и болезненно почувствовавшего вторжение бесов в дух и плоть русской софийности. В романе «Бесы» отец Верховенского Степан Трофимович – идеалист, эстет, любитель немецкой философии – неожиданно для всех просит на смертном одре почитать ему из Евангелия от Луки об изгнании Иисусом бесов в стадо свиней и об исцелении бесноватого. Евангелист описывает, что когда люди, узнав об этом, пришли и нашли «человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисуса, одетого и в здравом уме; и ужаснулись» (Лк 8: 35–37). Невольно хочется сравнить Гамана с этим человеком, сидящим у ног Христа, от чего в эйфории новых систем его времени отказались большинство тех, с кем ему пришлось иметь дело, включая его ученика Гердера и многих других. То, как остро Гаман в самой глубине своего сердца переживал поражение себя и мира грехом, демонстрирует его авторское юродство, включая один из его последних незавершенных текстов под названием «Триумвират». Гаман намеревался вмешаться в борьбу трех известных представителей Берлинского просвещения – Ф. Николаи, И.Э. Бистера и Ф. Гедике, начатую ими против его старого знакомого И.А. Штарка. Штарка подозревали в тайных попытках объединить интересы масонских лож и скрытых структур европейского католичества. В своем тексте Гаман, последовательно выступавший во многих своих работах против вождей Берлинского просвещения, с первых строк обвиняет триумвират в лицемерии, считая, что просветительский деизм и масонский мистериальный магизм растут из единого корня. В одном из пассажей Гаман явно создает аллюзию на то место в Евангелии от Луки, где на вопрос Иисуса к бесноватому «как тебе имя?», тот отвечает: «легион», – потому что много бесов вошло в него» (Лк 8: 30–31). Он пишет: «И я был в Аркадии литературы, где затесался в легион анонимных и псевдонимных писак, и я стремился в маленьких брошюрках, полных сомнений и озарений, бороться против диктаторов чистого разума и их учений, против мистагогов с их ефесянскими ларцами для причастия и кузнями для чудес единой вещи» [11, В. 4, с. 460]. Последняя синтагма, полная интертекстуальных аллюзий и игр, вся направлена против эзотерического масонства, крещенного, по Гаману, мироправительной силой «духов злобы поднебесной» (Еф. 6: 12) и опирающегося на тайный текст «Изумрудной скрижали», латинский перевод которого был известен ученым католикам в Западной Европе со времен Альберта Великого. Этот текст, согласно его второму пункту, был призван содействовать тому, чтобы «осуществить чудеса единой вещи» [9, с. 42]. Эзотерический проект Шмакова, направленный на обоснование

синтетической системы, основой которой является закон синархии, и является попыткой «осуществить чудеса единой вещи» со стороны «Рыцарей Светлого Братства», свершающих «дивное служение Тому, Чьего Имени не дерзает произнести язык» [6, с. 414]. Однако в свете несистематизированного авторства Гамана, в чем его упрекал и Гегель, закон синархической системы Шмакова оказывается «тайной беззакония», за которой скрывается «один хитрый зверь», побудивший, однако, и Шмакова беззаконным образом втиснуть «волхва с Севера», «сидящего у ног Иисуса», в один из арканов «Священной книги Тота»...

«Бедный Гаман! Ты и твой труд будут втиснуты в один параграф «Истории» Мишле. Отметим ли потомство каким-либо знаком внимания твою могилу, я не знаю..., но я знаю, что с каким-то *дьявольским упорством* (выделено – В.Г.) тебя насильно облачат в униформу тесного параграфа, определив твое место в едином строе...» [14, с. 242].

Литература

1. Гете И.В. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1975–1980.
2. Гильманов В.Х. Герменевтика «образа» И.Г. Гамана и Просвещение. Калининград: КГУ, 2003. 567 с.
3. Гильманов В.Х. «Крестовые походы» И.Г. Гамана против Просвещения // Вестник МГУ. Сер.: Философия. 2005. № 3. С. 14–26.
4. Разговоры Пушкина. М.: Политиздат, 1991. 318 с.
5. Фишер К. История новой философии. Готфрид Вильгельм Лейбниц: его жизнь, сочинения и учение. М.: АСТ, Транзит-Книга, 2005. 731 с.
6. Шмаков В. Священная книга Тота. Великие арканы Таро. Абсолютные начала синтетической философии эзотеризма. Киев: София, 1993. 510 с.
7. Шмаков В. Система эзотерической философии. Основы пневматологии. Теоретическая механика становления духа. Киев: София, 1994. 704 с.
8. Шмаков В. Закон синархии и учение о двойственности иерархии монад и множеств. Киев: София, 1994. 320 с.
9. Энциклопедия герметической философии. Старшие арканы Таро. Медитации автора, пожелавшего остаться неизвестным. СПб.: Алетейя, 1997. 734 с.
10. Bayer O. Zeitgenosse im Widerspruch. J.G. Hamann als radikaler Aufklärer. München: Piper, 1988. 280 S.
11. Hamann J.G. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe hrg. von J. Nadler. 6 Bde. Wien: Thomas-Morus-Presseim Herder-Verl., 1949–1957.
12. Hamann J. G. Briefwechsel. 7 Bde. Herausgegeben von W. Ziesemer und A. Henkel. Wiesbaden und Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1955–1979.

13. Hegel G.W.F. (Rezension von) Hamanns Schriften, hrsg. von F. Roth, VII Teile, 1821–25 // Hegel G.W.F. Suhrkamp-Werkausgabe. Bd. 11. Frankfurt a. M. 1970. S. 275–352.

14. Kierkegaard S. Abschließende wissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken. Erster Teil, Gesammelte Werke, Abt. 16. Frankfurt am Main: Diederichs, 1957.

15. Meiners Chr. Über die Mysterien der Alten, besonders über die Eleusinischen Geheimnisse // Vermischte philosophische Schriften. 3 Bde. (1775–1776). Bd. III. Leipzig, 1776. (S. 164–342).

16. Müller F.v. Unterhaltungen mit Goethe, mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von R. Grumach. Weimar, 1982.

17. Risi A. Machtwechsel auf der Erde. Neuhausen: Govinda-Verlag, 1999.

18. Robinson J. Proofs of a Conspiracy against all the Religions and Governments of Europe, carried on in the secret meetings of Free Masons, Illuminati, and Reading Societies. London, 1797.

V. H. Gilmanov

ONE TRACE OF J.G. HAMANN IN RUSSIAN ESOTERICISM

Abstract. The article explores circumstances and reasons for mentioning the name and ideas of J.G. Hamann, a German philosopher of the XVIII century, from Königsberg, The Kingdom of Prussia, in the esoteric treatise of Vladimir Shmakov, one of the distinguished representatives of the Rosicrucian Union in the first quarter of the XX century in Russia. The article concludes that ideological isomorphism of Shmakov's synthetic system and Doctrine of Freemasonry represented by Albertina's professor J. Starck, which was exposed by Hamann. The article focuses on main contradiction between Christian hermeneutics provided by Hamann and Masonic project of «new order».

Keywords: Hamann, Shmakov, Esotericism, Freemasonry, Sinarchia, The hermeneutic circle, «The Coincidence of Opposites».

ОБРАЗ ШЕКСПИРА В НОВЕЛЛАХ Ю. ДОМБРОВСКОГО

Аннотация. Статья посвящена рецепции образа Шекспира в цикле новелл Ю. Домбровского и в его «шекспировских» статьях. Анализируются структурные, поэтологические и идейно-тематические особенности новелл «Смуглая леди», «Вторая по качеству кровать», «Королевский рескрипт».

Ключевые слова: Шекспир; Домбровский; «Смуглая леди».

Шекспир занимал важное место в жизни и творчестве Юрия Домбровского, который признавался, что «много раз перечитал в подлиннике все вещи Шекспира» и «прочитал, наверное, почти все главное, что написано о Шекспире на пяти языках» [3]. Постоянно обращаясь к наследию великого драматурга, он находил в нем поддержку, ответы на волновавшие его вопросы и более того – модель творческого бытия.

Впервые Домбровский, по его признанию, услышал и увидел Шекспира в 1915 или 1916 г. на подмосковной станции, где труппа бродячих актеров играла «Венецианского купца». Много позже он сформулировал то, что почувствовал тогда во время спектакля и что сохранил на всю жизнь, – «ощущение свободы и красоты» [3]. На этом покоится неизбывная любовь Домбровского к Шекспиру, оказавшемуся жизненно необходимым высланному из Москвы писателю. Будучи в ссылке в Алма-Ате, Домбровский в театральной студии читал лекции о Барде и занимался «шекспировским вопросом», там же приступил к работе над новеллами цикла «Смуглая леди», который назвал впоследствии «повестью о моем Шекспире» [5]. Он признавался, что, создавая эту «биографическую повесть в новеллах» [5], опирался на творческий опыт Ю. Тынянова, который «начинал там, где кончается документ» [5].

Домбровский, убежденный стратфордianец, исходит из того, что «биография Шекспира – во всяком случае, бесспорная часть ее – намечена редким крупным пунктиром» [5], и в шекспировских новеллах обращается к пробелам в биографии драматурга, предлагая свою версию того, что могло бы произойти и что вписывается в контекст большой истории.

В «шекспировский» цикл входит три новеллы: «Смуглая леди», «Вторая по качеству кровать», «Королевский рескрипт» (опубликованы единым сборником в 1969 г.), в которых воссозданы три портрета Шекспира – молодого,

полного сил и пылких страстей; зрелого, степенного и осторожного; пожилого, уставшего и разочарованного. Изображая разные возрастные особенности характера своего героя, Домбровский оказывается близок стратегии Э. Берджесса, проявившейся в романе «Влюбленный Шекспир».

Хронотоп новеллы «Смуглая леди» – Лондон кануна Эссекского восстания 1601 года против Елизаветы I, возглавленного Робертом Девере, графом Эссекса, и Робертом Сесилом, графом Солсбери. По просьбе соратников Девере, 7 февраля 1601 г. труппа слуг лорда-камергера дала вместо «Ромео и Джульетты» «Ричарда II», акцентируя сцену свержения с престола законного монарха. Этот исторический эпизод – своеобразная кульминация новеллы, в которой Шекспир идет в толпе заговорщиков.

Основанное на вымысле, это предположение в художественном мире Домбровского оказывается исторически возможным и даже закономерным. Шекспир в первой новелле цикла – молодой человек, раздираемый страстями, а эпизод его пассивного участия в Эссекском восстании искусно сплетен с историей его мучительной любви к фрейлине королевы Мэри Фиттон (в ней зачастую видят прототип смуглой леди сонетов [1]).

Глазами Ричарда Бербеда, актера и пайщика театра «Глобус», дается портрет Шекспира, ввязавшегося в трактирную драку из-за постановки «Ричарда II»: «Могучий, плотный гигант с густой каштановой бородой <...>. Лицо уж у него было разбито, глаз заплыл, и кровь капала даже с бороды, но в руках был нож, и он махал им молча и свирепо» [6]. О нем размышляет Мэри Фиттон, он сам раскрывается во внутренних монологах и в разговорах с Бербедем, Четлем, Пембруком и др. Автор-повествователь в финале новеллы фиксирует переживание героем чувства острого разочарования в любимой женщине, ощущения творческого кризиса и обретения в ночь восстания своего «нового спутника, принца датского Гамлета» [6].

В раскрытии авторской установки большую роль играют эпитафии. Открывается новелла двумя цитатами – «из одной старой книги о Шекспире»: «Только глупец может считать стратфордского Шекспира автором "Гамлета" и "Короля Лира"...», и из очерка Л. Андреева «Смерть Гулливера»: «По единогласному заключению ученых, Гулливер не что иное, как миф, легенда, созданная простым народом и т.д.» [6]. Это начало задает полемический тон рассказу, содержащему ответ антистратфордианцам.

Внутри глав в качестве эпитафий выступают строки из 120 сонета в переводе С. Маршак: «Меня влечет к тебе размолвка прежних дней. / Страданья прошлые и прошлые печали...», и из «Антония и Клеопатры» в переводе Б. Пастернака: «... Я взял тебя объедком / С тарелки Цезаря, и ты была / К тому еще надкушена Помпеем и т. д...» [6]. Они структурируют рассказ о неверной любимой поэта, выплескивающего свои чувства в сонетах, отдельные образы из которых вплетены в текст.

В целом атмосфера первой новеллы цикла творчески- и жизнеутверждающая. Она меняется в новелле «Вторая по качеству кровать», где речь идет о Шекспире, возвращающемся в Стратфорд после пожара, в котором сгорел «Глобус», – о событиях 1612 года, когда завершилась творческая деятельность главного драматурга театра слуг его величества. Шекспир второй новеллы – больной человек, страдающий эпилепсией, невольно подводящий невеселые итоги своей жизни.

Домбровский использует прием, близкий способу создания образа гениального поэта в романе Т. Манна «Лотта в Веймаре»: о герое сначала судачат его родные и местные жители и только потом в пространстве текста появляется сам поэт. Новелла открывается эпизодом посещения Анной Шекспир пастора Кросса и ее беседы с пасторской четой. Титанический портрет Шекспира из первой новеллы резко контрастирует с портретом его жены: ей «только недавно исполнилось пятьдесят пять, у нее было плоское лицо, большие, крестьянские руки с узловатыми, тупыми пальцами и черты резкие и прямые» [2]. Портреты супругов свидетельствуют об их принципиальной несхожести, что в полной мере раскрывается на уровне их речевых характеристик. Мысль о невозможности диалога и взаимопонимания между ними подтверждается портретами и речами безграмотных дочерей Сюзанны и Юдифь, обвиняющих отца в том, что он занимается дьявольским делом и позорит семью.

Это ядро новеллы: Шекспир возвращается туда, где ему не рады, где возмущаются его поведением и где нет и не может быть близости с родными по крови, но не по духу людьми. Только после этой экспозиции в пространстве новеллы появляется сам Шекспир, с радостью предвкушающий встречу с трактирщицей из «Золотой короны» Джен Джеймс, своей последней любовью. Домбровский обращается здесь к одному из «прочерков» в жизни Шекспира, домысливая историю этой любви.

Знаком завершившегося этапа личной жизни в новелле становятся: приступ эпилепсии, после которого Шекспир решил написать завещание; осознание того, что корень всех его бед – женитьба на нелюбимой, похожей на мельника, грубой и чванливой Анне Хатвей; разрыв отношений с Джен, которая вынуждена вернуться к благочестивой супружеской жизни.

Личные невзгоды, однако, не самое печальное для Шекспира Домбровского: он недоволен собой как поэтом (и говорит о своих «очень дрянных стихах» и о «неуклюжих стихах» [2]) и как драматургом, вспоминая упреки Бэкона: «Вы пишете только для увеселения черни. Достойно ли это истинного таланта?» [2]. Он считает, что его время прошло, никому не нужны его «Буря» и «Зимняя сказка» и сам он не нужен театру, где ему на смену пришли модные драматурги Флетчер и Бомонт. Он вспоминает Марло, который прекратил писать в 29 лет, и Грина, чья творческая деятельность завершилась в 30 лет.

68 | На их фоне он, сорокавосемилетний, кажется себе стариком и клоуном, который больше никогда не напишет «Гамлета».

В эпизоде встречи с Джен в роли нарратора выступает сам Шекспир, который воспроизводит не только сказанные ими друг другу слова, но и мысли, прозвучавшие в его внутреннем монологе. Чрезвычайно важен для раскрытия особенностей авторской рецепции образа Шекспира тот несобственно-прямой поток сознания героя, в котором он сталкивает два своих образа в восприятии Джен: «До сих пор она знала его совсем иного – легкого, веселого, свободно-го, как ветер, избалованного успехом и женщинами, знатного джентльмена <...>. Любимца двух королей и друга заговорщиков. <...> И вот теперь перед ней оказался старый, больной человек, плохой муж и нелюбимый отец, ...» [2]. Этот внутренний монолог, в котором Шекспир смотрит на себя глазами Джен, включает цепочку образов и тем, объединяющих все новеллы цикла.

Третья новелла «Королевский рескрипт» строится как рассказ в рассказе. Его внешнюю рамку составляет переписка, состоявшаяся примерно в 1666 году, между школьным учителем, занимающимся историей смуты в Англии и судьбой «короля-философа» Иакова I, и «короля-мученика» Карла I, и Саймонсом Гроу, который, будучи учеником лекаря, стоял у смертного одра Шекспира. Ставшего историком преподавателя латинского и греческого языков интересуют обстоятельства, при которых Иаков I передал драматургу личное письмо и затем удостоил длительной аудиенции. Для учителя это событие является историческим в силу того, что, как он считает, лицедей под влиянием монаршей милости покинул подмостки и отправился на родину, чтобы в трудах и размышлениях провести последние годы жизни. Историка волнует не судьба великого драматурга, но «чудесное преображение» «некоего актера и сочинителя масок Уиляма Шекспира» [4] благодаря королю-философу. Рамочное повествование, таким образом, звучит грустно-иронически: через 50 лет после смерти великого драматурга образованный англичанин, интересующийся историей своей страны, не знает, кто это такой.

Основное содержание новеллы составляет воспоминание 74-летнего Саймонса Гроу, дальнего родственника зятя Шекспира доктора Холла, о последних днях писателя в 1616 году. Его домашние ждут, когда он представится; его друзья приезжают, чтобы пображничать или, как Бербедаж, чтобы получить исправления в «Буре». Уставший и разочарованный во всем, Шекспир отговаривает племянника от актерской стези вопреки приглашению Бербедажа. Автор-повествователь, в отличие от Гроу, видит во всем происходящем знак наступившего нового времени: Шекспир третьей новеллы изображен человеком барочного мировидения, приходящим к мысли о том, что «все на свете сон» «и оказывается, что и деньги, и земля, и семья, и все житейские треволения были только дурным сном. Он рассеивается, и вот ты умираешь» [4].

Все это придает особый смысл главному символическому образу новеллы – гравюре «Скорбящий Петр и над ним гигантский петух». Домбровский, давая свою версию того, почему в доме Шекспира не оказалось книг и бумаг (их, по просьбе умирающего драматурга, забрал Бербеж), обращается к христианской символике: на внутренней стороне сундука, в котором выносятся «груда книг, тетради, синие папки, фолианты в кожаных переплетах» [4] – гравюра Отречение Петра. В контексте всей новеллы Шекспир, отрекающийся от себя, своего творчества и театра, уподоблен предавшему Иисуса на тайной Вечере апостолу Петру. Психологический параллелизм углубляется ситуационно: Петр приходит к апостольскому служению христианскому учению, Шекспир – к прозрению, что после него останутся его книги – «Гамлет», «Лукреция», «Сонеты».

Центральный артефакт новеллы – королевский рескрипт – оказывается мифом, в который верят все и прежде всего члены семьи, надеющиеся на большие привилегии, которые должна дать королевская хартия. На проверку оказывается, что речь идет всего лишь о записке графа Пембрука с предписанием Шекспиру явиться на аудиенцию к королю после постановки «Макбета».

Эпизод встречи монарха и поэта раскрывает актуальную для ссыльного писателя проблему взаимоотношения власти и творца. Для монарха, взшедшего на престол после кончины Елизаветы I, «Макбет» – политическая пьеса, в которой исследуются природа и происхождение королевской власти. Разговор о пьесе обнажает потаенные мысли Иакова I, для которого нет понятия парламент, что равнозначно «множественности» и «черни», и существует «единое» как совершенство всех вещей («един только Бог на небе и король на земле»). Отсюда предписание художнику: никогда не касаться того, что «связано с таинственной областью авторитета Единого» [4]. При этом короля, автора «Демонологии», всерьез интересует «таинственная область» ведьм, по поводу которых он делает глубокомысленные замечания. Когда Шекспир воспроизводит их, «что-то странное дрожало в его голосе» [4].

Подведем итоги. Тексты культуры, «шекспировские» новеллы Ю. Домбровского рассказывают о художественно реализованных событиях из жизни великого драматурга, вымышленных, но исторически вероятных. Новеллы цикла, имеющие разные архитектурные основания, отличаются идейно-тематическим единством. Статус их главного героя не изменяется, изменения касаются его мировидения и самосознания себя как творца и личности. Раскрытие этой идеи происходит благодаря использованию нарративного многоголосия, что ведет к полифонизму текстов и к многоуровневому пониманию образа Шекспира.

Литература

1. Брандес Г. Гений Шекспира. «Король трагедии». М.: Яуза: Эксмо, 2014. 704 с.
2. Домбровский Ю.О. Вторая по качеству кровать // Домбровский Ю.О. Хранитель древностей. Новеллы. Эссе. М.: Известия, 1991. С. 167–184. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/dombrovskiy_yuriy/smuglaya_ledi_sbornik.html (дата обращения: 13.01.2021).
3. Домбровский Ю.О. Итальянцам о Шекспире – главные проблемы его жизни // Юность, 1988. № 2. С. 61–62. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/DOMBROWSKIJ/shake3.txt> (дата обращения: 13.01.2021).
4. Домбровский Ю.О. Королевский рескрипт // Домбровский Ю.О. Хранитель древностей. Новеллы. Эссе. М.: Известия, 1991. С. 185–215. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/dombrovskiy_yuriy/smuglaya_ledi_sbornik.html (дата обращения: 13.01.2021).
5. Домбровский Ю.О. Ретленд Бэкон Соутгемптон Шекспир: о мифе, анти-мифе и биографической гипотезе // Вопросы литературы. 1977. № 1. С. 184–196. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/DOMBROWSKIJ/shake2.txt> (дата обращения: 13.01.2021).
6. Домбровский Ю.О. Смуглая леди // Домбровский Ю.О. Хранитель древностей. Новеллы. Эссе. М.: Известия, 1991. С. 141–166. [Электр. ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/dombrovskiy_yuriy/smuglaya_ledi_sbornik.html (дата обращения: 13.01.2021).

G. G. Ishimbaeva

THE IMAGE OF SHAKESPEARE IN Y. DOMBROVSKY'S STORIES

Abstract. The article is devoted to the reception of Shakespeare's image in the cycle of stories by Y. Dombrovsky and in his «Shakespearean» articles. The work analyzes the structural, poetological and ideological-thematic features of the stories «The Dark Lady», «The Second Best Bed», «A Royal Rescript».

Keywords: Shakespeare; Dombrovsky; «The Dark Lady».

доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник Института языка литературы и истории
Карельского научного центра РАН
Петрозаводск, Россия
elenasoini@gmail.com

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ФИНСКОЙ КРИТИКЕ 1920–1930-х годов

Аннотация. Интерес к русской литературе в Финляндии в 1920–1930-х годах поддерживался писателями, принадлежащими к направлению «пламеносцев». Они популяризировали как произведения классиков, так и современников. Но финны приняли в русской литературе не все.

Ключевые слова: русская литература, финская критика, направление пламеносцев.

В трудные 1920–1930-е годы, когда раскол в обществе сказывался на резком различии писательских взглядов, в Финляндии существовало литературное направление, которое пронесло любовь к русской литературе, не дало погаснуть интересу к России. Это «пламеносцы» (*tulenkantajat*). Своеобразным протестом против крайних форм национализма, разгула реакции было обращение пламеносцев к общеевропейской и русской культуре, стремление к наднациональному. «Пламеносцы были финской разновидностью экспрессионизма» [3, с. 396], – справедливо считает исследователь финской литературы профессор Кай Лайтинен. Из этого направления вышли видные поэты Финляндии Катри Вала и Эльмер Диктониус, критики Олави Пааволайнен и Лаури Вильянен. Олави Пааволайнен – автор известных публицистических книг «В поисках современности» (1929), «Крест и свастика» (1938), «Мрачный монолог» (1946). В конце 1930-х годов он побывал в Советском Союзе. В переводе Пааволайнена в альманахе «Туленкантаят» в 1927 году была опубликована статья Ильи Эренбурга «Романтизм наших дней» («*Uusiromantikka*»). В предисловии к ней Пааволайнен выразил свое понимание творчества Эренбурга и современных проблем культуры в целом.

Илья Эренбург для Пааволайнена одновременно и поэт русской революции, и знаток европейской культуры. Но главное, в творчестве Эренбурга Пааволайнен ощутил дыхание современности. Если эпоху раннего Маяковского Пааволайнен определяет как время разрушать, то 1920-е годы для критика – время созидать: «Мы живем в новое созидательное время <...> В истины прошедшего уже нет веры, истины будущего еще не сформированы.

Нет ничего более прочного, чем современность. И если ее выразить одним словом, то оно будет звучать так: ищи!» [6, с. 27]. Пааволайнен упрекает финских литераторов за пассивность, консерватизм, ставя им в пример мастеров изобразительного искусства, сильно обновивших и форму своих произведений, и мироощущение.

Пааволайнен – один из немногих в те годы финнов, кто в открытой печати утверждает, что если в других странах военное время повлекло за собой победу революционных идей, то гражданская война в Финляндии, наоборот, была «контрреволюционной». Но борьба миновала, миновал всплеск модернизма, из хаоса времени должна родиться новая истина. Такой истиной, по мнению О. Пааволайнена, является удачно сформулированный Ильей Эренбургом тезис о романтической природе современности. Возникает динамичная эстетика города-гиганта, в котором «незначительные события приобретают колоссальное значение, внешние силы ежесекундно диктуют человеку его дело и мысли» [6, с. 27].

В книгу «В поисках современности» Пааволайнен включает главу «Русская революционная поэзия», в которой знакомит финского читателя с творчеством Владимира Маяковского, Сергея Есенина, Александра Блока. Революционное искусство России, по мнению Пааволайнена, интересно своим экспериментом, отказом от традиций, жадной устремленностью к урбанистической тематике. Для финского критика политические пристрастия литераторов Советской России были менее важны, чем формальные поиски. Своих героев Пааволайнен называет называет Верой (А. Блок), Надеждой (В. Маяковский) и Любовью (С. Есенин) русской революции. Пааволайнен воспринимает революцию как величайшую трагедию нового времени, но в результате этой трагедии, по его словам, родилась уникальная литература. Любопытно, что Александр Блок для О. Пааволайнена прежде всего поэт революции. Критик прослеживает эволюцию поэтических образов у Блока от Прекрасной Дамы к Богоматери, находит в его лирике мистическую веру в будущее России, ценит, что поэт не изменил Прекрасной Даме в момент, когда наступил час ее испытаний: «Революция закончится, а «Прекрасную Даму» ничто не сможет уничтожить <...> Мистерия произошла. Мечтатель превратился в борца» [7, с. 201].

Блоковское стихотворение «Скифы», по мнению критика, достойно величественного признания. Нет никакого другого поэтического произведения, пишет О. Пааволайнен, в котором бы так четко была поставлена «проблема взаимоотношения между Востоком и Западом, Россией и Европой, в котором героическое требование борьбы, историческая перспектива с чертами беспощадной логики и пророчество были выражены столь мощно, до дрожи» [7, с. 202]. Блока Пааволайнен не связывает с каким-либо литературным направлением, считает, что поэт находится в споре с «декоративностью» символизма и с пессимизмом натурализма.

Владимира Маяковского критик воспринимает прежде всего как лидера футуристов, преемника итальянца Маринетти. По словам Пааволайнена, большевики сразу после Октябрьской революции взяли под свою опеку футуристов. «Зародилось самое значительное сотрудничество между искусством и политической пропагандой. Владимир Маяковский <...> становится святым большевиков-футуристов» [7, с. 210]. Будучи поклонником левого искусства, Пааволайнен называет поэму Маяковского «150 миллионов» гениальной, «это буревестник и самый иронический гротеск, марш гигантов и заклинания мистических сил <...> Хаотическая сила революции и ее экстаз <...> «150 миллионов» – это народ России» [7, с. 217]. Но, пожалуй, главное, на что обратил внимание критик, — это на образы города и мира механизмов.

Революционная Россия с ее машинами и промышленными городами находится, по мнению критика, в непримиримом противоречии с Россией крестьянской, «с полями, деревнями, полушалками». Выразителем этого противоречия Пааволайнен называет Сергея Есенина. Есенин хочет познать объятия города и одновременно – ненавидит город. Новая Россия побеждает старую. Новое поколение легко усваивает технические новинки, «но в то же время среди хаоса революции оно ценит землю <...> Подтверждением этого является большой интерес, который вызывает творчество Есенина» [7, с. 225].

Поездке в Советский Союз посвящен очерк О. Пааволайнена «Петербург – Ленинград» (1939 г., написанный в 1939-м г., накануне Советско-финляндской войны (опубликован в 1946 г.)). Несомненно, О. Пааволайнен был знаком с «Петербургскими повестями» Н. В. Гоголя и с «Петербургом» А. Белого, но сама структура очерка, бессюжетность, восторженное отношение критика к миру машин и огней, идеализация советской действительности указывают, что финскому автору явно была ближе современная эстетика города. В очерке главным героем является «самый европейский город Европы». Этот город рождается в муках: формируется скелет из «ингерманландских лесов», «народного гнева». Создавая образ дореволюционного Петербурга, Пааволайнен описывает «загадочных и роковых русских женщин», роскошь и пороки буржуазии. Взгляд автора останавливается на искрящихся драгоценностях в партере Мариинского театра и на костюмах балерин. Роскошь дореволюционного Петербурга Пааволайнен называет восточной и непонятной финну. С такой роскошью, ясное дело, соседствовала нищета. Пааволайнен пишет о двух пересекającychся мирах, двух ликах Петербурга.

Но была у дореволюционного Петербурга, по словам критика, еще одна ипостась, – финская. Финляндский Петербург был «в пути», трасса от финской границы к городу всегда была оживленной. И то, что Финляндский железнодорожный вокзал находился не в центре, было весьма «выгодно для антиправительственных сил» [8, с. 17], шло на пользу революции. Иными словами, дорога к границе стала в то же время мостом между Петербургом

74 | и Ленинградом. «И когда царь отрекся от престола, город отрекся от царя» [8, с. 20].

Ленинград явно ближе духу О. Пааволайнена. Переходя к образу Ленинграда, критик пишет о «сотворении нового сердца» [8, с. 23], останавливает свой взгляд на современной архитектуре, на Дворцах культуры, на эффектном художественном освещении и легких макетах, показывающих исторические сцены. Дорога к Петербургу вновь должна быть оживленной, чтобы финские путешественники смогли увидеть советские музеи, считает он.

Если Пааволайнен обращается к современной ему советской литературе, то Лаури Вильянен посвящает свои статьи русской классике. В 1937 г. выходит его книга «Борющийся гуманизм» (Taistelevahumanismi) со статьей «Достоевский и Ницше».

У героев Достоевского и у «сверхчеловека» Ницше Л. Вильянен находит много общего. Даже исключительность князя Мышкина и Алеши Карамазова не кажутся критику высоко нравственными именно потому, что их доброта исключительна, показана в отрыве от людей. На эту мысль Л. Вильянена обратил внимание Э.Г. Карху в своем исследовании «Достоевский и финская литература»: «Князь Мышкин в «Идиоте», – рассуждал ученый, – воплощает предельное смирение, он человек, которому «некуда больше смиряться». Но какова действенность его нравственного идеала? И был ли он для писателя окончательным? Почему в романе показано, что «святая доброта» князя возбуждает в других лишь «гибельные страсти» и в конечном итоге приводит его самого к душевному краху? А сведения о том, что в неосуществленном продолжении «Братьев Карамазовых» писатель намеревался сделать Алешу Карамазова «нигилистом и цареубийцей», только усиливали сомнения критика относительно «последнего слова» в этических исканиях Достоевского» [1, с. 35].

Для Л. Вильянена Достоевский был прежде всего проповедником христианской морали, христианской этики, которая находила отклик в сердцах читателей, потому что была вписана в реальный современный мир. Выход подобной статьи-эссе Лаури Вильянена был возможен именно в 1920–1930-х годах, когда Финляндия, прошедшая через кровопролитную братоубийственную войну, расколота на два мировоззренчески непримиримых лагеря, в полной мере ощутила реальную, не абстрактную горечь страданий.

По мнению Вильянена, землетрясения, происходящие в обществе, были предсказаны Достоевским и Ницше. Их творчество явилось «сейсмическими знаками». Но значение писателей в современном западном мире, на взгляд критика, совершенно противоположно. По мнению Вильянена, идеи Ницше взорвали изнутри ценностные устои «добра», «истины», «правды». Будучи одной из свободнейших личностей на земле, Ницше привнес в современность столько рабства, сколько не привносил никакой другой философ. Лаури

Вильянен называет Ницше «духовным диктатором будущего» и делает вывод, что «мы сейчас как раз живем в его аду, на небесах Ницше, в инферно жажды власти» [9, с. 150]. Людям, на долю которых выпало жить в такое время, столько страдать, необходима утопия, иначе жизнь будет противоречить здравому смыслу. И такой утопией явилось для финнов творчество Достоевского. Вильянен называет русского писателя «христианским до конца», «ангелом всех страдающих», но сама эстетизация страдания была критику чужда. Людские страдания возвеличены, светлы. Но возвеличив вечное страдание, Достоевский, по мнению критика, приговорил русский народ к жалкому состоянию, освященная покорность обрекает русский народ жить в царстве зла, в мире призраков, в раю душевнобольных. В этом аспекте мировоззрение писателя вызывало у финского критика явный протест. И на примере князя Мышкина Вильянен доказывает, что путь покорности неизбежно приводит к тупику.

Подобную мысль высказала 19-летняя Хелла Вуолиеки, впоследствии ставшая одной из самых известных финских писательниц в Европе. В переведенной ею пьесе Леонида Андреева «Царь Голод» она увидела подлинное художественное открытие в выразительном описании «железных законов производства» [5], но была удивлена, что у писателя весьма смутное представление о рабочих, о простых людях. Хелле Вуолиеки, будущему автору «Женщин Нискавуори», не понравилось отсутствие достоинства в самосознании героев, даже не имеющих понятия о своей ценности и силе.

Вильянен называет Достоевского своим современником, видит в его творчестве черты модернистской культуры — психоанализ и мистику, крах рационализма и возвеличивание человека. Самым ярким событием в жизни писателя Вильянен считает выступление Достоевского на открытии памятника Пушкину с речью, в которой он говорил о мессианском призвании России. То, что критик обратил внимание на этот факт и назвал его «ярким событием», говорит о позиции и мужестве самого критика.

В конце 1920-х годов в Финляндии один за другим были переведены романы «Братья Карамазовы» (1927), «Бесы» (1928) и «Идиот» (1929). Литературные журналы поместили рецензии известного критика Рафаэля Коскимиеса, переводчицы И. Пекари, журналиста Ю. Куловеси. В это же время столетие со дня рождения Л.Н. Толстого журнал «Валвоя-Айка» отметил юбилейной статьей Яло Микколы, где подчеркивалось, что Толстой – один из величайших художников человечества, что он «столько же русский, сколько и всечеловечный» [3, с. 345]. В начале XX века тот же журнал русскостью Толстого объяснял его дионисийский талант, масштабность, стихийность. А в 1928 году акценты поменялись. Уменьшилось и количество статей. Помимо статьи Микколы журнал опубликовал рецензию Р. Коскимиеса на возобновленный спектакль по пьесе Л. Толстого «Живой труп» в Националь-

ном театре в Хельсинки. Но все же творчество Л.Н. Толстого в 1920–1930-е годы уже не было в Финляндии столь популярно, как в начале XX века. О Толстом, «графе, желающем стать крестьянином, больше не говорили на Западе, пишет Вильянен, сгорела звезда целителя мира и пионера большевизма, тогда как звезда Достоевского, ангела всех страдающих, вознеслась непомерно высоко» [9, с. 151].

Финские критики понимали уникальность русской литературы, ценили духовность классической и эксперименты современной им литературы, но не всегда были согласны с этическими исканиями великих писателей.

Литература

1. Карху Э.Г. Достоевский и финская литература. Петрозаводск: Карелия, 1976. 136 с.
2. Ehrenburg I. Uusi romantiikka. Alkulause O. Paavolainen // Tulenkantajat. 1927, № IV. Porvoo. S. 27–54.
3. Laitinen K. Suomen kirjallisuuden historia. Helsinki: Otava, 1981. 676 s.
4. Mikkola J. Leo Tolstoin satavuotispäivänä // Valvoja–Aika, 1928. S. 345–347.
5. Murrin H. M. (Wuolijoki). Leonid Andrejevin uusi näytelmä «Kuningas Nälkä» // Työmies. 1908. heinäk. 11 p-nä.
6. Paavolainen O. Ilja Ehrenburg. Uusi romantiikka / Alkulause // Tulenkantajat. 1927. № IV. Porvoo. S. 27.
7. Paavolainen O. Nykyajkaa etsimässä. Helsinki: Otava, 1929. 461 s.
8. Paavolainen O. Pietari-Leningrad. Helsinki, 1946. 46 s.
9. Viljanen L. Taisteleva humanismi. Hämeenlinna: Karisto, 1950. 493 s.

H. G. Soini

RUSSIAN LITERATURE IN FINNISH CRITICISM IN THE 1920s AND 1930s

Abstract. The interest in Russia literature in Finland in the 1920s and 1930s was sustained by writers of the Tulenkantajat movement. They popularized both the works of classics and contemporaries. But Finns did not accept everything in Russian literature.

Keywords: Russian literature; Finnish criticism; the Tulenkantajat movement.

К ТИПОЛОГИИ «РУССКОГО ВЕРТЕРА» В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА

Аннотация. Статья исследует проблему литературного перевода в русле современной семиотики и культурных кодов, фиксируя языковые трансформации культурного интертрансфера. Сопоставлены переводческая традиция и авторская концепция перевода.

Ключевые слова: литературный перевод; языковые трансформации культурного переноса; история перевода «Страдания юного Вертера» И. В. Гете; Роман Эйвадис.

В духовном и человеческом облике каждого ученого, историка литературы с годами угадываются не только его основные научные интересы и пристрастия, но и то, что можно было бы называть «магистральной линией исследовательской мысли», тем *modus operandi*, который становится яркой чертой его индивидуальности, его фамильным почерком. Среди драгоценной россыпи интересов и достижений Г. В. Якушевой выделяется абсолютно просветительская страсть к наведению мостов между культурами и языками, жанрами и стилями не только в литературе, но и в любом пространстве культуры, к которому применимо понятие *текст*.

В этой связи представляется весьма своевременным краткое рассмотрение новейшего перевода романа И. В. Гете «Страдания юного Вертера», выполненного в 2014 году известным Санкт-Петербургским переводчиком Романом Эйвадисом для нового собрания сочинений Великого олимпийца. Перевод этот попадает не только в сферу интересов Гетевской комиссии, но и в тот круг вопросов, что неизбежно сопутствует перенесению иноязычного текста в другое знаковое пространство. Здесь встает целый комплекс противоречий: запад/восток, свое/чужое, традиции/современность и, наконец, долгая история бытования «русского Вертера» в умах и сердцах просвещенной молодежи нескольких столетий.

Давно известна старая истина: каждое поколение нуждается в своем переводе и – шире – прочтении классика, с другой стороны – искусство художественного перевода, являясь по замечанию П. М. Топера «царством диалектики»², налагает порой едва выполнимые обязательства для перевод-

² Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 31.

чика, одной из конечных и, скажем, «вершинных» задач которого является перенесение иноязычного текста в стихию родного языка, стремление сделать текст фактом отечественной литературы.

Примеров такого «абсолютного текста» можно найти не так много. В поэзии это «Лесной царь» Гете – Жуковского, «Вечерний звон» Мура – Козлова, «Горные вершины» Гете – Лермонтова, в прозе подобное явление встречается еще реже... Как же разрешить тот парадокс перенесения текста из одной культуры в другую, как адекватно и бережно навести те самые «мосты» между языками, если еще в XX веке известный лингвист и теоретик перевода Т. Савори в одном из своих парадоксов утверждал: «перевод должен читаться как оригинал, перевод должен читаться как перевод»³? Несмотря на жанровое окончание эпохи постмодернизма в первые десятилетия XXI века, на читателей буквально обрушились новые переводы не просто классических, но канонических произведений: две версии «Божественной комедии» Данте, три новых «Фауста» Гете и даже «Илиада» Гомера. Проблема гораздо сложнее и злободневнее выглядит именно с позиции как литературоведения, так и лингвистики, нежели с точки зрения праздного читательского вкуса. Происходит если не разрушение, то трансформации канона (в жанровом, стилевом, семиотическом смысле), ибо все названные произведения, давно укоренившиеся в духовно-языковой сфере, не только разошлись на цитаты, но и стали неотъемлемой частью русской культуры. Говоря о разрушении канона, спешу подчеркнуть: дело не в качестве перевода (порою, это блестящие находки, но чаще, увы, неудачи), суть в трансформации текста и, если угодно, в генерировании новых смыслов, в рассмотрении уже знакомого произведения с новых ракурсов и точек зрения.

Вопрос, звучащий на первый взгляд несколько наивно, подводит нас к глубокой диалектической проблеме: каким языком переводить тексты с ярко выраженной архаической лексикой, тексты, отстоящие от нас на двести, пятьсот и более лет, архаизировать ли их, как это сделал Н. И. Гнедич, обратившись к «Илиаде», достигнув не только эквиритмичности, но и «аромата» строк Гомера, что дало повод А. С. Пушкину сказать знаменитое: «Слышу умолкнувшая звук божественной эллинской речи, // Старца великого тень чую смущенной душой», или сделать текст современнее, подвижнее, как поступил в XX в. В. В. Вересаев? Проблема едва ли разрешима, ведь Данте слагал свои терцины на *современном ему* и его землякам языке, следовательно, был предельно понятен и не старомоден. Напротив, многие разговорные обороты из пьес Шекспира давно канули в Лету и современному англичанину просто непонятны без комментария. Частное решение подобной задачи предлагают некоторые исследователи теории перевода, вводя понятие «второй оригинал», что, строго говоря, является оксюмороном, и априори исключая

³ Savory Th. The art of translation, London, 1957, p. 159.

из этого оригинала национальные культурные коды, начиная от описания одежды – до жестов и обычаев. Воистину странно читать в новом переводе «Фауста» Н. Копанева о стольниках, одетых в кафтаны, и кикиморах. Таким образом, единым рецептом идеального художественного перевода современная теория и практика не располагают, что, вероятно, и толкает сегодня даже признанных мастеров на весьма смелые эксперименты, как это и произошло в переводе Р. С. Эйвадаса.

Знакомство с Вертером в России состоялось благодаря переводчику Академии наук Федору Галченкову, который в 1781 году выпустил первый перевод романа на русский язык. До этого лишь от А. Н. Радищева и особенно от Н. М. Карамзина салоны Петербурга и Москвы могли слышать о книжной новинке, потрясшей всю Европу. Среди многих недоразумений в тексте, отмеченных еще современниками (В. А. Жуковским и П. А. Вяземским), о которых упоминалось и в прохладном отзыве «Санкт-петербургского вестника» (1780 г.): «Изображение оного (романа – *П. А.*) на российском языке неверно, перепорчено»⁴, следует особо отметить перевод названия – «Страсти молодого Вертера». Подобный заголовок видится сегодня излишне высокопарным, как и весь стилистический строй перевода Ф. Галченкова, но вместе с тем глубоко раскрывает семантику заглавия „Die Leiden des jungen Werthers«, где „Leiden« не только „страдания« и „боль«, но „страсти« в христианском смысле. В духовно-психологической фабуле восхождения Вертера к Абсолюту красоты, начиная с его знаменитой записки от 10 мая до последних дней, слово „страсти«, понятое как „passionen«, углубляет трагедию юноши в контексте парадигмы «Лотта – Природа – Бог», которая присутствует почти на каждой странице романа. С незначительными исправлениями И. Виноградова перевод Ф. Галченкова переиздавался на протяжении почти сорока лет, пока пока не появился значительно более точный перевод Любомудра Н. Рожалина в 1828–1829 гг., именно его княжна М. Волконская представляла Гете как переводчика во время их совместного визита в Веймар. После этого полностью роман не переводится вплоть до 1860-х гг. Андрей Тургенев переводил под заглавием «Письмо к другу» уже упомянутый фрагмент от 10 мая. В своеобразном переводческом соревновании принял участие известный поэт Мерзляков; было переведено несколько писем из 1 и 2 части полностью. Текст не публиковался и хранится в Санкт-Петербурге в архиве В. А. Жуковского. Отрывок из прощального письма Вертера вольно перекладывает стихами М. Ю. Лермонтов («Есть место близ тропы глухой»)»⁵.

Перевод Александра Струговщикова, вышедший в 1865 году, можно считать первым критическим изданием – он снабжен большим очерком с ком-

⁴ Цит. по: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1982. С. 40.

⁵ См. на это указание Б. Бухштаба в Литературное наследство. Т. 4–6. М., 1932. С. 973, 993.

ментариями и библиографическими справками: «Вертер. Опыт монографии с переводом романа Гете «Страдания молодого Вертера», А. Струговщиков, СПб 1865», однако при неоспоримой научной ценности и попытке осмысления романа как в контексте русского сентиментализма, так и в русле литературных течений века XIX, перевод уступает предшествующим как в точности, так и эмоционально-художественном плане, что В. М. Жирмунский оценивал так: «Струговщиков переводит «мысли» Гете, отрывая их от характерного словесного выражения, этот отрыв абстрактного содержания от словесной стилистической формы лишает его произведения того специфического обаяния эмоциональности чувствительного романа, который сумел сохранить до него романтик Рожалин, более чуткий к поэтическим особенностям подлинника»⁶. Среди последующих переводов выделяется работа Ольги Неоновны Хмелевой – переводчицы с французского, английского и немецкого, оригинального детского автора – ее приключениями российского Робинзона зачитывалось не одно поколение. Роман в ее переводе вышел в 1893 г. с предисловием известного германиста Густава Вендта (1827–1912). Интересно отметить, что благосклонно о повествовательной манере О. Хмелевой отзывался Лев Толстой беседах с Чертковым. Однако сведений о ней почти не сохранилось, в работе В. М. Жирмунского «Гете в русской литературе» она упоминается косвенно всего пару раз без указания инициалов.

Рубеж XIX–XX вв. был ознаменован появлением переводов Анны Эйгес, Ильи Мандельштама и Григория Рачинского. Наконец, в середине XX века был выполнен ставший сегодня в некотором смысле каноническим перевод Натальи Касаткиной. Одно из первых изданий – книга карманного формата с цветными иллюстрациями Бориса Свешникова с фигурным обрезом страниц, издательство «Художественная литература», вступительную статью писал Израиль Миримский. Тираж и выходные данные указаны не были, как рассказывала мне профессор С. Р. Брахман, в ту пору было много причин заморозить выход книги с подобными издательским коллективом. Указанный перевод был включен в Собрание сочинений Гете в 10 томах, издававшийся под редакцией Н. Н. Вильмонта и А. А. Аникста в 1970–1980 гг., с тех пор его перепечатывали сотни издательств.

Специально для издания нового Собрания сочинений немецкого классика книжным домом «Вита Нова» в Санкт-Петербурге был выполнен перевод «Вертера» Романом Эйвадисом. Этот без привлечения виртуозный труд получил высокую оценку филологического сообщества Петербурга еще до выхода в свет – издание многотомника затягивалось и Р. Эйвадис разместил перевод на сетевом ресурсе, а чуть позднее весной 2015 года издал его в карманной серии «Азбука-Классика». Наконец, осенью перевод был напечатан в 4 томе нового Собрания сочинений. художе-

⁶ Жирмунский В. М. Указ соч. С. 375.

ственным переводом Р. С. Эйвадис занимается много лет, с 1991 года. На его счету романы Г. Гессе, Э. М. Ремарка, Б. Шпинка. В своей новой работе переводчик пошел на вполне осознанный эксперимент, решив передать текст романа стилистикой, близкой к эпохе Н. М. Карамзина. Подобный опыт вполне возможен в контексте вышеупомянутых предпосылок в технологии перевода, но насколько он созвучен времени и в чем его скопос-идея, говоря языком теоретиков перевода? В рецензии на перевод, составленной доктором филологических наук, профессором и директором Санкт-Петербургской Высшей школы перевода при МИДе И. С. Алексеевой читаем: «Роману Эйвадису удалось воссоздать гармонию гетевского языка конца XVIII века и одновременно великую дисгармонию штюрмерских речевых метаний, этой смеси умиления и гневного рычания (...) Русский голос, Гете в трактовке Эйвадиса бесконечно далек от нас (? – П. А.) и вместе с тем совершенно понятен. Филигранно проработанный книжный язык (? – П. А.), без единого случая анахронизмов в лексике – искусство сегодня нечастое даже среди переводчиков старшего поколения»⁷.

В контексте вышеупомянутого фрагмента приведем несколько соображений с примерами, поскольку оценка перевода всегда субъективна и необходимо руководствоваться фактами. Роман Гете – классический образец романа в письмах, столь распространенный эпоху Просвещения. Восходящая к Руссо сентименталистско-исповедальная традиция как нельзя лучше передается именно в жанре подобных заметок и писем, обращенных не столько к незримому Вильгельму (он не отвечает), к прекрасной Шарлотте, а скорее, к самому себе. Общеизвестно: целый ряд собственных писем к Мерку, Якоби, Беришу Гете почти без изменений включил роман. Слишком узнаваемы оказались реалии, чувства, эмоции и колорит. Недаром так негодовали впоследствии супруги Кестнеры, получив в подарок издание романа еще до его выхода на Лейпцигской ярмарке.

Тот, кто хотя бы немного знаком с языком Гете в переписке, знает – синтаксис его подвижен, эмоционален, порою неровен; отсутствуют местоимения, допускаются глагольные стяжки, словотворчество, иначе говоря – это живая разговорная речь, особенно в ранний период его жизни в Лейпциге, Страсбурге и Вецларе. Детальное исследование его повествовательной манеры от хулигански-распущенной до чопорно-министерской есть не только в старом небольшом очерке Отто Пниовера „Goetheals Wortschöpfer« (1930), но и в новейшей работе одного из патриархов гетеведения Альбрехта Щене „Der Briefschreiber Goethe« (2015). Подобным, живым, разговорным языком написан «Вертер» и назвать язык романа в рецензии «проработанным книжным» – грубая ошибка. Впрочем, приведем примеры. Начало романа, предуведомление

⁷ Электронный ресурс: www.twirpx.com/file/1461705

82 | автора: „Wasichvonder Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hiervor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen. Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen näheren finden kannst«⁸ в переводе П. Эйвадиса передано так: «С усердием и заботливостью собрал я все, что удалось мне разузнать об истории бедного Вертера, и предлагаю ныне на суд читателей, нисколько не сомневаясь в том, что примут они сию повесть с благодарностью. Ум и сердце моего героя не могут не вызывать в них любви и восхищения, а судьба – слез сострадания. Те же, кому ведомы искушения и муки, выпавшие на долю бедного Вертера, да почерпнут утешение в печальной участи его, книжка же сия да заменит им друга, коль скоро не смогли они обрести одного по воле рока или по собственной вине»⁹.

В переводе Натальи Касаткиной: «Я бережно собрал все, что удалось мне разузнать об истории бедного Вертера, предлагаю ее вашему вниманию и думаю, что вы будете мне за это признательны. Вы проникнетесь любовью и уважением к его уму и сердцу и прольете слезы над его участью. А ты, бедняга, подпавший тому же искушению, почерпни силы в его страданиях, и пусть эта книжка будет тебе другом, если по воле судьбы или по собственной вине ты не найдешь себе друга более близкого»¹⁰. Еще достовернее, душевнее и стремительнее становится речь Вертера в начале романа, наполненная не только безответными вопросами, саморефлексией, но и эмоциональными пассажами. Гете: „Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen!« П. Эйвадис: «Как рад я, что уехал! Драгоценный друг мой, что за загадка – сердце человека!»; Н. Касаткина: «Как я рад, что уехал! Бесценный друг, что такое сердце человеческое?». Уместна ли здесь, хотя и вполне поэтичная, но все же смелая коннотативная замена – «загадка», которой нет в оригинале? Едва ли.

Сознательно предпринятая архаизация текста обеспечила обилие оборотов: «коих», «ибо», «давеча», в изобилии представлена инверсия, повествование намеренно замедляется – фрагмент от 27 мая: «Погруженный в своих раздумьях о судьбах искусства, кои изложил я тебе в предыдущем послании

⁸ Все цитаты романа приведены по-новому «Мюнхенскому» собранию сочинений Goethes Werkenach Epochenseines Schaffens (Münchener Ausgabe) с дальнейшим указанием в тексте страницы.

⁹ Гете И. В. Страдания юного Вертера. СПб, 2015. С. 37. (далее – страницы указаны в тексте).

¹⁰ Гете И. В. Собр. соч. В 10 т. / под ред. А. А. Аникста и Н. Н. Вильмонта, т. с. (далее – страницы указаны в тексте).

довольно беспорядочно, просидел я на упомянутом плуге добрых два часа». Тот же фрагмент у Н. Касаткиной: «Часа два просидел я на плуге, погрузившись в творческие переживания, весьма бессвязно изложенные во вчерашнем моем письме». Оригинал Гете: „Ich saß ganz in malerische Empfindung vertieft, die dir mein gestriges Blatt sehr zerstückt darlegt, auf meinem Pfluge wohl zwei Stunden« ().

Здесь и далее будут встречаться те разговорные междометия, которые, как думается, призваны по мысли Гете разрушить пафосность повествования, нарушить, «сбить» ритм и стиль книжной фразы. Для переводчика, о котором написано в справочнике, что он владеет немецким языком на «уровне носителя», пренебрегать подобными фразами – обидное упущение, а между тем, в описании прогулок Вертера мы читаем: «Есть в здешних окрестностях источник, к коему прикован я, словно Милюзина со своими сестрами. Спустившись с небольшого холма, вдруг оказываешься ты под сводами, под сенью которых лестница ступеней в двадцать ведет вниз, где из прекрасной скалы бьет хрустальный ключ» (с. 40). В переводе Н. Касаткиной: «Сейчас же за городком находится источник, и к этому источнику прикован я волшебными чарами, как Мелузина и ее сестры. Спустившись с пригорка, попадаешь прямо к глубокой пещере, куда ведет двадцать ступенек и там внизу из мраморной скалы бьет прозрачный ключ» (с). Оригинал: «... da ist gleich vor dem Orte ein Brunnen einen Brunnen an dem ich gebannt bin wie Melusine mit ihren Schwestern. Du gehst einen kleinen Hügel hinunter und findest dich vor einem Gewölbe, da wohl zwanzig Stufen hinabgehen, wo unten das klarste Wasser aus Marmorfelsen quillt» (с).

Еще раз подчеркнем: Гете приближается здесь к той реалистически-конкретной ясности и достоверности тона, которая впоследствии будет развиваться в его прозе в «Вильгельме Мейстере» и в «Избирательном средстве».

Особый интерес представляет перевод записи от 10 мая – письма-откровения, письма-признания, где Вертер впервые позволяет нам заглянуть в свою душу, и где впервые приглушенно звучат трагичные ноты тщетности единения с абсолютной красотой, ведь, отталкиваясь от новейших трактовок романа, можно сказать, что в системе этих абсолютных, могучих, роковых взаимоотражений Вертер и погибает. «Лотта – Природа – Бог» – все это фокусируется в его трепетном сердце, не находя выхода, воплощения. Письмо от 10 мая – первый и самый дорогой ключ к роману. Вот его интерпретации.

Роман Эйвадис: «Душа моя полна света и радости, как эти лучезарные весенние утра, которыми наслаждаюсь я с неистовою жаждой. <...> Когда вокруг меня дымится туманом долина, а полуденное солнце недвижно висит над непроницаемым пологом темного леса и лишь редкие лучи украдкой просачиваются в его священный мрак, когда я, лежа в высокой траве у шумного ручья, вперив взор в густую, пеструю сеть, сотканную из бесконечного множества

84 | былинки, внимаю голосу этого крохотного мира, населяемого мириадами загадочных, непостижимых букашек, у самого моего сердца и чувствую присутствие Всемогущего, сотворившего нас по образу и подобию Своему, дыхание Вселюбящего, несущего нас в Вечность на облаке нескончаемого блаженства, чувствую, как окружающий меня мир и небо покоятся в самой душе моей, словно образ возлюбленной, – тогда меня порою охватывает тоска, и я думаю: ах, если б мог я выразить все это, напечатлеть на бумаге то, что так полно, так горячо живет во мне, дабы образы эти сделались зеркалом моей души, подобно тому как душа моя есть зеркало предвечного Бога! Но, друг мой, бремя этого чувства, сладостное иго прекрасного слишком тяжело, оно грозит раздавить меня» (с. 39–40).

Наталья Касаткина: «Душа моя озарена неземной радостью, как эти чудесные весенние утра, которыми я наслаждаюсь от всего сердца. <...> Когда от милой моей долины поднимается пар и полдневное солнце стоит над непроницаемой чащей темного леса и лишь редкий луч проскальзывает в его святая святых, а я лежу в высокой траве у быстрого ручья и, прильнув к земле, вижу тысячи всевозможных былинки и чувствую, как близок моему сердцу крошечный мирок, что снует между стебельками, наблюдаю эти неисчислимы, непостижимы разновидности червячков и мошек и чувствую близость всемогущего, создавшего нас по своему подобию, веяние вселюбящего, судившего нам парить в вечном блаженстве, когда взор мой туманится и все вокруг меня и небо надо мной запечатлены в моей душе, точно образ возлюбленной, – тогда, дорогой друг, меня часто томит мысль: «Ах! Как бы выразить, как бы вдохнуть в рисунок то, что так полно, так трепетно живет во мне, запечатлеть отражение моей души, как душа моя – отражение предвечного бога!» Друг мой... Но нет! Мне не под силу это, меня подавляет величие этих явлений» (с).

Акценты здесь смещены, притом значительно, необходимо указать на неточности: «тогда меня порою охватывает тоска» в оригинале „dannsehneichmichoft« (S). „Sehnen« – глагол с далекой от тоски семантикой¹¹, ведь от него впоследствии произойдет легендарное «страстное томление» романтиков „Sehnsucht«, и видеть в Вертере «тоскующего юношу», значит – увы! – нагонять тоску и на современного читателя. Рядом с архаически-просторечными глаголами вроде «напечатлеть» соседствуют... бутерброды. «Дети привыкли ко мне, я балую их сахаром, когда пью кофе и делю с ними по вечерам свои бутерброды и простоквашу» (27 мая, с. 50). Н. Касаткина: «... за ужином я уделяю им хлеба с маслом и простокваши» (с).

¹¹ DUDEN Herkunftswörterbuch возводит глагол „sehnen« к средневерхнемецкому „sichhärmen«, „liebendverlangen«, упоминая при этом переходную форму, бытовавшую в XVIII в. „ersehnen« в значении „sehnsüchtig erwarten, verlangen«.

Подчеркнем: полный анализ перевода не входит в нашу задачу, равно как и оценка удачных и не совсем адекватных находок. Вопрос шире и принципиальнее. Какую интенцию сообщает принимающему языку новый перевод? Перед читателем работа, выполненная серьезным мастером, а потому огрехи и неточности не в счет – ни один перевод не может быть идеален, возможно лишь созвучие подлиннику или, что несомненно важно для XXI века, генерирование новых смыслов, попытка, говоря словами У. Эко, «Сказать почти то же самое».

Р. Эйвадис, решившись на художественный эксперимент – лексически, стилистически, интонационно использовать язык конца XVIII столетия, порой специально замедляя повествование, используя, согласно правилам риторики так называемый „*cursustardus*«, с задачей, разумеется, справился великолепно, но что от этого выиграл принимающий язык и, в конечном итоге, современный читатель? Стал ли Гете доступнее или, напротив, элитарнее? Приняв решение избегать «разговорной» интонации в современном понимании, тем не менее переводя „*neulich*« как «давеча», Р. Эйвадис еще больше закодировал Гете, отстранил от современного читателя.

Но есть и другой, более глубокий смысл этого эксперимента. Вспомним обитателей волшебной и возвышенной Кастилии у Германа Гессе, переведивших современные книги на древние, «мертвые» языки. Они тоже осуществляли своего рода «обратный» перевод, свободно обращаясь с исходным языком как с моделирующей системой. Зачем? Наконец, зачем Петрарка переводил одну из новелл Боккаччо с итальянского на латынь?

С большой долей вероятности можно утверждать: семантическое поле языка при таком переводе неизбежно расширяется, слово, само его звучание, получают иной объем, всплывают будто из небытия забытые этимологии, дополнительные смыслы. Таким образом, новый перевод – в своем роде уникальный филологический и культурный эксперимент по включению «машины времени» в прошлое. Вот только оценит ли подобный опыт современный читатель, живущий в эпоху, когда большинство текстов «уже написано»?

Без сомнения, появление нового «старого» Вертера – событие яркое и симптоматичное: обращение к этому образу-архетипу свидетельствует, прежде всего, о неизменной актуальности гетевской «точки отсчета» (термин Г. В. Якушевой) нашего духовного бытия, попытки подобрать новые ключи к бескрайнему пространству текстов великого классика.

Литература

1. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001. С. 31.
2. Savory Th. The art of translation, London, 1957. P. 159.
3. Цит. по: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе Л., 1982. С. 40.

4. См. на это указание Б. Бухштаба в Литературное наследство Т. 4–6. М., 1932. С. 973, 993.
5. Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 375.
6. URL: www.twirpx.com/file/1461705
7. Все цитаты романа приведены по-новому «Мюнхенскому» собранию сочинений Goethes Werkenach Epochenseines Schaffens (Münchener Ausgabe): J. W. Goethe Sämtliche Werke Bd.1.2. Der junge Goethe 1757–1775. Hrsg. Von Gerhard Sauder с дальнейшим указанием в тексте страницы. S. 197.
8. Гете И. В. Страдания юного Вертера. СПб, 2015. С. 37. (далее – страницы указаны в тексте).
9. Гете И. В. Собр. соч. в 10 т. / под ред. А. А. Аникста и Н. Н. Вильмонта. Т. 6. М., 1978. С. 8. (далее – страницы указаны в тексте).
10. DUDEN Herkunftwörterbuch возводит глагол «sehnen» к средневерхне-немецкому «sichhärmen», «liebendverlangen», упоминая при этом переходную форму, бытовавшую в XVIII в. «ersehnen» в значении «sehnsüchtigerwarten, verlangen».

P. V. Abramov

Abstract. The article examines the problem of literary translation in the mainstream of modern semiotics and cultural codes, considering the transformation of cultural transfer in the structure of language. Briefly reviewed the history of translations and a new translation of the novel by J. W. Goethe «The Sorrows of Young Werther».

Keywords: literary translations; language transformation of cultural transfer; the history of translations of the novel J. W. Goethe «The sorrows of Young Werther»; Roman Eiwadis.

Г. В. Якушева

*доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
GVJakusheva@pushkin.institute*

Т. О. Дудакова

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
dudakova.taisiya@gmail.com*

МУЗЫКА КАК МОТИВ В ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Аннотация. Статья посвящена проблеме взаимосвязи музыки с литературой и музыкальным мотивам в произведениях русской (А. И. Куприн, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов и др.) и зарубежной (Т. Манн, Х. Мураками и др.) литературы.

Ключевые слова: мотив; литература; музыка; русская литература; зарубежная литература; музыкальность литературы; Т. Манн; А. И. Куприн; Л. Н. Толстой; А. П. Чехов; Х. Мураками.

Музыка и литература неразрывно связаны друг с другом. Понимание взаимозависимости двух видов искусства восходит к эпохе раннего Возрождения. Так, Данте в трактате «О народной речи» (1304–1307) называет поэтов «теми, кто гармонично сочетает слова», находя отличие их от музыкантов лишь в том, что последние гармонизируют не слова, а тоны [8]. Признание родства музыки и литературы, которое заключается в их общем подчинении Божественной гармонии, мы встречаем особенно часто в трудах писателей и философов конца XVIII в. В это время предромантизм формирует представление о музыке как самом живом и непосредственном языке человеческого чувства (Ж.Ж. Руссо, знаменитый культуролог И.Г. Гердер – старший друг и учитель И.В. Гете). «Разве не дозволено, разве не возможно мыслить тонами и музицировать словами и мыслями?» – спрашивает Людвиг Тик во вступлении к своей философской комедии «Перевернутый мир» (1799). В 1792 г. просветитель Ф. Шиллер писал своему другу и единомышленнику Гете о том, что «поэтической идее» «предшествует определенное музыкальное состояние души». Та же мысль прослеживается в высказываниях классика мировой литературы XX в. Томаса Манна: «при писании мысль очень часто оказывается чистым продуктом ритмической потребности» [6, с. 495]. Примечательно, что

Т. Манн, создатель особого жанра «интеллектуального романа», свой главный труд – роман «Доктор Фаустус» (1947) посвящает жизни вымышленного современного композитора Адриана Леверкюна, олицетворяющего гений и трагедию Германии, поддавшейся дьявольскому искушению фашизма, – и многие страницы этого произведения отдает детальному музыковедческому анализу творчества одаренного и несчастного героя, перемежая таковой философскими рассуждениями, возрастающая эмоциональная напряженность которых перекликается с нарастанием подробно описываемого драматизма музыкальных сочинений Леверкюна. В этой же связи можно вспомнить и о полифонии, выявленной М. М. Бахтиным в творчестве Ф. М. Достоевского, и о «рубленном стихе» У. Уитмена и В. В. Маяковского, отражающем новые ритмы индустриального века, и о дерзких экспериментах современного постмодернизма (Д.А. Пригов и др.). Конечно, музыкальные аллюзии словесного текста более отчетливо прослеживаются в поэзии (что доказывают такие понятия, как «стихотворный размер» или «рефрен» – припев). Однако ритм (в переводе с греческого языка – «стройность; соразмерность») является свойством всех литературных родов, видов и жанров, в том числе прозаических. Об этом свидетельствует не только специфическая ритмическая проза – фонетически организованные словесные тексты (которые, в частности, мы часто встречаем в отечественной литературе, от Н. М. Карамзина и Н. В. Гоголя до А. Белого и Б. А. Пильняка) или риторика – ораторское искусство.

Взаимодействие музыки и литературы прослеживается от построения структуры произведений, до заимствования понятий в музыковедческой сфере. Термин «Мотив» (от латинского *moveo* – «двигаю»; *motions* – движение) [4] был заимствован литературоведами из теории музыки, где он трактуется как «мелодия, напев, наигрыш, а также наименьшее музыкальное построение, составляющее характерную часть музыкальной темы» [9]. Как простейшая повествовательная единица теоретически разработан в «Поэтике сюжетов» (1897–1906) Александра Веселовского, интересовавшегося главным образом повторяемостью мотивов в повествовательных жанрах разных народов как основы «предания», «поэтического языка», унаследованного из прошлого. Преобладающий мотив в одном или многих произведениях одного или ряда писателей (или анонимных произведениях) определяется как лейтмотив (ведущий мотив), играющий немаловажную роль для выявления специфики художественного сознания того или иного народа и этнопсихологии. В данной работе мотив рассматривается как «минимальный компонент художественного произведения – неразложимый элемент содержания» [10]. Исследование музыкальных мотивов в литературном произведении позволяет глубже проникнуть в замысел автора и раскрыть смыслы, заложенные писателем. Упоминание музыкальных

произведений позволяет автору подчеркнуть значимость эпизода, раскрыть внутренний мир литературного персонажа.

Рассмотрим музыкальные мотивы как неотъемлемый компонент литературного произведения на примере творчества современного японского писателя Харуки Мураками. Работы этого автора можно назвать интернациональными, они сочетают в себе культурный код западной цивилизации с мировосприятием восточной. Харуки Мураками является поклонником джаза [3, с. 285], его произведения пропитаны музыкой. Текст произведения насыщен джазовой ритмикой и многочисленными упоминаниями музыкальных композиций. Переводчик Х. Мураками в России Д.В. Коваленин называет эту особенность работ автора «музыкализацией текстового потока». Данный прием подразумевает частое упоминание музыкальных композиций, исполнителей в тексте произведения, что не только влияет на настроение, но и на ход повествования. В романах японского писателя упоминаются группы и певцы Англии и Америки XX века в жанре поп-музыки (Майкл Джексон, Элвис Пресли, «Бич Бойз», «Дюран Дюран»), рок-группы («Битлз», «Роллинг Стоунз»). Также в текстах Мураками часто встречаются ссылки на классических композиторов России, Польши, Франции, Италии, Германии, Австрии XVIII–XIX веков. Более того, ссылки на Венскую классическую школу (И. Гайдн, Л. Бетховен, В.-А. Моцарт), барокко-классицизм (И.-С. Бах), романтизм (Ф. Шуберт, Ф. Шопен), жанр сольного инструментального концерта и концерто grosso (А. Вивальди), музыкальный импрессионизм и экспрессионизм (А.Н. Скрябин) [1]. В произведениях Мураками музыка служит темой диалогов, она сопровождает действия персонажей. Д. Коваленин при описании жанра писателя использует термин «джазовый дзен» [2, с. 371]. Музыка становится не только проводником во внутренний мир главного героя, но также помогает нам воссоздать атмосферу произведения. Определенные композиции цитируются, из них составляется точный список. Например, в романе «Норвежский лес» идет четкое перечисление пластинок с музыкой, прослушанных героем: «Цикл начинался с «Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band» и заканчивался диском Билла Эванса «Waltz For Debby» [7, с. 55]. Во всей книге можно встретить упоминание 67 композиций и 3 музыкальных пластинок.

Обратимся к русской литературе, а именно к рассказу Александра Куприна «Гранатовый браслет». При первой его публикации в 1911 г. эпиграф выглядит так: «L. Van Beethoven. 2 Son. (op. 2, № 2). Largo Appassionato». Эпиграф ориентирует читателя на знаменитую сонату Людвиг ван Бетховена, которая, лейтмотивом проходя через все повествование, сопровождается также воспроизведением первой нотной строки из нее. По задумке автора данное музыкальное произведение отражает структуру рассказа и наполняет его возвышенным чувством гармонии и любви. Один из видных исследо-

вателей творчества Куприна Ф. И. Кулешов пишет, что «то чувство «тихой и прекрасной грусти», которое завладело героиней рассказа, оттеняется и усиливается мелодией бетховенской «Аппассионаты», мощно звучащей в финале «Гранатового браслета» и составляющей его элегический лейтмотив» [5]. В данном произведении музыка является действующим героем наравне с другими участниками повествования. Аппассионата открывает повествование эпиграфом и закольцовывает его, появляясь в конце произведения. Музыкальное сочинение Бетховена дало название «Крейцеровой сонате» Льва Николаевича Толстого (1887–1889). Вплоть до наших дней повесть вызывает концептуальные споры у критиков и читателей, однако неоспоримым остается тот факт, что волнующее звучание музыкальных нот, наполняющих это произведение, стало поворотным в судьбе главного героя: музыка явилась катализатором основного конфликта под пером Льва Николаевича. В это же время и Антон Павлович Чехов обращается к музыке в своих произведениях. Например, в рассказе «Скрипка Ротшильда» скрипка становится образом скорби по не сбереженной любви и неудавшейся жизни умирающего Якова. Вспомним, что Чехов активно использовал музыкальные ремарки также для своих пьес, театральных постановок. В пьесе «Вишневый сад» драматург прибегает к звуковым эффектам, для более глубокой и выразительной передачи морального состояния героев и общего смысла произведения. Так, окончательная продажа сада и смена не только владельцев, но и историческая смена господствующего класса передается звуком рвущейся струны. А неостановимый ход истории – затихающими на дальнем плане звуками рубящего топора.

В итоге, мы можем выявить три основные функции музыкальных мотивов в творениях искусства:

- a) отражение внутреннего состояния литературного героя;
- b) создание настроения произведения;
- c) передача идеи произведения через музыкальные аллюзии;
- d) усиление эстетического впечатления от произведения.

Анализ взаимодействия музыки и литературы подталкивает и к следующему заключению. Рассматривая культурную эволюцию человечества через призму диалектики Гегеля, можно говорить о развитии цивилизации по принципу «тезис – антитезис – синтез». В древности музыка и литература как виды искусства были неделимы. Вместе с эволюцией культурного сознания человека вычленились различные виды искусства. Каждый развивался, достигая определенных высот, переосмысливая различные аспекты жизни человека. Сегодня мы сталкиваемся с обратным процессом, а именно взаимопроникновением и слиянием различных видов искусств. Результатом синкретизма становится более полное и сложное, чем в древности, восприятие действительности.

Литература

1. Боева С.А. Харуки Мураками как мастер межкультурной коммуникации // Вестник ОГУ. 2008. № 6 (88). С. 56–59.
2. Коваленин Д.В. JAZZEN: стиль жизни или форма литературы? // Мураками Х. Охота на овец. СПб.: Амфора, 2003. С. 371–372.
3. Коваленин Д.В. Суси-Нуар. Занимательное муракамиедение // М.: Эксмо, 2011. 429 с.
4. Лакшин – Мураново / гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл. Т. 4: 1967. 1024 стб.
5. Кулешов Ф.И. Творческий путь А. И. Куприна. 1907–1938. 2-е изд., перераб. и доп. Минск: Университетское, 1987.
6. Махов А. Е. Музыкальность // Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак; ИНИОН РАН. 2001. 600 с.
7. Мураками Х. Норвежский лес // М.: Эксмо, 2005. 352 с.
8. О народном красноречии. Перевод Ф. А. Петровского. Комментарий И. Н. Голенищева-Кутузова // Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968.

Электронные источники:

9. Литературная энциклопедия. 2012 (дата обращения 15.01.2021) <https://slovar.cc/lit/enc/2143189.html>
10. Литературный словарь. Составитель: Абрикосова Л. В. (дата обращения 15.01.2021) <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-dictionary/fc/slovar-204.htm#zag-511>

G. V. Yakusheva

T. O. Dudakova

THE MUSIC AS A MOTIVE IN LITERARY WORKS

Abstract. The article is devoted to the problem of the relations between music and fiction and the musical motives in the Russian (A. I. Kuprin, L. N. Tolstoy, A. P. Chehova.o.) and foreign literatures (Th. Mann, H. Murakami a. o.).

Keywords: motive; fiction; music; Russian literature; foreign literature; the musicality of fiction; H. Murakami; Th. Mann; A. I. Kuprin; L. N. Tolstoy; A. P. Chehov.

Г. В. Якушева

*доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
GVJakusheva@pushkin.institute*

С. К. Рудченко

*студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
rudchenkoSK@yandex.ru*

«ГОРЕ» А. П. ЧЕХОВА И «УДАЧНЫЙ ДЕНЬ» ХЕН ЧЖИНГОНА (СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)

Аннотация. Статья предлагает сопоставительный анализ двух рассказов – русского и корейского авторов, созданных на основе изображения судеб и характеров «маленького человека».

Ключевые слова: русская литература; корейская литература; сопоставительный анализ; компаративистика; «маленький человек».

Установление роли и сущности русской литературы и сегодня требует обширной работы в различных направлениях. Одним из таких направлений является компаративистика. Сравнение и анализ русских литературных произведений с произведениями иноязычной литературы позволит обозначить сходства, различия и особенности русской литературы в полилингвальном мире. Мы решили обратить внимание на пока еще не столь развитое направление компаративистики – сравнительный анализ русской и корейской литературы. Так как близкое дипломатическое сотрудничество двух стран началось лишь 30 лет назад, на данный момент исследований в области корейской литературы существует не так много. Мы решили внести свой вклад в развитие данного направления, произведя анализ рассказов «Горе» русского писателя А.П. Чехова (1860–1904) и «Удачный день» корейского писателя Хен Чжингона (1900–1943).

Чехов всем нам известен своими короткими сатирическими рассказами, в которых сочетаются комическое и трагическое. Также несмотря на краткость рассказов, творчеству Чехова присущ яркий и глубокий психологизм. Антон Павлович с педантичностью врача проводит тщательный анализ напряженной жизни русского народа и обнажает «болезни» общества в своих произведениях.

Писатель Хен Чжингон начал свою творческую карьеру в 1920 году с публикации произведения «Жертвенный цветок» в жанре фантастики. В 1921 году он написал «Бедную жену» и другие короткие рассказы. Примечательно, что написаны были эти рассказы от первого лица и содержали элементы автобиографии Хен Чжингона. Спустя несколько лет он стал писать в жанре реализма и уже от третьего лица, что мы наблюдаем в рассказе «Удачный день», который появился в 1924 году. Подобные короткие рассказы принесли автору известность в Корее. В произведениях писателя, написанных в это время, мы обнаруживаем появление таких элементов, как сарказм, ирония, насмешка над сложной реальностью периода японской оккупации в Корее.

Оба автора правдиво рисуют жизнь простых людей, поэтому рассказы находят у читателей душевный отклик спустя многие годы после написания. Произведение «Горе» вышло из-под пера в далеком 1885 году, а «Удачный день» – в 1924 году. Следует отметить, что произведения, с одной стороны, ярко отражают реалии общества того времени, а с другой стороны, показывают всю парадоксальность жизни, в которой чередуются ситуации удачного везения, безмятежного существования и ужасной трагедии.

Начальные композиции обоих произведений схожи, перед читателем предстает картина холодной тяжелой плохой погоды – снег и дождь. У Чехова в «Горе» идет описание: «Прямо навстречу бьет резкий, холодный ветер. В воздухе, куда ни взглянешь, кружатся целые облака снежинок, так что не разберешь, идет ли снег с неба, или с земли. За снежным туманом не видно ни поля, ни телеграфных столбов, ни леса, а когда на Григория налетает особенно сильный порыв ветра, тогда не бывает видно даже дуги» [4]. У Хен Чжингона мы видим описание промозглой плохой погоды: «Серое и низкое небо, казалось, вот-вот разродится снегом, но в итоге закапал мелкий и противный холодный дождь» [3, с. 41]. Однако это не просто описание пейзажа, погода в данном случае играет роль своеобразного «зеркала». С одной стороны, это зеркало, которое отражает эмоциональную атмосферу всего рассказа, задает тон произведению, с другой стороны, это зеркало, которое отражает состояние главного героя, этот пейзаж психологичен. И в том, и в другом случае герои чувствуют себя продрогшими, холодными, запутанными и бессильными не только перед силой природы, но и перед силой жизни и смерти, перед силой тех обстоятельств, в которых они оказались. Как отмечает исследователь Чхэ Чжинхон, в рассказе «Удачный день» чувствуется некая ирония в том, что день, который начинается с такой погоды, не может быть по-настоящему удачным. В свое время трагичная концовка произведения с таким позитивным названием крайне шокировала корейскую публику [5].

Стоит поговорить и о социальном статусе героев. Антон Павлович Чехов был известен своим особым вниманием к изображению образа «маленького человека» в русской литературе XIX века. Как указывают многие исследователи,

в 1880 годы Антон Павлович переходит от юмористических к более драматическим рассказам, иллюстрирующим эпизоды жизни обычных людей средних и низших слоев, которые спят под тяжестью будничной жизни и выживания, которые «просыпаются», только когда их настигает неожиданное событие, разрушившее прежнее «поверхностное представление о жизни» [1, с. 62].

Что касается Хен Чжингона, стоит отметить, что он был первым корейским писателем 1900-х годов, который затронул тему жизни простого человека, а не интеллигенции. С 1910 года Корея являлась японской колонией, и, находясь под давлением японского правительства, писатели по большей части публиковали произведения о душевных переживаниях интеллигенции и романтических приключениях, чтобы отвлечь читателей от реальности. Хен Чжингон же стал писателем, который рисовал настоящую картину жизни простых рабочих колониального Чосона. Одним из первых таких произведений стал именно «Удачный день», который, благодаря своей уникальности и яркости, теперь входит в школьную программу Кореи.

Что же характеризует людей низшего класса в литературе России и Южной Кореи? Оба автора дают нам собирательный образ «маленького человека». Отсутствуют какие-либо внешние характеристики героев, дана буквально пара предложений об этих людях. У Чехова главный герой – Григорий Петров, и на протяжении почти всего произведения из 22 указаний на героя в 19 случаях автор называет его исключительно по роду занятий – токарь.

«Токарь торопится»; «Токарь хлещет по лошаденке...»; «И токарь бормочет без конца»; «Горе застало токаря врасплох...»; «Токарь помнит, что горе началось со вчерашнего вечера»; «Ошалевший токарь выпросил у соседа лошаденку и теперь везет старуху в больницу»; «Токарь опускает вожжи и задумывается»; «И токарь плачет»; «Токарь поворачивает назад и изо всей силы бьет по лошадке»; «Токарь опять поворачивает назад и опять бьет по лошади»; «Токарь раз за разом хлещет ее по спине...»; «Токарь закрывает глаза и дремлет»; «Токарь видит перед собой людей и первым делом хочет показать себя степенным, с понятием»; «Токарю – аминь!», «Жить бы сызнова»... – думает токарь».

Помимо этого мы видим дополнительную характеристику токаря в начале текста: «Издавна известный за великолепного мастера и в то же время за самого непутевого мужика во всей Галчинской волости» [4].

У Хен Чжингона еще меньше информации. Нам известно имя героя и его профессия: «Для Ким Чхомчжи, который служил рикшей, это день был, как никогда, удачным» [3, с. 41]. На протяжении всего рассказа автор обращается к герою по имени, однако стоит отметить, что на момент написания текста данное имя было очень распространено, поэтому здесь мы тоже прослеживаем размытие индивидуальности героя и акцентирование на его общих характеристиках как типичного представителя своего класса того времени.

Обоих персонажей сближает и отношение к алкоголю. Как известно, в произведениях русской литературы часто затрагивается тема вечной проблемы русского человека – пьянства. Рассказ Чехова «Горе» не является исключением. Автор пишет, что главный герой «жил доселе безмятежно, ровно, в пьяном полузабытьи», что он «беспечный лежебока и пьянчужка», возвращается домой «по обыкновению пьяненьким», «свадьбу он помнит, а что было после свадьбы – хоть убей, ничего не помнит, кроме разве того, что пил, лежал, дрался. Так и пропали сорок лет». Даже разговаривая с самим собой в санях, токарь говорит от лица доктора: «Особливо ты, Гришка! Давно тебя знаю! Небось, раз пять в кабак заезжал!... Только жалко, что ты пьяница» [4]. Таким образом, он отдает себе отчет, что он пристрастен к алкоголю, он понимает, что это его слабость, однако он не готов или не в состоянии решить эту проблему.

Хен Чжингон рисует перед читателями конкретный эпизод из жизни главного героя, иллюстрируя отношение простого народа к алкоголю. Когда Ким Чхомчжи начинает зарабатывать достаточное количество денег, первой его мыслью является: «Теперь он мог не только промочить горло дешевым вином этим вечером, но и купить своей болеющей жене тарелку соллонтхана» [3, с. 41–42]. Заметьте, на первое место герой ставит свое желание выпить, а не помощь жене, что лишний раз показывает его подавленное состояние, его неспособность бороться с тяжестью жизни. И далее, когда рабочий день Чхомчжи подходит к концу, герой не желает идти домой, зная, что там его ждет горе, он надеется, что что-то его отвлечет, кто-то задержит его. Поэтому, когда Чхомчжи пересекается со своим знакомым, они с радостью направляются тратить деньги в небольшой пивнушке.

Так же, как токарь у Чехова только «пил, лежал, дрался», так и рикша у Хен Чжингона пил, кричал и хватал своих друзей «за уши в пьяном угаре». Герои бессильны перед своим желанием отвлечься с помощью алкоголя, уйти от тяжелой действительности, бездействовать, чтобы не утонуть в болоте.

Дома же их ждут жены. И в «Горе», и в «Удачном дне» жены главных героев болеют. Жена токаря, которую он то ли ласково, то ли грубо называет «старухой», болеет со вчерашнего дня. Токарь понял это по ее глазам: «Обыкновенно выражение ее старческих глаз было мученическое, кроткое, как у собак, которых много бьют и плохо кормят, теперь же она глядела сурово и неподвижно, как глядят святые на иконах или умирающие» [4]. Примечательно, что жена Чхомчжи болеет гораздо дольше, уже больше месяца от кашля и десять дней от болей во всем теле, но автором акцентируется внимание только на моменте, когда ее взгляд меняется. Хен Чжингон пишет: «После того как за ним пришли от хозяйки соседнего дома, его жена посмотрела на него молящими глазами, единственным, что осталось живым на ее высохшем почти до черепа лице» [3, с. 44]. Как удачно сказано в рассказе

96 | Чехова: «С этих странных, нехороших глаз и началось горе» [4]. И в том, и в другом произведении эпизод со взглядом жен будто делит повествование и жизнь главных героев на две части: до и после.

Говоря о жизни героев до и после, необходимо ответить, что «до» они относились ко всему как к должному, их дни были одинаковыми, они жили будто во сне, «словно в тумане», поэтому и к женам они относились как к чему-то, что всегда будет рядом, всегда будет на виду и никогда никуда не исчезнет, что бы ни случилось. У Чехова в «Горе» доктор Павел Иванович обращается к токарю со словами: «Чем в ноги-то бухать, ты бы лучше, дурак, водки не лопал да старуху жалел». И токарь, и рикша постоянно бранятся на своих жен, могут поднять на них руку и не имеют привычки слушать их. Даже когда рикша у Хен Чжингона осознает, что он потерял свою любимую, он не проявляет к ней нежности. Напротив, автор пишет, что Чхомчжи «опустился перед женой на колени, схватил ее за растрепанные волосы и принялся неистово трясти ее голову» [3, с. 57]. А Григорий Петров продолжает грубо обращаться к своей уже мертвой жене: «Матрена, что ж ты молчишь? ... Ну и дура! Возьму вот и не повезу к Павлу Ивановичу!» [4].

С точки зрения современных реалий для нас не только неприемлемо, но и непонятно подобное поведение. Однако в описываемые времена такое отношение к женам у «низшего» сословия вызывалось тотальной и безнадежной нищетой, как физической, так и моральной, подспудным и постоянным ожиданием смерти, столь же будничной, как и сама их бесцельная жизнь. Ни Григорий, ни Чхомчжи не умеют обращаться со своими близкими иначе. Они не умеют проявлять ласку и любовь соответствующими способами. Необходимость помочь и что-то сделать не для самого себя, а для родного человека, ударяет им в голову и сердце только тогда, когда они понимают, что наступает точка невозврата и их подруги жизни уходят навсегда. Однако оба героя не торопятся принимать свое горе. Большая часть повествований описывает именно то, как герои всячески отвлекают себя от неизбежного, не желая просыпаться и выходить из привычного ритма жизни.

Так токарь у Чехова ведет долгий разговор с самим собой, представляя, как он привозит свою жену к доктору, и ее вылечивают, жизнь возвращается в старое русло: «<...> токарь выпросил у соседа лошаденку и теперь везет старуху в больницу, в надежде, что Павел Иванович порошками и мазями возвратит старухе ее прежний взгляд <...> И токарь бормочет без конца. Болтает он языком машинально, чтоб хоть немного заглушить свое тяжелое чувство. Слов на языке много, но мыслей и вопросов в голове еще больше. Горе застало токаря врасплох, неожиданно-негаданно, и теперь он никак не может очнуться, прийти в себя, сообразить» [4]. Сначала Григорий пытается не обращать внимания на отсутствие реакции жены, борясь со своим страхом перед неизбежным: «Токарь опускает вожжи и задумывается. Оглянуться на

старуху он не решается: страшно! Задать ей вопрос и не получить ответа тоже страшно» [4, с. 521, 522]. Когда же он убеждается в смерти жены, наступает момент потрясения и раскаяния («Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла <...> И, как назло, <...> как раз в то самое время, когда он почувствовал, что жалеет ее, жить без нее не может, страшно виноват перед ней <...> Ей бы, дуре, еще лет десяток прожить, а то небось думает, что я и взаправду такой <...> Жить бы сызнава... – думает токарь» [4, с. 522]). Раскаяния тяжелого и запоздалого – запутавшись от горьких дум Григорий замерзает в пути, очнувшись в руках доктора только для того, чтобы узнать о своей скорой и неминуемой смерти (в факте которой мы прочитываем вполне согласующееся с русским менталитетом «наказание» за «преступление»).

Рикша у Хен Чжингона также большую часть произведения радуется своей несказанной и долгожданной удаче, интуитивно чувствуя, что ему необходимо вернуться домой, чтобы быть со своей женой в последние минуты. Но в то же время он понимает, что оказался заложником обстоятельств. Чхомджи не в силах что-либо изменить: даже если он принесет жене столь желанную тарелку соллонтхана, это не спасет ее. У них не хватит средств на лекарства и комфортные условия, поэтому умом герой уже смирился с неизбежностью потери своей любимой, однако душой он не готов к этому.

«Он старался изо всех сил [задерживая возвращение домой], оттягивая момент несчастья, насколько это было возможно, и усиленно пытался думать о том чуде, которое посетило его сегодня, изо всех сил он хотел продлить это удивительное чувство счастья и благополучия» [3, с. 50].

Два «маленьких человека» прошли перед нами, подтверждая главный тезис, связанный с подобными образами, – это не национальный, а социальный тип. Именно такую мысль постулирует и известный отечественный литературовед Ю.В. Манн: «"Маленький человек" в литературе – обозначение довольно разнородных героев, объединенных тем, что они занимают одно из низших мест социальной иерархии, и что это обстоятельство определяет их психологию и общественное поведение (приниженность, соединенная с ощущением несправедливости, уязвленной гордостью) <...> Тема "Маленького человека" имеет интернациональное распространение, а ее истоки относятся к глубокой древности» [2, с. 494, 495]. Подкрепляя утверждение исследователя о том, что развитие сюжета, связанного с «маленьким человеком», строится как правило и главным образом как история обиды, оскорбления или несчастья, анализируемые рассказы и русского, и корейского авторов обращаются к трагическим страницам жизни центральных персонажей: утрате обоими своих жен, избранных когда-то ими самими, по-своему любимыми до сих пор спутницами жизни. И в этой ситуации оба героя оказываются «маленькими» не только социально, но и духовно: они эгоистичны, без-

вольны и безответственны. Выявляется и психологическая разница между ними: русский «маленький человек», продолжая отечественную традицию (А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский), постоянно рефлексировать, занимается самоанализом и самообвинениями, строит планы решительного изменения своей жизни, отчасти напоминая этим на своей ступени социальной лестницы тип русского «лишнего человека».

Корейский аналог чеховского героя прямолинейнее, ориентирован исключительно на свое благополучие и не страдает угрызениями совести.

При этом оба произведения расширяют границы наших представлений о маленьком человеке: это не только объект жалости, социального сострадания, повод для критики несправедливого общественного устройства. Это и проблема ответственности самого человека за свою жизнь, проблема, которую со всей остротой в середине прошлого века, особенно в период Второй мировой войны, поставили на Западе писатели и философы экзистенциалисты Ж.-П. Сартр и А. Камю и которую предвосхитили в своем творчестве А. П. Чехов и Хен Чжингон. Данную мысль мы подтвердили нашим сравнительным анализом и обнаруженным типологическим сходством двух произведений – «Горе» А. П. Чехова и «Удачный день» Хен Чжингона.

Литература

1. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М.: МГУ, 1979. 326 с.
2. Манн Ю.В. «Маленький человек» // Лит. Энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак; ИНИОН РАН. 2001. Кол. 494–495.
3. Хен Чжингон Удачный день: сборник рассказов // Хен Чжингон; [пер. с кор. Ким Сонмен и И. Белякова]. М.: АСТ, 2019. 224 с.
4. Чехов А.П. Горе // А.П. Чехов. Собр. соч.: В 12 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 3. С. 519–524.
5. 채진홍 현진건의 「운수좋은날」 과 채홍의 「애수」 비교연구 比較文學. 제36집(2005. 6), pp. 57–82. URL: <https://dl.nanet.go.kr/SearchDetailView.do?cn=KINX2005106211&sysid=nhn>

*G. V. Jakusheva
S. K. Rudchenko*

A. P. CHEKHOV'S «GRIEF» AND HYUN JIN-GEON'S «A LUCKY DAY» (THE COMPARATIVE ANALYSIS)

Abstract. The article presents a comparative analysis of the two short stories, created by Russian and Korean authors on the basis of the reflection of destiny and character of the «small man».

Keywords: Russian literature; Korean literature; the comparative analysis; «small man».

Г. В. Якушева

доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
GVJakusheva@pushkin.institute

И. О. Кузнецова

студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
yuna.ke.yo@gmail.com

М. А. Матафонова

студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
nslvv@mail.ru

СТРАХ НЕИЗВЕДАННОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. Ф. ЛАВКРАФТА «ЗОВ КТУЛХУ» И Н. В. ГОГОЛЯ «ВИЙ»

Аннотация. В данной статье приведен комплексный анализ темы страха неизведанного в произведениях Г.Ф. Лавкрафта «Зов Ктулху» и Н.В. Гоголя «Вий». В результате исследования определены основные сходства и различия данного концепта с точки зрения его описания вышеупомянутыми авторами.

Ключевые слова: мотив страха; концепция неизведанного; сравнительный анализ; Лавкрафт; Гоголь; сравнительное литературоведение; неоготика.

Десятью лет разделяют повесть русско-украинского классика Н. В. Гоголя и рассказ американского мифотворца Г. Ф. Лавкрафта. Между ними существует множество различий, – от временных и культурных до перцептивных. Однако, несмотря на расхождение по ряду аспектов, данные произведения отражаются одно в другом благодаря главным темам.

Точкой схождения и основанием для сравнения повести Гоголя с рассказом Лавкрафта является тема столкновения человека с неизвестностью, воплощенной в устрашающей форме. Центральному персонажу повести «Вий», философу Хоме Бруту, и герою-рассказчику «Зова Ктулху» вверяется знание об ином мире, недоступное большинству людей. Опыт встречи с неизведанным, а также конфликт привычного и иного бытия лежат в основе сюжета обоих произведений.

Герои Лавкрафта и Гоголя наблюдают соприкосновение двух реальностей и испытывают гипнотический, глубинный страх. Его причиной является абстрактная неизвестность, которая не поддается рациональному постижению.

Неизведанное в понимании Гоголя – это темные силы, которыми никто не способен управлять; это бесы, вселяющиеся в девушек, заставляющие их страдать и убивать ничем не провинившихся людей. Лавкрафт же воспринимает весь мир как вечную неизвестность, пугающую своими масштабами. С этого тезиса он начинает рассказ: «Неспособность человеческого разума соотносить между собою все, что только вмещает в себя наш мир, – это великая милость. Мы живем на безмятежном островке неведения посреди черных морей бесконечности» [3, с. 101]. Одновременно с тем он видит человечество балансирующим на «самом краю космического ужаса, лежащего за пределами того, что может постичь и вынести человек» [3, с. 124].

Мир непостижимого, с которым сталкивается герой Лавкрафта, – это «что-то устрашающе далекое и чуждое человеческой цивилизации – такой, какой мы ее знаем» [3, с. 110]. Писатель соотносит понятие страха с понятием древности, ужас перед которой глобален: он охватывает все страны, заставляет героев видеть страшные сны, страдать в лихорадке, наблюдать странные видения и бредить. Художники и скульпторы видят своих снах «непонятные» пейзажи и пугающие аномалии. Страх перед неизведанным, по мнению Лавкрафта, затрагивает, в первую очередь, людей творческих, способных тонко воспринимать окружающую действительность. Он открывает «бездны истерического древнего безумия, сверхъестественное противоречие материи, силе и вселенскому миропорядку» [3, с. 129].

Олицетворенное неизведанное хочет предупредить человечество о своем приближении и делает это, контактируя с теми, кто умеет правильно интерпретировать сигналы, посылаемые страхом. Именно поэтому страдают не только художники, скульпторы и архитекторы, но и психически больные люди: «по психиатрическим клиникам разных стран прокатилась волна приступов буйства» [3, с. 108].

И Лавкрафт, и Гоголь придают страху перед чуждым миром гипнотический характер. В первом случае это оцепенение перед осознанием бесчисленности мировых тайн, во втором – забвение перед страшной, «сверкающей» красотою ведьмы как воплощения темного начала: «по странному любопытству, по странному поперекивающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время страха», Хома не мог отвести от нее глаз [2, с. 181]. Тот же гипнотический призыв заставляет его взглянуть на Вия вопреки предостережению внутреннего голоса.

Также Гоголь характеризует страх Хома Брута как безотчетный: «Философ вздрогнул по какому-то безотчетному чувству, которого он сам не мог растолковать себе <...>. Философ остановился на минуту в сених высморкаться и с каким-то безотчетным страхом переступил через порог».

Страх неизведанного сильнее всех молитв героя, сильнее его заклятий против духов. Данное чувство показывает человеку, что не все в мире ему

подвластно и многие вещи он не способен контролировать по своей природе. Хома Брут напуган, но старается не подавать виду, произнося фразу: «Теперь ведь мне не в диковинку это диво. Оно с первого разу только страшно» [2, с. 184]. Однако ведьма все так же заставляет философа страдать, показывая, насколько он ничтожен перед силой, скрывающейся за тайнами непостижимого.

Хома Брут, как и герой-рассказчик Лавкрафта, переживает идейную эволюцию: от позиций скептицизма и материализма они оба движутся к принятию невероятного. Чем больше доказательств существования древнего разума получает герой-рассказчик, тем менее скептическим он становится, в конце концов постигая весь масштаб и ужас своего открытия. Похожая трансформация происходит и с Хомой Брутом: время изглаживает из его памяти впечатления первой встречи с ведьмой, – так он возвращается к материализму, однако по мере учащения столкновений с иным миром страх и бессилие философа возрастают. Он не может думать ни о чем другом, мысль о неизбежности нового столкновения с нечистой силой приводит его в отчаяние.

Для обоих произведений характерен мотив заклатья. Так, кровь стынет у Хома в жилах, когда он слышит слова заклинания панночки, значения которых не понимает, но звучанию которых ужасается; герой-рассказчик описывает неконтрольный страх людей, слышавших мантру членов культа Ктулху и также не понимавших ее смысла. Данные сцены восходят к концепту безотчетного страха, уже встреченного нами у Гоголя.

Следует отметить еще один общий сюжетный мотив: раз столкнувшись с неизведанным, герой уже не может жить прежней жизнью и встает на путь гибели. В произведении Лавкрафта рассказчик предсказывает свою скорую смерть, понимая, что слишком много узнал о неведомом мире. Начав свое исследование, он был не в силах его оставить: спустя некоторое время бездействия герой случайно находит газетную статью, относящуюся к изучаемой им истории, и продолжает покинутый путь. Невозможность забыть об узанном преследует его. То же у Гоголя: после ночного путешествия Хома Брут вновь призван незнакомым ему миром, который желает уничтожить философа.

Таким образом, писатели делают схожие выводы: встреча с неизведанным меняет человека, лишая его возможности смотреть на мир с привычной точки зрения. В качестве закономерного итога Гоголь и Лавкрафт выбирают кончину своих героев, выдвигая тезис о том, что жизнь после подобного опыта, т. е. попытки адекватного познания сути явлений и бытия в целом, невозможна.

Пессимизм такого заключения воспринимается отзвуком не только ветхозаветного Екклезиаста, но и народного сознания, отмечаемого автором «Вия»: «Вий – есть колоссальное создание простого народного воображения <...>. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал» [1, с. 154].

Разумеется, так происходит не только в нашем Отечестве, – достаточно вспомнить средневековые европейские легенды о «дьяволизированном» искателе истины Фаусте – но именно здесь, в частности, мы находим исток (или один из истоков) мощной постмодернистской тенденции разрушения эпистемологической, т. е. основанной на доказательном теоретическом базисе, уверенности в смысле, цели и логической обусловленности нашего существования, которую демонстрирует в «Зове Ктулху» Г.В. Лавкрафт, творя ту современную «неоготическую» мифологию жанра фэнтези, начало которой одним из первых в мировой литературе заложил Н. В. Гоголь.

Литература

1. Гоголь Н. В. Вий // Гоголь Н. соч.: В 6 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 154–194.
2. Гоголь Н. В. Миргород. М.: Художественная литература, 1969. 240 с.
3. Лавкрафт Г.Ф. Малое собрание сочинений / Говард Филлипс Лавкрафт, пер. с англ. О. Алякринского, И. Богданова, Л. Бриловой и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. 880 с.
4. Осовский О. Е. Неоготика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак; ИНИОН РАН, 2001. Кол. 636.

*G. V. Jakusheva
I. O. Kuznetsova
M. A. Matafonova*

THE FEAR OF UNKNOWN IN ‘THE CALL OF CTHULHU’ BY H. P. LOVECRAFT AND ‘VIY’ BY N. V. GOGOL

Abstract. This article provides a holistic analysis of the fear motive of the unknown in the works of H.P. Lovecraft «The Call of Cthulhu» and N.V. Gogol «Viy». As the result of the research, the main similarities and differences of this concept are determined from the point of view of its description by the writers mentioned above.

Keywords: motive of fear; the concept of unknown; comparative analysis; Lovecraft; Gogol; comparative literature; new gothic.

«ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: АРХЕТИП ТВОРЦА В РУССКОМ И АМЕРИКАНСКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ

Аннотация. В статье произведен обзор понятий архетип и архетипический образ в ракурсе литературных тенденций современного русского и американского постмодернистского романа. Рассмотрены знаковые литературные образы классических произведений рубежей прошлого и нынешнего столетия, представлена эволюция архетипического образа «творца».

Ключевые слова: постмодернизм, архетип, архетипический образ.

Анализируя специфику литературного процесса рубежа тысячелетий, можно отметить определенную закономерность тем. Так американский литературовед проф. Брайн Макхейл в своих попытках зафиксировать «маршруты развития» постмодернизма в контексте глобализации отмечает его трансформацию в мультикультурное направление, однако не лишенное специфических черт того или иного региона [4]. Так например, для Латинской Америки это отход от магического реализма к более урбанистическим темам и реалиям жизни с их двойственной трактовкой исторических событий (давление террористических группировок на власть, научная революция, аграрная реформа), для южно-азиатского региона расцвет постколониальной литературы с ее тенденциями к переосмыслению культурных и религиозных тенденций в ракурсе национальной самобытности каждой отдельной страны, для постсоветской России западные литературоведы (например, Элана Гомель) предполагают углубление в историю, что способствует развитию «постмодернизма историчности», специфика которого в том, что если американские прозаики, обращаясь к истории своей страны, лишь предполагают возможность иного развития событий, то российский постмодернизм сосредоточен исключительно на анализе «постмодернистского пространства в поисках потерянного времени» [2, с. 71].

Таким образом на рубеже веков объединяющим направлением фактором становится поиск и интерпретация прошлого в рамках сопутствующему процессу глобализации. Обращаясь к истокам направления, отметим его трансформацию, а также попытки зарубежных литературоведов подобрать

104 | определения для новых признаков постмодернизма. Например, проф. Роберт Маклафлин отмечает истощение постмодернистской традиции перед продуктами массмедиа и поп-культуры. «Постмодернистский роман не способен вернуть прежние позиции в культуре, не клишируя массмедиа, комбинирующие в себе поп-культуру цифрового века и экспериментальную чувствительность постмодерна (the experimental sensibility of postmodernism). Современные американские писатели, опираясь на литературные традиции США, пытаются переосмыслить ситуацию культурной и психологической деградации масс» [3, с. 207]. На первый план выходит глобализация с тенденцией к усреднению культурной традиции и масскультом.

Итогом развития постмодернизма в период глобализации становится т. н. «постмодернистский разворот», который по сути представляет собой возвращение к традиционному/старому, повторение и пересмотр существующего, то есть то, что некоторые современные литературоведы пытаются вписать в определение постпостмодернизма, единственной (на данный момент) сформулированной чертой которого является отказ от экспериментаторства и фрагментарной структуры постмодернистского текста и возвращение к реализму, подразумевающему последовательное повествование.

Писатель-постмодернист все еще хочет экспериментировать, прибегая к сафорефлексии и самореферентным формам, однако он уже готов пренебречь этим желанием, завуалировав его в лейтмотив неопределенности при восприятии действительности. Саморефлексия писателя выражается в череде американских литературных героев-творцов: Бенджамин Сакс у Пола Остера, Натан Цукерман у Филипа Рота, *призрак* Роберта Хариса. Тем не менее безымянный архетип творца, являющийся альтер эго автора наиболее распространенный тип в литературной традиции начала XXI века. Повествование ведется от первого лица и саморефлексируется самим писателем.

Анализируя основные черты героев русского и американского постмодерна, отметим, что общую пассивность персонажей при том, что архетип понятие сквозное, «„порождающая модель«, которая, несмотря на то, что она обладает способностью к внешним изменениям, таит в себе неизменное ценностно-смысловое ядро» [1, с. 171], а архетип творца традиционно в русской литературе раскрывал натуру деятельную, но нерешительную (Живаго, Базаров, Мастер). Герой-творец (поэт, ученый, художник) может создать, но не может отстоять/защитить свой труд или свой образ мысли. Постмодернистский герой несколько иначе воспринимает сам творческий процесс. Так появляется новый вид творца – герой романа В. Пелевина «Generation „П«» (1999) Владимир Татарский. Татарский – продукт России 1990-х гг. и в какой-то мере «герой нашего времени», однако в противовес ему (перейдя в новое столетие) отечественная литература в лице Дины Рубиной представляет нам другого «творца» — художницу Веру (роман «На

солнечной стороне улицы», 2006). Несмотря на несопоставимую стилистику романов, повествование и общее отображение художественного видения, оба произведения полностью соответствуют «постмодернизму историчности», повествование фрагментарно и описывает художника (в одном случае владеющего *словом*, в другом – *красками*) в контексте истории отечества. Творец, являясь продуктом своей эпохи, ищет свое место в новом историческом контексте. Американский творец реагирует на течение времени по-другому, он жаждет участия и хочет преобразований вокруг себя, в итоге преобразует пространство (например, Б. Сакс, взрывающий декоративные статуи Свободы). Можно сказать, «нерешительность» природы творца является объединяющим фактором русского и американского постмодернизма. Чаяния героев не влияют на окружающую их реальность, являясь исключительно личным самовыражением.

Разница архетипов в данном случае заключается в расхождении понятий архетипического образа, т.е. литературного образа, «содержащего некий образец, служащий смысловым каркасом для конструирования» [5, с. 5], и непосредственно архетипом как изначальной формой или схемой. Архетип творца как таковой – это воплощение новаторства, деятельности и одаренности, архетипический образ творца варьируется не только меняясь от одной литературной вехи к другой, но и отличаясь в зависимости от национальной специфики страны и региона.

«Творец» в русской литературе традиционно изображался как деятель, но безуспешный и по большому счету безрезультативный (вспомним Мастера Булгакова), в современном русском романе от архетипического образа такого творца отходит одно из его главных качеств – участие / заинтересованность в судьбе других людей и своего отечества, появляется шкурный (частный) интерес, желание чего-то добиться / реализоваться, найти свое место в жизни. Американский архетипический образ также эволюционировал из творца нового мира (например, герой «Трилогии желания» Т. Драйзера Фрэнк Каупервуд) в эмоционально опустошенного капиталиста (Эрик Пэккер в романе «Космополис» (2003) Дона Делилло).

Своеобразным итогом линейного развития данного образа становятся трактовки концепций: для России «Поэт в России больше чем поэт» (цитата в полной мере претендующая на знаковость концепции) и американский лозунг «сделай себя сам». Таким образом заключим, что для русской литературы «творец» чаще всего является поэтом, а для американской – бизнесменом. Американский поэт / писатель / журналист предстает в романах Б. Лернера, Р. Хариса, П. Остера все тем же бизнесменом, однако рассматривается не его творческая деятельность, а его успешность и процесс реализации произведения в массах (яркий пример – роман «Призрак» (2007) Р. Хариса), аналогом душевных терзаний творца становится описание неудовлетворенности той

106 жизнью, которую проживает (чаще всего) писатель-журналист (Фрэнк Баскомб в романах Ричарда Форда, Натан Цукерман у Филипа Рота) и которому для того, чтобы начать жить в полную силу, нужен толчок. «Творцы» русского романа, в свою очередь, живут на пределе своих возможностей или же стремятся к этому, однако их цели отныне носят индивидуальный характер и отнюдь не связаны с судьбой отчизны.

Литература

1. Большакова А.Ю. Литературный архетип // Литературная учеба. 2010. № 6. С. 171.
2. Кулькина В.М. (2014.04.10) Гомель Э. Виктор Пелевин и литературный постмодернизм в постсоветской России // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. М., 2014. № 4. С. 70–73.
3. Кулькина В.М. (2015.04.034) Маклафлин Р.Л. После взрыва: Постмодернизм в США в XXI в. // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. М., 2015. № 4. С. 207–209.
4. Кулькина В.М. (2016.01.029) Макхейл Б. Послесловие: перестраивающийся постмодернизм // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2016. М., 2016. № 1. С. 175–177.
5. Федоренко О.Я. Архетипичность образов и мотивов в драматургии Т. Уильямса: дис. канд. филол. наук. М., 2018. С. 5. – Режим доступа: <https://www.mgpu.ru/wp-content/uploads/2018/05/Fedorenko-O.YA.-Dis....-kand.-10.01.03-Arhetipichnost-obrazov-i-motivov-v-dramaturgii-T.-Uilyamsa-1.pdf>

V. M. Kulkina

«A HERO OF OUR TIME» AT THE TURN OF THE CENTURY: THE ARCHETYPE OF THE CREATOR IN THE RUSSIAN AND THE AMERICAN POSTMODERNIST NOVEL

Abstract. The paper provides a brief review showing the concepts of archetype and archetypal image of the «Creator» in literary trends of modern Russian and American postmodern novel. The article considers the iconic literary images of classical works of the last and current centuries, and presents the evolution of the archetypal image of the «Creator».

Keywords: Postmodernism, archetype, archetypal image.

Г. В. Якушева

доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
GVJakusheva@pushkin.institute

Е. А. Прихода

студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
eka6480@ya.ru

РУССКАЯ НОТА В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА (И. Р. БЕХЕР, Э. ВАЙНЕРТ, Г. М. ЭНЦЕНСБЕРГЕР)

Аннотация. В статье анализируется образ России XX века в немецкой поэзии на примере творчества И.Р. Бехера, Э. Вайнерта, Г.М. Энциенсбергера в контексте имагологии. В работе сравнивается понимание образа России XX века русскими поэтами и поэтами немецкими.

Ключевые слова: немецкая поэзия XX века, поэзия И. Р. Бехера, поэзия Э. Вайнерта, поэзия Г.М. Энциенсбергера, образ России в немецкой поэзии XX века, имагология, образ революционной России.

Понятие *имагология*, разработанное В.А. Луковым на рубеже 1980-х – 1990-х, с конца XX века рассматривается многими исследователями, например, В.П. Трыковым, в качестве научного знания, которое изучает стереотипные образы «чужих» культур в восприятии национального сознания. Главной проблемой отечественной *имагологии* В.А. Луков считал представление образа России другими культурами с позиции своего менталитета.

Образ России в произведениях немецких авторов XX века с точки зрения взаимовлияния культур не занимает значительного места в исследованиях отечественных филологов. В этом заключается *актуальность* данного исследования, направленного на поиск продуктивного диалога между немецкой и русской культурами.

В данной статье мы предлагаем рассмотреть различные произведения немецких поэтов XX века (И.Р. Бехера, Э.Б. Вайнерта, Г.М. Энциенсбергера), в которых присутствует образ России. И сравнить их с произведениями отечественных авторов XX века.

Цель данной работы – провести анализ произведений немецких авторов в трех аспектах: *во-первых*, национальной самоидентификации, так как на протяжении своей жизни они оставались немецкими поэтами с соответствующим

108 | менталитетом, даже несмотря на то, что Россия сыграла в жизни и творчестве каждого из них важнейшую роль, *во-вторых*, с позиции присущего всем трем поэтам гуманистического взгляда на жизнь и полного отрицания и неприятия войны; *в-третьих*, исходя из стремления выявить общие и различные черты в представлении образа России немецкими и русскими поэтами.

XX век выдался сложным как для русской, так и для немецкой культуры и, соответственно, литературы. Кто-то из прозаиков и поэтов переживал тяжелое время на родине, кто-то среди иноязычных людей и культур. При этом рассматриваемая нами тема взаимовлияния русской и немецкой культур с точки зрения литературы, опирающаяся на введенное В.А. Луковым понятие *имагология*, учитывает тот факт, что одним из самых важных образов России XX века в мировой литературе является образ революционной России. Именно поэтому мы обратимся к произведениям социально и политически ангажированным И.Р. Бехера, Э. Вайнерта, Г.М. Энценсбергера и сравним образ России со взглядом на свою страну русских поэтов, сыновей нашей отечественной культуры.

Немецкий поэт Иоганнес Роберт Бехер (1891–1958) в 1927 г. уже достаточно известным экспрессионистом впервые приезжает в СССР, хотя уже с 1917 г. внимание поэта привлекают революционные события, происходящие в России, и деятельность В.И. Ленина. Он создает сборник революционных стихов, посвященный «революционному пролетариату»; становится другом СССР, переводит на немецкий язык стихи В.В. Маяковского. В поэме «У гроба Ленина» (*Am Grabe Lenin*, 1924) Бехер обращается к советской российской культуре, изображенной в лице советского вождя. Стихотворение проникнуто гражданским пафосом, однако лирический герой хоть и с уважением относится к Ленину, но между ним и вождем существует огромная пропасть. Лирический герой обращается к Ленину, как близкому по духу человеку, но при этом отделяя его от своей культуры. Нужно сказать, что в стихотворении Бехер упоминает множество народов и культур, не только советскую. Здесь говорится и об угнетенной Индии: «Надо только поэнергичней эксплуатировать индийских кули...» [6: 1], о том, что «В Париже, в Христиании, в Пекине, в Берлине, в Лондоне... пылают костры» [6: 1], так как, по мысли автора, все эти культуры объединены единой темой революции.

С отрицательной коннотацией Бехер говорит о буржуазии, называемой «курортной публикой», которая, закутавшись в теплые шубы, купается в горном солнце. Поэт яростно и отчаянно противопоставляет бедняка, которого болезнь вгоняет в гроб, богатому, для которого лечение не будет являться проблемой:

Болезнь, неизбежно сводящая в гроб бедняка,
для богатого — очень простая проблема.

[6: 1] (Пер. А. Ромма)

Рефреном повторяется «Ленин умер», нагнетая еще больше гражданский пафос стихотворения и усиливая удрученное настроение лирического героя:

В красном гробу лежит Ленин,
На красной подушке его голова.
30 градусов ниже нуля.

[6: 1] (Пер. А. Ромма)

Поэт, с одной стороны, держит дистанцию, оставаясь немецким поэтом (именно поэтому между ним и Лениным огромная стена), просто проживающим в СССР, поддерживая при этом искренне и горячо революцию. При этом поэт не выделяет какие-то определенные черты, характерные для русского человека и отличающие его от остальных коммунистов, в том числе и от немцев. Бехер словно стирает границы между каждой личностью, воспринимая советский народ и вообще народ всего мира как нечто цельное, совокупное, что только подтверждает и поддерживает в авторе дух коллективизма. Неслучайно стихотворение «Пятилетка» (перевод, 1927) автор посвящает «всем советским инженерам и химикам, колхозникам, электротехникам, агрономам, тракторостройцам...» [6: 1].

Такой же мотив единения мы можем увидеть в стихотворении русского поэта В.В. Маяковского «Ленин с нами!» (1927). Метонимия, созданная В.В. Маяковским:

Литейный
залили
блузы и кепки

[9: 1]

Демонстрируя такой же дух сплоченности народа, как и в стихотворении немецкого поэта, Маяковский также посвящает свое произведение советскому вождю, при этом тон его стихотворения более оптимистичен:

– Ленин с нами!
Да здравствует Ленин!

[9: 1]

Также в произведении Маяковского нет той «стены» между лирическим героем и Лениным, которую ощущает Бехер. Немецкий автор, как и русский, использует местоимение «мы», обращается к Ленину на «ты», однако все же можно заметить дистанцию, которую устанавливает лирический герой между русскими и нерусскими:

Русские княгини в позолоченной обуви скользят по паркету, –

Русские княгини, кормящиеся своими бриллиантами из парижских и лондонских сейфов.

Как заводные куклы, кружатся дамские фигуры в соболях.

[6: 1] (Пер. А. Ромма)

Маяковский, на наш взгляд, не употребил бы по отношению к слову «княгини» прилагательного с коннотацией этнической принадлежности, отдав безусловное предпочтение социальному «маркеру».

Снова говоря о немецком поэте, нужно упомянуть, что его поэма «У гроба Ленина» (Am Grabe Lenin, 1924), сборник стихов «Труп на троне» (1925) и роман-репортаж «Люизит, или Единственно справедливая война» (1926) вызвали судебное преследование поэта по обвинению в государственной измене: ведь Бехер, неизменно поддерживая советскую революцию, решительно отрицал войну как способ решения конфликтов между странами. Это можно заметить, например, по стихотворению «Поле битвы под Сталинградом», где поэт с горечью пишет о бессмысленности и жестокости войны:

Здесь словно нечистоты всей земли:

Мозги, и кровь, и клочья тел смешались.

[5: 1] (Пер. В. Бугаевского)

Здесь, на наш взгляд, прослеживается мотив обезличивания государств. Для Бехера неважно, человек какого государства убит, для него страшен сам факт такой смерти:

Тот бомбою разорван, этот – танком.

Раздавлены, они лежали там.

[5: 1] (Пер. В. Бугаевского)

Немецкий поэт проникнут болью за судьбу народа, как своего родного, так и чужого. Здесь очевидна ориентация на слияние всех культур, объединенных общим делом и смыслом. В бехеровской поэзии лирический герой ощущает себя частью народа; это проявляется и в позднем творчестве поэта (сонет «Андреас Грифиус», 1937). Однако несмотря на гуманизм, всеобщую любовь к человеку как таковому и неприятие войны, столь часто трагически отмечавшей историю Германии, Бехер на протяжении всей жизни оставался немецким поэтом и горячим патриотом своей страны. После победы над Гитлеризмом он возвращается на родину и пишет слова национального гимна ГДР, являясь зачинателем новой немецкой массовой песни («Германия, моя печаль», «Песня об учебе», «Эти старые мелодии»).

Симптоматична здесь переключка с творчеством В.В. Маяковского, который в своей ранней поэме «Война и мир» (1915), реагируя на бессмысленное братоубийство Первой мировой войны, также с негодованием писал о гибели и страданиях людей разных национальностей.

Абсолютно такого же негативного отношения к войне, как И.Р. Бехер, и Эрих Вайнерт (1890–1953), немецкий поэт-трибун. Вайнерт даже еще более политизированный поэт, чем Бехер: после начала Первой мировой войны он проникается верой в то, что лишь революционная инициатива положит ей конец.

Творчество Э. Вайнерта еще теснее связано с русской культурой и с образами России, в том числе, в плане интеграции и восприятия русского менталитета. Однако Э. Вайнерт – борец за счастье прежде всего своей родины и своей национальной культуры, искажению которой он мог противостоять, клеймя рвущихся к власти фашистов, высмеивая лицемерие классового «правосудия», но при этом никогда не отрекаясь от своих корней:

Великая Германия!
 Ты свиньям
 Сегодня во владенье отдана...

[13: 90] (Пер. Л. Гинзбурга)

Обращаясь к имагологии, которая имеет предметом изучения устойчивые стереотипные образы «чужой» культуры, мы можем говорить о том, что Э. Вайнерт ассоциирует менталитет русского человека, своего современника, с выбором и поддержкой революции. И несмотря на то, что поэт искренне верит и поддерживает советскую революцию, даже развенчивая мифы об СССР в своих стихотворениях в родной стране, Вайнерт ярко противопоставляет другие страны Германии, как бы противопоставляя «свое» «чужому»:

Но мы под ярмом не будем,
 Коль эта страна жива,
 Коль путь озаряет людям
 Рубинами звезд Москва!

[12: 6] (Пер. В.Н. Девекина)

Эрих Вайнерт был, несомненно, другом советской страны и русской культуры. Он переводил произведения русских поэтов на немецкий язык и считал необходимым открыть своим соотечественникам не только Пушкина, но и Лермонтова и Некрасова. Также важным считал переводить на немецкий язык произведения критиков, публицистов и философов – революционных демократов: Белинского, Добролюбова, Чернышевского.

Важнейшим фактом взаимовлияния немецкого поэта и русской культуры является тот факт, что Вайнерт овладел пониманием разных стилей русского фольклора и русской поэзии. Поэт говорил, что, живя в России, «он полюбил не только русскую жизнь, но и русское слово» [3: 1]. И только благодаря тому, что поэт сумел проникнуть в дух русского народа и глубоко осознать его менталитет, он смог найти эквивалентные слова для перевода русских образов на родной язык.

В итоге, Эрих Вайнерт всегда оставался немецким поэтом, в течение десятилетий идя рука об руку с народом, отдавая себя борьбе за его счастье:

Это он – поэт, певец свободы,
 Должен стать глашатаем страны,
 Возвестить решение народа,
 Драться против смерти и войны.

[13: 90] (Пер. Л. Гинзбурга)

Сравним взгляд на советскую революцию немецкого поэта с отношением к ней двух русских поэтов, С.А. Есенина и Б.Л. Пастернака. Для них было характерно восприятие образа революционной России не умом, а сердцем. Этим объясняется эмоционально-неустойчивое отношение поэта к революции. Так, С. Есенин в стихотворении «Ленин» (1924) искренне верит в вождя революции:

Он мощным словом
 Повел нас всех к истокам новым.
 Он нам сказал: «Чтоб кончить муки,
 Берите все в рабочьи руки.
 Для вас спасенья больше нет —
 Как ваша власть и ваш Совет...

[4: 250]

Есенинское обращение к революции более насыщено яркими образами, чем стихотворения Бехера и Вайнерта. Даже смерть Ленина, передаваемая и Есениным и Бехером, в стихотворениях показана по-разному. У Бехера образы более скупы и проникнуты гражданским пафосом, у Есенина те же образы более эмоциональны:

И вот он умер...
 Плач досаден.
 Не славят музы голос бед.
 Из медно лающих громадин
 Салют последний даден, даден.

[4: 250]

Образы революционной России были также иначе восприняты Пастернаком — как и Есенин, поэт рисует более подробные и художественные картины. Для него революция неотделима от русской природы:

Как было хорошо дышать тобою в марте
 И слышать на дворе, со снегом и хвоей
 На солнце, поутру, вне лиц, имен и партий
 Ломающее лед дыхание твое!

[11: 90]

Тему единства народа, раскрываемую в творчестве И.Р. Бехера и Э. Вайнерта, подхватывает и Ганс Магнус Энценсбергер (р. 1929), немецкий поэт и эссеист, который на протяжении нескольких десятков лет является одним из ведущих поэтов современной Германии.

Рассматривая его политические и творческие взгляды в контексте имагологии, можно сказать, что Энценсбергер занимает позицию человека заинтересованного, но стороннего, наблюдателя за другой культурой, в частности, культурой России. Являясь носителем национального немецкого сознания, поэт воспринимает устойчивые стереотипные образы «других» этносов, стран и культур, именно с точки зрения постороннего, не интегрируясь в «чужую» культуру, в отличие, например, от Вайнерта. Несмотря на симпатию к революции на Кубе, протестным движениям в Америке против войны во Вьетнаме, Энценсбергер остается в стороне. Таким образом поэт выражает объективный взгляд на события, происходящие вокруг:

Но я просто случайный прохожий,
 который наблюдает мимоходом, что случилось,

который лишь замечает (de rebus quae geruntur)
и ничего исправить не в силах. <...>

[1: 1]

Тем не менее в поэзии Энценсбергера прослеживается тема человеческого единства и сопротивления социальному злу, которую можно сравнить с мотивом пожелания счастья своему народу Вайнерга:

Вместо того, чтоб бороться
за правое дело,
они ведут борьбу
с эпидемией гриппа,
со спазмами,
с корью!

[12: 30]

При этом Энценсбергер иронизирует над собой и теми людьми, кто за высокопарными словами не видит простого человека с его повседневными заботами, которые также важны, как и высокие достижения. Вайнерт же, на наш взгляд, не привык прибегать к иронии. Его тема объединения народа звучит иначе:

Всю низость постигни, и сам вырастай
Проклятия крикни, и смело сторай,
Против старого мира воздвигни
новой жизни сверкающий край.

[7: 65] (Пер. Вл. Пяста)

Энценсбергеру, который привык сравнивать свою холодную Германию с жаркой Кубой, не чуждо воспроизведение образов заснеженной зимы:

Рисую снег.
Настойчиво,
густо
широкою кистью
снег
на этом белом листе.

[1: 1]

Немецкий поэт сравнивает образ лежащего на землю снега с процессом творчества:

Снег ложится
густо, настойчиво
на мой рисунок.
Широкая тень
ложится
на мой силуэт.

[1: 1]

Здесь столь же уместно провести сравнение с русским поэтом Б.Л. Пастернаком, для которого зима, как и природа в целом, была тоже источником

114 | вдохновения. В поисках творческих импульсов и немецкий, и русский поэт обращаются к природе своей отчизны. В этом также можно найти симптоматичную закономерность: когда говорят о сакральном, обращаются не к «чужому», а именно к «своему». В стихотворении «Снег идет» (1957) для лирического героя Пастернака снег также является источником вдохновения, силы, сошедшей с небес:

Снег идет, снег идет,
Словно падают не хлопья,
А в заплатанном салопе
Сходит наземь небосвод.

[11: 90]

Заключение подводит нас к мысли о продуктивности и перспективности исследований в русле имагологии, позволяющей особой отчетливостью выявить общее и различное в создании художественного образа того или иного явления представителями разных языков (и разных временных в историческом плане) культур. Это показал краткий сопоставительный анализ образа России в поэзии немецких (экспрессиониста И.Р. Бехера и постмодерниста Г.М. Энциенсбергера) и русских (имажиниста С.А. Есенина и символиста Б.Л. Пастернака) поэтов, каждый из которых, обнаруживая своеобразие не только своего личного дара, но и национального менталитета, с собственными красками, нюансами и акцентами создает свой и в то же время узнаваемый нашими соотечественниками образ великой России. Так *имагология* активно способствует налаживанию диалога культур, взаимопонимания и взаимосвязей стран и народов, общечеловеческую основу которых составляет и литературная наука.

Литература

1. Андreyushkina T. Поэзия над схваткой: Г.М. Энциенсбергер в переводах В. Куприянова [Электронный ресурс] / Т. Андreyushkina // Prosodia. – электронный журн. 2020. № 12. – URL: <https://magazines.gorky.media/prosodia/2020/12/poeziya-nad-shvatkoj-g-m-enczensberger-v-perevodah-v-kupriyanova.html>. Дата обращения: 01.01.2021. Загл. с экрана.
2. Гладилин Н.В. Дрейф к постмодернизму в поэме Х.М. Энциенсбергера «Гибель «Титаника»» [Электронный ресурс] / Н.В. Гладилин // Филология. 2011. № 1. – URL: <https://elar.ufrfu.ru/bitstream/10995/21135/1/iurg-2012-99-09.pdf>. Дата обращения: 01.01.2021. Загл. с экрана.
3. Дымшиц А. Певец борьбы: Об Эрихе Вайнерте, 1966 [Электронный ресурс] / А. Дымшиц // Знамя. 1966. – URL: <https://sites.google.com/site/ernstbush/stati/spisok/pevec-borby-aleksandr-dymsic-ob-erihe-vajner-te>. Дата обращения: 03.01.2021. Загл. с экрана.
4. Есенин С.А. Стихотворения и поэмы / под редакцией Ю. Прокушева. 1975.

5. Иоганнес Р. Бехер. Избранное. Художественная литература. М., 1974.
6. Иоганнес Роберт Бехер [Электронный ресурс] // Революционная поэзия Запада. AGITCLUB.RU. Москва, 2000. – URL: <http://www.agitclub.ru/museum/agitart/poesy/becher.htm>. Дата обращения: 01.01.2021. Загл. с экрана.
7. История немецкой литературы / под общей ред. А. Дмитриева. В 3 тт. Т. III. М., 1986.
8. Луков Вл.А. Имагология: тезаурусные расширения // Имагологические аспекты русской и зарубежных литератур: межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. О.Ю. Поляков. Киров: Радуга-ПРЕСС, 2012. С. 15–31.
9. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / подг. текста и примеч. В.А.Катаняна и др. М., 1955–1961.
10. Папилова Е. В. Художественная имагология: немцы глазами русских (на материале литературы XIX в.): автореф. дисс. к. филол. н. М., 2013. 21 с.
11. Пастернак Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1983.
12. Эрих Вайнерт. Био-библиографический указатель / отв. ред. В.Н. Девекин. М., 1953.
13. Эрих Вайнерт. Избранное / пер. с немецкого. М., 1965.
14. Эрих Вайнерт [Электронный ресурс] // Литература западной Европы. lit.niv. М., 2000. – URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/istoriya-nemeckoj-literatury/erih-vajmert.htm>. (дата обращения: 01.01.2021).

G. V. Jakusheva

E. A. Prikhoda

THE RUSSIAN NOTE IN THE GERMAN POETRY OF THE 20-th CENTURY (J. R. BECHER, E. WEINERT, H. M. ENZENSBERGER)

Abstract. The article analyses the image of Russia of the 20th century in German poetry in example of the work of J.R. Becher, E. Weinert, H.M. Enzensberger in the context of imagology. It compares the understanding of the image of Russia in the 20th century by Russian and German poets.

Keywords: German poetry of the 20th century, poetry of J.R. Becher, poetry of E. Weinert, poetry of H.M. Enzensberger, the image of Russia in German poetry of the 20th century, imagology, the image of revolutionary Russia.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ВОСПРИЯТИИ КУЛЬТУРЫ ЗАПАДА И ВОСТОКА. ДИАЛОГ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУР

С. Н. Травников

*доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
SNTravnikov@pushkin.institute*

Е. К. Петривня

*кандидат филологических наук, доцент,
зав. кафедрой детской литературы и методики продвижения чтения
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
EKPetrivnyaya@pushkin.institute*

Е. Г. Июльская

*кандидат филологических наук,
доцент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
EGIjulskaja@pushkin.institute*

СЮЖЕТ БАСНИ Х. Ф. ГЕЛЛЕРТА «ПРИВИДЕНИЕ» В СТИХОТВОРНЫХ СКАЗКАХ РУССКИХ ПОЭТОВ XVIII — НАЧАЛА XIX века

Аннотация. В статье рассматриваются художественные интерпретации сюжета басни Х.Ф. Геллерта в стихотворных сказках русских поэтов XVIII – начала XIX века, выявляющие историческую преемственность образа немецкой басни и новаторство русских писателей в создании национально-самобытной концепции мира и человека, отражающей динамику литературного процесса.

Ключевые слова: Х.Ф. Геллерт; А.П. Сумароков; И.И. Хемницер; В.А. Левшин; А.Е. Измайлов; басня; притча; стихотворная сказка.

В середине XVIII века из всех немецких писателей Христиан Фюрхтеготт Геллерт (1715–1769) пользовался наибольшим признанием. Аллегорические сочинения Геллерта «Fabeln und Erzählungen» («Басни и рассказы») стали

выходить отдельными сборниками, начиная с 1746 г. Они имели большой успех не только в Германии, где его басни знал любой житель, но и в России, где во второй половине восемнадцатого столетия появились переводы и творческие переложения его произведений.

Х.Ф. Геллерт с 1745 года читает лекции о морали, поэзии и красноречии в Лейпцигском университете. Среди его учеников были будущие русские поэты и прозаики А.Н. Радищев, П.И. Челищев, О.П. Козодавлев, В.Н. Зиновьев, А.М. Кутузов, С.Н. Янов [3, с. 17; 7, с. 32–33].

Знаменитый немецкий поэт Иоганн Вольфганг Гете, учившийся на юридическом факультете одновременно с Радищевым и его друзьями в 1765–1768 гг., весьма иронично отзывался о престарелом моралисте-профессоре Х.Ф. Геллерте. Гете вспоминал, что во время занятий Геллерт «обыкновенно спрашивал своим плаксивым голосом, опустив голову, – прилежно ли мы посещаем церковь, кто наш духовник, приобщались ли мы святых тайн? Если мы плохо выдерживали этот экзамен, он отпускал нас с печальным вздохом» [2, с. 306].

Басни Геллерта написаны в форме непринужденного разговорного сказа. В произведениях писателя часто представлен немецкий бытовой материал. Нередко сюжеты геллертовских «басен» и «рассказов» не литературного происхождения: это – случай из жизни, результат размышлений и наблюдений автора над современным обществом. Стремление писателя изобразить современную действительность, показать реальную жизнь, определяют явное преобладание у Геллерта правды над вымыслом, а в качестве героев – людей над животными.

Геллерт воплощает характерное для писателей эпохи Просвещения стремление оказать прямое влияние на современников, желание воспитывать, формировать человека в идеалах разума. В басне Геллерта «Привидение» «Das Gespenst» [11, с. 40–41] повествуется о том, что в покоях одного хозяина поселилось привидение, и никакие заклинания не пугали злого духа. В этот дом пришел рифмоплет-поэт и начал читать свои бездарные стихи, от которых призрака бросило в дрожь. На третью ночь дух не выдержал пыток дурной поэзией и исчез навсегда.

Формально-композиционной структуре басни Геллерта присущи типичные для эстетики классицизма особенности: рациональное построение, трактовка событий вне определенной исторической среды, дидактизм повествования. Персонажи: хозяин дома, привидение, изображены в стихотворении Геллерта не как полнокровные образы, а как литературные типы, схематично и обобщенно. Немецкий баснописец останавливается лишь на главных моментах сюжета, не отвлекаясь на подробности и описания.

Начало немецкой басни: «Одного хозяина, как мне рассказывают, долгое время терзало привидение» [11, с. 40], знакомит читателя с историей борьбы

118 | человека и беса. Завершается рассказ достаточно обширным моральным поучением: «Каждый, кто прочел об этом чуде, сделай вывод...» [11, с. 41], где поэт с иронией убеждает читателя в том, что даже плохие стихи могут сгодиться хотя бы для того, чтобы изгонять чертей.

Присутствие фантастического персонажа – привидения, позволяет определить сочинение немецкого писателя как повествование, представляющее смесь естественного со сверхъестественным, что является одной из характерных особенностей жанра стихотворной сказки. Условно-поэтический вымысел необходим писателю для более глубокого раскрытия жизненных истин. Если даже сверхъестественное существо – злой дух – не выдерживает чтения стихов бездарного стихоплета, то для простых людей, не обладающих такими могущественными возможностями, такое испытание просто невыносимо. Наличие скрытой насмешки в морали свидетельствует об игровом отношении к миру, желании уйти от незыблемой ценностной определенности.

Добродушная ироническая насмешка над плохими стихами бездарного поэта, ограниченная в немецкой басне кругом семейно-бытовых проблем в русской стихотворной сказке А.П. Сумарокова «Рецепт» (1770) приобретает характер язвительной сатиры, обличающей бесчисленное племя дурных поэтов, заполнивших журналы бездарными сочинениями [9, с. 237–238]. Название «Рецепт» полемически обращено к современным русским стихоплетам, опусы которых годятся только для борьбы с рогатыми и хвостатыми представителями демонических сил. Скверными произведениями отечественных пиитов можно только «чертей из дома выгонять, // Не будет никогда чертями там вонять» [9, с. 238]. Основоположник русского классицизма Александр Сумароков рассматривал литературное сочинение как средство прямого воздействия на общество, как литературную критику, как инструмент идейной и эстетической борьбы с недостатками и пороками современной словесности. Традиционная мораль басни в стихотворении Геллерта, представленная в форме заключительной иронической беседы автора-рассказчика с читателем, в сказке Сумарокова заменилась язвительной инвективой, расположенной в начале произведения. Расширенное предупреждение является не нравучением, как у Геллерта, ярко выраженным осмеянием и обличением дурных стихотворцев.

Сумароков заменил в стихотворной сатире геллертовское привидение простонародным русским чертом. Откровенная тенденциозность в изображении поэтов и чертей пронизывает повествование первой части: «Худые стихи... / Во северных странах они весьма плодятся»; «Годятся / Чертей из дома выгонять»; «Стихи такие пахнут худо» [9, с. 237–238].

Во второй части стихотворной сказки Сумароков высмеял с помощью экспрессивно-эмоциональных эпитетов сначала ущербную личность графомана: «пиит невкусный», «пиит прегнусный», а затем охарактеризовал его бездар-

ные стихи, используя прием описания физиологического и психологического состояния беса, с тяжким трудом воспринимающего эти нескладные вирши: «Черту стало хладно», «побежал оттоле он / Большою рысью вон» [9, с. 238].

На следующий день, когда педант-рифмоплет попытался вновь прочитать свои стихи, «дьявол... в ученого швырнул». Многоочие в издании XVIII века, сделанное Н.И. Новиковым, вызвало недоумение известного советского ученого П.Н. Беркова, готовившего к печати том сочинений Сумарокова в серии «Библиотека поэта». Он предположил, что первый публикатор стихотворения Новиков или произведение было не окончено.

Стихотворная сказка, конечно, завершена. Публикаторы XVIII и XX века, в силу этических запретов, не посмели восстановить подлинный текст Сумарокова, который звучал скорее всего так: «А дьявол говнецом в ученого швырнул». Это не восстановленное Н. Новиковым и П. Берковым слово точно попадает в смысл и ритм стихотворения. Для скабрёзной поэзии XVIII столетия подобного рода лексика была привычна. Достаточно вспомнить сочинения «срамного стихотворца» И.С. Баркова или произведения русской эротической поэзии того времени. Впрочем, сам А.П. Сумароков за словом в карман никогда не лез и охотно употреблял в баснях ненормативные или эмоционально-экспрессивные слова и выражения, не принятые в светском обществе [9, с. 548].

Завершение сумароковского сочинения традиционное: бес просит у поэта прощения и навсегда исчезает из этого дома:

Не мучь, Пиит, не мучь стихами ты меня,
Я выйду без того, я выйду вон отсюду
И впредь сюда не буду [9, с. 238].

Сумарокову не нравилась европейская традиция дидактических басен, изданных на отвлеченные, мало связанные с реальной жизнью сюжеты. Он предпочитал работать на основе русских национальных мотивов, пришедших из фольклора, этнографии, народного лубка. Если поэт заимствовал европейский сюжет, то кардинально русифицировал его, насыщал отечественными приметами быта, подлаживал под народные былички, побасенки, присказки, прибаутки придавал персонажам национальный облик и яркую народную речь.

В «Рецепте» действует не безликий европейский призрак, а русский кондовый бес: в басне он «вопит», «орет», «воняет», «марает сажей» дом, «бегает рысью» по комнатам, швыряется в хозяев экскрементами. Сравнение басен Х.Ф. Геллерта и А.П. Сумарокова убеждает, что немецкий поэт был создателем жанра дидактической басни, а русский стихотворец отцом отечественной сатирической притчи.

Басня И.И. Хемницера «Домовой» (1782) [10, с. 92–94] написана под мощным воздействием аллегорического сочинения Х.Ф. Геллерта «Привидение». В произведениях немецкого поэта важную роль играли нраво-

120 | учения, назидания, наставления, проповедь нравственных истин. Русскому читателю нравились просветительские идеи, дидактические высказывания, демократические сюжеты, нравственная состоятельность положительных персонажей лейпцигского баснописца. Он проповедовал общечеловеческие добродетели: честность, умеренность, доброту, скромность, терпимость, религиозность.

Отец немецкой басни, моралист и просветитель, Христиан Геллерт был любимым поэтом Ивана Хемницера. Русский стихотворец широко использовал сюжеты басен Геллерта: «Живописец», «Скворец», «Кукушка», «Совет стариков», «Медведь-плясун», «Пустомеля», «Хитрец» и другие. Хемницер-баснописец не пошел за Сумароковым, ему не нравилась сатирическая грубость, нарочитая гротескность, натуралистическая резкость басен «русского Лафонтена». Под воздействием Геллерта Иван Хемницер вернул отечественной басне серьезный дидактический тон, моралистическое звучание, классицистическую логичность повествования, аллегоричность образов. Персонажи Хемницера были лишены национальных черт, примет русского национального характера. Его герои по преимуществу люди, а не вещи и звери, как это было у Геллерта.

Возвращаясь к традициям Геллерта, И.И. Хемницер в стихотворной сказке «Домовой» характерное для немецкой басни авторское «я» заменяет объективированным героем-рассказчиком. Предмет высказывания во вступлении рассматривался в свете обобщенного рассуждения: «Пусть люди бы житья друг другу не давали, // Да уж и черти тож людей тревожить стали» [10, с. 92]. Хемницер, следуя за немецким баснописцем, сохранил троекратные повторы, более характерные для композиции сказки, чем для басни. Три способа применял хозяин дома, чтобы избавиться от домового: «...ладаном курил, // Молитву от духов творил, // Себя и весь свой дом крестами оградил» [10, с. 93]. Три вечера читал собственные сочинения бездарный стихоплет, слушать которые опостылело даже нечистому духу, и на третью ночь домовый, не выдержавший такого испытания, исчез из дома навсегда. Завершается произведение в отличие от басни Геллерта не авторитарным наставлением, а ироничным риторическим вопросом повествователя:

Вот если бы стихов негодных не писали,
Которые мы так браним,
Каким бы способом другим
Чертей мы избавляться стали? [10, с. 94]

В такой обобщенно-иронической позиции Хемницер видел возможность предоставления свободы выбора в духовном развитии и совершенствовании человека.

Василий Алексеевич Левшин расширил понимание иронии до мировоззренческого принципа, нашедшего воплощение в формально-содержательной,

образной и стилистической структуре стихотворной сказки «Привидение» [8, с. 233–234].

Автор «Русских сказок» был большим поклонником Х. Геллерта и сохранил название произведения немецкого поэта. Обозначенное современным литературоведением как стихотворная сказка, левшинское произведение вышло в свет в 1787 году в сборнике под названием «Нравоучительные басни и притчи». Такая «сбивчивость» жанровой терминологии существовала на протяжении всего XVIII века и объяснялась тем, что не было устойчивого понимания жанра стихотворной сказки и ее отличительных признаков от басни. В качестве доказательства, что «Привидение» Левшина относится к жанру стихотворной сказки, следует акцентировать внимание на основных особенностях этой группы аллегорических сочинений, получивших в начале XIX века более четкое теоретическое осмысление. Сказка повествует о вымышленном происшествии. Главными действующими героями в стихотворной сказке становятся люди, а не животные, птицы, рыбы, насекомые, бытовые предметы.

Сказка Левшина – стихотворная развернутая новелла на житейском материале, где главный акцент ставится на живописном изображении действительности в ее конкретных проявлениях, на внесении живых подробностей в фантастический сюжет. Надсобытийное присутствие автора хемницеровской сказки уступает место отчетливому проявлению авторского «я», но не с целью наставлять и поучать, как в немецкой басне, а с желанием выступить в роли балагура-рассказчика, непринужденно беседующего с читателем. Левшин отказался от наивно-эмпирической концепции событийного времени, представленной в произведениях Геллерта и Хемницера, и обрел право распоряжаться временем в сказке-новелле как его создатель. Писатель отверг роль бесстрастного повествователя и ввел в сказку эмоциональные авторские лирические отступления. Во вступлении, где рассказывается, что черт каждую полночь посещал дом хозяина и ничем этого домового нельзя было прогнать, вдруг появляется ироничное размышление автора:

Слыхал, читатель мой,
Я так не ложно,
Что будто домовой не трусит никого,
И самых колдунов отнюдь он не боится,
Не трусит ничего [8, с. 233].

В сказке Левшина намного резче осознаются грани между сжатым авторским изложением событий, ускоряющим бег сюжетного времени, и описанием, тормозящих его ход ради иронических комментариев. Левшин обращал пристальное внимание на художественную разработку сюжетной схемы, на оживление обобщенных образов, усиление бытовых красок. Если Геллерт и Хемницер кратко сообщали, что привидение в немецкой басне или домовый

122 | в русской сказке «терзают» и «пугают» хозяина, то Левшин с явной целью посмеять читателя изображает проказы нечистого духа:

А черт в дому орет,
И кур дерет,
И за ноги хватает,
Кирпичную стрельбу с печей везде пускает,
И спать мешает [8, с. 233].

В немецкой басне и в сказке Хемницера появляется схематически очерченный образ поэта, о котором лаконично говорится, что он пришел в дом, прочитал свои бездарные стихи и прогнал черта. В сказке Левшин, подтрунивая, наполняет образ жизненными реалиями. Появляется подробная, с иронической авторской насмешкой характеристика бездарного поэта-рифмоплета: «Стоялец этот был детина не простой» [8, с. 233].

В традициях театра и актерской игры XVIII столетия высшим мастерством артиста считалось умение читать текст «с подвыванием». Именно это забавное «мастерство» демонстрирует доморощенный стихотворец:

Итак, пиита мой во всю гортань ревет,
Хозяина тошнит и чуть уже не рвет [8, с. 234].

Статичные образы, благодаря драматизированным эпизодам, приобретают бытийную полновесность. Образ черта лишился своего магического содержания и с лукавой насмешкой очеловечился:

Помилуй, мой отец! – так черт ему сказал. –
Вели ему стихи читать покинуть,
Не буду я вовек тебе уже скучать,
Из дому твоего готов сей час я гинуть.
Лишь дай пожитченки мои с собой забрать.
Родяся таковой не видывал я муки,
Стихи мне уши прочь дерут [8, с. 234].

Для достижения эффекта выразительности Левшин использовал экспрессивные языковые элементы, которые раскрывают различные оттенки иронии. Разговорное слово «пожитки» употребляется в уменьшительно-ласкательной форме «пожитченки» и выражает скрытую добродушную насмешку автора. Метафорическое выражение: «стихи ... уши прочь дерут» обретают в контексте речи амбивалентный смысл – чем большие страдания и мучения испытывает черт, тем бездарнее стихи, которые сочинил поэт. Ситуация высказывания преобразует ироническую насмешку в едкую издевку.

Подчеркивая специфические особенности сказки Левшина, следует отметить отсутствие нарочитого дидактизма, столь свойственного геллертовской басне. В левшинской сказке нет прямо сформулированного морального вывода. Забавно и просто балагурия с читателем, писатель иронически, с добродушной издевкой замечал, что черт «исчез, и на печи забыл свою и шубу» [8, с. 234].

Повествование в сказке Левшина утрачивает схематичность, отвлеченность превращается в наполненное жизненными подробностями описание.

В сказке А.Е. Измайлова «Стихотворец и черт» (1811) [8, с. 451–452] находит воплощение принцип универсальной романтической иронии, диктующий отстранение художника слова от всякой ценностной определенности, объективного взгляда на изображаемую действительность, от привычного для басенного жанра морализаторства. Признание ограниченности любой точки зрения, в том числе собственно авторской, стимулирует процесс «самоустранения» образа повествователя. В измайловской сказке начинает доминировать лирическое начало, когда герой раскрывает перед читателем внутренний мир. Завязкой произведения Измайлова становится не сообщение автора-рассказчика, как у Геллерта, не обобщенно-философское рассуждение, как у Хемницера, не объективный рассказ о событии, как у Левшина, а полный трагизма лирический монолог стихотворца, со скрытой иронической насмешкой представленный автором:

Ну есть ли кто на свете
 Несчастнее меня? И не было и нет! <...>
 Клянусь я день своего рождения:
 Такое горе я терплю!
 Уж сорок лет пишу, хвалю себя, хвалю;
 Не верит мне никто, как я ни уверяю!
 Уж я ли не поэт? Не знаю! [8, с. 451]

Сказочный сюжет становится «зеркалом души» современного человека, его индивидуальной неповторимости. Неприятие окружающей действительности, трагическая дисгармония индивидуально-личностных устремлений стихотворца показаны Измайловым благодаря романтическому приему антитезы:

Начну читать стихи – смеются;
 Печатаю – не продаются;
 Пришло с Парнаса в петлю лезть!
 Чтоб уважение и славу приобрести,
 Каких я не искал каналов!
 Свои сам книги раскупал,
 Все раздарил – а их никто и не читал! [8, с. 451]

«Тоска, меланхолия, душевные метания – таковы типичные формы эмоционального отношения сатирического персонажа к миру. Как следствие разочарования в жизни, в идеалах, в самом себе в стихотворной сказке появляется мотив продажи души черту» [4, с. 452]: «Рад душу черту я отдать, // С тем только, чтоб он стал стихи мои читать!» [8, с. 452].

Идейно-эмоциональная оценка образа героя, воплощающая типичные для эстетики романтизма признаки, во второй части стихотворной сказки Измайлова претерпевает эволюцию и получает ироническое осмысление.

124 | Под маской сочувствия и сострадания поэту скрывается едкая издевка над тщеславием духовно ограниченного графомана. В произведении начинает господствовать дух подлинной трансцендентальной буффонады». Происходит неожиданный, непредвиденный поворот событий: в роли страдальца и мученика выступает не стихотворец, а черт, который «бедный морщится, зевает // И ничего не понимает» [8, с. 452], а затем, потеряв терпение и не силах больше слушать стихоплета, с чувством обреченности на вечные скитания спасается бегством. Ироничным пожеланием автора заканчивается стихотворная сказка Измайлова: «Пусть же кто другой так черта проведет!» [8, с. 452].

В произведении возникает традиционный сюжет договора человека с дьяволом, хорошо известный в русской и европейской литературе Средневековья и Нового времени. Его необычность заключается в том, что он носит не трагический, а сатирико-иронический характер. В стихотворной сказке Измайлова отражены традиционные мотивы дьявольской сделки: обещание поэта за признание его таланта в обществе «душу черту отдать», заинтересованность дьявола в выгодной покупке, требование беса предоставить ему «кровное рукописание». Амбивалентность ситуации заключается в том, что Сатана, получив от поэта обещанье в продаже души и уверение в скором написании отречения от Бога в стихах, сам отказывается от души графомана и убегает из его дома.

Измайлов включает в сказку первичные фольклорные и литературные жанры, которые разнообразят повествование, помогают ярче представить характеры персонажей, вызывают ассоциации с известными произведениями национальной словесности. Это легенда о встрече человека и беса, народные сказки и анекдоты об одураченном черте, памфлет на неудачливого стихотворца Д.И. Хвостова [1].

В рукописи стихотворной сказки главный персонаж первоначально назывался не Дамоном, а Хвастоном, то есть его имя было созвучно фамилии Хвостов. «Подробности сочиненной им сказки позволили современникам говорить о памфлетном ее характере. Строка «Перевел я сцену из Расина» отсылает к биографии Д.И. Хвостова. Этот факт литературной карьеры известного графомана вошел в целый ряд написанных на него сатирических сочинений. Тот же А.Е. Измайлов использовал его в эпиграмме «Как на французов зол Хвастон!» [6, с. 13]. Греческое имя Дамон означало «убивающий», то есть убийца поэзии. Измайлов отказался от именного прозвища, сделал его обычным поэтом, что придавало образу не индивидуальность, а типичность. Поэт-сатирик рассказал, что граф «подмасливал» деньгами издателей за рецензии на его книги: «Платил газетчикам, издателям журналов». Это подтверждал А. С. Пушкин в письме к К.Ф. Рылееву: «Не должно русских писателей судить как иноземных. Там пишут для денег, а у нас (кроме меня) из тщеславия. Там стихами живут, а у нас граф Хво-

стов прожился на них» (1825) [5, с. 178]. По литературному преданию, Д.И. Хвостов, видя, что его сочинения не пользуются спросом, выкупал в книжных лавках свои книги, раздавал их знакомым и заказывал на свой счет новые издания в типографии.

Добродушному Д.И. Хвостову стихотворная сказка понравилась. Он вспоминал: «Измайлов писал на меня многие пасквили и сочинил на мое лицо басню «Черт и поэт», которая у него из лучших» [8, с. 668]. Это стихотворение было столь популярно, что оказалось воспроизведено на лубочной картинке 1845 г., где изображен поэт с тетрадью стихов в руке, который гонится за удирающим со всех ног чертом» [8, с. 668].

Таким образом, А.П. Сумароков как яркий представитель русского классицизма использовал сюжет басенного рассказа Геллерта в сатирических целях и создал новый тип сказочной сатиры, язвительно-дерзкой и нравственно-обличительной. Левшин и Измайлов на основе сюжета немецкой басни написали стихотворные сказки-новеллы, существенно отличающиеся от жанра басни, свободные от условностей классицизма, идущие от жизни. В этих сказках-новеллах, сочетающих черты предромантизма и предреализма, психологическая и бытовая конкретность, житейская колоритность сюжетного материала, характерность языка способствовали появлению игрового начала, что было чуждо классицистической литературе, ориентированной на незыблемую иерархию античных ценностей. Слова и выражения, преломленные через индивидуальное мироощущение писателей, обретали в контексте речи значение, иногда противоположное буквальному смыслу или отрицающее его. Разрабатывая в басне и стихотворных сказках собственную концепцию изображения мира и человека, Геллерт, Хемницер, Левшин и Измайлов утверждали, что ирония как эстетическая категория необходима для лиро-эпического искусства как взгляд с высоты объективности и свободы, позволяющий преодолеть догматические убеждения в однозначности содержания произведения.

Литература

1. Веницкий И.Ю. Граф Сардинский: Дмитрий Хвостов и русская культура. М., 2017.
2. Гете И.В. Поэзия и правда // Гете И.В. Собрание сочинений в 13 томах. М., 1935.
3. Кочеткова Н.Д., Татаринцев А.Г. Радищев Александр Николаевич // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3. Спб., 2010.
4. Петривняя Е.К. Интерпретация сюжета басни Х.Ф. Геллерта «Привидение» в стихотворных сказках русских поэтов XVIII – начала XIX века (А.П. Сумароков, И.И. Хемницер, В.А. Левшин, А.Е. Измайлов) // Русская сказка. История и теория жанра. Сб. научных статей. М., 2009. С. 22–29.

- 126 | 5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений 10-ти томах.Т.10. М., 1966.
6. Рожкова Т.И. Литературно-полемический потенциал притчи А. П. Сумарокова «Рецепт» // Сборник научных трудов международной научно-практической конференции «Пушкинские чтения». Магнитогорск, 2014. С. 7–14.
7. Старцев А.И. Университетские годы Радищева. М., 1956.
8. Стихотворная сказка (новелла) XVIII – начала XIX века. Серия: Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. Л., 1969.
9. Сумароков А.П. Избранные произведения. Серия: Библиотека поэта Большая серия. Л., 1957.
10. Хемницер И.И. Полное собрание стихотворений. Л., 1963.
11. Gellert C.F. Fabeln und Erzählungen. – Rostock, 1989. С. 40–41.

*S. N. Travnikov
E. K. Petrivnyaya
E. G. Iyulskaya*

THE PLOT OF H. F. GELLERT'S FABLE «THE GHOST» IN POETIC TALES OF RUSSIAN POETS OF THE XVIII – EARLY XIX CENTURY

Abstract. The article deals with the artistic interpretation of the plot of the fable H. F. Gellert tales in verse by Russian poets of XVIII – early XIX century, identifying the historical continuity of the image of the German fables and innovation of Russian writers in the creation of national-identity concepts of the world and man, reflecting the dynamics of the literary process.

Keywords: H. F. Gellert, A. P. Sumarokov, I. I. Chemnitzer, V. A. Levshin, A. E. Izmailov, fable, parable, poetic fairy tale.

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА ГЕТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА» В РОМАНЕ ЮЛИИ КРЮДЕНЕР «ВАЛЕРИ»

Аннотация. В статье сопоставляются некоторые аспекты романа Гете «Страдания юного Вертера» и романа известной в первой половине XIX в. писательницы и общественной деятельницы Юлии Крюденер «Валери». Показывается своеобразие преломления сюжета и идейного содержания произведения Гете в творении Крюденер.

Ключевые слова: Гете, Юлия Крюденер, «Страдания юного Вертера»; «Валери», романтизм.

Очевидно, что рецепция романа Гете «Страдания юного Вертера» – тема совершенно необозримая. В рамках данной статьи ограничимся лишь сопоставлением некоторых аспектов романа «Страдания юного Вертера» с романом Юлии Крюденер «Валери», квинтэссенцией романтических клише начала XIX в.

Роман «Валери» является практически единственным крупным литературным творением Юлии Крюденер. Правнучка сподвижника Петра I фельд-маршала Миниха, Крюденер сформировалась под влиянием европейской и русской культуры. Хотя ее роман современному читателю несомненно покажется чрезмерно затянутым, непомерно чувствительным и безнадежно напыщенным, он оказал заметное влияние на литературу Франции и России в начале XIX в. В 2000 году в серии «Литературные памятники» был издан подготовленный Е.П. Гречаной сборник произведений Юлии Крюденер, включающий роман «Валери», ряд автобиографических и биографических текстов, а также материалов, по которым можно судить о роли Крюденер в культуре и политической истории России и Франции. В результате совместного рассмотрения текстов сборника перед нами предстает удивительная, многоплановая личность.

Роман Крюденер сконцентрировал в себе основные литературные и идейные веяния эпохи раннего романтизма. Сюжет романа повторяет сюжет знаменитого произведения Гете – это история несчастной любви чувствительного юноши Густава к юной, прекрасной и добродетельной Валери. Герой обладает изначально развитым воображением, заставляю-

128 | щим его еще в юности мечтать о сильном чувстве и предчувствовать его приближение; он безнадежно влюбляется в замужнюю женщину и гибнет от любви к ней.

Герой романа «Валери» постоянно занят своими взаимоотношениями с прекрасной природой. Подобно герою Гете, более всего его занимают не столько разворачивающиеся перед ним прекрасные виды, сколько его воображение, охватывающее вселенную. Он сожалеет о своей юности, той поре, когда «воображение обнимало всю огромную вселенную, рисовало <...> движение иных небес, заставляло услышать страшный рев бурь», когда один вид бушующего моря и скал вызывал целую череду романтических «неясных предчувствий» и литературных реминисценций [1, с. 9]. Природа в романе предстает источником душевного равновесия, герой проникнут ощущением своей глубокой связи с ней – но гармонии с ней он не столько ищет, как то было свойственно Вертеру, сколько требует: «Сколько раз, пожираемый сердечным пламенем, я хотел, как горный орел окунуться в облака и обновить мою жизнь! Сколько раз, чувствуя, что теряю силы, сжигаемый внутренним пламенем, я хотел погрузиться в бездну этого всепоглощающего моря и почерпнуть в его стихии, в разных потрясениях новую энергию!» [1, с. 14], это прямая аллюзия на «Страдания юного Вертера». Но если для Вертера гармония – это только мечта, романтическому герою романа «Валери» пейзажи дают возможность обрести некоторое умиротворение. Впрочем, герой «Валери» может достигнуть гармонии с природой лишь на мгновение. Среди волшебных итальянских пейзажей он страстно сожалеет о холодных просторах Севера, мечтая о спокойствии, разлитых на бесконечных просторах. В романтическую эпоху, как то было возведено Иммануилом Кантом еще до ее наступления, герои жаждали гармонии с природой и могли достичь ее исключительно только среди величественных, и, желательно, горных пейзажей; только чувство возвышенного могло их удовлетворить, прекрасное и гармоничное казалось совершенно недостаточным и вызывало только снисходительное одобрение.

Если, как было сказано выше, многое в характере главного героя романа Крюденер задано Вертером, то любопытной представляется кардинальная перемена роли героини в романе. В основу сюжета романа «Валери» легли реальные события, но, как отмечает Гречаная, все героини романа «Валери» являются той или иной проекцией личности автора, являясь в своей совокупности «... коллективным портретом баронессы Крюденер, какой ей хотелось себя видеть» [1, с. 376]. Данный коллективный портрет предназначался для окружающих, он должен был представлять собой некий нормативный образ Юлии Крюденер, которая на самом деле была личностью неординарной и мало напоминала идеальную героиню романа. Она вела достаточно свободную жизнь, вполне достойную подруги мадам де Сталь; в романе же

представлен не столько акт самолюбования, сколько процесс самоанализа. Но поскольку намерением автора было создать благочестивое и нравственное произведение, то в этом автопортрете сознательно опущены ряд существенных черт. В частности, отсутствует та особенность личности Крюденер, которую сама она называла тщеславием, но которая может быть определена скорее как склонность к представлению собственной деятельности в качестве заметного общественного феномена. Идеальная героиня благочестивого романа не могла иметь такую черту характера. При обладании подобным качеством существует постоянная опасность впасть в грех гордыни, а значит, и возможность возникновения соответствующих драматических коллизий, каковых в «Валери» не предполагалось. Героине романа свойственна, и это подчеркивается автором, застенчивость, у нее нет стремления выставлять себя напоказ, что на первый взгляд отличает ее от автора. Автор любит себя, то есть самой собой. Особенно восхищает автора скромность Валери, правда, несколько декларативная. Но, вообще говоря, хотя Юлия Крюденер и была необычайно искусна в саморекламе, а впоследствии смогла оказывать влияние не только на культурные, но и политические процессы начала XIX в., ей действительно была свойственна своего рода скромность, умение в любом случае объективно оценивать свои возможности.

Именно это качество ярко проявилось в привлечении Крюденер в качестве редакторов своего романа ряда знаменитых писателей. Она опасалась, что оригинальный текст не явит собой совершенство, подобное «...тем прекрасным творениям, что украсили век Перикла ... тем божественным картинам, что оставил нам Рафаэль» [1, с. 230]. Юлия Крюденер всегда должна была являть миру совершенство. Она должна была восхищать и потрясать – и было чем. Но она, скорее всего, не обладала даром беллетриста, что не очень удобно для автора, который собирается явить миру литературный шедевр. Возможно, что оригинал был более похож на трактат, чем на роман, почему для обработки и были привлечены лучшие авторы того времени, а оригинальный текст романа, видимо, к большому сожалению, был ничтожен. Это чрезвычайно досадное обстоятельство, особая скромность Крюденер не позволила ей предстать перед потомками в своем истинном обличье.

Можно предположить, что роман «Валери» был задуман Крюденер как собственный автопортрет в оправе модного сюжета и актуальных литературных идей. Невнимание к психологическим особенностям персонажей привело к тому, что все они являются непосредственными воплощениями разных сторон натуры автора. Но роман, однако, приобретает тем самым совершенно неожиданную пространственную многомерную перспективу: разные ипостаси Юлии Крюденер наблюдают друг за другом, все они чрезвычайно увлечены этим процессом, чем увлекают и читателя. Юлия Крюденер вела дневники, где старательно записывала движения своей души – это

130 | ей было очень интересно. В своем романе она сумела заинтересовать этим предметом и читателя.

Так, влюбленный Густав, воплощающий точку зрения Юлии Крюденер на поведение идеальной Юлии Крюденер – Валери, полностью поглощен своими наблюдениями. Нельзя не заметить, что и сам Густав наделен рядом автобиографических черт, о происхождении и развитии которых рассказывает дневник матери Густава, последняя является идеальной матерью, то есть, скорее всего, опять же самой Юлией. Единственный персонаж, в характере которого есть не свойственные автору романа черты – это граф, муж Валери. Прототипом графа был барон Алексей Иванович Крюденер. Это был человек, не склонный слишком к излишнему вниманию к женским эмоциям. Однако и граф в романе проявляет непомерную чувствительность, а также вряд ли свойственную Алексею Ивановичу склонность к апологии действий своей жены.

Героиня романа кажется, по крайней мере на первый взгляд, образцом всех добродетелей и совершенств, какие только возможны. Она любящая и добродетельная жена, нежная мать, заботливая дочь, прекрасный друг, к тому же она пленительно красива, образованна, умна и обладает рядом несомненных талантов. Казалось бы, такая «эксплуатация стереотипов» должна была бы привести к созданию одного из бесчисленных скучных вторичных произведений. Но оригинальный гений автора, застенчиво поступающий из-под самоцензуры и внешней редактуры, явил-таки миру «маленький шедевр» [1, с. 387]. Стремление Юлии Крюденер сделать героиню ангелоподобной, наделяя своими лучшими чертами, приводит к обратному результату, так как лучшие черты отобраны самой же Юлией Крюденер. При внимательном прочтении оказывается, что идеальная главная героиня романа обнаруживает все те свойства, которые, несомненно, чрезвычайно осложняли семейную жизнь его автора. Первым моментом, в котором героиня проявляет несомненную взбалмошность, а затем настойчивость, доходящую до неистовости, является один из эпизодов путешествия трех главных героев. Валери хочется то одного, то другого, и ее муж, пытаясь избежать проявлений женских капризов, доводит ее чуть не до истерики своим желанием спокойно провести время. Влюбленный Густав трактует все это как проявления пылкой, глубоко чувствующей души, в то время как поведение Валери во время данной сцены говорит скорее об инстинктивном стремлении полностью подчинить себе окружающих, и прежде всего мужа, чем об ангельской натуре. Экзальтированный Густав, не осознавая, каким образом это качество должно сказываться при постоянной совместной жизни, «...готов броситься к ее ногам, сказать ей, что она ангел», и не понимает отчего «...граф, такой чувствительный, недостаточно выражал свою признательность» [1, с. 23].

Вторым подобным эпизодом является сцена со спасением служанки Мари, поперхнувшейся булавкой. Валери рьяно берется за спасение сама, волочет служанку к ближайшему врачу, невзирая на условности, на ожидающего ее мужа и великосветских гостей, на хрупкий модный наряд, только что доставленный из Парижа. Крюденер увлечена собственными достоинствами и очевидной правотой Валери в данной ситуации. Но вместо нежной идеальной героини автор показала нечто совсем иное: энергичную особу, физически достаточно сильную, совершающую активные действия исключительно только по собственному усмотрению, без какой бы то ни было оглядки на окружающих, то есть внутренне совершенно свободную женщину, сверяющую свои поступки только со своими внутренними установками. Причем, следует отметить, что эта женщина совершенно непредсказуема, ведь вот только что была практически пасторальная картина: Валери радовалась своему платью и красивой прическе, но уже через миг она несется по сельской дороге, волоча за собой задыхающуюся служанку, догоняя при этом выбежавшего ранее с большим отрывом молодого человека. Очевидно, что в данном случае муж Валери скорее предпочел бы предоставить служанку ее судьбе, чем нарушать условности и давать пищу светским пересудам [1, с. 62–63].

Прямое использование Юлией Крюденер в романе «Валери» сюжета, а также во многом и идеологии «Страданий юного Вертера» отнюдь не делает ее роман вторичным, поскольку литературные стереотипы здесь становятся элементами структуры произведения, узнаваемыми смыслами, изобразительными средствами для выражения неординарной личности автора. Восприятие Крюденер знаменитого произведения Гете кардинально отличается от такового у других русских авторов, использовавших его форму и содержание, таких, например, как Михаил Сушков с его повестью «Российский Вертер» (1792), где доминантой является недовольство автором несовершенством окружающего мира, а глубинное проникновение в природные феномены отсутствует также, как и поэтический дискурс [2].

Литература

1. Крюденер Ю. Валери или письма Густава де Линара Эрнесту де Г... / под ред. Е.П. Гречаной. М.: Наука, 2003. 430 с.
2. Овчарова Е. Э. Русская интерпретация романа Гете «Страдания юного Вертера» в повести Михаила Сушкова «Российский Вертер» / Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации: коллективная монография. Часть 2. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 294 с. С. 233–242

E. E. Ovcharova

**GOETHE'S ROMAN «THE SUFFERING OF A YOUNG WERTHER»
AND YULIA CRUDENER'S ROMAN «VALERIE»:
RECEPTION AND INTERPRETATION**

Abstract. The article compares some aspects of Goethe's novel «The Sorrows of Young Werther» and the novel «Valerie» by Julia Krudener, a well-known writer and public figure in the first half of the 19th century. The comparison reveals the originality of the interpretation of Goethe's novel in the novel by Krudener.

Keywords: Goethe, Julia Krudener, «The Suffering of Young Werther», «Valerie», Romanticism.

СЮЖЕТНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ «УЕДИНЕННОГО ДОМИКА НА ВАСИЛЬЕВСКОМ» ВЛАДИМИРА ТИТОВА И «РУКОПИСИ, НАЙДЕННОЙ В САРАГОСЕ» ЯНА ПОТОЦКОГО

Аннотация. Статья рассматривает сюжетные параллели метаромана Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» и фантастической повести В.П. Титова.

Ключевые слова: В.П. Титов, Ян Потоцкий, русская фантастическая повесть; метароман.

Вопросы влияния образов и сюжетных линий романа Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» на творчество А. С. Пушкина уже неоднократно рассматривались исследователями, однако их внимание было сосредоточено на сходстве некоторых аспектов произведения Потоцкого и повести «Капитанская дочка». В частности, речь идет о влиянии образа Альфонса ван Вордена на создание характера Петра Гринёва.

А. С. Пушкин создал и поэтическое отображение одного из эпизодов «Рукописи, найденной в Сарагосе». Речь идет об отрывке 1836 года «Альфонс садится на коня» [8, с. 347–348].

Интерес Пушкина к роману Потоцкого проявляется в его упоминании о писателе в «Путешествии в Арзрум», где Пушкин замечает: «Смотрите путешествие графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы» [10, с. 452].

Согласно воспоминаниям П. А. Вяземского, Пушкин «... высоко ценил этот роман, в котором яркими и верными красками выдаются своеобразные вымыслы арабской поэзии и не менее своенравные нравы и быт испанские» [13, с. 406].

Известно, что Пушкин обращался к Е.К. Браницкой за помощью в поисках рукописей Потоцкого, однако изыскания Браницкой не увенчались успехом. В библиотеке Пушкина хранился экземпляр парижского издания романа [4, с. 313–314], однако отсутствовало первое, неполное, петербургское издание,

134 | выпущенное тиражом в 100 экземпляров в 1805 году [2, с. 586–587]. Таким образом, можно с достаточной уверенностью сказать, что А. С. Пушкин интересовался творчеством Яна Потоцкого и был знаком с его метароманом «Рукопись, найденная в Сарагосе».

Современные исследователи заслуженно считают произведение Потоцкого, написанное в стиле «шкатулочного романа», явлением предромантической литературы. «В нем соединились ценности эпохи Просвещения с присущим ей культом разума и долга и то, что явилось результатом роста сознания индивидуальной ценности человека, – чувственности» [5, с. 180].

Фантастическая составляющая романа Потоцкого была подробно проанализирована Цветаном Тодоровым, считавшим «Рукопись» архетипом фантастического в литературе. Согласно его мнению, в «Рукописи» отсутствует определенность относительно реальности описываемых в ней событий [7, с. 30].

Фантастические мотивы «Рукописи» сближают ее с аналогичными мотивами в произведениях А. С. Пушкина, включая и предмет данного анализа – устный рассказ А. С. Пушкина, обработанный В.П. Титовым и изданный как повесть «Уединенный домик на Васильевском».

Данная повесть была впервые опубликована под псевдонимом Тит Космократов в альманахе «Северные цветы» на 1829 год [11, с. 57]. Автор повести познакомился с Пушкиным в 1829 году, после возвращения поэта из ссылки. Владимир Павлович Титов признавал, что основой повести стал устный рассказ А. С. Пушкина, услышанный им на вечере у Е. А. Карамзиной.

Согласно воспоминаниям В. П. Титова: «...В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а Александра Сергеевича Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове, поздно вечером, у Карамзиных...» [3, с. 374].

Интерес А. С. Пушкина к сюжету о влюбленном бесе выразился еще в его черновом наброске «Москва в 1811 году. Влюбленный бес» [7, с. 429]. Кроме того, это же название встречается и в списке неосуществленных драматических произведений Пушкина [12, с. 122]. Название это является переводом французского названия романа Жака Казота «Le diable amoureux», изданного в 1772 году. В библиотеке Пушкина имелось издание этого романа.

Исследователи проанализировали связь сюжета Казота с произведениями Пушкина, в частности, с «Домиком в Коломне» и «Уединенным домиком на Васильевском» [14, с. 115]. Сюжет Казота в «Уединенном домике на Васильевском» трансформируется. Герои новеллы меняются ролями и бесовка, влюбленная в мужчину, становится дьяволом, влюбленным в женщину.

Аналогичный эпизод встречается и в романе Яна Потоцкого, в новелле об Орландине и Тибальде де ла Жакьере. Потоцкий, несомненно знакомый с произведением Казота, сохраняет оригинальные роли героев. Таким образом,

знакомство Пушкина с метароманом Потоцкого является еще одним доказательством влияния обоих произведений на сюжет «Уединенного домика на Васильевском».

Сравнивая новеллу об Орландине и Тибальде де ла Жакьере с историей Варфоломея и Веры в «Уединенном домике на Васильевском», можно составить следующую таблицу мотивных параллелей и различий.

Мотив	Рукопись, найденная в Сарагосе	Уединенный домик на Васильевском
Описание сверъестественного создания	Трое гуляк увидели выходящую из соседнего переулка женщину под вуалью, весьма стройную и, как казалось, очень молодую... [6, с. 96].	Варфоломей был статен, имел лицо правильное; но это лицо не отражало души, подобно зеркалу, а, подобно личине, скрывало все ее движение... [9, с. 355].
Место	...с виду это была обыкновенная хижина, даже крытая соломой... [6, с. 100].	...он приводит вас к последней возвышенности, украшенной одним или двумя сиротливыми домами и несколькими деревьями; ...И летом печальны сии места пустынные... [9, с. 351].
Обстановка	Стены были увешаны фламандскими коврами, затканными чудесными узорами, образующими, казалось, живые фигуры. С потолка свисали люстры, отделанные чистым серебром. Дорогие шкафы из слоновой кости и из черного дерева стояли рядом... с мягкими диванами, обитым венцианским муаром [6, с. 101].	Неизъяснимым чувством забило его сердце, когда он вошел в эту очарованную комнату. Это была вместе зимняя оранжерея и диванная. Миртовые деревья, расставленные вдоль стен, укрощали яркость света канделябров, который, оставляя роскошные диваны в тени за деревьями, тихо разливался на гобеленовые обои... [9, с. 362].
Развязка	Но Орландины уже больше не было. Тибальд увидел на ее месте нечто отвратительное и незнакомое ему доселе. – Я не Орландина, – завопило чудовище, – я Люцифер!... Отшельник исчез. Тибальд же лежал мертвый с распятием в руках [6, с. 102].	Вере привиделось, будто две струи огня текут из его глаз... Тут Вера увидела, с кем имеет дело. «Да воскреснет бог! и ты исчезни, окаянный», — вскрикнула она, собрав всю силу духа, и упала без памяти [9, с. 370]. Никакое врачество не могло вернуть ей ни веселости, ни здоровья [9, с. 372].

Таблица 1. Мотивные параллели и различия новеллы об Орландине и Тибальде де ла Жакьере и «Уединенного домика на Васильевском»

«Зеркальный» подход А. С. Пушкина прослеживается не только в перемене гендерной принадлежности героев обеих историй. В то время как объект страсти Варфоломея, Вера, описана как кроткое и добродетельное создание, Тибальд де ла Жакьер является гулякой и бражником.

Таким образом, можно сделать вывод, что сюжет «Уединенного домика на Васильевском» является своеобразным «зеркалом» вставной новеллы Яна Потоцкого. Повторяя некоторые мотивы сюжета Потоцкого, А. С. Пушкин одновременно подвергает их творческой интерпретации, трансформируя в новое произведение.

Литература

1. Tzvetan Todorov. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. 2nd ed. Cornell University Press, 1975. 190 с.
2. Бэлаз И. Ф. Рукопись, найденная в Сарагосе. Ян Потоцкий. Рукопись, найденная в Сарагосе // АН СССР. Серия «Литературные памятники». М.: Наука. 1968. 629 с.
3. Кардаш Е.В «Уединенный домик на Васильевском» // В. Пушкин и его современники. Сборник научных трудов. Выпуск 5 (44). Российская Академия Наук. Институт Русской Литературы (Пушкинский Дом). Нестор-История. 2002. 448 с.
4. Модзалевский Б.Л. Библиотека Пушкина. СПб., 1910. 442 с.
5. Мусий В. Б. «Рукопись, найденная в Сарагосе» Яна Потоцкого как предромантическое произведение. *Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций*. 2011. № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rukopis-nayden-na-v-saragose-ya-na-pototskogo-kak-predromanticheskoe-proizvedenie>
6. Потоцкий Ян. Рукопись, найденная в Сарагосе // Академия Наук СССР. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1968. 629 с.
7. Пушкин А. С. <Влюбленный бес> // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. 1948. 496 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol08/y0824292.htm>
8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. 1977. 497 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-347.htm?cmd=1&dscr=1>
9. Пушкин А. С. Уединенный домик на Васильевском : Приложение // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977–1979. Т. 9. История Петра. Заметки о Камчатке. 1979. 449 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v09/d09-351.htm>
10. Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8, кн. 1. Романы и повести. Путешествия. 1948. 496 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push17/vol08/y082441.htm>
11. Синявский Н., Цявловский М. Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни. 2-е изд., испр. М., 1938. 164 с.
12. Цявловская Т. Г. «Влюбленный бес»: (Неосуществленный замысел Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М-Л.: Изд-во АН СССР. 1960. Т. 3. 536 с. – URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is3/is3-101-.htm?cmd=p>
13. Чернобаев В. Г. К истории наброска «Альфонс садится на коня» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. АН СССР. Ин-т литературы.

14. Шульц Р. О внутренней связи двух «Домиков» Пушкина (К теме «Пушкин и Казот») // Записки Русской академической группы в США. Т. XX. 1987. 384 с.

N. A. Shulman

PLOT PARALLELS OF «THE SECLUDED HOUSE ON VASLIEVSKY ISLAND» BY VLADIMIR TITOV AND «THE MANUSCRIPT FOUND IN SARAGOSSA» BY JAN POTOCKI

Abstract. The article examines the plot parallels between the meta-novel by Jan Potocki «The Manuscript Found in Saragossa» and the supernatural novella by Vladimir Titov.

Keywords: Vladimir Titov; Yan Potocki; Russian fantasynovella; meta-novel.

КОЛЛЕКЦИЯ ЛЛОЙДА КОТСЕНА И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРИНСТОНСКОГО УНИВЕРСИТЕТА: РЕЦЕПЦИЯ СОВЕТСКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920–1930-х гг.

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики восприятия советской детской литературы за рубежом на примере исследовательской деятельности кафедры славянских языков и литератур Принстонского Университета. Особое внимание посвящено предыстории исследовательского проекта кафедры «The pedagogy of images» и его связи с коллекцией советских детских книг 1920–1930-х гг., собранной Ллойдом Котсеном (Cotsen Children’s Library).

Ключевые слова: советская детская литература 1920–1930-х гг.; Принстонский университет (Princeton University); «The pedagogy of images»; Cotsen Children’s Library.

1920–1930-е гг. – эпоха активного развития советской книги, время эксперимента с формой и содержанием. Забытый на десятилетия этот беспрецедентный культурный феномен привлекает внимание широкой публики, в том числе за рубежом. Советские детские книги 1920–1930-х гг. активно собираются коллекционерами, а уже имеющиеся собрания становятся предметом для научного изучения.

Примером тому может стать сотрудничество американского коллекционера, библиофила Ллойда Эдварда Котсена и исследовательской деятельности кафедры славянских языков и литератур Принстонского университета (Department of Slavic Languages and Literatures of Princeton University). Родившийся в 1929 году в Бостоне, Котсен получил степень бакалавра истории в Принстонском университете (Princeton University), вернувшись из армии там же изучал архитектуру, участвовал в раскопках древних городов на территории Греции [5].

Хотя история и искусство не стали его главным занятием (благодаря его стараниям небольшая компания по производству косметики стала всемирно известным брендом Neutrogena), Котсен всю жизнь коллекционировал то, к чему питал страсть с юных лет: предметы старины (древние китайские зеркала, японские бамбуковые корзины, плетеные по уникальной техноло-

гии, которые в конце жизни он передал в дар многим музеям) и книги, в том числе детские. Поначалу это была небольшая семейная библиотека из книг, купленных для его детей. Постепенно Котсенем овладел интерес к детским книгам, созданным на разных языках, в разных станах, в разные эпохи и книжным иллюстрациям. Так наравне с новыми, современными книгами в его коллекции стали появляться древние детские книги, некоторые из которых датируются XV веком. Внимание коллекционера привлекал любой артефакт, связанный с феноменом детства, то как этот феномен понимали и осмыслили в литературе и изобразительном искусстве в разные эпохи. Личный библиотекарь Котсена следил за этим необыкновенным фондом, в котором были гениальные механические книги Лотарда Меггендорфера, первые издания легендарных французских «Рассказов дядюшки бобра» (Pere Castor), первые настольные игры для детей, графическая сюита Жака Стеллы «Игры и развлечения детства» (Les jeux et plaisirs de l'enfance) 1657 г., длинная серия иллюстрированного японского детского журнала «Kodomokuni» и множество наименований, выпущенных выдающимися издательствами детских книг Веймарской республики [2]. Каждый объект этого невероятного собрания является репрезентацией какой-либо важной вехи в истории осмысления детства книжной культурой. Особое место в этом своеобразном мировом музее детства занимает собрание советских детских книг 1920–1930 гг., насчитывающее более 1000 наименований, многие издания на данный момент являются единственным экземпляром.

В 1994 году Котсен передал всю свою огромную коллекцию (около 120 000 иллюстрированных книг) библиотеке almatmater (Princeton University) [8]. Внимание кафедры славянских языков и литератур Принстонского Университета было обращено на коллекцию советских детских книг. Кафедра, у истоков которой стояли Герман Ермолаев, Нина Берберова, разработала целый комплекс мероприятий для сохранения, изучения и привлечения внимания к феномену советской детской литературы 1920–1930-х гг.

В 2015 году состоялся первый научный симпозиум в рамках проекта «The pedagogy of images. Depictingcommun is for children» («Педагогика образов. Изображая коммунизм для детей»). Ко времени проведения симпозиума была проведена работа по оцифровке фонда советских детских книг, чтобы с материалами научного события мог ознакомиться любой желающий (экспозиция, ныне носящая название «Soviet Era Books for Children and Youth» («Книги советской эпохи для детей и юношества»), находится в свободном доступе на сайте библиотеки Принстонского Университета [7].

На главной странице проекта размещена краткая историко-культурная справка о времени создания книг, особое внимание уделяется словесному и визуальному языку детской литературы данного периода: «Созданная для молодого советского читателя <...> иллюстрированная книга стала важным

140 | культурным феноменом, несмотря на кажущуюся простоту и зачастую минималистские приемы. Крупные советские писатели и художники внесли свой вклад в этот жанр, создав уникальное собрание сложных словесно-визуальных форматов» [9]. Также дано краткое описание концепции, в рамках которой проводятся исследования: «Именно процесс слияния текста и изображения в рамках иллюстрированной книги для юных советских читателей мы и хотим изучить, приступая к нашему проекту». В целом проект задуман как двухэтапный процесс, включающий создание аннотированного каталога советских иллюстрированных книг, проведение исследовательских семинаров и симпозиумов и выпуск по их итогам сборника статей.

Второй по значимости, но не менее важной целью проекта является исследование современных возможностей для проведения подобных исследований, в частности проблемы оцифровки визуальных материалов и более детального понимания того, каким образом оцифровка текстов может помочь в деле научного анализа и привлечения внимания к данному феномену широкой аудитории.

Примечательно, что на главной странице проекта в качестве основной иллюстрации помещена обложка книги Надежды Павлович «Большевик Том» с иллюстрациями Б. Кустодиева (Павлович Н. Большевик Том. Л.: Брокгауз – Ефрон, 1925). В одном изображении удивительным образом соединилось множество смыслов. Во-первых, это имя и фигура самой поэтессы, с ее дореволюционным символистским прошлым, нашедшей себя при новой власти в детской литературе. Во-вторых, это фигура художника старой дореволюционной школы Б. Кустодиева, адаптировавшего свой талант под новую стилистику при создании иллюстраций к детским книгам. В-третьих, это непосредственно образ американского мальчика Тома, пожелавшего своими глазами увидеть далекое советское государство. Думается, исследование традиций и новаторства словесного и визуального языка советской детской литературы 1920–1930-х гг. по своей сути имеет ту же цель, что и путешествие Тома.

Анализ материалов трех крупных научных событий (научный симпозиум 2015 года, научный семинар 2016 года, научный симпозиум 2017 года) позволяет определить, какие тексты более всего интересны для исследования, сделать некоторые выводы об особенностях восприятия советской детской литературы за рубежом.

Обратившись к темам научных докладов 2015–2017 гг., можно понять, что большинство исследований посвящено визуальному языку советской детской книги, с помощью которого новая власть стремилась по выверенному плану вырастить из юных читателей граждан новой страны. Особенно интересны книги, сюжеты которых связаны с яркими приметами эпохи. Например, исследование Кевина Платта «От революционного динамизма к плану

и программе: визуализация темпоральности в советской детской культуре» (Kevin Platt «From Revolutionary Dynamism to Plan and Program: Visualizing Temporality in Soviet Children's Culture») на материале книг А. Порет («Как победила революция»), А. Лаптева («Пятилетка») и Б. Кустодиева («Детям о Ленине») посвящено «механизмам словесного и визуального выражения времени в детской книге того времени» [6]. Свою трактовку образа самолета в детских книгах предложила исследовательница Кэтрин Хилл («Soviet Wings from Aerosledsto Aeroplanes» [1]), проанализировав интертекстуальные связи советских текстов (Р. Кармен «Аэросани» (1931), Б. Уральский «Полет на слет» (1930) и др.) с текстами Р. Кипплинга.

Один из американских ученых в своей работе закономерно обращается к исследованию образа Америки в советской детской литературе времен НЭПа (Thomas Keenan «Amerika – Industry, Energy and Ideology in the Imaginary America of Early-Soviet Illustrated Booksfor Young Readers» – Томас Кинан «Америка – индустрия, энергия и идеология в воображаемой Америке в раннесоветской иллюстрированной книге для юных читателей»). Восприятие данного элемента по прошествии времени ученым-американцем представляет особенный интерес. Анализируя тексты Л. Лесной, А. Гастева, Н. Павлович (Л. Лесная «Джими Джой в гости к пионерам» илл. Б. Кустодиева, Л.: Гос Издат, 1925; А. Гастев «Юность, иди!», М., 1923) и иллюстрации, Кинан приходит к следующему выводу: «...многие смотрели на Соединенные Штаты Америки как на революционного предка и образец нового государства» [3]. Говоря об способе раскрытия образа Америки в детской литературе, исследователь оперирует термином «иконография», понимая его как набор регулярно повторяющихся словесных и визуальных мотивов: «...это так называемая американская «иконография» представляет фантастический новый мир, полностью порожденный человеческой изобретательностью и силой воли, новый мир, который, кажется, почти игнорирует физические и механические законы старого мира. Это устойчивый мотив чуда современной инженерии и восхищения им (например, небоскребы, электрификация в массовом масштабе, надземные железные дороги, авиация)» [Там же]. Не остается без внимания и другой важный структурный элемент, объединяющий анализируемые тексты в единый корпус – образ американского ребенка. По наблюдениям Кинана, «чаще всего данный образ реализован в несколько парадоксальном, но регулярно повторяющемся контексте отвержения социальной жизни родины, констатации культурного и политического упадка, отказа от уже построенного современного чудесного мира Америки двадцатого века в пользу нового мира Советского государства и чудесной цивилизации, которую еще предстоит построить там» [3]. Автор статьи неслучайно выбрал в качестве заставки выразительную плоскостную графическую иллюстрацию авторства О. Дейнеки, резюмирующую выводы исследования.

Не могла остаться без внимания и тема интернационализма и деления на расы. На примере детского журнала «Искорка», издававшегося с 1926 по 1931 гг. в качестве приложения к газете «Рабочая Москва» для детей, Кристина Киэр в своей статье «Африка и «Искорка»: расовое просвещение в советском детском журнале» (Christina Kiaer «Afrika and «Iskorka»: Racial Enlightenment in a Soviet Children's Journal») прослеживает «трансформацию морфологии репрезентации черноты в Советской России, осознанную писателями и художниками за короткий промежуток времени» [4]. Проанализирован переход от устаревших ко времени начала публикации «Искорки» псевдоэтнографических визуальных и словесных картин «примитивной» абстрактной Африки, на которых воспитывались дети в колониальной Европе (и имперской России), к конкретным образам афроамериканских детей. Проанализирован речевой портрет этих детей, место в системе персонажей относительно детей других национальностей. Сделан вывод об основных функциях появления фигуры «иног» ребенка на страницах журнала: от изначальной нейтрально познавательной – к дальнейшей идеологически обоснованной.

Обращение к материалам симпозиумов и семинаров, проводимых кафедрой славянских языков и литератур Принстонского Университета, позволяет определить особенности восприятия советской детской литературы 1920–1930-х гг., выявить круг интересующих тем, наиболее значимых, по мнению носителей данной культуры, образов. Деятельность ученых университета по изучению данного периода истории детской литературы и привлечению к ней внимания широкой аудитории имеет крайне мало аналогов в современном полилингвальном мире. Огромную роль в этом сыграла деятельность коллекционера, ценителя детской книги Ллойда Эдварда Котсена.

Литература

1. Hill R.K. Soviet Wings from Aerosleds to Aeroplanes. URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/katherine-hill-reischl-soviet-wings-from-aerosleds-to-aeroplanes/> (дата обращения 06.01.2021).
2. Immel A. Lloyd E. Cotsen and Modern Children's book collecting. Choice Scraps of History. URL: <https://cotsen.princeton.edu/node/281> (дата обращения 05.01.2021).
3. Keenan T. Amerika – Industry, Energy and Ideology in the Imaginary America of Early-Soviet Illustrated Books for Young Readers. URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/thomas-keenamerika-industry-energy-and-ideology-in-the-imaginary-america-of-early-soviet-illustrated-books-for-young-readers/> (дата обращения 06.01.2021).
4. Kiaer C. Afrika and 'Iskorka': Racial Enlightenment in a Soviet Children's Journal. URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/christina-kiaer-afrika-and-iskorka-racial-enlightenment-in-a-soviet-childrens-journal/> (дата обращения 06.01.2021).

5. Lloyd Cotsen, Collector of the Ordinary and the Odd // The New York Times. 17.05.2017. URL: <https://www.nytimes.com/2017/05/17/business/lloyd-cotsen-collector-of-the-ordinary-and-the-odd-dies-at-88.html/> (дата обращения 27.12.2020).

6. Platt K. From Revolutionary Dynamism to Plan and Program: Visualizing Temporality in Soviet Children's Culture. URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/kevin-platt-from-revolutionary-dynamism-to-plan-and-program-visualizing-temporality-in-soviet-childrens-culture/> (дата обращения 05.01.2021).

7. Soviet Era Books for Children and Youth (digital collection). – URL: <https://dpul.princeton.edu/cotsen/browse/soviet-era-books-for-children-and-youth?page=4> (дата обращения 28.12.2020).

8. The Cotsen Children's Library at Princeton University. URL: <https://cotsen.org/about/cotsen-affiliated-organization/> (дата обращения 04.01.2021).

9. The pedagogy of image. Depicting communism for children. URL: <https://pedagogyofimages.princeton.edu/> (дата обращения 05.01.2021).

D. S. Sychugova

**COLLECTION OF LLOYD KOTSEN AND PRINSTON
UNIVERSITY: RECEPTION OF SOVIET CHILDREN'S
LITERATURE 1920–1930s.**

Abstract. The article is devoted to the analysis of the specifics of the perception of Soviet children's literature abroad on the example of the research activities of the Department of Slavic Languages and Literatures at Princeton University. Particular attention is devoted to the background of the research project of the department «The pedagogy of images» and its connection with the collection of Soviet children's books of the 1920s – 1930s, collected by Lloyd Cotsen (Cotsen Children's Library).

Keywords: Soviet children's literature of the 1920–1930s, Princeton University, Department of Slavic Languages and Literatures, «The pedagogy of images», Cotsen Children's Library.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МИФА ОБ АМУРЕ И ПСИХЕЕ В РОМАНЕ КЛАЙВА С. ЛЬЮИСА «ПОКА МЫ ЛИЦ НЕ ОБРЕЛИ»: О ДУШЕ И ЛЮБВИ

Аннотация. В статье идет речь об интерпретации мифа об Амуре и Психее в книге Клайва С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», изучение которой позволяет выделить общие инвариантные мотивы, представленные в античном сюжете, а также определить индивидуальные черты, отражающие авторское мировосприятие христианского мыслителя XX века.

Ключевые слова: Психея, душа, любовь, христианское мировоззрение; обретение себя.

Глубокое общезначимое, нравственное и мировоззренческое содержание мифа о любви Амура и Психеи, выходящее за рамки породившей его эпохи, приобретает для художников, скульпторов и поэтов последующих эпох непреходящую эстетическую ценность. Рассказ о губительном любовном попытке и нарушении брачного запрета, об испытаниях, которые должна пройти героиня во имя любви, всегда привлекал внимание писателей разных стран и эпох. Литературная обработка сказки об Амуре и Психее римским писателем Апулеем в романе «Метаморфозы, или Золотой осел» сохраняет основные линии фольклорного сюжета. Трогательная история любви Амура и Психеи нашла отражение в повести «Любовь Амура и Психеи» французского писателя XVII в. Жана Лафонтена, в поэме «Душенька» русского поэта XVIII в. Ипполита Федоровича Богдановича и др. Настоящая статья посвящена исследованию художественной интерпретации мифа об Амуре и Психее в романе Клайва С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели», где главной темой становится не только возвращение исчезнувшего супруга и его любви, но и обретение человеком истинной сущности.

В сказке об Амуре и Психее, которая входит в состав романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел», есть сказочные мотивы: царь с царицей и три дочери, среди которых младшая – самая красивая; зависть старших сестер, которые хотели навредить младшей; чудесный супруг – Амур; нарушение запрета, когда Психея сначала не послушалась мужа и посмотрела на него, а затем открыла шкатулку Персефоны; поиски мужа, служба главного героя

и другие. К ним добавляются мифологические мотивы: ненависть богини и тяжелые испытания, которые должна пройти Психея в мире богов.

Клайв Льюис выстраивает свой роман по этой же схеме, только он глубоко психологически раскрывает каждый образ, наполняя древнегреческий миф христианским смыслом. У него действующие лица имеют сложные характеры, и их нельзя разделить на «плохих» и «хороших», ведь все они – обычные люди со своими желаниями, амбициями, разными взглядами на жизнь.

Тема родственной, настоящей любви проходит красной нитью по всему роману, достигая своего наивысшего звучания в конце. Любовь у Льюиса – это прекрасное, исцеляющее душу человека чувство, которое может стать искуплением всех грехов. Но если человек злоупотребит им, то оно принесет ему боль и страдания, разрушит все то, что он любит. Автор раскрывает перед читателем сущность любви, и именно различие в устремлениях главных героев позволяет нам сказать, что каждый из них становится образом-проявлением разных сторон этого чувства.

Так, Психея становится символом чистой, настоящей, искренней любви. С самого детства ее сердце было открыто людям, и она радовалась всему, что ей дано. Но нельзя не обратить внимание на то, что с малых лет девочка сильно интересовалась всем, что связано с Седой Горой и богом, который на ней обитал. Если вспомнить, что имя Психеи на наш язык переводится как «душа», то становится ясно, что Клайв Льюис вкладывает в этот образ глубокий теологический смысл: так душа человека с самого рождения стремится ко всему прекрасному, к Богу, но на этом пути ей встречаются различные искушения и соблазны, которые нужно преодолеть. Хотя Психея любила своего мужа, бога Седой Горы, она поддалась уговорам Оруали и взглянула на него, нарушив брачную клятву. Своими руками разрушив собственное счастье, Психея должна пройти через тяжелые испытания, чтобы вновь обрести любовь.

Средняя дочь Царя, Редиваль, поначалу кажется антагонистом Психеи, но является символом человека, которому не хватает любви. С детства у нее не было никого, кто бы ее любил: она не знала ни материнской, ни отцовской ласки, а родная сестра, Оруаль, легко променяла дружбу с ней на общение с Лисом и Психеей. Конечно, предоставленная самой себе Редиваль скоро почувствовала обиду на тех, кто отвернулся от нее, и постаралась сделать им побольнее: она предает Психею, рассказав Жрецу о том, что в народе девушку почитают за богиню, хотя она не ожидала, что это обернется настоящим жертвоприношением Психеи. Да, у Редивали «всегда был ветер в голове и одно распутство на уме» [3, с. 34], она совершила много глупостей и необдуманных поступков, но все это от того, что она считала себя одинокой и никому не нужной. И если у Апулея сестры Психеи – завистливые, злые, заслуживающие наказания, то Редиваль совсем нельзя назвать такой.

146 | Наоборот, она заслуживает сочувствия. Клайв Льюис делает то, что было несвойственно древнему миру: он проводит глубокий психологический анализ, ищет истоки поступков героини и старается ее оправдать. Ведь Редиваль совсем не антагонист: она обычная женщина, которая ищет свое счастье. И, пройдя нелегкий путь, своеобразное испытание одиночеством, находит то, что искала, в семейной жизни.

Жертвенная любовь в романе представлена образом Лиса. Старый раб был так предан своей «доченьке», Оруали, что отказался вернуться на родину, когда появилась такая возможность. Он знал, как нужен Оруали, как тяжело будет ей без него, и просто не смог покинуть ее.

Устами Лиса прозвучит важная мысль о том, что принуждать кого-то любовью, слезами и мольбами, сделать так, как хочешь ты, нельзя. В этом месте Льюис как бы напоминает нам всем известную фразу: если любишь – отпусти. Именно так должна была поступить Оруаль с Психеей, когда та стала женой бога Седой Горы. Она должна была пожертвовать своим счастьем ради того, кого любила всем сердцем, как сделал это Лис. Так же ей следовало отнестись к Бардии, начальнику царской стражи: нужно было просто отпустить его, не задерживать постоянно на службе, не выматывать множеством поручений. Она должна была смириться с тем, что его счастье – не рядом с ней, а с женой и детьми, что для него она всегда будет Царицей, которой он готов служить верой и правдой, но никем больше. Тогда бы тот, кого она любила, прожил бы долгую и счастливую жизнь.

Но Оруаль не поступает так, как учил ее Лис. На примере Оруали автор показывает эгоистичную любовь, когда один человек только требует от другого, а сам не отдает ничего взамен, тем самым разрушая жизнь того, кого он любит. В сущности, здесь нет любви, но есть только желание одного подчинить своему контролю другого, чтобы насытить свою гордыню. Она не видела, сколько любви ее окружает, ей все было мало: нужно было подчинить себе Психею, Бардию, Лиса. Оруаль любит саму себя и желает счастья только себе одной. В конце жизни она признается Психее, что «никогда не желала ей истинного добра» [3, с. 347], никогда не думала о ней так, чтобы не думать в первую очередь о себе. Кроме того, Оруаль становится ярким примером любви-пожирания, когда тот, кто любит, настолько морально истощает объект своих чувств, что от любви и человека не остается ничего. Так было с Бардией, так же она поступила с Психеей: она использовала любовь сестры, чтобы добиться желаемого, но тем самым вызвала только отвращение Психеи к себе.

Но у Льюиса, как уже было сказано выше, нет плохих людей, он ищет причины, пытается объяснить, почему тот или иной герой ведет себя так, ведь та же Оруаль не виновата в том, что не умеет любить по-другому: ей с детства, как и Редивали, не хватало любви; она не могла до конца поверить,

что нужна Лису и Психее, дорога Бардии. Она не могла осознать их любви по той же причине, по которой не могла увидеть прекрасного дворца бога Седой Горы и великолепных одежд Психеи: она забыла о вечной, божественной красоте, поддавшись гордыне и страстям, т.е. отвернулась от Бога, закрыла свое лицо, свою сущность безликой маской. Здесь весьма интересно Клайв Льюис выстраивает параллель между душевной и внешней красотой. Ведь Оруаль была внешне некрасива, и всегда покрывала голову платком, чтобы никто ее не увидел. Она так много думала о внешнем, что не заметила, как под платком оказалась ее душа. Этим «платком» для нее стала гордыня, которая мешала ей почувствовать присутствие Бога и любви в своей жизни. Чтобы встретиться с Богом, Оруаль должна была «умереть прежде смерти» [3, с. 319], а это значило умертвить «страсти, желания и сомнения» [3, с. 320–321]. Ей нужно было «жить в согласии с истиной» [3, с. 321], чтобы вернуть былую красоту душе. Путь Оруали – это путь преодоления гордыни, одного из главных грехов, который причиняет зло не только окружающим людям, но и разрушает самого человека. Но Оруаль справляется: пройдя вместе с Психеей все испытания, пострадав душой за тех, кого любила, она раскаивается во всем, что совершила. И Бог прощает ее, тем самым освобождая от тяжелого бремени греха и даруя настоящую душевную свободу.

Любовь у Льюиса хотя и занимает важное место в романе, но все-таки не является главной темой. Автору важно не просто показать любовь как таковую, но раскрыть ее влияние на человека, на его душу. Объект его изображения – это душа человека, которая стремится ввысь, к прекрасному, к Богу. Но обрести Бога можно, только если в сердце есть любовь. Так и герои Льюиса прошли свой путь, полный испытаний и трудностей, от безверия – к вере, от одиночества – к любви и счастью.

Книгу Льюиса можно назвать романом-притчей, ведь в ней на примере главных героев автор раскрывает важную христианскую идею искупления грехов покаянием. В мире, который изобразил Льюис, есть Бог, Творец, который стремится спасти каждую заблудшую душу, и Он может простить человека, что совсем не свойственно богам древнего мира, в котором согрешившего ждет неминуемая расплата. Повествование ведется от первого лица, что придает роману исповедальный характер. Действительно, разделенная на две части, воспоминания и раскаяние Оруали, в которых главная героиня проходит все этапы духовной эволюции: от признания, покаяния и раскаяния через прощение – к обретению истинной любви, книга звучит, как исповедь Царицы.

Христианский богослов Клайв С. Льюис не случайно в основу романа кладет миф об Амуре и Психее, в котором любовь сливается с душой; где любовь – Бог, а душа – человек. Поэтика названия романа отражает важную для Льюиса идею: обретение человеком истинной сущности. Пока мы без

148 | лиц, Бог не вступит с нами в разговор: мы попросту не услышим, не поймем Его, потому что отвергли все божественное, что нам дано. Под «лицами» подразумевается истинная сущность человека, его душа, которой чуждо все земное. Ведь душа, как маленькая Психея, всегда стремится к Богу. А где Бог, там и любовь. Лишь отвергнув все материальное, пустое и приняв божественное, человек может обрести свое настоящее лицо и узнать любовь.

Совершенное и полное определение любви дает Апостол Павел в первом Послании к Коринфянам: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает...» [1, с. 1256]. Такая любовь желает добра, всегда оправдывает близкого, совершившего проступок или преступление, дает понимание, что плохие поступки чаще всего совершаются ненамеренно. Настоящая любовь очищает душу, помогает человеку обрести самого себя, перенести многие испытания. Когда человек по-настоящему, искренне любит, он находится ближе всего к Богу.

Интерпретация мифа об Амуре и Психее в произведении Клайва С. Льюиса позволяет, с одной стороны, выделить общие инвариантные мотивы, представленные в римском романе, а с другой стороны, – определить индивидуальные черты, отражающие авторское мировосприятие христианского мыслителя XX века. Творческая переработка античного сюжета британским писателем и богословом характеризуется тенденцией к усилению степени психологической глубины в изображении образов, а также углублению связи с христианским мировоззрением. Жизненный принцип Клайва Стейплза Льюиса, который прошел мучительный путь от неверия к глубокой вере, приобретает важное значение для понимания главной идеи романа: «Отдайте себя – и вы обретете себя. Будете искать "себя" – и вашим уделом станут лишь ненависть, одиночество, отчаяние, гнев и гибель. Но если вы будете искать Христа, то найдете Его, и "все остальное приложится вам"» [2, с. 200–201]. Герои романа «Пока мы лиц не обрели» проходят именно этот путь, преодолевая свои страсти и слабости, стараясь забыть о себе, обретают свое подлинное новое «я».

Литература

1. Библия: Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Мн.: Беларусь, 1990. 1376 с.
2. Льюис К.С. Просто христианство // Собр. соч. в 8 т. Т. 1. СПб., 2004.
3. Льюис Клайв Стейплз. Пока мы лиц не обрели. М.: АСТ, 2020. 351 с.

**INTERPRETATION OF THE CUPID AND PSYCHE MYTH IN
CLIVE STAPLES LEWIS' BOOK «TILL WE HAVE FACES»: ABOUT
SOUL AND LOVE**

Abstract. This article is about a myth of Cupid and Psyche retold in Clive Staples Lewis' book «Till we have faces». The research of this book reveals common features with the ancient greek myth and also finds individual Lewis' features, which are represented the christian theology.

Keywords: Psyche; love; soul; Christian's mind; finding yourself.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ АНТИЧНЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «СМЕРТЬ АХИЛЛЕСА» БОРИСА АКУНИНА

Аннотация. В статье анализируется художественная трансформация образов героев античной мифологии в романе Бориса Акунина «Смерть Ахиллеса».

Ключевые слова: детектив; Борис Акунин; античность; игровая поэтика; античная мифология.

Отличительной чертой творчества Бориса Акунина является игровая поэтика текстов [7, 8]. В его книгах переосмысляются элементы культур разных стран, в том числе образы классической литературы. Древнегреческая и римская мифологии, являясь важной частью европейского культурного кода, не могли не найти свое отражение в творчестве писателя. Роман «Смерть Ахиллеса» из цикла о детективе Эрасте Фандорине – яркий пример художественной трансформации античных образов.

Многие персонажи романа имеют прообразы в античной литературе, в частности, в «Илиаде». Например, легендарный герой Ахиллес послужил основой для нескольких ключевых героев романа [7, 8]. В первую очередь, «русского Ахиллеса» – генерала Соболева, убитого в начале книги. Соболев – герой войны с турками (эти события нашли отражение в романе «Турецкий гамбит» [3]), яркая и харизматичная личность, бесстрашный воин, хороший друг. Его внезапная смерть оплакивается всей Империей.

Как выяснилось позже, генерал Соболев был также главой антиправительственного заговора. Участники заговора планировали свергнуть императора и построить новый государственный строй на основе политики панславянизма. Во главе страны должен был встать Соболев.

«Ахиллесовой пятой» героя оказывается женщина. Соболев умирает во время полового акта с проституткой: постыдная смерть, которую решили скрыть его соратники.

Второй Ахиллес в романе – Ахимас Вельде – наемный убийца, известный мастерством, удачей и необычностью методов. Он безжалостен и хитер, способен манипулировать другими и тонко анализировать личности противников.

Имя Ахимас созвучно имени Ахиллес. Биография Вельде также отсылает к эпизодам жизни античного героя.

Имена его родителей – Пелеф и Фатима – созвучны именам родителей Ахиллеса – Пелей и Фетида [4].

Необычен союз этих героев. Пелеф – немец, представитель «христовых братьев», одного из течений христианства. Фатима – гяурка, мусульманка, изменившая привычный образ жизни (и имя) после замужества, но тайно сохранившая прежнее мировоззрение. Подобным образом Фетида, богиня, была выдана замуж за смертного человека [4].

Мать Ахимаса в тайне от мужа учила мальчика пользоваться оружием, что можно сравнить с попытками Фетиды защитить Ахиллеса [4]. Далее, Ахимас какое-то время изображал девочку, живя в монастыре, где его нашел дядя Хасан. Как и Ахиллес, скрывавшийся в женской одежде от войны, Ахимас случайно раскрыл свою личность, проявив интерес к оружию [4]. После дядя Хасан научил мальчика законам гор. Подобным образом Хирон обучал Ахиллеса в горах [4]. В школе Ахимас убивает одноклассника Кикина и преподавателя Тенетова, чьи имена созвучны именам убитых Ахиллесом троянских героев Кикна и Тенеса [4].

Наконец, обстоятельства смерти Вельде схожи с гибелью мифологического Ахиллеса. Он погибает от рук Фандорина недалеко от Свейских ворот, находящихся недалеко от трактира «Троица». Это аналог Скейских ворот Трои, возле которых погиб Ахиллес [4, 6]. Ахимасу, как и древнегреческому герою, в пятку попадет небольшая стрела — оружие, спрятанное в рукаве Фандориным. Ранение оказывается для героя смертельным, но какое-то время он сопротивлялся смерти, так же как Ахиллес [4].

Третьим, менее очевидным Ахиллесом является Эраст Фандорин, главный герой романа. Он не силен, но все же опасен в бою: в Японии овладел приемами ниндзя [2]. Фандорин также обладает необыкновенной удачей: он выигрывает любой спор или игру с элементом случайности (в «Турецком гамбите» упоминается, что он выиграл партию в шахматы, не умея в них играть [3]). Впрочем, в романе «Смерть Ахиллеса» герой выполняет также роль Париса, убившего Ахиллеса (Ахимаса) [4]. Примечательно, что ранее в романе похожую роль сыграл Ахимас Вельде в отношении генерала Соболева.

У всех Ахиллесов в романе есть спутники Патроклы. Самый очевидный – есаул Гукмасов, ближайший друг и соратник генерала Соболева. Гукмасов получил полшутливое прозвище «Патрокл», так как практически повсюду следовал за Соболевым [2, 3]. Есаул был настолько предан генералу, что посчитал своим долгом сохранить репутацию Соболева не запятнанной позорной смертью. Он разработал и провел операцию по имитации смерти Соболева от естественных причин. Ради сохранения тайны он был готов сражаться с Фандориным на дуэли. В отличие от мифологического Патрокла, он остается в живых.

Для Фандорина своеобразным Патроклом выступает преданный японец Маса – ниндзя, обязанный главному герою жизнью и служащий ему тело-

152 | хранителем и камердинером. Однако в романе погибает не Маса, а давний друг Фандорина Ксаверий Грушин.

Ахимас Вельде, как специально отмечается в тексте, не имеет постоянных помощников, союзников, друзей. Однако и у него был свой Патрокл. Женщина по имени Евгения переделась в одежду Ахимаса и погибла, дав возможность герою избежать смерти.

Образ Евгении сложен. С одной стороны, она исполняет роль Патрокла, погибшего в сражении – враги приняли его за Ахиллеса из-за доспехов [6], Евгению приняли за Ахимаса из-за верхней одежды.

Однако Евгения является также аналогом Ифигении. Не случайно ее имя созвучно с именем античной героини. Она принесла себя в жертву ради спасения Ахимаса. Евгению и Ахимаса связывают романтические чувства, когда-то героиня даже надеялась стать женой Ахимаса, но после вышла за другого.

Подобные чувства связывали Ифигению и Ахиллеса (Ахилла) в пьесе «Ифигения в Авлиде» [5]. Предполагалось, что молодые люди поженятся, они симпатизировали друг другу. После выяснилось, что эта была лишь уловка Агамемнона, обещавшего принести в жертву богине Артемиде Ифигению [4, 5]. В противном случае богиня помешала бы отплытию войск для осады Трои. В финале девушка соглашается на жертвоприношение ради общего блага.

Как и Ахиллес, Ахимас тяжело переживал смерть Ифигении-Евгении. Она стала его слабым местом – встретив ее «двойника», герой потерял бдительность, что в конечном счете привело его к смерти.

«Роковой женщиной» оказалась Ванда Толле – еще один сложный женский образ. Ее настоящее имя Хельга, что созвучно имени Елена (Хелена) и может указывать на Елену Прекрасную, из-за которой была развязана Троянская война [4, 6]. Ванда – дорогая проститутка, придирчиво выбирающая клиентов. Именно в ее постели умирает генерал Соболев – женщина стала невольной пособницей убийства.

Ванда привлекла генерала внешним сходством с его возлюбленной и гражданской женой Екатериной Александровной Головиной. На это рассчитывал Ахимас Вельде при подготовке убийства: «Мадемуазель Ванда – тот же женский типаж, что и минская пассия генерала, которой он делал предложение, но был отвергнут, а позже брошен» [2, с. 255].

Фандорин, сравнивая двух женщин, также отметил внешнее сходство: «Сочетание воли и хрупкости, ума и женственности – такого в девичьих чертах увидишь нечасто. Пожалуй, барышня чем-то напоминала Ванду, только в линии рта не было ни малейших признаков жестокости и циничной насмешливости» [2, с. 91], «...в этот момент показалась Эрасту Петровичу похожей на Ванду» [2, с. 98].

Примечательно, что Головину Фандорин несколько раз сравнивает со спартанкой: «Спартанка. Как есть спартанка» [2, с. 99]. Из Спарты происходила Елена Прекрасная, которую в романе олицетворяет двойник Головиной – Ванда [4].

Головину, хотя и с сомнением, можно назвать аналогом Ифигении или Брисеиды для Соболева. Ее инициалы идентичны инициалам погибшей Евгении-Ифигении (ее отчество – Алексеевна), она знала о делах генерала едва ли не больше его ближайших соратников. Бурное расставание с Головиной Соболев переживал тяжело, что послужило косвенной причиной его смерти. Это может отсылать к отношениям Ахиллеса и Брисеиды в «Илиаде» [6].

Ванда Толле, являясь двойником Евгении и Екатерины, соединяет в себе черты нескольких античных героинь: Елены Прекрасной, Ифигении и Брисеиды.

Интересны отношения Ванды с Фандориным. Он не влюблен в женщину, но испытывает к ней симпатию. Фандорин соглашается выполнить последнюю волю Ахимаса Вельде и передать ей деньги, необходимые для начала новой жизни.

Перед смертью Вельде также предупреждает Фандорина о смертельной опасности. Раскрыв смерть генерала Соболева, Фандорин узнал государственную тайну: за смертью генерала стоят члены императорской семьи.

Правящую фамилию можно назвать аналогом высших богов в романе. Они не заинтересованы в простых (и не очень) людях, безжалостны к врагам, даже если до этого те были полезны стране (как генерал Соболев или Фандорин), могут с легкостью решить их судьбу – убить или помиловать.

Фандорина, по свойственной ему удаче, спас от гибели генерал-губернатор Долгорукий. Генерал-губернатора, как и весь чиновничий аппарат в целом, можно назвать аналогом мелких богов. Чиновники в императорской России также могли решить судьбу человека. Не случайно в романе «Азазель» тайная организация, стремившаяся к изменению мира, внедряла агентов в среду чиновников [1].

Роман «Смерть Ахиллеса» Б. Акунина отличает игровая поэтика: переименование, трансформация известных образов и сюжетов, смешение в одном образе черт нескольких мифологических персонажей. Подобная трансформация античных образов позволила Акунину не только увлечь читателей сюжетом, но и придать тексту глубокий философский смысл.

Литература

1. Акунин Б. Азазель [электронный ресурс]. – URL: akunin.ru (дата обращения: 5 января 2021 года)
2. Акунин Б. Смерть Ахиллеса. М.: Захаров, 2016. 336 с.

- 154 | 3. Акунин Б. Турецкий Гамбит [электронный ресурс]. – URL: akunin.ru (дата обращения: 5 января 2021 года)
4. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Л.: Наука, 1972. 216 с.
5. Головня В. В. История античного театра [электронный ресурс]. – URL: antique-lit.niv.ru (дата обращения: 5 января 2021 года)
6. Гомер. Илиада. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. 436 с.
7. Завьялова Г. А. Источники прецедентности в детективном дискурсе // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 2. С. 195–199.
8. Ши Тан. Особенности игровой поэтики романа Б. Акунина «Смерть Ахиллеса» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2017. № 14. С. 614–626.

E. V. Likhacheva

**THE ARTISTIC TRANSFORMATIO OF ANCIENT IMAGES IN
THE NOVEL «THE DEATH OF ACHILLES» BY BORIS AKUNIN**

Abstract. The article analyzes the artistic transformation of images of the heroes of ancient mythology in the novel «The Death of Achilles» by Boris Akunin.

Keywords: detective; Boris Akunin; БорисАкунин; ancient mythology; antiquity; playing poetic.

СЛАВЯНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА ДЕДА МОРОЗА (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КЭТРИН М. ВАЛЕНТЕ И ТЕРРИ ПРАТЧЕТТА)

Аннотация. Фольклорные образы пользуются популярностью на протяжении всего литературного процесса. Каждый автор интерпретирует их по-своему, дополняя и изменяя согласно своему видению. Интересным с точки зрения литературоведения представляется исследование творчества современных зарубежных писателей, которые обращаются к образам славянского фольклора. Данная статья посвящена рассмотрению образа Деда Мороза в произведениях современных зарубежных писателей: Кэтрин М. Валенте и Терри Пратчетта. Основной задачей исследования было сравнение исходного фольклорного образа с авторской интерпретацией в романах «Бессмертный» и «Санта-Хрякус».

Ключевые слова: Кэтрин М. Валенте, «Бессмертный», фольклор, Дед Мороз, Терри Пратчетт, «Санта-Хрякус».

Современная литература предлагает читателю многочисленные попытки переосмысления устоявшихся канонов. В контексте эпохи происходит смена направлений и слом привычного мироощущения. Обращаясь к проблемам современности, писатели по-новому интерпретируют достижения культуры и, в частности, литературы на всех этапах развития человечества. В современных текстах все чаще встречаются фольклорные образы и мотивы. Объектом интерпретации являются не только образы отечественного народного словесного творчества, но и мотивы фольклорных произведений разных стран мира, что делает подобные произведения еще более интересными для исследования. Многие русские и зарубежные писатели предлагают читателю свою самобытную, оригинальную трактовку фольклорных сюжетов. Погружая их в современный хронотоп или в другую историческую эпоху, авторы прослеживают эволюцию образов в историческом контексте, давая субъективную оценку описываемым явлениям. Данная статья посвящена исследованию славянского фольклорного образа Деда Мороза в современной зарубежной литературе.

В первую очередь, немаловажным является рассмотрение истоков формирования образа Деда Мороза, так как представления о нем со временем были сильно видоизменены. Изучение материалов о фольклорной основе и эволюции образа в разные исторические эпохи оказывается важным для данного исследования.

Существует несколько версий происхождения современного Деда Мороза в привычной нам концепции. Его прототипом можно считать зимнее славянское божество Моржано, противопоставленное богу солнца Яриле. Существует также версия о том, что Дед Мороз «произошел от духа холода по имени Трескун, он же Студенец, Карачун или Зимник» [10, с. 66]. Однако наиболее распространенной и обстоятельной версией является происхождение культа Деда Мороза из языческого образа славянского, германского и кельтского бога Велеса, олицетворяющего богатство. Он также «охранял посевы от морозов, оберегал домашний скот от болезней, был хозяином дикого леса и всех диких животных, мог принимать образ филина, медведя, рогатого сокола и т.д., имел связь с потусторонним миром» [8, с. 164]. После Крещения Ильей Муромцем Велес получил роль лесного духа, живущего под огромной елью. Он сохранил свою функцию охранителя растений в холодное время и также оставил свое имя Морозко, но приобрел и несколько христианских имен: Мороз Иванович, Мороз Васильевич и Мороз Воевода.

С течением времени образ переживает ряд изменений, становясь христианским, и примерно к XVI веку постепенно сливается с образами святых отшельников. «Один из святых, живший близ города Великого Устюга, творит чудеса, одаряя детей и взрослых разными подарками, как и его небесный покровитель Николай Угодник» [8, с. 164].

В 20-х годах XX столетия в советской России отмечался день Красной выюги, в которой детям обязательно вручали подарки. Однако праздник считался исключительно революционным. С 1935 года было снова разрешено отмечать Новый год с елкой, которая до этого была запрещена по антирелигиозным соображениям. В годы Великой Отечественной войны Дед Мороз из Воеводы превратился в Генерала и помогал Красной армии в борьбе с немецкими солдатами. Путь трансформаций, пройденный Велесом под влиянием исторического контекста, в разных своих ипостасях и проявлениях определил восприятие образа не только русскими, но и зарубежными писателями. Именно на основе особой славянской традиции образы Деда Мороза и Санта Клауса не пересекаются и не сливаются в один, иными словами, не являются полными аналогами.

Как уже упоминалось в статье ранее, современная литература тяготеет к интертекстуальности, за счет чего писатели часто прибегают к использованию фольклорных и мифологических образов и мотивов разных народов. Интерес к славянскому фольклору характерен для творчества американской

современной писательницы Кэтрин Морган Валенте, работающей в жанре мифпанк. Одним из ключевых произведений писательницы является роман «Бессмертный», сказочный сюжет которого разворачивается на фоне событий XX века и трансформируется под влиянием исторического контекста. В его основе – сюжет о Кошее Бессмертном и Марье Моревне, преломляемый Революцией и Великой Отечественной Войной.

Дед Мороз в романе олицетворяет уже рассмотренный ранее образ сурового русского военачальника, помощника в борьбе с немецкой армией: «...главный русский военачальник – это Генерал Мороз» [4, с. 373]. Его также называют Царем Воды, что приравнивает его к тем героям, которые сохраняют мир в равновесии.

Интересен здесь не только внешний вид военачальника: у него борода из наста и сапоги из тряпок и соломы, неотъемлемый атрибут войны, в которой необходимых для жизни вещей катастрофически не хватало. Генерал Мороз слеп, причем слеп не с рождения: «...Генерал Мороз еще в юности был ослеплен» [4, с. 373] – из-за чего способен нанести вред не только врагу, но и заморозить своих. Согласно словарю символов, слепота имеет двойственное значение. С одной стороны, это говорит о невежестве, самообмане и неосторожности. С другой стороны, она символизирует правосудие и пророческий дар. Слепление, согласно мифологическим канонам разных народов, было наказанием «наказанием для тех, кто слишком много видел» [9]. Вероятно, Мороз лишением зрения поплатился за тайные знания.

Две собаки Генерала Мороза, Декабрь и Январь, символизируют два самых холодных и суровых месяца в году и, по совместительству, время коренных переломов в ходе Великой Отечественной войны (в декабре 1941-го года было остановлено наступление немецких войск под Москвой, а 2 февраля 1943 года победой Советских войск окончилась Сталинградская битва).

Если Кэтрин Валенте в романе «Бессмертный» переносит сказочный сюжет на исторический фон Советской России первой половины XX века, то хронотоп цикла произведений Терри Пратчетта о Плоском мире – вымышленный. В нем персонажи разных мифологий становятся частью одного пространства, их роль и взаимодействие определяют выполняемые ими функции. Дед Мороз появляется в романе «Санта-Хрякус», четвертой части цикла «Смерть», и не несет сюжетообразующей функции.

Он предстает как сосредоточенный и занятый работой старик, полностью погруженный в процесс рисования на окнах ледяных узоров: «Старик стоял у окна и что-то сосредоточенно рисовал на стекле» [7, с. 109]. Эта функция типична для фольклорного образа Мороза и не является оригинальной задумкой автора, однако остальные характеристики нивелированы – их берет на себя Санта-Хрякус, аналог Санты-Клауса в данном топосе. В романе снижение основных функций Деда Мороза, возможно, обусловлено семантикой слова

158 | «мороз», за счет чего и делается основное различие между двумя, казалось бы, похожими фольклорными героями.

Интересен в описании Деда Мороза именно упорно изображаемый им папоротник: «А мне папоротник нравится, – холодно ответил Дед Мороз» [7, с. 109]. В народном фольклоре это цветущее на Купальскую ночь растение занимает среди других одну из ведущих ролей и символизирует магическое исполнение желаний. Возможно, это связано с мотивом исполнения желаний в рождественскую ночь. Папоротник в данном случае способствует сотворению чуда и исполнению рождественского желания. Найденный в Купальскую ночь цветок папоротника наделяет человека особым зрением и отпирает перед нашедшим все замки, что наделяет Деда Мороза сакральными свойствами: он становится носителем некоего тайного знания, способного делиться этим знанием с помощью ледяного символа. Цветок этого растения защищал хозяина от проклятий и болезней, поэтому его изображение на окне выполняет также и защитную функцию.

Таким образом, на основе проведенного сопоставительного анализа двух произведений современной зарубежной литературы можно проследить общую закономерность восприятия Деда Мороза. И у Пратчетта, и у Валенте происходит семантизация образа. Ключевым в его трактовке становится лексема «мороз», на фоне которой разграничиваются сопоставляемые в массовой культуре Дед Мороз и Санта Клаус. Однако у Терри Пратчетта образ снижен из-за присутствия героя-«аналога», он не представляет опасности и не может нанести вред. У Валенте, в свою очередь, Мороз приобретает воинственный облик, согласно «советскому мифу» первой половины XX века. Несмотря на различия в символике: физическая слепота, с одной стороны, и изображение папоротника, с другой стороны, – оба символа говорят о герое как о носителе тайного знания. Безусловно, интерпретации славянского фольклора в современной зарубежной литературе требуют дальнейшего анализа и осмысления.

Литература

1. Агапкина Т.А. Славянские древности: энциклопедический словарь. М., 1999.
2. Аникин В.П. Русская народная сказка. М.: Просвещение, 1977.
3. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 5 т. Т. 1 / А.Н. Афанасьев. М.: ТЕРРА – книжный клуб, 2008. 320 с.
4. Валенте К.М. Бессмертный. М.: АСТ, 2018. 479 с.
5. Иванов В.В., Топоров В.Н. Мороз // Мифы народов мира: энциклопедия. 2-е изд. М., 1988. Т. 2. С. 176.
6. Никишин И.В. Кэтрин Морган Валенте и ее фантастические миры // XIX студенческая научно-практическая конференция нижевартовского государственного университета. 2017. С. 641–643.

7. Пратчетт Т. Санта-Хрякус. М.: Эксмо, 2016. 480 с.
8. Пудовкин С.И., Канунникова Е.З. Легенды и мифы о Деде Морозе // Всероссийская научно-практическая конференция «Х Зырянские чтения». Курганский государственный университет (Курган). 2012. С. 162–165.
9. Трессидер Дж. Словарь символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.booksite.ru/localtxt/tre/sid/der/tresidder_d/slovar_sim/.
10. Часовских Т.Ю. Культурное наследие: образ Деда Мороза в фольклоре и русской литературе XIX века // Мир культуры: культуроведение, культуuroграфия, культурология. Сборник научных трудов / под редакцией Т.Н. Арцыбашевой, Г.А. Салтык. Курск, 2018, С. 66–69.

M. V. Tregubova

SLAVIC FOLKLORE IN MODERN FOREIGN LITERATURE: THE INTERPRETATION OF THE IMAGE OF FATHER FROST (BASED ON THE WORKS OF CATHERYNNE M. VALENTE AND TERRY PRATCHETT)

Abstract. Throughout the literary process folklore images were popular. Each author interprets them in his own way, supplementing and modifying them according to his vision. An interesting study for literature is the analysis of the work of modern foreign writers who turn to the images of Slavic folklore. This article is devoted to the consideration of the image of Ded Moroz in the work of modern foreign writers Katherine M. Valente and Terry Pratchett. The main objective of the study was to compare the original folklore image with the author's interpretation in the novels «Deathless» and «Hogfather».

Keywords: Catherynne M. Valente, «Deathless», folklore, Ded Moroz, Terry Pratchett, «Hogfather».

ТРАДИЦИИ ГОТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В МУЛЬТСЕРИАЛЕ «ПО ТУ СТОРОНУ ИЗГОРОДИ»

Аннотация. В статье рассматривается американский анимационный сериал «По ту сторону изгороди» через призму готического романа. Каждый эпизод рассмотрен отдельно, в каждом выделены жанровые мотивы, приведены примеры из готической литературы. Сделаны выводы об основных чертах готического романа в произведении.

Ключевые слова: готический роман, готическая литература; эпизод, герой, мотив; сюжет; традиция.

Готическим романом принято считать жанр художественной прозы, возникший в английской литературе второй половины XVIII века. Он представлен как крупными романами, так и небольшими произведениями. Для готического романа характерна атмосфера таинственности и ужаса, во многом обусловленная специфическим местом действия, в качестве которого могут выступать средневековый готический замок, монастырь, старинный дом и т. п. Пространственно-временной мир готического романа находится под властью сверхъестественных сил. Также особую роль в сюжете играют вставные новеллы [3].

Традиции готической литературы продолжают многие современные произведения искусства, в особенности фильмы жанра «ужасы». Американский мультипликационный сериал «По ту сторону изгороди» («Over the garden wall») не стал исключением, более того, он стал своеобразным феноменом в киноиндустрии. Мультсериал, ориентированный не столько на младшую, сколько на зрелую и вдумчивую аудиторию, затрагивает серьезные, глубокие и даже философские темы, на протяжении всего хронометража отсылая зрителя к готической литературе.

Традиции готического романа в мультсериале проявляются как на внешнем уровне – темные цвета и приглушенные тона, внешний вид героев, архитектура и интерьеры и т.д., так и на уровне сюжета.

Сюжет сериала напоминает простую сказку, в которой два брата Вирт и Грэг бродят по таинственному и мрачному лесу, пытаясь найти выход из него. Вирт показан умным, но нерешительным и слабохарактерным подростком, в то время как его младший сводный брат Грэг – беззаботным и чудаковатым, но

очень добрым и чутким ребенком. Каждый эпизод рассказывает небольшую историю, часто ужасающую, иногда драматическую или смешную.

Первый эпизод «Старая зерновая мельница»

Одной из неотъемлемых черт захватывающей готической истории является ее способность пробуждать чувства неизвестности и страха [2]. В мультсериале атмосфера таинственности создается с самых первых минут с помощью названия места действия – лес «Неизведанное». Первый эпизод начинается с того, как Вирт и Грэг бродят в лесу и в какой-то момент осознают, что потеряли дорогу. Братья встречают говорящую птичку Беатрис, которая предлагает им помочь.

Прежде всего мы обратили внимание на необычные костюмы братьев: Вирт носит странную мантию поверх брючного костюма, а на голове – красный колпак, который выступает элементом сказочности и намекает на временные рамки; Грэг же носит широкие панталоны и перевернутый чайник на голове, что может символизировать все сверхъестественное и необычное, происходящее в мультсериале, мир, перевернутый вверх дном. Несмотря на то, что одежда героев напоминает костюмы XIX века, братья попали в Неизведанное из современной реальности, когда праздновали Хэллоуин.

Наткнувшись на мрачного Лесоруба, они узнают о том, что в лесу бродит некий Зверь, ищущий заблудшие души. Лесоруб предлагает братьям укрыться на старой мельнице, которую он переоборудовал так, чтобы добывать масло из ветвей местных эдельвудских деревьев. Масло поддерживает свет фонаря, который Лесоруб вынужден носить всю свою жизнь. Одним из признаков готического романа является мотив пугающей тайны, которая не раскрывается до самого конца. В мультсериале этот признак проявляется в страшном секрете Лесоруба. Также, стоит сказать, что мельница по преданиям и мифам всегда была связана с нечистой силой.

Конфетный след, который оставлял по пути Грэг, привел к мельнице ужасного пса. *Этот способ не заблудиться использовали, например, Гензель и Гретель из одноименной сказки Братьев Гримм.*

Второй эпизод «Переполох в Поттсфилде»

Эпизод начинается с вызволения Беатрис, застрявшей в ветках кустарника. В качестве вознаграждения за свое спасение Беатрис обещает привести братьев к доброй пастушке Аделаиде, которая вернет их домой. Вместе с ней они доходят до таинственного города Поттсфилд. С виду город ничем непримечателен, но внутри герои не встречают ни души. *Здесь появляется мотив заброшенности, а также мотив нагнетания страха, присущий готическому роману.*

Обойдя весь город, герои натываются на амбар, в котором проходит праздник урожая с песнями, танцами и играми. Все люди на празднике носят тыквы на головах, что начинает пугать Беатрис. *Жуткий танец го-*

162 | рожан напоминает аллегорический средневековый сюжет – макабр или пляску смерти.

Горожане подозревают, что их гости явились с недобрыми намерениями и решают наказать Вирта, Грэга и Беатрис. В этом моменте нагнетание ужаса достигает пика, но героев лишь приговаривают к исправительным работам. Они выкапывают несколько ям и пытаются сбежать, испугавшись, что копали свои же могилы. *Мотив смерти проходит красной нитью через этот эпизод и все произведение в целом.*

В конце эпизода раскрывается, что герои выкапывали скелеты, чтобы они оживали и надевали на черепа тыквы. То есть, все жители Поттсфилда оказались живыми и разумными мертвецами. *Здесь можно также отметить мотив воскрешения, который ярко представлен, например, в готическом романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей».*

Третий эпизод «Школьные глупости»

Песни, исполняемые Грэгом в этом эпизоде, напоминают старые мотивы детских песен. По пути к Аделаиде герои набредают на школу, в которой учатся животные. Из-за спора между Беатрис и Виртом последний назло решает задержаться в школе. Выясняется, что тут множество проблем: школу могут закрыть, жених учительницы мисс Лэнгтри бесследно исчез, а по лесу бегают огромная страшная горилла. *Загадка гориллы, с ревом бегающей за зверятами, выступает источником страшной тайны в этом эпизоде.*

Грэг помогает развеселить животных в школе песней, но веселье жестко прерывает отец мисс Лэнгтри, владелец школы. Сбежав, герои узнают, что все свои деньги он отдал на школу для зверят и остался без гроша.

Главные герои помогают решить все проблемы. Они собирают деньги на содержание школы, дав благотворительный концерт. Жених мисс Лэнгтри оказывается той самой гориллой, а точнее – он застрял в этом костюме, когда пытался заработать деньги на помолвочное кольцо. *Как и в некоторых готических романах, после устрашающей части все заканчивается хорошо. Так, например, в романе Брэма Стокера «Дракула» главного злодея в конце все же удается победить.*

Четвертый эпизод «Песни Темного Фонаря»

Следующий эпизод начинается с того, что Вирт, Грэг и Беатрис прячутся в тележке испуганного извозчика, который едет по темному лесу. Герои остаются на дороге и решают дойти до единственной в округе таверны, которая кажется им жуткой, чтобы поесть и спросить дорогу. Таверна полна странных людей, и всех их объединяет страх перед Зверем. Здесь герои узнают, что Зверь носит темный фонарь, а людей превращает в эдельвудские деревья, чтобы поддерживать свет в фонаре. Вирт приходит к выводу, что Лесоруб сам является Зверем и спешит к Беатрис, улетевшей в сторону леса. Братья находят в лесу без сознания Беатрис рядом с Лесорубом и сбегают с ней, а огонь от фонаря распространяется на дерево.

Сцена спасения Беатрис напоминает частый для готической литературы сюжет – деву в беде. В готических романах героиня зачастую страдает от рук злодея. Дева как правило представлена беззащитной, запертой в замке, подвергающейся дурному обращению со стороны знатного господина. Эта страдальца вызывает к читательским чувствам, как, например, персонаж Горация Уолпола Матильда, чья непоколебимая преданность отцу, в конечном счете, делает ее слабой и беспомощной [2]. Беатрис, наоборот, сильная по своей натуре и далеко не беспомощная, однако также часто попадает в беду.

Конь, набросившийся на Лесоруба, напоминает героя романа Томаса Рида «Всадник без головы».

В отличие от предыдущего эпизода, этот наполнен гнетущей атмосферой страха перед неизвестным и особенно перед легендой о Звере.

Пятый эпизод «Безумная любовь»

Дальше герои оказываются в особняке Квинси Эндикотта. Они притворяются его племянниками, чтобы выманить у богатого торговца чаем пару монет для переправы на пастбище к Аделаиде. Эндикотт одинок в своем огромном доме, из-за чего он якобы начал сходить с ума и видеть призрака прекрасной дамы. *Здесь явно прослеживается связь с призраком в «Замке Отранто» Горация Уолпола и с «Домом Ашеров» Эдгара Алана По: мотив безумия, отчаяния, страха, элементы сверхъестественного, пугающая атмосфера в доме.*

Особняк, выполненный в английском стиле, полон картин и предметов интерьера той эпохи. Однако картина прекрасной дамы выполнена во французском стиле, как и комната, в которой видел даму Эндикотт.

В конце эпизода тайна ужасного призрака и сумасшествия хозяина раскрывается: все это время он жил лишь в одной половине особняка, когда существовала и вторая. В этой половине и жила Маргарет Грей, которую встречал Эндикотт. Оба оказались хозяевами одной чайной оранжереи и конкурентами по бизнесу. Концовка эпизода счастливая: Эндикотт и Грей остаются вместе и дают братьям два цента на паром. Однако Грэг, расстроенный своим обманом, выбрасывает деньги в фонтан.

По ходу сюжета, блуждая по особняку, герои встречают различные под-сказки решения главной тайны. *В этом эпизоде автором взяты за основу готические романы про таинственные замки и особняки, а сюжеты успешно трансформированы в детскую сказку с тайной и элементами мистики.*

Шестой эпизод «Колыбельная в Стране Лягушек»

Вирт, Грэг и Беатрис все же попадают на паром, который доставит их к пастушке Аделаиде. Беатрис без причины грустит. Сойдя с парома, она отговаривает братьев от похода к Аделаиде, аргументируя это поздним временем суток. Ночью она сбегает, но братья следуют за ней.

Тут вскрывается тайна Беатрис: она готова была привести к Аделаиде братьев взамен на освобождение от проклятья быть птицей. Однако оказалось, что Аделаиде нужны были слуги. Чувствуя свою вину, Беатрис решила все исправить. Но братья обо всем узнали и ушли, бросив ее.

Образ Аделаиды схож с образом ведьмы из сказки братьев Гримм «Гензель и Гретель». Она также была побеждена своей же слабостью – свежий воздух сдул ее в пыль.

Беатрис снова выступает в качестве девы в беде. Также стоит упомянуть характерный для готического романа сюжет с проклятьем и не раз упомянутый мотив смерти. С последним связана теория о том, что все путешествие братьев – путь через Лимб. Беатрис напоминает Беатриче из «Божественной комедии» Данте, где она является проводником главного героя и помогает пройти через Ад и Чистилище. Беатрис также ведет героев на протяжении всего пути.

По еще одной теории паром, на котором герои добирались до Аделаиды – не что иное, как лодка, переправляющая мертвых по реке Стикс. На это указывает и то, что за паром нужно было заплатить по одной монетке на человека (при этом на Беатрис и лягушонка Грэга деньги не требовались).

Седьмой эпизод «Звон колокольчика»

В лесу братья снова натываются на Лесоруба, который предостерегает их от встречи со Зверем. *Зверь напоминает типичного злодея в готической истории, а также, если следовать теории о Лимбе, самого Аида, или же Дьявола.*

Вирт и Грэг в ужасе убегают и находят укрытие от проливного дождя в старой, кажущейся заброшенной, хижине. Их встречает загадочная бледная девушка Лорна и тут же прячет от своей тети Шепот. Последняя возвращается в хижину. С помощью звона специального колокольчика она заставляет девушку прибрать кости съеденных накануне людей и обещает, что злomu духу не удастся завладеть Лорной, если та будет занята работой.

Братья ужасаются условиям жизни девушки и предлагают ей сбежать вместе после уборки. От проснувшейся тети герои прячутся вместе с Лорной в кладовке и встречают духа, проснувшегося в ней. Им удастся спастись только с помощью колокольчика, который проглотил лягушонок Грэга. Таким образом, они спасли и Лорну, избавив ее от злого духа.

Главный мотив готической литературы в этом эпизоде – мотив одержимости в образе Лорны.

Восьмой эпизод «Дети в лесу»

В начале эпизода Вирт оказывается в полном отчаянии и уже не надеется вернуться домой. Он говорит веселому Грэгу, что больше не может их вести и позволяет брату делать все, что вздумается, пока сам он будет спать.

Грэг загадывает на полярную звезду возвращение домой. После он засыпает и буквально отделяется от тела, отправляясь в облачный город к ангелам. Вдруг во сне к Грэгу приходит королева облаков и предлагает привести его домой. Она отказывается брать Вирта вместе с ним, так как тот уже во власти Зверя.

Тогда Грэг твердо решает помочь брату выбраться и, жертвуя собой, отправляется напрямик к Зверю. Вирт остается один спать у дерева, которое успел припорошить снег.

Здесь представлен все тот же чисто библейский мотив смерти: Грэгу дается возможность попасть в рай, но без брата, так как тот уже попал в крепкие цепи страшного греха – отчаянья. Жертвуя свою душу Дьяволу, Грэг дает шанс Вирту искупить свой грех и не попасть в ад. *Можно сказать, что Грэг по сути заключает сделку с Дьяволом, что не может не отсылать нас к «Фаусту» Иоганна Гете.*

Девятый эпизод «В Неизведанное»

Следующий эпизод начинается с флэшбэков (вставных эпизодов из прошлого). В них действие происходит уже в наше время. Вирт – обычный американский подросток, готовящийся к Хэллоуину. Он надевает на себя костюм, похожий на викторианский, и собирается признаться в чувствах однокласснице Саре на празднике.

Вирт глубоко переживает, узнав, что Сару хочет пригласить на праздник ее знакомый. К тому же Вирт оставляет кассету с признанием у Сары в куртке, из-за чего боится опозориться.

Всю нерешительность героя показывает сцена, в которой Джейсон зовет Сару праздновать на кладбище, а Вирт отказывается идти вместе с ними. У него не получается вернуть кассету, и он тайком пробирается на кладбище вместе с братом вслед за компанией друзей.

В этом эпизоде много деталей, отсылающих нас к предыдущим сериям. К примеру, на кладбище можно заметить могилу Квинси Эндикотта, друзья рассказывают друг другу страшные истории про Лесоруба и т.д.

Грэг выбегает из укрытия и называет себя «слоном без головы», что снова отсылает нас к «Всаднику без головы». Из-за приехавшей полиции братья решают быстро перелезть за садовую ограду. Этим объясняется название мультсериала. *Садовая ограда как бы становится границей между двумя мирами – нашим и фантастическим, или же между жизнью и смертью.* Братья приземляются на рельсы, по которым едет поезд и заставляет Вирта и Грэга свалиться в овраг и упасть в озеро. Так они попадают в Неизведанное.

Вернувшись из воспоминаний в Неизведанное, мы видим Вирта, который отправляется на поиски друзей. Его решимость демонстрирует личностный рост героя после точки невозврата – жертвы Грэга. Вирт понимает положение, перестает бояться и жалеть себя и принимает наконец ответственность за брата.

Десятый эпизод «Неизведанное»

Тон произведения с каждым эпизодом становится все мрачнее и достигает своего пика в последнем, десятом эпизоде. Зверь дает Грэгу невыполнимые задания, но тот с детской наивностью и богатым воображением выполняет их. Тогда Зверь хитростью заставляет ребенка остаться сидеть в снегу и замерзнуть до смерти.

Тем временем Лесоруб идет на звуки пения Зверя и видит Грэга, окутанного ветками эдельвудского дерева. Так Лесоруб понимает, что деревья являлись людскими душами, масло которых он все это время использовал для поддержания света в фонаре. Все это время Лесоруб верил, что поддерживал душу своей дочери в фонаре.

Вирт и Беатрис находят Грэга, который на последнем издыхании признается, что виноват в краже камня из сада соседки. *Мотив последней исповеди можно встретить в романе Мерри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей».*

Зверь предлагает Вирту сделку: если он будет поддерживать огонь в фонаре, Грэг навсегда останется жив внутри него. Вирт догадывается, что это все уловка. Лесоруб опечален обманом Зверя, но жертвует фонарем ради других душ.

Вирт высвобождает брата и возвращает Беатрис волшебные ножницы – возможность вновь стать человеком, признавшись в краже. На счастливой ноте они прощаются.

Все кончается хорошо: Вирт выбирается из озера вместе с Грэгом, и они встречаются с друзьями, все жители Неизведанного тоже обретают свое счастье.

Выводы

Мы выяснили, что мультсериал «По ту сторону изгороди» имеет выраженные черты готического романа. Во-первых, сюжет мультсериала, как и в готическом романе, строится на тайне. Тайна Лесоруба, тайна попадания детей в лес раскрываются только в самом финале произведения, а множество других тайн в каждом эпизоде являются основой для сюжета.

Во-вторых, повествование мультсериала окутано атмосферой страха и ужаса. Это проявляется как на внешнем уровне, визуальная составляющая, музыкальное сопровождение и т.д., так и на уровне сюжета.

В-третьих, место и время действия сериала не определены. События происходят в основном в лесу, который даже называется «Неизведанное». Время здесь будто застыло. Отчасти мы можем представить себе эпоху, однако для сюжета это не играет особой роли. Место действия в мультсериале – это заброшенная мельница, хижина, таверна, жуткий особняк и мрачный лес. В современном нам мире герои даже посещают кладбище. Все это черты готического романа.

В-четвертых, здесь присутствует героиня, не похожая на других. Она нередко попадает в беду, и главным героям приходится ее вызволять. От классической готической дамы в беде Беатрис все-таки отличается. В первую очередь, она не столь чувствительна и невинна, как это привычно изображать в готическом романе, она имеет твердый и сильный характер, а также остра на язык.

В-пятых, неотъемлемой чертой готического романа является мистика и сверхъестественное. В мультсериале этого предостаточно. Каждый эпизод полон мистики и сверхъестественных персонажей: Зверь, говорящие животные, животные в школе, прямоходящие лягушки на пароме, обезумевший пес, злой дух, хор ангелов и т.д.

И последняя, наиболее важная готическая черта мультсериала – главный злодей. Он здесь присутствует и олицетворяет чистое зло, даже Дьявола. Он бескомпромиссный, способный на все, лишь бы получить свое, однако имеет свою слабость и из-за нее оказывается побежден.

Литература

1. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / сост. С. Болгаров, В. Кожин. М.: Худож. литература, 1986. 543 с.
2. Готический роман – 10 отличительных черт готического романа [Электронный ресурс] // Новая русская литература. – URL: <https://novruslit.ru/готический-роман/> (дата обращения: 20.10.2020).
3. Заломкина Г. В. ГОТИЧЕСКИЙ РОМАН // Большая российская энциклопедия. Т. 7. М., 2007. С. 551.
4. Ладыгин М. Б. Английский готический роман и проблемы романтизма. М., 1978. 149 с.
5. Полтавцев А. Под микроскопом: «По ту сторону изгороди». Часть 1 [Электронный ресурс]. – URL: <https://geekster.ru/hot-news/under-a-microscope-over-the-garden-wall-part-1/> (дата обращения: 20.10.2020).

A. E. Bekmukhamedova

THR TRADITIONS OF GOTHIC NOVEL IN ANIMATED SERIES «OVER THE GARDEN WALL»

Abstract. The article examines the American animated series «Over the Garden Wall» through the prism of a Gothic novel. Each episode is considered separately; in each one we highlighted genre motives and gave the examples from Gothic literature. There are drawn the conclusions about the main features of the Gothic novel in the work.

Keywords: gothic novel; gothic literature; episode; character; motive; plot; tradition.

СТРУКТУРНО-ЛИЧНОСТНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ЦИКЛЕ ЭРИН ХАНТЕР «КОТЫ-ВОИТЕЛИ»

Аннотация. Цикл романов Эрин Хантер «Коты-воители» пользуется небывалой популярностью среди разновозрастной категории людей. В основе цикла лежит история кошачьих племен, обитающих в условиях одного ареала. Центральными племенами являются Грозное племя, племя Ветра, Речное племя и племя Теней. В основу наименования племен были положены, с одной стороны, имена первых предводителей, с другой стороны, места их обитания и повадки котов. Для более широкого понимания образов в цикле романов Эрин Хантер необходимо рассмотреть структурно-личностные особенности персонажей.

Ключевые слова: «Коты-воители»; Эрин Хантер; цикл романов; персонажи.

Мастерство автора во многом определяется умением описывать своих персонажей. Произведения цикла «Коты-воители» вобрали лучшие традиции восприятия образа кошки в разные времена и у разных народов. Для лучшей иллюстрации результата наших исследований выделим ряд признаков, по которым мы рассматривали типы персонажей.

1. Опозиция «добро – зло». С древнейших времен существовало двойственное восприятие образа кошки. С одной стороны, они воплощали в себе добро, Свет, помощь, ласку, с другой стороны, несли разрушительное начало, были проводниками Тьмы, хаоса, зла. Литературный анализ всех произведений цикла позволил нам выделить две группы персонажей, присутствовавших во всех племенах котов:

- «Группа прогресса»;
- «Группа регресса».

В Группу прогресса нами были отнесены коты – носители светлого, доброго истока: Огнезвезд (Огонек), Ежевичная звезда (Ежевика), Белка и Листвечка, Остролистая, Воробей, Львиносвет, Крутобок, Синяя звезда, Львиногрив, Буран. Эти образы имеют положительную коннотацию, это коты, всегда приходящие на помощь, стремящиеся найти выход из ситуации, они наделены добротой и лаской. Эти коты участвуют в знаковых для племен событиях.

Противоположную им группу составили коты Группы регресса: Звездо-цап, Звездолом, Остролап, Частокол, Кленовница, Белоухий, Коршун, Ветерок. Это коты-разрушители, стремящиеся к кровопролитию, сеющие хаос и раздор между племенами. Эти персонажи всегда сопровождают темную сторону сражающихся и переходят в ряды воинов Сумрачного леса. Очень характерным при изображении обеих групп персонажей является окрас котов и их имена. Это коты черного либо темного окраса. Семантика имен данных персонажей также выстраивается в характерную парадигму: «*Остро-лап, Звездо-цап, Звездо-лом, Часто-кол, Коршун*» и т. д. В самих именах заложено стремление причинять боль, разрушать, ломать, ощущать себя хищником.

2. *Племенная иерархия.* Все коты в племенах занимают определенные ступени иерархической лестницы.

Во главе стоит *предводитель племени* – кот, наделенный не только даром предвидения, но и даром девяти жизней — сакральным предназначением, передаваемым лишь в том случае, если кот верит в существование Звездного племени. Место передачи дара скрыто от простых котов, его знают только целители. Целители выступают в роли проводников Божественной воли.

В романах о Котах-воителях дар девяти жизней будущий предводитель получал либо около Лунного Камня (в первых циклах), либо глотнув воду Лунного Озера.

Вторыми по значимости в племенах были *глашатаи*, которые могли заменить предводителя в случае его отсутствия или гибели. Глашатаи считались правопреемниками предводителей племен.

В состав высших представителей племени входили *Целители* – коты, также наделенные даром предвидения, как и предводители, но еще и владеющие искусством врачевания. Наиболее значимыми из них были Пестролистая, Листвичка, Мотылинка, Мокроус, Щербатая, Пепелица. Они пример отречения во имя великой идеи. Целители не могли иметь пару, не могли иметь детей, не могли любить. Данная группа котов – это высший идеал самоотречения. При этом дар целительства – это метка Звездного племени. Само Звездное племя избирало целителей, давало понять избранность персонажа. Так, в романе Листвичка не смогла сразу принять свой дар, не смогла отказаться от любви к Грачу. Дар целительства в романе персонифицируется автором, все коты-целители являются центральными персонажами повествований.

Еще одна выделяемая группа обитателей – это *кошки-матери*, которые носят характерное название – *Королевы*. Материнство стало священным даром в племенах, кошка, вскармливающая котят, освобождалась племенем от всех обязанностей, их покой охранялся, выделялась специальная территория, вход на которую был разрешен только целителям и отцам семейства. Издревле кошка считалась хранительницей домашнего очага, защитницей детей. Данная коннотация образа и отразилась в восприятии Королев племенами.

Неприкасаемыми и оберегаемыми персонажами были маленькие котята. Именно их первыми спасали воители и защищали до последней капли крови. Котята – это будущее племен, возможность к возрождению и развитию.

С особым трепетом относятся в племенах к старейшинам, к котам, которые всю жизнь прожили в племени и состарились. Маленькие котята должны были ухаживать за стариками, перестилать подстилки и следить за чистотой в помещении, приносить им еду. Преемственность поколений была характерна для всех племен.

3. *Парадигма «Человек – кот».* Вся организация жизни племен Котов-воителей очень напоминает государственную организацию, подчиняющуюся своду законов и правил. Ритм жизни племен был организован согласно строгому распорядку. Каждое из них имело свои границы, в племенах были старшие воины, обучавшие молодых подрастающих котят. Подобная организация быта характерна для периода Древней Греции, Древнего Рима и Спарты.

Если обратиться к историческим истокам восприятия образа котов, то становится понятным подобная связь. Древний Египет, Древняя Греция, Спарта – государства, в которых культ образа котов был максимально велик. Именно в те времена представители кошачьего рода обожествлялись, возводились в разряд священных животных.

Кроме этого, независимость целителей от племенных границ, от военных действий и вражды напоминает отношение к врачевателям, к врачам во все времена. Все объекты, обозначенные красным крестом, считались неприкосновенными даже во время военных действий, а врачи оказывали помощь любым раненым вне зависимости – враг он или соотечественник.

4. *Проблема полукровок.* Первое правило воинского закона – запрет отношений между котами разных племен или котами, живущими вне племен. Котята, рожденные от таких союзов, назывались полукровками. При чем меньшим нарушением было, если один из родителей не принадлежал ни одному племени. Основа подобного восприятия нечистокровных котов имеет несколько аспектов: образ кошки в средние века ассоциировался с блудом [7].

Облик черной кошки мог принимать Дьявол, совращающий невинную жертву. Любовь к коту из чужого племени – это измена соплеменникам, блуд, греховный поступок. Отсюда – неприятие племенами полукровок как котов, способных изменить своим сородичам.

Проблема полукровок сравнима с проблемой изгнанников. Достаточно вспомнить Щербатую – кошку, загнанную волей обстоятельств на край обрыва – жизненного обрыва. Слепая любовь к отцу своего сына и к самому сыну делает ее беспомощной против воли сильнейших. Ее изгнание из племени было равно верной гибели, если бы не Огнезвезд, поверивший Щербатой и приведший ее в Грозное племя. Эту благодарность она пронесет в своем сердце до конца своих дней. Именно рука помощи, поданная

ей когда-то Огнезвездом, станет решающим фактором выбора: оставить ли жизнь собственному сыну.

5. *Коты-одиночки.* Особое место в повествовании занимают коты-одиночки: Сол, Горелый, Саша, Пурди. Миссия этих персонажей в общей канве повествования неоднозначна.

Кот по кличке Горелый сам избрал путь одиночки, поселившись на ферме. Он не стал домашним котом, но и не захотел примкнуть ни к одному племени. Однозначно можно отнести его в когорту положительных персонажей.

Сюда же мы отнесли образ кота Пурди. Его судьба имеет вид зигзага. Проживя часть жизни под покровительством человека, на определенный период времени Пурди оказался выброшенным на обочину жизни. Встреча с котами-воителями изменила его отношение к отшельничеству, и он добровольно выбирает жизнь в Грозовом племени, не боясь преодолеть с ними все тяготы бытия. Образы Горелого и Пурди – ярчайшие воплощения сущности кошачьих по отношению к человеку вообще и к понятию подчиненности в частности. Свободолюбивая кошачья натура с положительной коннотацией – всегда приходит на помощь нуждающимся.

Противоположность им составляют коты Кровавого племени под предводительством Бича.

6. *Реинкарнация персонажей.* Важным является явление реинкарнации, заставляющее котов делать выбор своего дальнейшего пути. Одной из первых столкнулась с проблемой выбора кошка Пеплогривка, в которую переселилась душа целительницы Пепелицы. Другим представителем стал кот Воробей, в котором проявились истоки ушедших предков.

Наиболее сложная коннотация образована восставшими котами Сумрачного Леса. Их души не переселялись в живых котов. Сами умершие представители теневой стороны возрождаются для участия в решающей битве Добра со Злом. Итог подобного возрождения – полное забвение, куда навсегда уходят души погибших воинов Сумрачного Леса.

7. *Коты-миссии.* В романах Эрин Хантер представлены два персонажа, выполняющие, на наш взгляд, высшую миссию.

Первым представителем данной группы является Огнезвезд. Маленький домашний котенок с детства слышит зов предков. Его миссия – спасти племена лесных котов, восстановить справедливость Грозового племени, возродить пятое племя – Небесное и стать проводником котов к новому месту обитания. Задания, ниспосланные ему Звездным племенем, достаточно прозрачны и легко угадываются.

Вторым представителем является котенок Воробей. Его миссия долгое время остается загадкой как для читателей, так и для самого котенка. Слепое существо, прозревающее в своих снах, пытается понять и распутать сложные сновидения, в которых он встречает давно умершего кота Листопада. Ключом к разгадке становится переход Воробья в прошлые веков.

172 | Общим у персонажей является вера в Звездное племя, в Божественное провидение – возврат к истокам веры людей в Божественное предназначение кошек.

Как итог, было установлено, что все персонажи романов подчинены строгому структурированию и индивидуализация персонажей соседствует с элементами обобщения, что не мешает проследить линию каждого участника

Литература

1. Ещенко Ю. Г. Культ кошачьего хищника в мифологических верованиях цивилизаций центральных Анд // Научные ведомости. Серия История. Политология. Экономика. Информатика. 2010. № 7. С. 5–12.
2. Зеленин А. В. Очерки из животного царства. Животные в мифах, преданиях, истории и биологии. С.-Петербург: Издание П.П. Сойкина, 1903. 179 с.
3. Илимбетова А. Ф. Кошка в мифопоэтических воззрениях башкир // Вестник ВЭГУ. Социально-экономические и общественные науки. 2012. № 5. С. 102–105.
4. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Худож. лит., 1984. 296 с.
5. Осипова Э. Ф. Загадки Эдгара По: исследования и комментарии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2004. 171 с.
6. Тугушева М. П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Семенова. М.: Книга, 1991. 288с.
7. Утюпина О. В. Зверь, который гуляет сам по себе: кошка в культуре народов мира: рукопись. Омск, 2010. 119с.

D. S. Li

STRUCTURAL AND PERSONAL CHARACTERISTICS OF CHARACTERS IN ERIN HUNTER'S «WARRIOR CATS» CYCLE

Abstract. The series of novels by Erin Hunter «Cats-Warriors» is so popular among people of different ages. The cycle is based on the history of cat tribes living in the same area. The central tribes are ThunderClan, WindClan, RiverClan, and ShadowClan. The names of the tribes were based on, on the one hand, the names of the first leaders, on the other hand, their habitats and the habits of cats. For a broader understanding of the images in Erin Hunter's cycle of novels, it is necessary to consider the structural and personal characteristics of the characters.

Keyword: «Warrior cats»; Erin Hunter; series of novels; characters.

Е. К. Петривная

кандидат филологических наук, доцент,
зав. кафедрой детской литературы и методики продвижения чтения
Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
EKPetrivnyaya@pushkin.institute

Нгуен Тхи Хоанг Иен

магистр филологии,
выпускник Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
YenNguyencass_vn_2907@icloud.com

ПРОБЛЕМА ЛЮБВИ И ДОЛГА В РОМАНЕ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» А. С. ПУШКИНА И В ПОЭМЕ «СТЕНАНИЕ ИСТЕРЗАННОЙ ДУШИ» («ПОВЕСТЬ О КИЕУ») НГУЕН ЗУ: СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБРАЗОВ ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ И ТХУИ КИЕУ

Аннотация. В настоящем исследовании представлен сравнительный анализ образов Татьяны и Тхуи Киеу как в аспекте установления всечеловеческих общностей и единой системы нравственных ценностей, так и в аспекте выявления национальной специфики и индивидуальных особенностей изображения образа героини в русском романе и вьетнамской поэме.

Ключевые слова: Татьяна Ларина, Тхуи Киеу, авторский идеал, портрет, вещий сон, любовь, долг, красота души, высший нравственный выбор.

Художественные образы, имеющие всечеловеческое значение и нашедшие многочисленные воплощения в литературе разных стран. приобретают непреходящую эстетическую ценность. Среди женских образов золотого века русской и вьетнамской литературы наиболее известными являются Татьяна Ларина и Тхуи Киеу. Следует подчеркнуть, что русская и вьетнамская героини являются авторским идеалом. Поэты выражают свою любовь к героиням в многочисленных лирических отступлениях. В образе Татьяны Пушкин показал русский женский характер, выразил отношение к своей героине: «Я так люблю Татьяну милую мою», «Татьяны милой идеал», «Татьяна, милая Татьяна». Киеу в поэме Нгуен Зу представляет воплощение таланта, красоты и прекрасных душевных качеств вьетнамских женщин.

Имена русской и вьетнамской героини выполняют характерообразующую функцию и, соответственно, оказывают влияние на их судьбу. Татьяна — простонародное имя, Пушкин подчеркивает ее органичную связь с народно-поэтической стихией, с миром русской старины, с национальными и семейными традициями. В конце романа для Татьяны превыше всего оказываются понятия чести и долга. Имя «Киеу» обозначает талантливую добродетельную, смелую, но отлученную от родного дома красавицу.

Создавая портреты Татьяны и Киеу, русский и вьетнамский поэты использовали прием сравнения. Сначала подробно описывается внешность их младших сестер: Пушкин представляет Татьяну через Ольгу, а Нгуен Зу представляет Киеу через Ван. Причем в русском романе дается двойная характеристика Ольги — авторская: «Глаза, как небо, голубые / Улыбка, локоны льняные, / Движенья, голос, легкий стан» [3, с. 41], и нелестное представление Онегина об Ольге: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне» [3, с. 53]. Вьетнамская Тхуи Ван:

Ван смотрится по-особому статной, личико кругленькое,
как полная луна, все линии тела округленные,
Улыбка свежа, как распустившийся цветок,
А речь целомудренна и струится, как падающие жемчужины;
Темные тучи уступают красоте ее волос, а снег — белизне ее кожи.
[1, ч. 1, с. 20].

Портретные характеристики младших сестер позволяют подчеркнуть их типичный, повторяющийся, не блещущий оригинальностью образ. Русский и вьетнамский авторы акцентируют внимание лишь на внешнем облике героинь. Ольга и Ван необходимы писателям, чтобы контрастно подчеркнуть индивидуальность старших сестер.

Изображая в произведениях образы главных героинь, Пушкин и Нгуен Зу не описывают внешний облик героини, а раскрывают характер Татьяны и Киеу, значительность и глубину их душевного мира. Татьяне присущи мечтательность, стремление к уединению, замкнутость: «дика, печальна, молчалива». Своим нравственным обликом и духовными интересами она отличалась от окружающих ее людей, даже в своей родной семье «казалась девочкой чужой». Непохожесть Татьяны на подруг-сверстниц помогает раскрыть прием отрицания: «ласкаться не умела», «играть и прыгать не хотела», «не оживляла полотна», «куклы... в руки не брала» [3, с. 42–43]. Причина такого отчуждения в необычности натуры Татьяны, которая «от Небес» одарена «воображением мятежным, / Умом и волею живой, / и своенравной головой, / И сердцем пламенным и нежным» [3, с. 62].

Вьетнамский автор изображает душевную красоту Киеу, используя прием психологического параллелизма, употребляя сравнения с природными явлениями, где внутренний мир героини всего лишь угадывается через прекрасные описания природы:

Киеу кажется приметней и привлекательней,
 И талантом и красотой намного превосходит сестру:
 Ее глаза как прозрачное осеннее озеро, а черты лица изящные,
 как весенние цветы в горах.
 Цветы завидуют ее красоте, а ивам обидно, что уступают ей
 в свежести.
 Так прекрасна, что взглянет она один раз – крепость
 зашатается, взглянет другой раз – падет целое царство...

[1, ч. 1, с. 20].

Когда вьетнамский поэт создавал внешность младшей сестры Ван, он описал лицо, силуэт, улыбку, волосы и кожу, но намеренно не описал глаза. А глаза – это зеркало души. Через красочные сравнения с явлениями природы Нгуен Зу дает описание красоты Киеу и главный акцент на ее глаза: «глаза как прозрачное осеннее озеро». Поэт подчеркивает, что природа: «цветы» и «ива» завидуют красоте Киеу и словно предрекают трагические изменения в ее судьбе.

Нгуен Зу, как и Пушкин, описывает уникальный духовный мир Киеу. В образе Киеу воплощается идеал красоты и гармонии. Она не только внешне необыкновенно красивая девушка, но была богато одарена талантом к музыке, живописи, поэзии:

Красотой одна такая в округе, а с подобным талантом
 не найти и двух равных.
 Ее врожденный ум небом дарован,
 Владеет к тому же искусством стихосложения, живописью и
 всеми видами мастерства песнопения,
 Да еще усвоила в совершенстве пятиладный строй Восточной
 музыки,
 Выдающегося мастерства в особенности добилась в игре на
 музыкальном инструменте тибя...

[1, ч. 1, с. 21].

Песня Киеу «Несчастливая судьба красоты» с трогательной мелодией вызывала печаль у слушателей и одновременно предсказывала трагические перипетии ее будущей жизни.

Одним из важных событий в жизни героинь становится их любовь, встреча с возлюбленным. Однако если Татьяна испытала горечь неразделенной любви, то любовь Киеу и Ким Чонга – прекрасное гармоничное взаимное чувство.

В первый раз увидев Онегина, столь не похожего на других, Татьяна приняла его за благородного героя, о котором она мечтала, и влюбилась в него. Доверчивая и «послушная влечению чувства» Татьяна, не задумываясь о правилах приличия, первая написала нежное, трогательное любовное послание малознакомому мужчине, сердцем угадав близкого по духу себе человека. Полной неожиданностью для Татьяны стала суровая, холодная отповедь Онегина, его обидно-пренебрежительное отношение к ее любви.

176 | Онегин признается Татьяне, что только ее «одну избрал», но он не готов к браку, и семейная жизнь наверняка ему надоест.

В «Повесть о Киеу» любовь Киеу и юноши Ким Чонга – это прекрасный союз двух любящих сердец, разрушающий социальные предрассудки.

Вьетнамский поэт подчеркивает, что возлюбленный Киеу – Ким Чонг – образованный и одаренный человек:

Фамилия его Ким, имя Чонг, означает происхождение
из знатного рода.
Семья его известна была богатством и славилась честью,
Родная земля питала талант к словесности,
а Небо одарило незаурядным умом.
К тому же обладал он блистательной внешностью
и превосходными манерами,
С домашними вел себя обходительно, в светском обществе
держался непринужденно, достойно...

[1, ч. 1, с. 38].

Нгуен Зу изображает новую концепцию любви как светлого, яркого, свободного чувства духовно близких людей, уважающих друг в друге благородную личность.

Когда родители Киеу уехали на день рождения их друга, она тайно пришла к Киму: «Киеу торопливо опустила шторы на внешней двери, / И она в поздний час стремительно бросилась через темный сад» [1, ч. 3, с. 76].

Поведение Киеу показывает, как она активно стремится к своему счастью. Истинная любовь дает ей силы преодолеть тьму сада, тьму предубеждения, чтобы быть ближе к любимому. В ту ночь они тайно повенчались. Атмосфера любви и чистоты передается светом, цветом, ароматом, красивыми пейзажами. Все оставляет незабываемое впечатление в сердце Киеу.

В русском романе Онегин, изведавший жизнь и людей, перегоревший в страстях, не смог понять и почувствовать, насколько глубоким, сильным и трагичным было чувство Татьяны, и герой невольно совершает ошибку, о которой впоследствии будет горько сожалеть. Во вьетнамской повести счастье влюбленных разрушают внешние обстоятельства. По ложному доносу арестовали отца и брата девушки. Все имущество семьи было разграблено. Киеу решает продать себя, пойти в публичный дом, чтобы спасти семью.

Важный эпизод в романах – мотив сна. Страшные потрясения, которые произойдут в жизни героинь, пророчат вещи сны. Татьяне, одержимой мыслью о Евгении и о его холодности, снится чудный сон. Во сне она увидела ручей, мостик и медведя, который помогает девушке преодолеть ручей и приносит ее в шалаш. Такие образы-символы встречаются в русском народном фольклоре и обрядах. Это символизирует близость Татьяны к народным традициям. В символических фольклорных образах

здесь предсказаны все главные события последующего повествования: переправа через ручей – в народной свадебной поэзии означает предстоящее замужество; медведь – святочный образ жениха; лесной шалаш – дом возлюбленного; ссора Онегина и Ленского, завершившаяся убийством поэта. Самое важное – в загадочной избушке с чудовищами героиня в душе интуитивно постигает своего возлюбленного – Онегин как глава сборища «адских привидений»:

Вскоре все это сбудется, когда в день именин Татьяны Онегин намерено на глазах у всех ухаживает за Ольгой, танцует только с ней, шепчет ей на ухо любезности, вызывает приступ бешеной ярости и ревности у влюбленного поэта, что приводит к кровавой дуэли с Ленским.

Киеу видит вещий сон три раза. В всех снах девушка узнает о предсказании своего будущего от знаменитой, трагически погибшей певицы Дам Тиен. В первом сне Киеу сообщается, что ее имя значится в Книге несчастливых женских судеб. Второй сон Киеу видит после неудачной попытки самоубийства, ей предсказывает Дам Тиен: «... как человек, ты решила уйти из жизни, но Небо этого не допустит / Так что носи до конца бремя несчастливой судьбы красавиц, / Даю тебе верное слово встретиться в будущем в водах реки Тиен Дыонг» [1, ч. 2, с. 154]. Во сне Киеу видела реку Тиен Дыонг. Река становится важным символом жизненного пути. Река Тиен Дыонг закрывает один отрезок жизни человека и одновременно открывает другой отрезок. Киеу прыгнула в реку, чтобы покончить жизнь самоубийством, но в этот момент ее спасла монахиня Жак Зуен. В третьем сне Дам Тиен предсказала Киеу возвращение домой.

В финале романов русский и вьетнамский автор показывают преобразование души Татьяны и Киеу, открывающее глубокое понимание героинями духовных законов жизни.

После долгих странствий по России Онегин возвращается в Петербург и «в глубине души холодной и ленивой» рождается настоящее истинное чувство любви к Татьяне-княгине. Пушкин глубже и сложнее изображает внутренний мир героини, чем вьетнамский поэт. Монолог Татьяны отражает ее глубокую внутреннюю драму. Татьяна не верит в истинность и благородство страсти Онегина, несправедливо упрекает его, что он ради славы женского обольстителя стремится опорочить ее в глазах общества, но упреки сменяются искренним признанием, что успехи «в вихре света» не радуют ее, она горько сожалеет, что поступила «неосторожно» и согласилась выйти замуж за нелюбимого человека. Она по-прежнему любит Онегина, но понимает, что счастье с ним для нее невозможно: «Я вас люблю (к чему лукавить?), / Но я другому отдана; / Я буду век ему верна» [3, с. 188]. Появившись на страницах семнадцатилетней провинциальной девушкой, мечтающей о счастье с возлюбленным, Татьяна на наших глазах

178 | вырастает в удивительно целостную героиню, для которой понятия чести и долга превыше всего.

После пятнадцати лет скитаний Киеу вернулась домой, к родным. Это для нее огромная радость и душевная боль, мучительное переживание встречи с Ким Чонгом. Как и Татьяна, Киеу отказывается от счастья с любимым человеком. Ким Чонг стал мужем ее сестры Тхуи Ван. Киеу не может разрушить семейное благополучие сестры и ей стыдно за все, что произошло, за свою поруганную честь, за пребывание в публичном доме, она понимает, что недостойна быть рядом с возлюбленным:

Это правда, что между мной и Кимом
 была клятва в верной любви,
 Но затем жизнь моя перенесла столько вихрей и дождей,
 Что стыдно мне теперь обо всем прожитом рассказывать,
 Так пусть все унесут прочь в море волны отлива!

[1, ч. 3, с. 410].

Теперь двое любящих друг друга людей живут под одной крышей, но не имеют права на супружеское счастье. Их мечта о счастье разрушена. Наконец, Киеу решает уйти в монастырь и молиться за всех любимых и дорогих ей людей.

Таким образом, выбор Татьяны и Киеу – высший нравственный выбор. Русскую и вьетнамскую героиню отличают красота души и мудрая простота, соединенные с высокой утонченностью духовного строя, питаемые памятью сердца и живой связью с народными первоосновами бытия. При всем различии литературных приемов, которые используют писатели для создания образов, человечество имеет дело с единой системой нравственных ценностей, что является основой всечеловеческих общностей и межнациональных влияний, которые обнаруживаются при сопоставлении произведений разных авторов.

Литература

1. Нгуен Зу. Повесть о Киеу или Новые стенания истерзанной души / перевод с вьетнамского Ву Тхе Кхой; ред. Корчикова С., Nxb Thé Giỏi, М., 2015.
2. Никулин Н.И. Великий вьетнамский поэт Нгуен Зу. М., 1965.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. М., 1937. Т.6.
4. Пушкин А.С. Русское слово. Пособие для изучения русского языка с компакт-диск / сост., вступ. ст., подготовка текста Е.К. Петривней; коммент. Е.К. Петривней, В.В. Калугина. М., 2006.

ISSUES OF LOVE AND DUTY IN PUSHKIN'S NOVEL «EUGENE ONEGIN» AND IN THE NGUEN ZU'S «MOAN OF THE TORMENTED SOUL» (THE STORY OF KIYEU): COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF THE IMAGES OF TATYANA LARINA AND TKHUI KHIEU

Abstract. This paper represents the comparative analysis of Tatyana Larina and Tkhui Khieu images both in the view of defining of universal values and in the identification of national specifics and individual traits of female characters in Russian novel and Vietnamese poem.

Keywords: Tatyana Larina, Tkhui Khieu, author's ideal, portrayal, prophetic dream, love, duty, spiritual beauty, higher moral choice.

ПРОБЛЕМА ОТЧУЖДЕНИЯ В РОМАНАХ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И «ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ» КОБО АБЭ

Аннотация. Статья посвящена проблеме отчуждения в романах Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Женщина в песках» Кобо Абэ. Выделяются сходства и различия интерпретации проблемы в романах. Делается вывод, что главные герои отчуждены от окружающих, но авторы решают проблему по-разному.

Ключевые слова: проблема отчуждения; русская литература; японская литература; Ф. М. Достоевский; Кобо Абэ; сравнительно-сопоставительный анализ.

Проблема отчуждения – «вечная» философская проблема, не теряющая своей актуальности по сей день. Данная проблема является экзистенциальной: без ее решения невозможно наладить диалог внутри социума, решить конфликты между людьми.

Философский анализ проблемы отчуждения берет свое начало в античную эпоху – в трудах Платона, Аристотеля, неоплатоников. Основные идеи развиты в трудах новоевропейских мыслителей – Т. Гоббса, Ж.-Ж. Руссо, Дж. Локка. Развернутые теории отчуждения в рамках немецкой классической философии были созданы И.Г. Фихте, Г.В.Ф. Гегелем, Л. Фейербахом.

Проблема отчуждения представляла большой интерес для современных философов и писателей, таких как Ф. Ницше, Ж.-П. Сартр, А. Камю, З. Фрейд, Э. Фромм, Р. Гароди. Также данная проблема нашла свое отражение в трудах философов-постмодернистов, прежде всего Ж. Делеза и Ж. Бодрийяра.

Так, Э. Фромм понимает под отчуждением «такой способ восприятия, при котором человек ощущает себя как нечто чуждое. Он становится как бы отстраненным от самого себя. Он не чувствует себя центром своего мира, двигателем своих собственных действий, напротив, он находится во власти своих поступков и их последствий, подчиняется или даже поклоняется им. Отчужденный человек утрачивает связь с самим собой, как и со всеми другими людьми. Он воспринимает себя, равно как и других, подобно тому, как воспринимают вещи – при помощи чувств и здравого смысла, но в то же время без продуктивной связи с самим собой и внешним миром» [8, с. 202].

В статье «Социальный страх и феномен отчуждения» Д.Н. Баринов справедливо указывает: о каких бы аспектах отчуждения ни шла речь в философских концепциях – о государстве (Т. Гоббс), инобытии абсолютного духа (Гегель), религии (Л. Фейербах), труде (К. Маркс), идолопоклонстве (Э. Фромм), одномерности (Г. Маркузе), – во всех можно обнаружить одну сближающую их идею. По мнению исследователя, общим моментом упомянутых теорий является «признание разрыва связей и отношений, разрушение сопричастности некому иному бытию, становящемуся в этом случае чуждым и враждебным» [2, с. 49].

В данной статье под отчуждением понимаются проявления одиночества и потерянности личности, которые возникают как естественное следствие затруднительного экзистенциального положения человека в силу внешних и внутренних причин. К внешним причинам можно отнести не только бурное развитие науки и техники, урбанизацию и ускорение темпа жизни, но и смену идеологических и нравственных парадигм в обществе. Русский философ Н. Бердяев в 1918 г. отмечал: «Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество» [3, с. 12]. К внутренним причинам можно отнести чувство одиночества, тотальной изолированности от окружающих, убеждение в бессмысленности, абсурдности человеческого существования.

В настоящее время, несмотря на глобализацию и развитие коммуникационных технологий, проблема отчуждения не теряет своей значимости; на наш взгляд, здесь особый интерес представляет выявление сходств и различий постановки проблемы и подходов к ее решению у двух писателей-представителей различных культур – русской и японской.

Об отчуждении и других вопросах экзистенциальной проблематики Достоевского писали А.В. Лесевицкий, Т.Е. Николаевская и др. В наиболее значительных романах писателя можно выделить ряд одиноких персонажей. Неотъемлемая характеристика их внутреннего состояния – отчуждение от окружающих. Так, в романе «Братья Карамазовы» одинокий с детства Иван противостоит всему миру в своем отчуждении. Алеша Карамазов один противостоит страшной «карамазовской силе». Главный герой романа «Идиот» князь Мышкин отличается от других своей искренностью, ранимостью и откровенностью. Воплощающий в себе христианские добродетели любви, сострадания, милосердия, он не выдерживает столкновения с миром и обречен на одиночество. Как верно замечает О.М. Сальникова, в романе «Идиот» Достоевский предвидел трагедию духовного одиночества и разъединения людей, а также искал пути выхода из морально-этического кризиса для человека.

Главный герой «Преступления и наказания» Родион Раскольников – студент, живущий в каморке на чердаке в бедном районе Санкт-Петербурга. Раскольников, одержимый идеей о «сверхчеловеках» и «тварях дрожащих»,

182 | убивает старуху-процентщицу и ее сестру Лизавету, так как хочет считать себя «право имеющим». По нашему мнению, этим поступком Раскольников не отчуждает себя от других людей (герой изначально одинок), но углубляет это состояние. Его теория, основанная на своеволии и свободе самоутверждения, ведет к окончательному разобщению с общечеловеческим и божественным законом, с социумом. Нельзя не согласиться с точкой зрения С.С. Суровцева: по Достоевскому, своеволие и свобода самоутверждения неизбежно приводят к отрицанию Бога, общества и себя самого, «превращая личную свободу в самоцель, из абсолютной свободы делают абсолютный деспотизм, пытающийся насильно создать счастье» [6, с. 53].

После совершения убийства для героя наступает странное время: «точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение». Теперь он остро чувствует свое одиночество даже среди близких людей и понимает, что своим страшным преступлением он «ножницами отрезал себя от людей». Для него это стало «мучительнейшим ощущением из всех» [4, с. 82].

Японский писатель, драматург и сценарист, один из ведущих авторов японского послевоенного авангарда Кобо Абэ (1924–1993) написал роман «Женщина в песках» в 1962 г.

Отчуждение личности от окружающего мира, ее забвение – центральная тема прозы Абэ. Середина XX в. – время перелома во всех сферах общественной и культурной жизни Японии. Вторая мировая война, трагедия атомной катастрофы в Хиросиме и Нагасаки, следующая за ними оккупация Японии союзными войсками (1945–1952) привнесли ощущение хаоса, общей дисгармонии современного мира в сознание японцев.

Синтез японских традиций и западной мысли – отличительная черта развития искусства послевоенной Японии. На первый план выходят проблемы соотношений старых культурных традиций и западных культурных элементов, освоения западного культурного опыта. Сам Абэ признавался: «Еще в школьные годы я был покорен творчеством двух гигантов русской литературы – Гоголя и Достоевского. Я прочел почти все написанное ими, и не один раз, и причисляю себя к их ученикам» [5]. О проблемах отчуждения и одиночества в прозе Абэ писали П.В. Палиевский, А.И. Матвиенко и мн. др., однако многое здесь остается еще не до конца изученным.

Главный герой «Женщины в песках» (1962) приезжает к морю, чтобы изучать песчаных насекомых. В поисках моря герой находит бедную рыбацкую деревушку среди песчаных дюн. Некоторые из домов деревни находятся в песчаных ямах, и их жители обязаны каждую ночь отгребать песок, чтобы деревня могла продолжать существовать. После дня неудачных поисков, герой остается ночевать в одном из таких домов, где живет одинокая женщина. Он спускается к дому по веревочной лестнице, которую затем старые рыбаки

поднимают. Без лестницы выбраться из песчаной ямы невозможно, и герой оказывается в западне, где каждый день он, отгребая песок, вынужден работать на благо деревни. Мужчина несколько раз предпринимает попытки побега, но сбежать ему не удается.

Главный герой отчужден от самого себя, он часто смеется, не зная почему, говорит о себе так, будто говорит о ком-то другом. Он чувствует боль, но чувствует ее так, будто она принадлежит кому-то другому. Например, в одной из сцен романа герой плачет, и описано это таким образом, как если бы плакал не он: «Он беззвучно заплакал. Горевал он не особенно сильно. Да и казалось ему, что плачет кто-то другой». Даже тело героя порой будто не принадлежит ему самому. В одном из эпизодов герою кажется, будто «рука, которую он держал у лица, свободно плавает в воздухе» [1, с. 158].

Кроме того, находясь в доме с женщиной, мужчина иногда вспоминает свою прежнюю жизнь в городе и осознает, что в ней он был так же одинок, как и в песчаной яме. В городе коллеги-учителя не понимали его. Он думает о своих сослуживцах и учителях вообще, как о тоскующих по свободе, «отравленных грибком зависти» людях, которые «не смеют питать надежду, даже во сне» [1, с. 65]. Следовательно, жизнь главного героя не имела никакого смысла. У мужчины в городе была женщина, однако, о ней он почти не вспоминает, лишь изредка сравнивает женщину в яме и «ту женщину». Герой вспоминает разговоры с ней, которые на деле являлись спорами, где ему не удавалось найти общий язык с женщиной. Становится понятно, что герой был отчужден от своей партнерши, равно как от коллег и самого себя.

Героев Достоевского и Абэ сближает их одиночество, невозможность построить близкие, доверительные отношения с людьми. Их не устраивает такая жизнь, и они пытаются найти смысл существования в хаотичном мире: Раскольников разрабатывает свою «наполеоновскую» теорию, герой Абэ мечтает открыть новый вид насекомых и тем самым вписать свое имя в энтомологический атлас, где оно якобы останется в памяти людей. Однако в ходе повествования эти ориентиры развенчиваются, такими способами невозможно примириться с окружающей действительностью. Тем не менее с развитием повествования герои Достоевского и Абэ приближаются к снятию проблемы отчуждения. В романах авторы намечают те самые истинные ориентиры, которые могут помочь героям найти свое место в социуме. Примечательно, что к своему новому мировоззрению оба героя приходят не по своей воле: герой Абэ не стремился попасть в западню, Раскольников изначально спланировал свое преступление так, чтобы наказание его миновало.

Герой Абэ переосмысливает свое существование после неудачного побега на сорок шестой день заключения. Раньше он считал, что деревня –

184 | его палачи, а он жертва. Теперь мужчина понимает, что деревня пытается защитить себя, и она враждебна лишь к тем, кто против нее. Эти мысли делают героя ближе к деревне. Мужчина остается в деревне, даже имея шанс выбраться. Он осознает, что воздух сверху – не такой, каким он его себе представлял. Мужчина спускается в яму по собственному желанию, чтобы устранить небольшую поломку в его изобретении, идея побега уходит на второй план.

Раскольникову изменить свое отношение к жизни помогает каторга. Сначала герой сожалеет, что не покончил с собой, потому что жизнь его мучительна. Но постепенно он замечает, что на каторге люди еще больше дорожат жизнью, чем на свободе. Возрождение Раскольникова, его окончательный отказ от своей идеи наступает после символического сна о трихинах, заразивших всю землю стремлением к убийству. В эпилоге говорится уже о новой жизни, к которой готовится герой. Под его подушкой Евангелие, и автор надеется, что Раскольников когда-нибудь его раскроет.

Таким образом, сравнив главных героев двух романов, их жизненный путь и эволюцию их идей, приходим к выводу, что Достоевского и Абэ в своих произведениях волнует одна и та же проблема – проблема одиночества человека, его оторванности от других людей и жизни вокруг, то есть проблема отчуждения. Герои, которые в начале романов ощущают себя чуждыми миру и самим себе, в конце получают возможность найти себя, свое место в социуме. При этом у двух писателей разное видение проблемы отчуждения, следовательно, они приводят различные возможные ее решения.

Литература

1. Абэ К. Женщина в песках. М.: Наука, 1987. 494 с.
2. Баринов Д.Н. Социальный страх и феномен отчуждения // Вестник Новосибирского государственного университета. 2008. № 2. С. 48–52.
3. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сазарова, 1918. 60 с.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Ленинград: Наука, 1973. 422 с.
5. Калинина Е. Абэ Кобо: «Быть напечатанным в России – большая честь для любого писателя». – URL: http://dailyculture.ru/stati/bio/abe_kobo_byt_napechatannym_v_rossii_bolshaya_chest_dlya_lyub/, свободный (дата обращения 15.11.2020).
6. Суровцев С.С. Развитие и становление философских взглядов Ф.М. Достоевского // Вестник МГТУ. 2008. № 1. С. 49–54.
7. Федоренко Н.Т. Кобо Абэ. Впечатления и мысли // Кобо Абэ. Избранное. М.: Правда, 1988. 560 с.
8. Фромм Э. Здоровое общество. М.: АСТ, 2019. 528 с.

THE ALIENATION PROBLEM IN F. DOSTOEVSKIY'S «CRIME AND PUNISHMENT» AND KOBO ABE'S «THE WOMAN IN THE DUNES»

Abstract. The paper examines the problem of Alienation set in F. Dostoevskiy's and Kobo Abe's novels «Crime and Punishment» and «The woman in the Dunes». Similarities and differences of the problem's interpretation are introduced. It has been found that novels' main characters are alienated from others and authors give different solutions of the problem.

Keywords: alienation problem, Russian literature, Japanese literature, comparison.

УМОЛЧАНИЕ КАК ЛИРИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ: ВЕРЛИБР ВЛАДИМИРА БУРИЧА И ТРАДИЦИОННАЯ ЯПОНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Аннотация. В статье рассматривается использование приема умолчания в верлибре Владимира Бурича и традиционном жанре японской поэзии хайку на примере Мацуо Басе. Путем сопоставительно-стилистического анализа устанавливается связь двух поэтик и аргументируется состоятельность умолчания в комплексе с формой свободного стиха как актуальной лирической стратегии в современной русской поэзии.

Ключевые слова: Владимир Бурич; японская поэзия; хайку; лакуна; верлибр.

В литературоведческой науке термин «умолчание» употребляется, как правило, в двух конкретных значениях: первое – фигура мысли, при которой говорящий сообщает, что не будет упоминать некие события, тем самым называя их [5, с. 1116]; второе – перерыв в конце фразы (апосиопеза). Для данной работы целесообразно будет расширить понятие до любой лакуны в плане выражения, что пересекается с лотмановским минус-приемом – «неупотребленным элементом» [6, с. 66]. Умолчание являет собой артефакт отсутствия формы при имплицитном наличии некоего содержания, которое выводится в процессе прочтения текста, его интерпретации и глубокого понимания при пристальном чтении.

Минус-прием является сама практика свободного стиха, или верлибра: дисрифменность и дисстопность – артефакты отсутствия привычных формальных показателей поэзии, которые идут вразрез с читательскими ожиданиями.

Владимир Бурич, являясь сторонником верлибра (автор предпочитал «верлибру» термин «свободный стих», поскольку он больше устраивал его концептуально; в данной статье оба термина используются в качестве синонимов), аргументировал свой последовательный отказ от рифмы следующим образом: «Отсутствие авторского права на рифму открывает путь к девальвации персональных художественных открытий в этой области, к превращению „смысловых прямых«, связанных с нею, в банальность. Таким образом, хочет или не хочет того конвенциональный поэт, последующие поколения поэтов

обворают его и оглушают. В этом смысле и надо понимать высказывание Н. Асеева: чем больше наследников, тем меньше наследство» [2, с. 162].

Исследуя поэтику Бурича, имеет смысл говорить о двойном умолчании, минус-приеме в квадрате: отрицая технику конвенционального стихосложения на уровне формальной организации текста, автор в каждом стихотворении оставляет лакуны, несущие в себе сильный потенциал для воспринимающей стороны. Вячеслав Куприянов охарактеризовал метод поэта: «У Бурича все сведено до алгебраической формулы, где произведены все сокращения и вынесения за скобки <...>» [4]. Примером такой формульности может послужить следующий текст:

Бабочка –
 договор о красоте
 имеющий равную силу
 на обоих крылышках
 [3, с. 50].

Природный объект – бабочка – становится своего рода уравнением бытийного масштаба, в котором выводится основная эстетическая категория.

В другом тексте не бытийный, но бытовой образ сухо отображает часть реальности, за которой стоит нечто большее, чем обыденный эпизод:

Я иду за водой
 и о дно моего ведра
 головами бьются ромашки
 [3, с. 99].

Как и в традиционном японском жанре хайку, здесь скупое, на первый взгляд, пересказывается – точнее, называется – единичное событие. В стихотворении строго реализуется важнейший принцип написания хайку на-о нору – наделение именами [8, с. 146]. Вещи и явления, будучи названными, предстают в своем первоизданном облике, очищаются от контекстов и могут быть восприняты *per se*, и в то же время открывается возможность посмотреть на процесс или событие с точки зрения вечности. Принцип на-о нору можно назвать японской инкарнацией остранения, но для его осуществления не нужны другие слова (в отличие от концепции В. Шкловского) – для достижения нужного результата достаточно расположить очевидные имена в правильном порядке и умолчать обо всем остальном.

Относительно свободного стиха Бурич также высказывает следующее соображение, манифестируя тем самым свою цель как лирика: «С точки зрения эстетической конвенциональные стихи являются конкретным выражением категории искусственности (не следует вкладывать в это слово негативный смысл), а свободные стихи – эстетической категории естественности. Общей заветной мечтой и конвенциональных и либрических поэтов является создание стихов, в которых возникнет эффект нерукотворности. Такое случается крайне редко. К этому я и стремлюсь» [2, с. 169].

Нерукотворность – еще одна характеристика, присущая японской поэзии. Авторское «Я» уходит в тень монументальных природных образов, а лирический пафос уходит в сферу умолчания и становится содержанием той самой лакуны в форме, которая эксплицируется читателем. Хайку всегда остаются максимально предметными, текст разворачивается в области вещей, но медитативное лирическое пространство обладает бесконечно расширяющимся потенциалом для абстрагирования и обобщения.

Возьмем эмблематичный текст Мацуо Басе в переводе Владимира Соколова:

На черной ветке
Ворон расположился
Осенний вечер
[7, с. 246].

Перевод сохранил безоценочные эпитеты оригинала, которые парадоксальным образом содержат в себе яркий эмоционально-чувственный комплекс: одиночество, холод, меланхолия, печаль. У Бурича читаем:

И выпит день
В полоске желтого заката
чаинки-воронье
[3, с. 92].

Учитывая, что японский язык трудносопоставим с русским, но доверяя традиции перевода хайку, заметим, что два стихотворения обладают схожей логической структурой, которую математически можно изобразить как $1+1=3$. Разница лишь в том, что «3» – вывод, порожденный синтезом двух обыденных фактов – у Бурича вынесен в первую строку, а у Басе, по канону хайку – в последнюю. Разумеется, образность Бурича более насыщена («чаинки-воронье», «выпит день»), но эти сравнение и метафора свернуты в предельно компактную речевую конструкцию. Также эти образы предметны в своей основе и создают схожий с хайку о вороне прямо не высказанный эмоциональный комплекс.

Следующая пара стихотворений актуализирует темы смерти и времени – у Бурича:

Вот и лицо привыкло к бритью
но пора умирать
[3, с. 127];

у Басе:

Совсем исхудал,
И волосы отрасли.
Долгие дожди
[7, с. 382].

Через телесность оба автора намечают положение лирического героя на временной оси, причинно-следственная связь не выражена эксплицитно,

но у Бурича она «спрятана» глубже: «прошло так много времени, что лицо привыкло к бритью, но от этого мало пользы: я состарился и скоро умру». У Басе дожди и состояние тела взаимно мотивируют друг друга. То же самое происходит в следующей паре:

Я лежу на спине
и смотрю в потолок
с ушами полными слез
[3, с. 92];

Лежу и молчу,
Двери запер на замок.
Приятный отдых
[7, с. 312].

Бурич опускает причину слез, умалчивает также о том, как они катятся – этот очень предметный, конкретный образ, напротив, весьма популярен в японской поэзии. В хайку выхвачен момент умиротворения, предыстория (отдых от чего?) также не рассказана, но если лакуна у Бурича явственно ощущается только после полного прочтения текста (откуда слезы?), у Басе этот «значимый ноль» равномерно проходит сквозь все произведение.

Сравнивая поэтики двух авторов, разделенных огромной временной и культурной пропастью, мы, тем не менее, видим сходство их методов, которое заметно на тематическом, формальном, образном, логическом уровнях. Парадоксально, но Владимир Бурич, чей лирический универсум генетически не связан с традицией хайку, в своей стиховедческой концепции преподносит свободный, «естественный» стих как самый желательный вектор развития современной поэзии. Хайку изначально были относительно «свободным» стихом, поскольку японский язык не предполагает возможность рифмовки. Принцип на-о нору добавил к канону простоту: не описание, но называние, сухую, почти безоценочную лексику. Этот набор сделал тексты жанра открытыми для интерпретации и экспликации смыслов. В своей программе по реабилитации русского верлибра Бурич объявляет эффект «нерукотворности» целью поиска художественного слова, а в процессе реализации этой программы и вольно или невольно сближается с поэтикой хокку, порождая тексты, характеризующиеся двойным умолчанием.

Литература

1. Бурич В. П. На перекрестке времени и пространства [Электронный ресурс] // Дети Ра. 2007. – URL: <http://www.detira.ru/arhiv/publication.php?id=539> (дата обращения: 13.01.2021).
2. Бурич В. П. Тексты (Стихи. Удтероны. Проза). М.: Советский писатель, 1989. 176 с.
3. Бурич В. П. Тексты. Стихи. Удтероны. М.: Советский писатель, 2015. 148 с.

- 190 | 4. Куприянов В. Бурич дикорастущий [Электронный ресурс] // Арион. 1998. № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/arion/1998/3/burich-dikorastushhij.html> (дата обращения: 13.01.2021).
5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
7. Японская лирика / пер. В. В. Соколова., под ред. В. Орлова. М.: АСТ, 2000. 456 с.
8. Karl F. Friday. Samurai, Warfare and the State in Early Medieval Japan. New York: Routledge, 2004. 199 p.

V. A. Komarova

**SILENCE AS A LYRICAL STRATEGY: VLADIMIR BURICH'S
VERSLIBRE AND TRADITIONAL JAPANESE POETRY**

Abstract. The article examines the use of silence (or paralipsis) in the free verse of Vladimir Burich and in the traditional genre of Japanese haiku poetry of Matsuo Basho. By means of comparative analysis, the connection between the two methods is established. Also the author attempts to justify consistency of silence in combination with the free verse as the lyrical strategy in contemporary Russian poetry.

Keywords: Vladimir Burich; Japanese poetry; haiku; lacuna; verslibre.

ПРИЕМ «ЗЕРКАЛА ВРЕМЕНИ» В РОМАНЕ Е. Г. ВОДОЛАЗКИНА «ЛАВР» И В РАССКАЗЕ Х. Л. БОРХЕСА «ДРУГОЙ»

Аннотация. Статья посвящена установлению интертекстуальной связи романа Е. Г. Водолазкина «Лавр» и рассказа Х. Л. Борхеса «Другой».

Ключевые слова: современная русская литература; Водолазкин, Борхес, интертекстуальная связь; зеркала времени.

Теория интертекстуальности весьма востребована на сегодняшний день. Одним из привлекательных для исследования текстов является роман современного русского писателя Е. Г. Водолазкина «Лавр». В связи с этим отмечалась его тесная связь со Священным Писанием (цитаты, сопоставления, образы), с текстами античных мифов (миф об Икаре, миф о Пигмалионе) и русского фольклора (сказка «Машенька и медведь», былина «Обретение силы Ильей Муромцем»), с жанрами древнерусской словесности (например, апокрифы о Соломоне и Китоврасе, «Александрия», которую герой читает на протяжении всего текста), с русской классикой (А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, А. П. Платонов). Однако влияние на текст зарубежной литературы изучается в меньшей степени: чаще делается акцент на сопоставление с творчеством У. Эко, интересный аспект выявила О. Неклюдова [4], продемонстрировав связь романа с лирикой Ф. Петрарки. В настоящей статье «Лавр» рассматривается в контексте интертекстуальной связи с рассказом Х. Л. Борхеса «Другой». Ранее эти тексты не сопоставлялись.

Творчество Борхеса отличается метафоричностью. Можно сказать, что все произведения писателя – сложная, многосоставная, многозначная метафора. Автора интересуют вопросы времени (его отсутствие, его соединение, альтернативность момента), памяти, соединение пространств (лабиринты, зеркала, отражение в реке), соединение реальности и ирреальности. Все это переключается с творческим миром Е. Г. Водолазкина.

В качестве опорной точки для сопоставления возьмем прием «зеркала времени», встречающийся в обоих текстах. В рассказе «Другой» он является сюжетообразующим – в один день на улице, сидя на скамейке, герой, будучи пожилым человеком, встречает сам себя – юного, воодушевленного, еще

192 | стоящего только на пути познания: «Самое странное то, что мы так похожи, хотя вы намного старше и с седой головой» [2]. Тот же прием видим и у Водолазкина (заметим сразу, символичность местоположения эпизода – в главах «Книга Познания» и «Книга Покоя») – Арсений зимним вечером, придя домой, начинает топить печь (это было его обязанностью), в этот момент ему открывается образ будущего, он видит себя старцем: «Его обрамляли седые волосы, собранные в пучок на затылке. Лицо было покрыто морщинами. Несмотря на такое несходство, мальчик понимал, что это его собственное отражение. Только много лет спустя. И в иных обстоятельствах...» [3, с. 21]. И в том и другом случае происходит встреча героев с собой, правда, в одном случае – герой, уже в возрасте, встречается со своим молодым «я» (Борхес), в другом – наоборот (Водолазкин).

Обратим внимание на то, что сопутствует встрече героев. Оба автора используют образ стихии. У Х. Л. Борхеса – это вода: герои (Борхес-старший и Борхес-младший) встречаются на скамейке у реки Чарлз. У Е.Г. Водолазкина – это огонь: герои видят себя через пламя в печи. Символика образов довольна сильна. Вода – изменение, движение, течение жизни. У Борхеса образ усиливается тем, что река оказывается с «угловатыми льдинами» [2], то есть с препятствиями, трудностями, которые ведут к изменению личности. В этом аспекте показательна мысль Борхеса в его эссе «Время»: «река – не река, потому что вода изменилась» [1], а Гераклит не Гераклит, потому что «он изменился с тех пор, как в последний раз смотрел на реку» [1]. Человек подобно реке также текуч, его сознание, его образ меняется с каждым прожитым днем, он становится другим. Вот почему Борхес-старший, смотря на себя же, отмечает: «Полвека не проходит даром. Во время нашей беседы, беседы двух человек, начитанных в неодинаковой степени и с разными вкусами, я осознал, что нам не понять друг друга, а это всегда осложняет диалог» [2]. Эта мысль, собственно, объясняет саму поэтику названия рассказа – «Другой». Огонь же противостоит воде, но и тесно связан с ней: он также ведет к изменению, очищению, но уже через закаленность. Характерен мотив кузнечного дела (подобно как огонь гнет железо, так и жизненные события ломают человека, выводят на уровень осознанности, твердости характера, устойчивости). Весь путь старца – яркое тому доказательство: сильные внешние изменения, трансформация имен (Арсений – Устин – Амвросий – Лавр), образ жизни (врач – юридивый – святой), странствия его души (отказ от страстей, привязанность, ориентация на высокое, духовное). Арсений, встал на ноги, нашел себя. Более того, огонь в тексте Водолазкина чаще всего употребляется с эпитетом «вечный»: «Мысль о грядущем вечном огне ...» [3, с. 191]. Этот же мотив встречается и в семантике имен героя: имя Амвросий в переводе с греческого означает «принадлежащий к бессмертным», имя Лавр – «будучи вечнозеленым, оно

знаменует вечную жизнь». Если посмотреть шире, роман имеет кольцевую завершенность (герой возвращается на родные места и вновь занимается врачеванием, но уже с новым осознанием происходящего, прием «зеркала времени» также повторяется, но уже с противоположным отражением (старец видит себя ребенком)). События идут словно по кругу, а круг, как известно, символ – бесконечности, то есть вечности.

Встреча героев с собой через пространство, через время отражает объединяющую, схожую идею писателей об отсутствии границ времени, о существовании вневременности. Время же необходимо нам для создания порядка нашего бытия: «Мы заперты во времени из-за слабости нашей» [3, с. 139], «Целостность бытия для нас невыносима» [1]. Однако толкование его у каждого автора отличается. По мнению Борхеса, время движется, вместе с ним меняется жизнь, соответственно и человек – повторения нет, дважды путь пройти нельзя – он, безусловно, с падениями и взлетами, но линейный, от точки А к точке Б: «Ты сегодня уже не ты вчерашний» [2]. Это необратимый процесс. По мнению Водолазкина, все же время меняется, однако человек может вернуться, исправить ошибку, повторить свой путь с новым сознанием: «Начиная с той зимы Лавр потерял счет времени, устремленного вперед. Теперь он чувствовал только время круговое, замкнутое на себе» [3, с. 207]. Вот почему роман имеет кольцевую завершенность: герой в конце жизни возвращается в места, где прошло его детство, снова спасает жителей от мора, вспоминает Христофора, роман заканчивается появлением беременной Анастасии (как повторение появления Устины), которой Арсений помогает родить, тем самым он искупает свой грех). Это доказывает мысль, что то, что не смогло произойти, произойдет в другом пространстве – это цикл, круг, вечность.

Таким образом, установление отношений между романом «Лавр» Е.Г. Водолазкина и рассказом «Другой» Х.Л. Борхеса помогает дополнить ряд интертекстуальных связей, благодаря чему становится возможным глубже и шире увидеть дополнительные смыслы, заложенные в произведении, осознать ценность этих произведений.

Литература

1. Борхес Х.Л. Время [Электронный ресурс]. – URL <http://www.bibliomsk.ru/library/global.shtml?mode=10&dirname=borges&filename=jlb26005.shtml>
2. Борхес Х.Л. Другой [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lib.ru/BORHES/other.txt>
3. Водолазкин Е. Г. Лавр / Е. Г. Водолазкин. Санкт-Петербург: АСТ, 2015. 440 с.
4. Неклюдова О.А. Карта Контекстов. Роман Е. Водолазкина «Лавр» // Вопросы литературы. 2015. № 4. С. 119–130.

*A. A. Ankudinova***THE USE OF A «MIRROR OF TIME» IN THE «LAURUS»****E. G. VODOLAZKIN'S AND «THE OTHER» J. L. BORGES'S**

Abstract. The article is devoted to the establishment of the intertextual connection between the novel «Laurus», written by E. G. Vodolazkin and the short story «The Other», written by J. L. Borges's.

Keywords: modern Russian literature; Vodolazkin; Borges; intertextual communication; mirrors of time.

В. ПЕРЕЛЕШИН – «ПРИЕМНЫЙ СЫН» БРАЗИЛИИ

Аннотация. В статье освещаются основные события жизни Валерия Перелешина в Бразилии, исследуются некоторые аспекты влияния неродной культуры на личность и творчество поэта.

Ключевые слова: Валерий Перелешин; Бразилия; эмиграция; поэзия.

Переводчик, литературный критик, монах, но прежде всего поэт Валерий Перелешин любил, изучал и писал о трех странах разной культуры: о России, где он родился; о Китае, куда он эмигрировал в детстве; и, наконец, о Бразилии, где он прожил большую часть своей жизни, вплоть до последних ее дней, и где было создано большинство его произведений.

Цель статьи – подчеркнуть значимость исследования биографии В. Перелешина, привлечь внимание к важности бразильского периода жизни писателя и установить влияние неродной культуры на личность и творчество поэта. Научная новизна работы заключается в том, что, во-первых, биография Перелешина в ее полном объеме отсутствует в российских источниках; во-вторых, произведения писателя в большей степени изучаются в контексте влияния на его творчество китайской культуры (назовем здесь прежде всего исследование О.А. Бузуева «Китай в творчестве В. Перелешина») [2] и на его деятельность как переводчика (работа Лу Яо «Образы китайской классической поэзии в переводах Валерия Перелешина») [5]. Между тем изучение жизни писателя в Бразилии поможет рассмотреть его литературный вклад более глубоко и многосторонне.

Настоящее имя Перелешина – Валерий Францевич Салатко-Петрище. Он родился в 1913 г. в Иркутске в семье инженера-строителя, работающего в отделе эксплуатации Транссибирской магистрали. В 1920-м, после распада брака его родителей, он с младшим братом Виктором и матерью Евгенией Александровной (журналисткой) переехал в Харбин. В то время в этот город съезжалось немало русских беженцев, создавая тем самым одну из самых значительных мировых колоний русской эмиграции. О.М. Бакич, автор биографии В.Ф. Перелешина на английском языке (дословно название которой звучит так: «Валерий Перелешин: жизнь шелковичного червя»), опубликовавшая этот труд в Канаде, писала: «В 1918–22 годах из

196 | 2 миллионов человек, покинувших Россию, более 200 000 человек приехали в Китай, а в 1920 году в Харбине проживало около 165 000 бывших подданных Российской империи» [9].

Можно сказать, что, безусловно, Китай повлиял на формирование личности Перелешина: там он учился в русской школе, поступил в университет на юридический факультет (однако не закончил его; ввиду нестабильного материального положения ему пришлось искать работу). Именно там в возрасте 24 лет, он опубликовал свою первую книгу. Поэт глубоко интересовался китайской культурой и поэзией, изучал язык и переводил стихотворения многих классических авторов Китая. Как точно подчеркнул биограф поэта, «в отличие от многих эмигрантов, которые, как правило, были безразличны к странам, которые их укрывали, он глубоко любил Китай и Бразилию и обогащал свою жизнь и поэзию, осваивая их языки» [9]. Затем Перелешин принимает решение уйти в монастырь: в обращении к религии, в вере он искал выход в разрешении внутреннего конфликта, пытался разобраться в своих чувствах, в себе. В соответствии со своими церковными обязанностями в это время Перелешин жил то в Пекине, то в Шанхае, однако позже из-за внутренних разногласий с другими членами духовенства оставил свою монастырскую деятельность и устроился переводчиком в агентство ТАСС. Работа в агентстве потребовала оформления советского паспорта.

В это время Китай вступил на путь коммунистической революции, что обусловило начало процесса массовых депортаций русских в СССР. Многие при этом эмигрировали в другие страны. Перелешин позже укажет: «литературная жизнь русских эмигрантов в Китае закончилась вскоре после того, как в этой стране к власти пришли коммунисты» [9].

Перелешин, благодаря своему брату, работающему инженером в США, получил визу. План заключался в том, чтобы уехать в Америку и, подобно многим эмигрантам из «интеллигенции», уже объединившимся в колонию в этой стране, работать профессором литературы или русского языка в каком-нибудь университете. Первая попытка поехать в США относится к 1950 г., времени особо ожесточенного преследования коммунистов в Америке – исторического периода, получившего известность как «маккартизм». По прибытии в Сан-Франциско Перелешин был заключен в тюрьму, предназначенную для нелегальных иммигрантов. Поскольку у него оставалось не так много вариантов, в этот момент он принимает ставшее для него судьбоносным решение жить в Бразилии, ставшей его третьей и последней родиной.

На момент переезда в Бразилию, куда он отправился с матерью, Валерию Перелешину было почти сорок. Португальский он изучал всего несколько месяцев. В 1950-е гг. в провинциальном Рио-де-Жанейро работу найти было трудно, поэт был вынужден жить за счет брата Виктора (в скобках отметим, что подобные трудности будут сопровождать писателя на протяжении всей

его жизни). Несмотря на то, что Виктор финансово поддерживал семью и помогал брату, их отношения всегда были довольно сложными. Как справедливо отмечает Юлия Ахмедова на сайте «Дальний Восток», «Виктора как успешного бизнесмена наличие брата-гея, который пишет никому не нужные стихи, унижало» [1]. В книге О.М. Бакич также упоминается этот конфликт: «Его отношения с Виктором были уже напряжены из-за его продолжающейся безработицы. В ответ на его оправдания, что он поэт, Виктор сказал ему, что он "должен писать не стихи, а прозу, и не на русском, а на английском языке, в духе Хемингуэя и Стейнбека"» [9].

В 1958 г. Перелешин начал работать в Библиотеке при Британском Совете, также занялся преподаванием английского и русского языков. Однако в этот период, который длился почти десятилетие (1958–1967), в период постоянной работы и относительной финансовой стабильности, поэт ни написал ни строчки. Подобную жизнь он считал весьма однообразной, терял свою творческую энергию, переставал писать. Позже он снова займется литературной деятельностью и создаст ряд лучших работ, однако уже поменяв стилистику языка, изменив идею, тематику творчества.

Бакич подчеркивает, что с переездом в Бразилию португальский язык стал определять творчество поэта: «Предложения в португальском начали появляться в его стихах, и он даже пытался писать по-португальски» [9]. Из четырнадцати книг на русском языке, изданных Перелешиним при жизни, абсолютное большинство их было издано за счет автора. Десять из них были написаны и отредактированы в Бразилии, два художественных произведения были написаны полностью на португальском языке.

В это же время Перелешин получает бразильское гражданство. Как точно отмечает биограф поэта, «борьба за родину сейчас идет не между Россией и Китаем, а между Россией и Бразилией» [9]. По словам Александра Жебита, доктора исторических наук, профессора Федерального университета Рио-де-Жанейро, «седьмая книга стихотворений "Заповедник" (1972) и особенно восьмая "С горы Нево" (1975) пронизаны невозможным желанием сблизить радужную и карнавальную Бразилию со снежной и пушкинской Россией, слить их в воображаемый остров "Розилии-Брассии"». В сонете Перелешина «Жребий» явственно чувствуется эта мысль:

А здесь бреду по серой мостовой,
Но жребий мой высок и тем отраден,
Что, вопреки повизгиванью ссадин,
Бразилия, я сын приемный твой! [6, с. 44].

В 1980 г., когда брат Перелешина Виктор решил переехать в США, писатель имел возможность сопроводить его, но отказался: «Я полюбил Бразилию и объявил ее своей третьей и последней родиной, и, следовательно, я не хочу отказываться от бразильского гражданства» [9].

Перелешин умер в 1992 г., в возрасте 79 лет, живя в приюте для пожилых бедных одиноких художников. За те тридцать семь лет, что он прожил в Бразилии, поэт давал интервью только в двух крупных газетах, и только два отзыва были опубликованы: один из них в газете, предназначенной для ЛГБТ-сообщества.

На данный момент существует весьма мало работ по изучению творчества Валерия Перелешина на португальском языке, отсутствуют работы, устанавливающие влияние Бразилии на русскоязычное творчество автора. На наш взгляд, данное исследование намечает перспективы для изучения творчества писателя и исследования взаимных связей русской и бразильской культур.

Литература

1. Ахмедова Ю. Три родины Валерия Перелешина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dv.land/people/zhit-chtoby-pisat> (дата обращения: 10.12.2020).
2. Бузуев О.А. Китай в творчестве В. Перелешина // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Благовещенск: Изд-во АмГУ, 2003. С. 302–308.
3. Жебит А.А. Бразильский архив «сеньора Валерио» // Наше наследие, 1998. № 46. С. 104–113.
4. Линник Ю.В. Валерий Перелешин // Новый журнал. Нью-Йорк, 1992. № 189. С. 227–256.
5. Лу Яо. Образы китайской классической поэзии в переводах Валерия Перелешина. СПб, 2017. 80 с.
6. Перелешин Валерий. С горы Нево: восьмая кн. стихотворений. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1975. 71 с.
7. Перелешин Валерий. Южный крест: Антология бразильской поэзии. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1978.
8. Фотиев К.В. О поэзии Валерия Перелешина // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1973, 22 апр.
9. Bakich O. M. Valerii Pereleshin: Life of a Silkworm / O. M. Bakich. University of Toronto Press, 2015. 408 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://utorontopress.com/us/catalogsearch/result/?q=pereleshin> (дата обращения: 10.12.2020).

Basilio da Silva Lima Astier

V. PERELESHIN – ADOPTED SON OF THE BRAZIL

Abstract. The article highlights the main events of Valerii Pereleshin's life in Brazil, examines some aspects of the influence of a non-native culture on the personality and work of the poet.

Keywords: Valerii Pereleshin; Brazil, emigration, poetry.

ЖИТИЙНЫЕ КАНОНЫ В ИСЛАМСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НА ПРИМЕРЕ КНИГИ «ИСТОРИИ О СПОДВИЖНИКАХ ПРОРОКА» АБДУРРАХМАНА РАФАТА АЛЬ-БАША

Аннотация. В статье изучаются рассказы Абдуррахмана Рафата аль-Баша и предприняты попытки проведения сравнительно-сопоставительного анализа его рассказов из сборника «Истории о сподвижниках Пророка» путем выявления в текстах указанного сборника черт и особенностей жанра жития святых с точки зрения формы и содержания рассказов.

Ключевые слова: литература, литературоведческий анализ, литературный жанр, исламская художественная литература, жития святых.

Особенности житийного жанра изучены достаточно в контексте христианской литературы и литературы так называемых христианских стран. Кроме того, по оценкам многих исследователей, житие является одним из самых устойчивых жанров русской литературы, о чем свидетельствует не только богатство житийных произведений, но и сохраняющиеся традиции житийного канона в художественной литературе.

Новизна настоящего исследования обуславливается тем фактом, что в отличие от христианства, а в частности православия, исламская религиозная литература не предусматривает наличия точно такого же жанра. Анализ литературных жанров ислама позволяет выделить лишь схожие в определенных чертах жанры и, соответственно, произведения. Так, особым жанром ранней мусульманской историографии выступает жанр «сира», что в переводе с арабского означает «путь, образ жизни». Главными произведениями, написанными в жанре сиры, выступают жизнеописания пророка Мухаммада. Самой ранней сирой принято считать работу арабского историка Абу Бакра Мухаммада ибн Исхака «Сира расулу-Ллах» («Жизнеописание посланника Аллаха»). Однако, в связи с тем, что данному литературному памятнику уже посвящено определенное количество исследований, – в большей мере историографических и в меньшей мере литературоведческих [5], – его анализ не будет включен в настоящее исследование во избежание отклонения от основной темы. Достаточно только отметить, что жанр сиры по содержанию очень близок к жанру жития.

Элементы, характерные для житийного канона, могут наблюдаться и в хадисах. Под термином «хадис» принято понимать предания или рассказы о жизни пророка Мухаммада, о его словах и изречениях, о его наставлениях своим сподвижникам и мусульманской умме, о том, как он пояснял содержание Корана и те предписания, которые в нем содержатся [7]. Наиболее авторитетными сборниками хадисов на сегодняшний день являются сборники имама аль-Бухари, имама Муслима, имама ат-Тирмизи и некоторых других авторов. Элементы житийности проявляются в такой форме, что произнесенная пророком фраза или сотворенное им действие включается в контекст той ситуации, которая имела место в жизни пророка. В качестве примера приведем текст хадиса от Абу Хурайры из свода хадисов имама Муслима [8]:

Абу Хурайра сказал: «Посланник Аллаха, проповедовал нам и сказал: «Люди! Аллах обязал вас хаджу, так совершите же его!» Тогда мужчина спросил: «Каждый год, Посланник Аллаха?» И он замолчал, пока тот не повторил это трижды, и Посланник Аллаха ответил: «Если бы я сказал «да», тогда это стало бы обязанностью и вы, конечно, не смогли бы (исполнить ее)». Затем он сказал: «Оставьте меня с тем, с чем я оставил вас. Ведь те, кто был до вас, погибли из-за своих частых вопросов и из-за переченя своим пророкам. Когда я прикажу вам что-то – исполните что сможете, а когда воспрещу вам нечто, то оставьте это!» (Хадис № 1337).

Привязка текста хадиса к определенному эпизоду из жизни пророка может считаться элементом житийного жанра. Однако малый объем и акцент на дидактичности хадиса свидетельствуют о том, что сами хадисы целесообразнее отнести к жанру притчи, а не жития. Исходя из данного тезиса отметим, что хоть и представляется интересным изучить данный вопрос более глубоко, все же это слабо соотносится с изучением жанра жития.

Исходя из всего вышесказанного становится ясно, почему в настоящем исследовании основное внимание будет уделено не сравнению жанра сиры и жанра жития или попытке выявления житийных элементов в хадисах, а изучению более современного художественного текста, основой для которого стали многочисленные религиозные мусульманские тексты и исторические справки.

Итак, Абдурахман Рафат аль-Баша (ар.: اش ابل ا تغأار نم حرلا دب ع) (4 апреля 1920 г., Эриха, Сирия – 18 июля 1986 г., Стамбул) – исламский писатель и литературовед XX века. Русскоязычным мусульманам он известен в первую очередь благодаря книгам «Истории о сподвижниках Пророка» и «Истории из жизни последователей сподвижников (табиинов)». Его вклад в развитие арабской и мусульманской культуры оценивается наличием большого количества трудов, посвященных значению арабского языка в исламе, об исламском подходе к литературе и литературной критике [1].

Книга «Истории о сподвижниках пророка» содержит ряд рассказов, каждая из которых посвящена тому или иному последователю пророка Мухаммада. Причем стоит отметить, что описываемые в книге люди являются современниками пророка и, согласно сюжету, были знакомы с ним лично. Также важным моментом является тот факт, что в исламе не принята практика канонизации святых. То есть, говоря о героях рассказов аль-Баша, мы рассматриваем тех личностей, которых в исламской традиции принято почитать и на примере жизненного пути которых показывается образцовое поведение последователя ислама.

Прежде чем перейти к сравнительно-сопоставительному анализу рассказов аль-Баша и житий православной литературы, стоит вспомнить основные особенности и каноны жития как жанра и далее, сравнивая произведения, отталкиваясь от указанных канонов.

Главными особенностями жития как жанра можно выделить следующие тезисы:

1. В основе жития лежит биография героя, который чаще всего является реальным историческим лицом.

2. Цель написания жития – прославление героя, изображение его как образца для последователей и почитателей.

Каноны жития определяют наличие таких элементов повествования, как:

- ✓ благочестивое происхождение героя жития, родители которого обязательно должны были быть праведниками;
- ✓ святой рождался святым, а не становился им;
- ✓ святой отличался аскетическим образом жизни, проводил время в уединении и молитве;
- ✓ описание чудес, которые происходили при жизни святого и после его смерти;
- ✓ святой не боится смерти;
- ✓ житие заканчивается прославлением святого.

Начиная с первого канона о происхождении героя из семьи праведников, можно сразу отметить, что отличие рассказов о сподвижниках пророка заключается в том, что большинство описываемых сподвижников жили в доисламские времена и, соответственно, изначально представлены как последователи языческой веры. Однако под влиянием некоторых факторов герои принимают мусульманскую веру и с этого момента начинают вести праведную с точки зрения ислама жизнь, в связи с чем их относят в своего рода список почитаемых людей. Тем не менее можно отметить ряд схожих эпизодов.

Во-первых, каждый рассказ о сподвижнике или сподвижнице начинается с небольшой биографической справки, которая может содержать не только информацию о происхождении героя, но и о виде его деятельности. Например:

- *«Туфайл ибн Амр ад-Дауси был вождем племени Даус в доисламские времена, выходцем и представителем знатного аристократического арабского рода, одним из известных своей щедростью и великодушием людей...»;*
- *«Он был отважным воином-героем, по поводу которого аль-Фарук (Умар), да будет доволен им Аллах, писал своим наместникам в провинциях: "Не назначайте аль-Бару командующим ни одной из мусульманских армий, так как есть опасение, что он погубит войска своей отвагой".*
- *Аль-Бара ибн Малик аль-Ансари был братом Анаса ибн Малика, слуги Посланника Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует»;*
- *«Умм Салама... Если бы вы знали, кто такая Умм Салама! Ее отец был одним из знатных и высокопоставленных вождей племени Махзум. /.../ Ее мужем был Абдулла ибн Абд аль-Асад, который входил в число первых десяти мусульман...»;*
- *«Абу Суфйану ибн Харбу и в голову не приходило, то кто-то из курайшитов может его послушаться или перечить ему в каком-нибудь важном деле. Он был правителем Мекки /.../ Однако его дочь Рамла [Рамла бинт Абу Суфйан], прозванная Умм Хабиба, развеяла это заблуждение. Это произошло, когда, прекратив поклоняться божеству своего отца, она вместе со своим мужем Убайдуллоу ибн Джахшем уверовала в Единого Аллаха, у Которого нет сотоварища; а также в миссию Его пророка Мухаммада ибн Абдуллы, да благословит его Аллах и приветствует!»*

Таким образом, благочестие героя подчеркивается присвоением ему тех или иных человеческих качеств, таких как великодушие, доброта, щедрость, храбрость и т.д. Другими словами, если в православной традиции святой рождается в православной семье, то герои «Историй о сподвижниках...» являются обладателями необходимых для святости качеств, которые раскрываются под влиянием определенных обстоятельств.

Следующее сравнение посвящено изучению описания отличительных черт героя, выдающего в нем черты праведного человека. В христианской традиции наиболее яркой отличительной чертой считается аскетизм героя, его тяга к уединению, к религиозной практике еще с ранних лет. Вспомним, в качестве примера, житие Феодосия Печерского: *«В это время истекли дни жизни отца его. А было тогда божественному Феодосию 13 лет. /.../ А тем временем божественный юноша все размышлял, как и каким образом спасет он свою душу. Услышал он как-то о святых местах, где провел свою земную жизнь Господь наш Иисус Христос, и сам захотел посетить те места и поклониться им. /.../ Спустя три дня узнала мать Феодосия, что он ушел с паломниками...»* [4] – из этого же жития мы помним, что мать Феодосия всячески противостояла желаниям сына. Так, после попытки Феодосия уйти с паломниками, мать догнала сына, силой возвратила домой и *«возложила на ноги его оковы и велела в них ходить, опасаясь, как бы он*

опять не убежал от нее». Похожий мотив наблюдается в рассказе о Салмане аль-Фариси: *«Наш рассказ – это история человека, который постоянно стремился к истине и искал Бога... /.../ Итак, Салман рассказывал: «Я был юношей-персом родом из провинции Асбахан и родился в деревне, которая называлась Джайан. Мой отец был старостой этой деревни, самым знатным и богатым человеком в ней. Когда я появился на свет, мой отец возлюбил меня больше, чем любое другое творение Аллаха. С течением времени его любовь ко мне становилась все сильнее и глубже, пока, в конце концов, он не закрыл меня в доме, не выпуская на улицу, подобно тому, как это делают с молодыми девушками...»* – уже в самом начале рассказа автор акцентирует внимание на вынужденном затворничестве героя. Как мать Феодосия опасалась потерять сына, так и отец Салмана старался всячески огородить ребенка от внешнего мира. Еще более явное сходство наблюдается в сцене, когда Салман знакомится с христианской верой и решает стать ее последователем: *«До этого я ничего знал ни о христианах, ни о представителях других религий, потому что отец долгое время держал меня дома взаперти вдали от людей. /.../ Понаблюдав за присутствующими, я понял, что их молитва мне понравилась, и я захотел принять их веру. /.../ Опасаясь, что я стану вероотступником, он [отец] заточил меня в доме, надев на ноги кандалы»*. Последующее развитие событий позволяет читателю узнать, что после побега из отцовского дома, Салман меняет своих духовных наставников. При это однажды, разочаровавшись в одном епископе, герой начинает свой активный путь в поисках истины. Происходит это до тех пор, пока один из наставников не предлагает герою отправится на поиски Мухаммада: *«О сын мой, клянусь Богом, я не знаю никого на Земле, кто был бы подобно нам – истинным приверженцам нашей веры...Однако наступило время появления в Аравии Пророка – проповедника религии Ибрахима. /.../ Если ты можешь отправиться в эту страну, то сделай это»*.

Наиболее яркой чертой, объединяющей жития христианских святых и рассказы о сподвижниках пророка, является описание чудес. Отличие состоит лишь в том, что в православной традиции чудеса могут случаться как при жизни святого, так и после его смерти, в то время как в историях мусульманских праведников чудеса происходят только при их жизни. При этом в большинстве случаев они связаны с фигурой пророка и его ролью в текущем эпизоде. Ярким примером является история Абдуллы ибн Масуда, который на момент встречи с пророком был молодым юношей, пасшим скот жителей Укбы. Мотив чуда появляется в данном эпизоде:

«Однажды мекканский пастух Абдулла ибн Масуд заметил, что к нему издали приближаются двое величавых и солидных мужчин. По всему было видно, что они были сильно изнурены и испытывали жажду. Приблизившись к пастуху, мужчины поздоровались, а затем попросили:

204 | – *Послушай, парень, подои-ка нам эту козу, чтобы мы смогли утолить жажду, которая иссушила нам жилы и мучит нас.*

Юноша ответил:

– Я этого не сделаю, так как эти козы и овцы не мои, и мне поручено присматривать за ними...

Эти слова не произвели на мужчин никакого впечатления, напротив, на их лицах появилось выражение удовлетворения.

Один из мужчин обратился к Абдулле:

– Покажи-ка мне молодую недоиную козу.

Юноша указал на маленькую козочку рядом с собой. Обхватив козу, мужчина начал поглаживать ей вымя, повторяя над ней имя Аллаха.

Изумленно глядя на это, Абдулла подумал про себя: "И с каких же это пор начали доиться молодые козочки?!"

Однако на его глазах вымя козы набухло, и из него обильно полилось молоко.

Подняв с земли камень с выемкой, другой мужчина подставил его под вымя, пока он не наполнился молоком. Затем они оба напились и напоили Абдуллу.

Абдулла потом рассказывал: "Я почти не верил своим глазам... Когда же мы утолили жажду, человек, которому чудесным образом удалось подоить козу, сказал:

– Сожмись!

Вымя козы начало сокращаться в объеме, пока не приобрело свой обычный вид.

Тогда я попросил удачливого мужчину:

– Научи меня тем словам, которые ты произносил.

– Ты обучен им, юноша, – ответил мужчина"

Это событие явилось началом исламского периода в жизни Абдуллы ибн Масуда.

Дело в том, что мужчиной, подоившим козу, был не кто иной, как Посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует, его же спутником был правдивейший Абу Бакр....»

Чудо, произошедшее на глазах юноши, – молодая недоиная коза дала молоко после прочтения над ней молитвы, – становится отправной точкой его религиозной практики. В историю ислама Абдулла ибн Масуд вошел как выдающийся правовед, а выдающейся его способностью считают феноменальную память, благодаря которой он знал наизусть весь Коран.

Еще один эпизод, который можно отнести к мотиву чуда, описан в истории Абдуллы ибн Умм Мактума, который «*был мекканским курайшитом, которого связывали с Посланником Аллаха узы родства. Он был сыном дяди матери правоверных Хадиджи Бинт Хувайлид. Его отца звали Кайс ибн Зайд, а мать – Атика Бинт Абдулла. Однако она была больше известна под именем Умм Мактум, так как родила слепого сына*». Абдулла

всеми силами стремился к познанию Священного Корана. Однажды он явился к Мухаммаду в не очень подходящий момент и попросил научить его аятам из Корана, после чего события приобрели такое развитие: *«Хмуро посмотрев на Абдуллу, Пророк отказался и поспешил к курайшитам с надеждой убедить их принять исламскую веру. /.../ Закончив свою беседу с курайшитами и расставшись с ними, Посланник Аллаха отправился домой, намереваясь побыть с родными. Внезапно он почувствовал, что Аллах замутил его взор, а в голове начался какой-то стук. Затем к нему снизошло Божественное откровение /.../ Шестнадцать аятов ниспослал Джibriль в сердце благородного Пророка по поводу Абдуллы ибн Умм Мактума, которые читаются с того дня и до нашего времени».* Речь идет о 1–16 аятах восьмидесятой суры Корана «Абаса». Тот факт, что описанное чудо непосредственно связано с самой важной для мусульман книгой, становится одним из оснований для отнесения героя к числу почитаемых людей.

Мотив отсутствия страха перед смертью присутствует практически в каждом рассказе, так как все герои живут во времена постоянных войн с курайшитами, христианами и другими противниками мусульманской веры, в связи с чем большинство героев, как главных, так и эпизодических, либо оказываются участниками битв, в ходе которых погибают, отстаивая веру Пророка, либо попадают в плен и подвергаются пыткам, либо попадают в ситуацию, в которой под страхом смерти им предлагается отказаться от Мухаммада и его веры. Подробный разбор каждого эпизода займет слишком много времени, а поэтому приведем лишь отрывки, иллюстрирующие данный мотив:

- *«Саид собственными глазами увидел, как люди его племени начали терзать Хубайба, буквально отрывая один за другим куски его тела. При этом они кричали Хубайбу:*

- *Хотел бы ты видеть на своем месте Мухаммада, а себя спасенным? Истекая кровью, Хубайб отвечал:*

- *Клянусь Аллахом, не хотел бы я сейчас находиться в семье среди детей спокойно и в безопасности, и дать уколоть Мухаммада хотя бы одной колючкой вместо меня...»* (см. Саид ибн Амир аль-Джумахи).

- *«Мечта о мучительной смерти на поле боя не покидала Амра с тех пор, как погиб его отец. В битве при Ярмуке Амр находился в первых рядах бойцов и храбро сражался до тех пор, пока, подобно своему отцу, не пал смертью шахида».* (см. Туфайл ибн Амр ад-Дауси)

- *«Византийский император долго и пристально разглядывал Абдуллу ибн Хузафу, а затем первым прервал молчание:*

- *Я делаю тебе предложение.*

- *Какое именно предложение? – спросил Абдулла.*

206 | – Я предлагаю тебе принять христианскую веру, – сказал император. – Если ты сделаешь это, то я отпущу тебя на все четыре стороны и окажу тебе величайшие почести.

С большим достоинством пленный решительно ответил: "Нет, это невозможно! Смерть для меня гораздо желаннее, чем то, к чему ты меня призываешь, и я предпочту ее тысячу раз твоему предложению". (см. Абдулла ибн Хузафа ас-Сахми)

Эти и многие другие отрывки из «Истории о сподвижниках...» как нельзя точно позволяют провести параллель между канонической традицией жития и изучаемыми в данном исследовании рассказами.

Заключительная часть сравнительного анализа будет посвящена композиции изучаемых произведений. Известно, что главным требованием к житию с точки зрения его построения – это его трехчастная композиция, включающая в себя: пространное предисловие, подборка биографических фактов и черт, подтверждающих святость героя, и похвальное слово святому. В рассказах аль-Баша в определенной степени прослеживается схожая структура. Главное отличие касается только части, включающей в себя предисловие. В христианской традиции в этой части автор рассуждает о важности почитания святых, кроме того, как уже было отмечено, предисловие составляло довольно объемную часть жития. В случае с историями о сподвижниках, начало каждой истории сопровождается высказыванием-воспоминанием о данном герое, которое принадлежит его современнику, последователю или самому пророку Мухаммаду:

- «Каждый мусульманин обязан поцеловать голову Абдуллы ибн Хузафы, и я буду первым, кто сделает это».

Умар ибн аль-Хаттаб, да будет доволен им Аллах
(см. Абдулла ибн Хузафа ас-Сахми);

- «В каждом народе есть хранитель. Хранитель этого народа – Абу Убайда».

Мухаммад, Посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует
(см. Абу Убайда ибн аль-Джаррах);

- «Ни земля, ни небо не видели более искреннего человека, чем Абу Зарр».

Мухаммад, Посланник Аллаха, да благословит его Аллах и приветствует
(см. Абу Зарр аль-Гифари)

- «Никто не мог превзойти в добродетели Трех из ансаров... Саада ибн Муаза, Асиада ибн аль-Худайра и Аббада ибн Бишра».

Аиша, мать правоверных, да будет доволен ею Аллах
(см. Аббад ибн Бишр)

В некоторых случаях, однако, высказывание не имеет автора. В начале рассказа приводится лишь фраза, которая поясняет, почему этот человек

важен. Предположительно данную фразу можно охарактеризовать как авторское высказывание. Например, рассказ о Самаме ибн Усаль начинается со слов *«Сподвижник, который установил экономическую блокаду по отношению к курайшитам»* без какого-либо указания на имя или источник высказывания.

Основная часть каждого рассказа, как и в житии, содержит информацию о происхождении героя и о наиболее важных событиях его биографии, которые в итоге становятся основанием для причисления его к числу почитаемых праведников.

В заключении также наблюдаются некоторые расхождения, но суть их, в основном, состоит в отсутствии торжественной похвалы героя, и ограничивается пожеланием (как прямым, так и косвенным) герою райской жизни, указанием на вид его смерти или повторением высказывания, указанного в начале рассказа:

- *«Да ниспошлет Аллах Умм Саламе свежесть райских куш и Свою благосклонность, будучи удовлетворенным ею».*
- *«Когда они провожали ибн Аббаса в последний путь, то услышали голос тещи: "О ты, душа, которая обрела мир! Вернись к Владыке твоему, радуясь Его благоволению, и Он доволен тобою! Итак, войди в среду слуг Моих избранных. И войди в Сад Мой".*
- *«– Вот ваш эмир! Аллах осчастливил его победой и завершил его жизнь смертью мученика за веру».*
- *Блажен Сухайб ибн Синан ар-Руми и добрая ему память.*

Говоря о прочих сходствах произведений о сподвижниках Пророка с житийными произведениями, стоит отметить большое количество восклицаний, четкое разграничение героев на положительных и отрицательных, сопровождение описания героя эпитетами, подчеркивающими восхищение автора этим героем (ср.: *Братья мои, хочу вам поведать о прекрасной и совершенной жизни удивительного человека* (Житие Авраама Кидонийского) [6] – *С этого дня ряды Исламского призыва пополнились отважным и доблестным воином на полях сражений, преданным слугой Аллаха, добросовестным и прилежным тещом Книги Аллаха в мечетях* (см. Икрима ибн Абу Джахль).

Подводя итоги исследования, представляется возможным говорить о несомненном сходстве житийных произведений и рассказов, представленных в книге Абдурахмана Рафата аль-Баша. Эти сходства проявляются как с точки зрения формы произведения (пр.: наличие трехчастной композиции), так и с точки зрения содержания. Различия между героями житий и героями мусульманских рассказов обуславливаются различием в самом мировоззрении. Так, например, аскетизм в христианстве и аскетизм в исламе (зухд) имеют совершенно разное воплощение, поэтому

208 | довольно сложно сравнивать, например, аскетизм Феодосия Печерского и аскетизм Абу Бакра, что в первую очередь связано с особенностью философии их религий. Между тем большое количество эпизодов, схожих по своему содержанию и являющихся основанием для дальнейшего почитания героя как праведника, также являются звеном, образующим связь между житийным жанром и изучаемыми рассказами. Данный аспект был доказан на примере сравнения действий матери Феодосия Печерского и отца Салмана аль-Фариси. Таким образом, главным тезисом, выдвигаемым для рассуждения, становится тезис о возможности отождествления стиля «Историй о сподвижниках Пророка», являющихся несомненно выдающимся произведением арабской литературы, с канонами, присущими жанру жития в рассмотрении его в христианском (православном) контексте. Дальнейшее изучение и рассмотрение указанного тезиса представляется возможным ввиду наличия других произведений Абдуррахмана Рафата аль-Баша, содержащих истории о мусульманских праведниках, изучение которых позволит в большей мере подтвердить или опровергнуть предположение о наличии в мусульманской литературе черт, близких к житийным, и о возможности отнесения данных произведений к жанру жития в контексте мировой религиозной литературы.

Литература

1. MUNTAQA Избранное об исламе. Авторские переводы и статьи. [Электронный ресурс]. – URL: <https://muntaqa.info/albasha/>
2. Umma.ru / Перевод Корана; Сура 80 «Абаса» (Нахмурился) [Электронный ресурс]. URL: <https://umma.ru/sura-80-abasa-nahmurilsya/>
3. Аль-Баша А. Р. Истории о сподвижниках Пророка. М.: Исламский конгресс. 2001.
4. Житие Феодосия Печерского // Памятники литературы Древней Руси: XI – начало XII века / сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Художественная литература, 1978. С. 305–392.
5. Куделин А. Б. «Жизнеописание Пророка» Ибн Исхака – Ибн Хишам: между историографией и литературой // *Studia Litterarum*. 2016. № 1–2.
6. Легенды и сказания в памятниках сирийской агиографии // Палестинский Сборник. № 30 [93]. Житие Авраама Кидонийского / пер. А. Пайковой по изданию: Lamy Th. *Acta Beati Abrahae Kidunaiae*. 1990. С. 101–107.
7. Медина // medinaschool.org [Электронный ресурс]. – URL: <https://medinaschool.org/library/creed/hadisy/hadisy-iz-korana>
8. Хадис от Абу Хурайры; св. х. Муслима. Хадис № 1337 [Электронный ресурс]. – URL: <https://hadith.islamnews.ru/?p=126631>

**LIVING CANONS IN ISLAMIC LITERATURE ON THE EXAMPLE
OF THE BOOK «THE STORY OF THE PROPHET'S ASSOCIATORS»
BY ABDURRAKHMAN RAFAT AL-BASHA**

Abstract. The article examines the stories written by Abdurrahman Rafat al-Basha and attempts are made to conduct a comparative analysis of his stories from the «Stories of the Prophet's Associators» by identifying in the texts of this storybook the features and characteristics of the genre of Lives of Saints in terms of the form and content of the stories.

Keywords: literature, literary analysis, literary genre, Islamic fiction, Lives of Saints.

М. Ф. АХУНДОВ И «ВОСТОЧНАЯ ПОЭМА НА СМЕРТЬ ПУШКИНА»

Аннотация. В статье рассматривается биография великого азербайджанского писателя Мирза Фатали Ахундова и его знаменитое произведение «Восточная поэма на смерть Пушкина».

Ключевые слова: русская литература; азербайджанская литература; история русской литературы; история азербайджанской литературы, М. Ф. Ахундов, А. А. Бестужев-Марлинский, А. С. Пушкин.

Азербайджан в начале XIX века переживал не лучшие времена в своей истории. Территория, которая стала ареной столкновения великих держав, была в культурном упадке. Именно в этот сложный исторический период на свет появляется надежда азербайджанской культуры, реформатор литературы и великий писатель-просветитель Мирза Фатали Ахундов.

Он родился в 1812 году в старинном городе Нуха (ныне Шеки), в семье торговца Мирза Мамед Таги. Через несколько лет семья переехала в Южный Азербайджан в небольшой городок Хамне недалеко от Тебриза, где маленький Мирза посещал религиозную школу и получил начальное образование. Далее известно лишь то, что семья еще не раз меняла место жительства в Южном Азербайджане, жила в Гяндже, а после вернулась в Нуху.

Образованием молодого Мирзы занимался дядя Хаджи Алескер, который стал для него «вторым отцом» и духовным наставником. Получив прочные знания в различных науках, выучив арабский и персидский языки, Ахундов перебрался в Гянджу, где по желанию дяди устроился в ученики к одному из самых образованных людей своего времени моле Гусейну Пишнамаз-заде. В Гяндже происходило самое значимое знакомство в жизни Мирза Фатали, которое полностью изменило его представление о будущем и сформулировало новую личность. Этим наставником для молодого ученика стал Мирза Шафи Вазех. Он, пользуясь своим влиянием, отговорил Ахундова стать религиозным деятелем и попросил его посвятить жизнь науке и просвещению. Параллельно этому Ахундов обучался у Вазеха каллиграфии. Таким образом, посещение уроков у великого поэта повлияли на мировоззрение молодого Мирза Фатали.

Через год, вернувшись в Нуху, Ахундов решил взяться за изучение русского языка и для этого поступил в русскую школу. Но в связи с возможностью получения работы на государственной службе, Мирза Фатали вынужден был оставить учебу и перебраться в Тифлис.

В Тифлисе молодого Ахундова устроили на службу в канцелярию переводчиком восточных языков к барону Григорию Владимировичу Розену, который был управляющим гражданской частью на Кавказе. Так началась карьера Ахундова.

Владеющий азербайджанским, арабским, персидским и турецким языками, Мирза Фатали понимал, что для дальнейшей успешной карьеры ему нужно знать русский, который он начал изучать в Нухе.

Взявшись за освоение русского языка, молодой переводчик начал постигать труды великих русских писателей и поэтов. Среди них можно выделить труды М. В. Ломоносова, Н. М. Карамзина, Г. Р. Державина, А. С. Пушкина и Н. В. Гоголя. Ахундов понимал, что русский язык – это язык просвещения, европейской культуры. Именно русский язык поможет ему достичь новых высот, исследовать неизвестные области науки.

В Тифлисе Мирза Фатали параллельно с деятельностью штатного переводчика начал работать в гимназии, где преподавал азербайджанский язык. Гимназия сыграла важную роль в просветительской деятельности Ахундова. Он стал уделять больше внимания педагогике, расширил круг знакомств и вошел в высшее Тифлисское общество.

Знакомство с культурной элитой Тифлиса, которую в основном составляли русскоязычные деятели, произошло стремительно. Людям было интересно слушать Ахундова, который олицетворял Кавказ. Мирза Фатали постепенно становился тем мостом между культурной элитой и простыми жителями региона, способным объединить эти две группы.

Будущий поэт осознал, что все беды народа связаны с отсутствием грамотности. Именно грамотный человек способен вести народ в светлое будущее. Такие идеи закрепились в его сознании после знакомства с Александром Александровичем Бестужевым. Бестужев-Марлинский знакомит Ахундова с декабристами и рассказывает об общей идее восстания.

Мирза Фатали и Александр Александрович стали близкими друзьями. Ахундов помогал Марлинскому с изучением азербайджанского языка и улучшал свой русский. Именно у Марлинского он познавал тонкости современной русской поэзии, о которой Ахундову было известно не много.

Александр Бестужев-Марлинский сыграл важнейшую роль в литературной деятельности Мирза Фатали Ахундова. Все началось с трагической новости о гибели великого русского поэта Александра Сергеевича Пушкина. В это время Ахундов, находясь в Тифлисе и восхищаясь трудами великого поэта, не мог поверить, что лучший поэт современности был убит на дуэли. Мирза

212 | Фатали был глубоко поражен этой новостью. Именно в это время он решил, неким образом отблагодарить Пушкина за влияние на русскую литературу и посвятить ему поэму.

«Восточная поэма на смерть Пушкина» была написана в начале марта 1837 года на персидском языке и была переведена Ахундовым на русский в прозаической форме. Он предоставил поэму своему начальнику Розену, который оценил труд своего штатного переводчика, и таким образом, поэма попала в энциклопедический журнал «Московский телеграф».

Несколькими месяцами ранее авторский перевод поэмы был отправлен в редакцию «Московский наблюдатель» сослуживцем Ахундова по канцелярии И.И. Клементьевым. Перевод настолько понравился его товарищу, что тот решил обязательно поделиться им со всеми российскими читателями.

Редакция журнала была слегка удивлена работой неизвестного поэта, но отнеслась к поэме положительно, и она была напечатана в мартовском выпуске журнала: «Мы получили это замечательное персидское стихотворение вместе с переводом, сделанным по-русски самим автором, от Ивана Ивановича Клементьева, пребывающего в Тифлисе. Вот несколько слов из письма, при котором прислано г. Клементьевым это стихотворение: «Вам конечно будет приятно довести до сведения публики то впечатление, которое певец Кавказа и Бахчисарая произвел на молодого поэта Востока, подающего во многих отношениях прекрасные надежды. Оригинал нарочно написан арабским шрифтом (курами), как легчайшим для чтения... Я уверен – жестокость и дикость выражения некоторых мест будут извинены достаточно духом Востока, столь противоположным европейскому; сохранить его в возможной верности было главной целью сочинителя при переводе, почти без исправления мною оставленного; и я считал необходимым удержать яркий колорит Ирана и блеск игривый сравнений, иногда более остроумных, чем верных... Неизъяснимо утешительно для сердца русского видеть благотворные следы гражданственности в той части света, где мерцает первая образованность мира, в той стране, где могучая природа расточает свое великолепие и богатство среди племен, еще гнетомых ярмом страстей диких. И эта гражданственность, это постепенное усмирение бурных сил человека, враждебных природе, обильно изливающей дары свои, совершается русскими». Вполне разделяя чувства г. Клементьева и благодаря его искренне за доставление нам прекрасного цветка, брошенного рукою персидского поэта на могилу Пушкина, – мы от души желаем успеха замечательному таланту, тем более, что видим в нем такое сочувствие к образованности русской» (Примечание редакции «Московского Наблюдателя» к поэме. 1837, ч. XI, кн. II) [8].

В мае 1837 года поэму Ахундова на русский язык переводит уже знакомый нам друг Александр Бестужев-Марлинский. Поэма была переложена в поэтической форме настоящим русским стихотворцем. Именно этот ва-

риант поэмы стал основой для дальнейшего изучения творчества молодого азербайджанского поэта. Перевод долгое время хранился в архиве Ахундова, который лишь в 1874 году был передан самим поэтом историку и востоковеду Адольфу Берже. Он сразу же решил опубликовать поэму в историческом ежемесячнике «Русская старина», добавив небольшое предисловие, в котором говорилось: «...кончина незабвенного Пушкина потрясла своею неожиданностью не только одну внутреннюю Россию, но произвела глубокое впечатление даже среди мусульманского населения, в одной из дальних окраин нашего обширного отечества» [9].

Перевод Марлинского был последней работой поэта перед его гибелью летом 1837 года. Эта работа послужила основой для изучения творчества Ахундова. Тем самым Марлинский оставил после себя заметный след не только в русской, но и в азербайджанской литературе.

Новый перевод поэмы появляется в газете «Кавказ» в 1871 году. Эта работа была очень популярной до начала XX века. В 1880 году за перевод поэмы взялся журналист и драматург Александр Соколов. Его перевод, сделанный белым стихом, был опубликован в газете «Петербургский листок».

Очередная публикация поэмы появилась в 1899 году в газете «Кавказ». Новое издание было связано со столетием со дня рождения А. С. Пушкина. В том же году она была напечатана в газете «Тифлисский листок».

В советское время поэма также была переведена на различные языки и стала популярна в различных частях СССР. Среди самых значимых переводов поэмы на русский язык можно выделить работы: Павла Антокольского (в выпуске «Антологии азербайджанской поэзии» 1939 г.), Георгия Строганова (в журнале «Литературный Азербайджан» и газете «Бакинский рабочий» 1938 г.).

...Вся русская земля рыдает в скорбной муке, –
 Он лютым палачом безжалостно убит.
 Он правдой не спасен – заветным талисманом –
 От кривды колдовской, от козней и обид.
 Он в дальний путь ушел и всех друзей покинул.
 Будь милосерд к нему, Аллах! Он крепко спит.
 Пусть вечно плачущий фонтан Бахчисарая
 Благоуханьем слез две розы окропит.
 Пусть в бейтах Сабухи Кавказ сереброкудрый
 Справляет траур свой, о Пушкине скорбит!
 (Отрывок из поэмы в переводе П. Г. Антокольского) [1].

Значение поэмы М.Ф. Ахундова для азербайджанской литературы, да и всего Кавказа, просто огромно. Именно азербайджанский поэт смог впервые показать западному читателю, что на Востоке есть величайшие умы, способные творить гениальные произведения. Замечательный советский поэт

214 | Самед Вургун писал: «Мы гордимся тем, что значение Пушкина в мировой поэзии впервые на Востоке было понято и любовно воспето великим Мирза Фатали. Мы ему за это вечно благодарны» [10].

Говоря о работе, можно прийти к выводу, что «Восточная поэма на смерть Пушкина» – одно из самых ярких произведений Ахундова, в котором отражена национальная самобытность азербайджанского народа. Возможно, даже сам Мирза Фатали не подозревал, что его ждет подобный успех, ведь главной задачей поэта было отдать дань любимому Пушкину. И он это сделал!

Литература

1. Антокольский П.Г. О Пушкине. М.: Советский писатель, 1960. С. 109–113. 133 с.
2. Ахундов / под ред. Дж. Кулиева. // Азербайджанская советская энциклопедия: Главная редакция Азербайджанской советской энциклопедии, 1976. Т. I. С. 498 с.
3. Ахундов М.Ф. Избранные произведения / подготовка к печати, вступительная статья и комментарии Надира Мамедова. Б.: Азербайджанское государственное издательство, 1987. 294 с.
4. Белинков А. В. Бестужев // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962. Т. 1. С. 582–584.
5. Бестужев, Александр Александрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). СПб., 1890–1907.
6. Крымский А. Е. Тюркские литературы // Энциклопедический словарь Гранат. М., 1927. Т. 41, Ч. X. 365 с.
7. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений / под общей редакцией И. Л. Андроникова, Д. Д. Благого, Ю. Г. Оксмана. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 4. 596 с.
8. Рафили М. Пушкин и Мирза Фатали Ахундов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. [Вып.] 2. С. 240–256.
9. Русская старина. 1874, кн. XI. С. 77.
10. Шарифова Диляра. Рукою вдохновенного поэта // Литературный Азербайджан. Издательство Союза советских писателей Азербайджана, 1987. № 8 (август). С. 119.

E. A. Akhmedov

EASTERN POEM ON THE DEATH OF PUSHKIN

Abstract. The article examines biography of the great Azerbaijanian writer Mirza Fatali Akhundov and his outstanding work «Eastern poem on the death of Pushkin».

Keywords: Russian literature; Azerbaijanian literature; history of Russian literature; history of Azerbaijanian literature; M. F. Akhundov, A. A. Bestuzhev-Marlinskiy, A. S. Pushkin.

МОНОЛОГ-РАЗМЫШЛЕНИЕ КАК РЕФЛЕКСИЯ ГЕРОЯ В ПОВЕСТЯХ ИСФАНДИЯРА

Аннотация. Выделение нравственного выбора героя и зона построения образа в повестях русскоязычной литературы Узбекистана 60–80-е гг. XX века обусловлено активизацией таких специфических жанровых признаков, как: притчевый характер повествования, психологизм, символичность, расширение художественного времени и пространства, использование вводных элементов: мифов, снов, сказок, активное использование приема ретроспективной композиции. Главным способом отражения действительности в русскоязычных повестях Исфандияра является монолог-размышление.

Ключевые слова: социокультурная проблематика, монолог-размышление, русскоязычная литература Узбекистана, жанр, исповедальный характер, психологическое повествование.

Русскоязычная повесть в 60–80-е гг. XX века от социокультурной проблематики переходит к осмыслению нравственных философских проблем.

Как справедливо утверждает С.Э. Камилова, «Русскоязычную литературу Узбекистана 60-х годов XX века характеризует расцвет малых и средних эпических жанров» [1, с. 24], в том числе, и повести.

Отмечается расширение тематического и проблемного диапазона русскоязычных повестей, появляются новые разновидности жанра: приключенческая повесть, лирическая повесть, фантастическая повесть, философская повесть, наблюдается процесс контаминации жанров: повесть-притча, повесть-исповедь.

В русскоязычной повести 60-х гг. XX века активизируются такие специфические жанровые признаки, как: притчевый характер повествования, психологизм, символичность, расширение художественного времени и пространства, использование вводных элементов: мифов, снов, сказок, активное использование приема ретроспективной композиции.

Главным способом отражения действительности в повести Исфандияра «Судья» (1983 г.) становятся монологи-размышления. Как известно, монологи-размышления становятся способом выражения «психологического

216 повествования как наиболее удачной формой изображения динамики мыслей, эмоций, представлений, желаний и т.д.» [2, с. 42].

В центре сюжета судьба женщины-судьи. Фатима Кадировна Сайдаматова, заботливая мать, квалифицированный специалист, даже перед лицом реальной опасности – угрозы жизни ее детям, осталась верной своей профессии. Монологи-размышления в этой повести носят то ретроспективный характер, то представлены в реальном времени.

Нравственный выбор героини реализуется в монологе-размышлении о сыне Мурате. Она пытается защитить его, материнский инстинкт ослабляет уверенность женщины-судьи в правомерности своих действий, борьба между материальным и духовным становится доминирующей не только на пути принятия героиней сына, но и в процессе формирования личностных качеств Мурата: *«Ну почему? Потому что это дорого, или потому что она просто противница слепого поклонения перед всем западным? Что ее раздражает то, что она не может себе позволить тратить такие огромные деньги на какие-то брюки, или нечто другое? Если первое, то почему она в категоричной форме запретила Мурату принять от отца джинсы? Запретила и проиграла: через некоторое время все равно увидела их на сыне, увидела и промолчала»* [3].

Ретроспективный характер монологов-размышлений, представленных в повести, позволяет полнее раскрыть характер главной героини. Так, психологическое описание чувств любящей и любимой женщины перемежается с осмыслением прошлого: *«И женщина, молодая, сильная проснулась вдруг, шагнула из дома в сад, посмотрела на голубое, медленно уходящее ввысь небо, на цветущий урюк над головой, вздохнула и засмеялась легко и счастливо <...> И он, почувствовав ее взгляд, повернул лицо к окну. Глаза его напряженно всматривались в глубину сада»* [3]. Лирическое описание весенней природы, урюковый сад, прошлогодние листья, талый снег, голубое небо олицетворяют веру в будущее – вся ее жизнь впереди: она полна сил подобно весне, на ее жизненном небе нет ни облачка. Автор психологически наполняет пейзаж. Любовь супругов не выдерживает испытания материальным. Различие ценностных ориентиров убило это прекрасное чувство.

Принципиальность и несгибаемость натуры героини, размышления о предопределенности судьбы удачно описаны в монологе-размышлении: *«И вот судьба столкнула его с ней, капитаном Холматовым, майор Сайдаматова нашла в его действиях явную оплошность и выговорила капитану, как мальчишке. Вряд ли ему это понравится. Ничего, таким, как Холматов, уязвленное самолюбие только на пользу: покипятится и сделает нужные выводы. Он же умный... Судьба? Что такое судьба? И если она действительно так всемогуща, то, что есть тогда человек – это высшее создание природы? Почему человек с годами, по мере взросления, перехода из одного*

возраста в другой, не становится сильнее, – наоборот, появляется в нем все большая беззащитность, будто нет и не было у него прожитых лет, опыта перед жизнью? Он снова учится, учится, учится – иногда жестоко обжигаясь. И так до самого конца, и никто, как в детстве, не может прийти на помощь» [3]. Особая роль принадлежит герою-двойнику Сайдаматовой. Дочь главной героини тяжело больна, местные врачи не могут ей помочь. Упомянутая вскользь фамилия московского врача становится спасительным кругом для Сайдаматовой. Героиня решает везти дочь в Москву, решительно требуя направление в московскую клинику, проявляя силу воли и железный характер.

Эпизод встречи с московским врачом показывает ее с другой стороны: это уже не грозный судья Сайдаматова, а просящая, убитая горем мать Фатима. Врач восхитился стойкостью и терпением этой женщины-матери.

На наш взгляд, этот врач – герой-двойник Сайдаматовой, описание его профессионализма, принципиальности, человеческой и профессиональной чуткости, в какой-то мере способствует раскрытию характера Сайдаматовой. В этот критический момент героиня осталась непоколебимой перед преступными нитями, опутывающими ее жизнь. Связь с дочерью не нарушена. Героиня боролась за здоровье дочери до последнего против всех и вся, оставаясь принципиальной, твердой, терпеливой, и победила – спасла жизнь Флоры.

Монологи-размышления в повести помогают сконструировать положительный образ героини и раскрыть нравственный конфликт человека того времени.

В повести «Мозг в законе» Исфандияр (1986 г.), разрабатывая мотив испытания личности любовью, использует описание рефлексии героев. Однако это происходит не только через монологи-размышления, но и благодаря сновидениям.

Главный герой повести «Мозг в законе», Профессор, авторитетный вор в законе, абсолютно уверенный в своей безграничной власти: *«Думая о своей абсолютной власти, он ничуть не ошибался. Он, Профессор, – настоящий хозяин в городе, в области, в республике, да бог знает, где еще... Он может карать и миловать, разрешать открыть дела или прикрыть их. Он в силах достать там, где официальные власти бессильны что-либо сделать, даже за кордоном, черт возьми, – нет проблем»* [4]. Оказавшись на пороге смерти, герой видит необычный сон: себя молодого, полет с птицами, встреча с дьяволом в чалме. Герой понимает, что дни его сочтены, и готов на все ради спасения.

Борясь с обстоятельствами, он придумывает сумасшедший по своей дерзости план спасения своей жизни. Это смелый медицинский эксперимент по пересадке мозга и продлению человеческой жизни. Он явно напоминает повесть М. Булгакова «Собачье сердце». Но если в повести Булгакова на

218 | первом плане вопрос о правомерности эксперимента над сознанием человека и общества в целом, то в повести Исфандияра «Мозг в законе» на первом плане библейский мотив, тесно связанный с извечным стремлением человечества победить смерть.

В центре повествования нравственный выбор героя. Главный герой, Профессор на пороге смерти, совершив сделку с господином Аршангом, превращается в другого человека – в Садыка Умарханова. Происходит не только замена внешности, но и трансформация на духовном уровне: *«Он уже понял кое-что про этого партийного карьериста и неприятно морщился при мысли о своей предстоящей метаморфозе. Впрочем, вряд ли ему нужно быть столь щепетильным. Меняют же кожу змеи, ящерицы... кто еще? Зайцы линяют. У котов, говорят, вообще девять жизней, и никто из них не сожалеет о прошедшей. Только, вот люди, людишки трясутся над своей плотью. Да-а... Вот ему и придется измениться, влезть в целехонькую оболочку поганой душонки»* [4].

После «перерождения» отрицательные качества Профессора усилились. Используя монологи-рассуждения, автор повести убедительно раскрывает циничность, жестокость, подлость героя, испытывающего пренебрежение и презрение к «человекам».

Герой остро ощущает лицемерие и слабость толпы и собственную инаковость, избранность. Прием психологического уподобления, удачно использованный Исфандияром, помогает глубже раскрыть характер Профессора. Следует отметить, что эволюция характера главного героя представлена сквозь призму испытания героя любовью.

Возвышенное чувство рождает «человеческие» поступки, изменившие личность героя. Эволюция личности представлена посредством монологов-размышлений, приемов психологического описания и потока сознания. Так, процесс «очеловечивания» начинается с психологического описания: *«Он глубоко вздохнул, прекрасно понимая, что еще нельзя засвечиваться, еще не настало время вести себя как того требовал профессорский мозг. Но какое-то горькое, чужеродное, постороннее, давно забытое чувство ревности глубоко поражало его, словно ножом в разборке пацанов»* [4]. Далее: *«Профессора резко бросило в жар. Черт, куда метит! Официально пристроить Алену, чтобы потом спокойно «брать» ее раз в неделю – по четвергам. А за это – на, получи мурадовское место. Что за мерзкое соглашение! В своей прежней, полузабытой жизни, о которой ему теперь напоминал только Вахоб, пристроенный им крутить баранку, он бы за такое вмиг перерезал глотку. Но сейчас надо было улыбаться, прикладывать руку к сердцу, опускать раболепно глаза. Ну, что ж. надо играть дальше»* [4]. Именно это чувство собственника, переросшее в чувство любви, погубило Профессора – Умарханова: *«Профессор уставился на нее, не мигая. Ему*

сейчас хотелось разорвать ее на куски, смять платье, разбросать волосы, избить, изуродовать ее прекрасное и мерзкое тело. Но отчего возникали подобные мысли, ему трудно объяснить» [4].

Отсылка к трагедии Гете «Фауст» позволяет придать тексту общефилософский характер и акцентировать наряду с идейно-нравственной проблематикой, вопрос духовного состояния общества: *«Ну, да бог с ними, Садык Умарханович, у вас все впереди. Одна Алена может заткнуть за пояс десятерых неистовых вакханок. Что еще нужно новоиспеченному партработнику, блюстителю марксистско-ленинской идеологической нравственности?» [4].*

Герой одержим любовью к Алене, чувства, сердце уже не подчиняются его прагматическому мозгу: *«Профессор перестал узнавать себя. Как вообще это могло с ним случиться? С ним, с крутым, деловым человеком, который никогда не доверял женщинам, а теперь, когда в его жизни так неожиданно промелькнула Алена – чужая, по существу, женщина, доставшаяся ему совершенно случайно, он сник и потух, как самая обыкновенная лампочка» [4].*

Прием психологической характеристики, использованный автором, удачно обрамляет все монологи-размышления, в единстве наглядно представляя духовное перерождение героя. Однако полного обновления личности не произошло. Расплата за сделку оказалась слишком большой: смерть Алены, гибель их не родившегося ребенка. Герой превращается в «живого мертвеца». Завершается повесть сновидением – встречей с Аршангом: *«Что это? Явь ли? Сон? <...> Профессор предстал вплотную перед незнакомцем и тут же он вспомнил его. Это был господин Аршанг, и никто другой.*

– Ну, наконец-то, дорогой Профессор. Наконец-то Вы прибыли к нам, – ровным приятным голосом проговорил Аршанг.

– Прибыл.

– И не хотите возвратиться назад?

– Не хочу.

– В таком случае вступает в силу наш договор <...>

– Вы в самом деле любили Алену?

– Да, любил, – глухо ответил Профессор, в глазах его появились скудные мужские слезы» [4]. Герой, подобно гетевскому Фаусту, не справляется с испытанием любовью, внутренне меняется: из жесткого, бессердечного вора в законе превращается в рефлексирующего любящего человека.

Кольцевой тип композиции позволяет завершить не только процесс нравственного очищения личности, но и показать верность принятого решения.

Таким образом, психологизм, использованные приемы (монологи-размышления, сны), широко известные и используемые в классической русской повести, позволили Исфандияру создать на «местном» материале философскую повесть (60–80 гг. XX века).

220 | Используя модель русской классической повести, Исфандияр воссоздает условную реальность на «местном» материале, расширив границы употребления монолога-размышления, обуславливающего исповедальный характер повествования, ситуацию нравственного выбора и специфику процесса создания и качественных характеристик художественного образа.

Литература

1. Камилова С.Э. Современный рассказ: содержательные векторы и повествовательные стратегии (динамика жанра в русской и узбекской литературе). Ташкент, 2016. С. 24.
2. Есин А.Б. Психологизм русской литературы. М., 1988 С. 42.
3. Исфандияр Судья. – URL: <http://n.ziyouz.com/>
4. Исфандияр Мозг в законе.– URL: <http://n.ziyouz.com/>

A. M. Baltabayeva

MONOLOGUE-REFLECTION AS A REFLECTION OF THE HERO IN THE STORIES OF ISFANDIYAR

Abstract. The allocation of moral choice the hero area image construction in the novels of Russian literature of Uzbekistan 60–80-ies of XX century due to the intensification of these specific genre features, such as: the parable nature of the story, the psychology, symbolism, expansion of artistic time and space, the use of introductory elements: myths, dreams, fairy tales, active use of retrospective composition. The main way to reflect reality in the Russian-language stories of Isfandiyar is a monologue-reflection.

Keywords: socio-cultural issues, monologue-reflection, Russian-language literature of Uzbekistan, genre, confessional character, psychological narration.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОМ МИРЕ: ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

А. В. Ремезов

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

remezoff2010@yandex.ru

ГОЛУБИНАЯ КНИГА КАК РУССКОЕ АПОКРИФИЧЕСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ

Аннотация. В статье рассматриваются признаки апокрифического евангелия в «Стихе о Голубиной книге». Первоосновы текста сложились задолго до появления христианской религии. С появлением христианства на Руси текст изменился, в результате чего приобрел евангелические признаки. Обнаруживаются также сходства и с новыми апокрифами.

Ключевые слова: Евангелие, апокрифы, Голубиная книга, духовный стих.

Проблема русского духовного стиха в современном литературоведческом дискурсе занимает не последнее место. Незаслуженно забытые в XX веке «песни духовного содержания, не имеющие конкретного жанрового определения» [1, с. 278] и плохо поддающиеся литературоведческому анализу, начали свое распространение со времен XII века и в дальнейшем активно путешествовали по стране. Исполнители песен – калики переходные. Эти люди, имеющие художественное сознание и духовную силу, странствовали по святым местам. Благодаря им тексты стали известны во многих областях нашей страны.

«Голубиная книга» – один из самых популярных, загадочных духовных стихов, и оттого более всех привлекающий внимание знаменитых исследователей. История его полномасштабного изучения берет свое начало в XIX веке. Первая монография, посвященная ему, вышла в 1887 году. Мочульский, ее автор, сделал предположения о соотношении языческого и христианского начал в произведении, попытался проследить источник заимствований. Вслед за ним это пытались сделать и другие ученые. Подробно описывать хронологию выпусков научных трудов и их краткое содержание нет необходимости, поскольку это уже сделал Д. Дудко. Описывая путь научной мысли касательно «Стиха о Голубиной книге» и дополняя его своими размышле-

222 | ниями, ссылками на современных исследователей, он приходит к выводу, что произведение – синтез нескольких культур, так как в ней, во-первых: присутствуют библейские имена и сюжеты, во-вторых: в основе текста лежат языческие мифы, имеющие в своей основе общиндоевропейские корни.

Внимательно читая стих, невольно можно заметить христианские начала, библейские параллели и сходства в композиционных приемах с апокрифическими евангелиями, поэтому имеет смысл говорить, что этот текст является своего рода апокрифическим евангелием славянского происхождения.

Чтобы доказать это, необходимо сказать несколько слов по вопросу происхождения и поэтики. Откуда взялся этот текст? Была ли вообще «Голубиная книга» книгой как таковой? В настоящее время ученым неизвестен ни один письменный текст с таким названием. То, что подразумевается под «Голубиной книгой» и сохранилось в наши дни – «Стих о Голубиной книге», дошедший до нас благодаря Кирше Данилову (именно он впервые записал его в 1760-х гг.) и Петру Киреевскому, впервые его издавшему в 1848 г. Сама основа текста имеет очень древнюю дату создания, в эпоху, когда люди пытались объяснить мироустройство с помощью мифологии. Создавали эту книгу языческие волхвы. Позднее текст был переработан христианами священниками-двоеверцами. Ученые пишут: «"Голубиную книгу", как уже сказано, слагали волхвы, а перерабатывал священник-двоеверец» [3, с. 32]. Результатом стала многослойность: «...чтобы не исчезнуть с принятием христианства, священное сказание было вынуждено надеть христианскую личину и творчески переработать ряд ключевых библейских сюжетов. Напластовывание новых элементов изменило форму "Голубиной книги"» [5, с. 402]. С течением времени книга была утеряна. Оставшийся текст дошел до наших дней с различными вариациями библейских вставок и христианских начал.

Вопрос о поэтике тоже непросто. Сложности начинаются уже с заглавия. Как понимать слово «голубиная»? Какова этимология названия? У исследователей существуют две распространенные точки зрения: название произошло от слова «глубина»: или же от слова «голубь»: «"Ер" в те времена означал полугласный звук, отчасти исчезнувший, отчасти перешедший в "о" ("плькъ", "въстокъ"). То есть читать можно и "глубинные", и "голубиные"» [3, с. 9]. Устойчивой точки зрения на настоящий момент не существует. Возможно, символика цвета (голубой цвет) имеет место быть, но данное предположение требует своих обоснований и может служить предметом дальнейших исследований, посвященных поэтике заглавия духовных стихов.

Говоря об интерпретации сюжета стиха, нельзя не отметить параллели с ветхим и новым заветом, а также с апокрифическими евангелиями. Вычленив их все целиком – предмет более глубокого исследования по данному вопросу. Однако можно остановиться на основных, наиболее заметных. Требуется пояснение: что принято понимать под термином *евангелие*? В клас-

сической библеистике евангелические тексты делятся на боговдохновенные (каноничные) и так называемые «апокрифы» (неканоничные). Сюжет канонических евангелий повествует о жизни, смерти, воскресении Иисуса, тексты наполнены притчами, формирующими нравственное начало в читателях. В апокрифических книгах уделяется внимание больше бытовым сценам, тайным словам спасителя, чудесам, разговорам с богом о происхождении мира, и большому количеству спорных моментов с целью заинтересовать читателя и возможно дать альтернативный взгляд на библейских персон. Это очень часто служит причиной споров как в среде теологов, так и в среде историков. Итак, на первый взгляд выделяются четыре сходства с апокрифическими книгами, обнаруживающиеся в «Голубиной книге»:

1. Генезис мироздания

В стихе о голубиной книге прослеживаются три крупные сюжетные линии: появление с неба самой книги, ее «чтение» от царя Давида, толкования Давидом сна князя Владимира Владимировича. Вторая линия представляет собой космогоническую беседу двух царей. В вопросно-ответной форме объясняется происхождение вселенной, различных сословий, ставятся «матери» и «отцы» всего сущего на земле (мать всем городам, мать всем птицам, зверям, травам и т.д.). Космогоническая беседа двух царей – несомненный признак апокрифа, поскольку подобные рассуждения в них не редкость. Существует предположение, что подобный диалог восходит к индоевропейской мифологии. Так, в труде Дудко приводится «Беседа трех святителей» как пример отражения древнейшего мифа о создании вселенной из тела первородного сверхсущества в русской культуре: «...эта часть стиха находит себе широкие индоевропейские параллели и восходит, несомненно, к общеиндоевропейскому мифу. Этот миф о создании мира из частей тела бога или гиганта сохранили источники, разбросанные по странам и векам. <...> ... славянские – "Беседа трех святителей"» [3, с. 33]. Данное апокрифическое сказание датируется XIV веком и служит весьма ценным источником для компаративного анализа апокрифических текстов и русских духовных стихов. Однако для полноты картины имеет смысл привлечь новые тексты с похожими космогоническими мотивами. Таково, например, опубликованное в 2006 году Евангелие Иуды. Текст был найден в 1978 году на территории Египта. Датируется он II веком н.э. В центре сюжета – космогоническая беседа с Иисусом Христом, в которой он объясняет Иуде происхождение мира и по одной из трактовок договаривается с апостолом о предательстве в руки римлян. Текст породил множество дискуссий, но важно то, что текст назван Евангелием и ему присвоен статус апокрифической (гностической) книги. Это значит, что евангельские тексты с космогоническими мотивами существуют. Впоследствии могут быть найдены еще похожие тексты. Значит, стих о голубиной книге может претендовать на звание апокрифического евангелия.

Схожести в архитектонике с апокрифическим Евангелием Иуды

В предыдущем пункте была упомянута вопросно-ответная форма повествования. Этот важный композиционный прием следует рассмотреть подробнее. В тексте он появляется в момент чтения голубиной книги. Поскольку Давид Евсеевич – единственный, кому дано эту книгу прочитать, то князь Володимир Володимирович просит его по книге ответить на вопросы общего характера: откуда пошла земля, откуда пошли сословия и тд. По сути, князь Володимир, задавая вопросы царю Давиду, пытается познать мир, докопаться до тайны мироздания. Исследования также говорят, что это своего рода соревнование в мудрости: «Но исконный индоевропейский диалог загадок – это не застольная беседа-симпозиум и не церковный катехизис. Это – состязание в мудрости, порой смертельно опасное. Ибо состязаться приходится богу или человеку с представителем древнейшей, часто грозной и злой силы» [3, с. 20]. Предположение исследователя нельзя исключать, и отсюда проблема: нельзя точно определить, какая функция вопросно-ответной формы повествования является превалирующей. Однако то, что это своего рода древний архитектурный прием, сомневаться не приходится. Это подтверждают современные исследования: «Оказывается, излагать священное знание о начале и устройстве мира в форме диалога, цепи загадок и отгадок – древняя индоевропейская традиция» [3, с. 20].

Похожий принцип можно также наблюдать в тексте вышеупомянутого Евангелия Иуды. В отличие от голубиной книги, здесь его функционирование более ясно. Вопросы космогонического характера Иуды Иисусу служат Искарриоту подспорьем в познании вселенной, поиском пути превзойти своих собратьев-апостолов – попасть в святую обитель: «Я видел дом – мои глаза не смогут измерить его, и великие люди окружали его. И у него была единая крыша. И посреди дома множество [...] Учитель, прими и меня с этими людьми!» [4, с. 3] О состязании же говорить не приходится, поскольку Иуда знает, с кем ведет разговор, и в соревновании нет смысла. Текст Евангелия, как уже было сказано, относительно новый, а архитектурный принцип там имеет место быть. Поскольку большинство ученых сходится во мнении, что текст был создан христианами во II веке нашей эры, то можно сделать предположение о том, что он написан под сильнейшим христианским влиянием. Создатели-христиане вряд ли вдохновлялись уже древней в то время мифологией, и отсюда еще одно предположение: вопросно-ответная форма в Евангелии вряд ли восходит к индоевропейскому мифу. Это значит, что описанный архитектурный прием мог встречаться самостоятельно, без заимствования, откуда бы то ни было. В стихе о голубиной книге он сложился очень рано, но поскольку ведущая функция вопросно-ответной формы в голубиной книге неясна, то имеет смысл говорить о синтезе: диалог князей есть

соствязание в мудрости и стремление познать мир, а генезис мироздания – доказательство Евангелического начала голубиной книги. Данный признак, конечно, требует проверки и исследования специалистов.

3. Параллели с Ветхим заветом

В истории изучения специалистами голубиной книги было немало исследователей, которые считали христианское влияние на создание книги – ведущим, немало также ученых, придерживающихся противоположной точки зрения. Согласно современным исследованиям, текст стиха – многослойный: «...этот уникальный памятник русской культуры состоит из нескольких пластов, каждый из которых, как правило, не вытеснял предыдущие, а накладывался на них» [5, с. 11]. Перекодировка текста двоеверцами отдаляет текст от языческих первооснов. Следовательно, нельзя отрицать библейское влияние. В качестве одной из ветхозаветных заимствований можно рассмотреть образ чтеца-толкователя голубиной книги царя Давида Евсеевича. Первоначально царя наверняка звали по-другому, языческим именем. В Голубиной книге, возможно, он был волхвом-толкователем. Дудко прямо называет его «царь-волхв» [3, с. 20]. Замена имени сделана в эпоху перекодировки. В дошедшем до нас варианте голубиной книги царь напоминает Давида – ветхозаветного персонажа: по Книге Царств сына пастуха Иессея, победителя Голиафа-филистимлянина, мудрого царя народа Израиля. Известно также, что Давиду одному из немногих напрямую открывался Бог: Давид был одним из немногих царей-пророков. В духовном стихе священный текст упавшей с неба книги доступен только царю-пророку Давиду. Это обстоятельство наводит на мысль о присутствии иудейского начала в духовном стихе. Описываемая вставка, разумеется, не напоминает каноническое Евангелие, но напоминает Книгу царств. Евангелие в свою очередь является своего рода продолжением ветхозаветной истории и имеет схожие точки зрения по вопросу о сотворении мира. В этом случае приведенные параллели можно засчитать за евангелический признак.

4. Поучительная вставка в некоторых вставках

В финальной сюжетной линии духовного стиха царь Володимер просит царя Давида истолковать сон по голубиной книге. Сон заключается в том, что Володимеру снится схватка двух зайцев: белого и серого. По итогу белый заяц побеждает, после уходит на небо, а серый бежит в поле. Данный мотив восходит к индоевропейскому мифу о схватке двух первозверей [3, с. 28]. Давид дает толкование сну, опираясь на «Голубиную книгу»:

Я еще вам, брат, про то скажу,
 Про то скажу, царю сон поразсужу.
 В Голубиной книге есть написано:
 „Не два заюшка вместо сходилосо,
 Сходилосо Правда со Криводою;

Кой гди бел заяц, тут Правда была,
Кой гди сер заяц, тут Кривда была

Однако существует большое количество вариантов стиха. В зависимости от того, в какой области он был записан и кто его исполнитель, есть различные вариативные добавления. В одном из них присутствует мотив, очень сильно напоминающий жанр поучения:

Как бы всим грехам прощенья есть;
Трем грехам великое тяжкое покаяние:
Кто блуд блудит с кумой крестовья,
Кто во чреви симяна заправливает,
Кто бранит отца с матерю;
Хоть и есть грехам тым покаяние,
Приложить труды надо велики
Самому Христу, Царю Небесному.
Кто ж охулить Святаго Духа Божия,
Тому греху нет покаяния
Ни в сем свети, ни в будущем.
(Бессонов. С. 298)

Приведенный отрывок, скорее всего, является поздней евангельской вставкой, переработанной священниками-двоеверцами. Она напоминает поучение Христа: «Посему говорю вам: всякий грех и хула простятся человеку, а хула на Духа не простится человеку; если кто скажет слово на Сына Человеческого, простится ему; если же кто скажет на Духа Святаго, не простится ему ни в сем веке, ни в будущем» [Мф. 12: 31–32].

Сказание о Правде и Кривде складывалось намного раньше, чем возникло и распространилось христианство. По приведенным данным Серякова, оно возникло в первую языческую редакцию голубиной книги в индоевропейскую эпоху и датируется примерно III тыс. до н.э. [5, с. 405].

Можно предположить, что сказание о Правде и Кривде первоначально могло иметь абсолютно другое содержание, значит идею о поздней переработанной евангельской вставке можно считать справедливой. Эта вставка в одном из вариантов стихов может служить одним из примеров евангельского начала Голубиной книги.

В заключении необходимо сказать, что «Стих о голубиной книге имеет в основе своей очень древние мифы, возникшие в индоевропейскую эпоху. Позднее текст был отредактирован волхвами, которые придали тексту сюжетную основу. С появлением на Руси христианства текст был искусно трансформирован двоеверцами – образованнейшими людьми своего времени, знавшими как языческие, так и христианские традиции. В устной форме благодаря усилиям калек переходящих книга распространялась по стране, была записана в середине XVIII века и успешно дошла до наших дней в виде формы русского апокрифического евангелия.

Литература

1. Бессонов П. Калеки переходные. М., 1861–1864. Т. 1–2, вып. 1–6.
2. Библия. Синодальный перевод [Электронный ресурс].
3. Голубиная книга: Славянская космогония / сост. Д. М. Дудко. М.: Эксмо, 2008. 432 с.
4. Русская апокрифическая студия [Электронный ресурс]. – <http://apokrif.fullweb.ru/gnost/ev-iuda.shtml>
5. Серяков М.Л. «Голубиная книга» – священное сказание русского народа / М.Л. Серяков. М.: Вече, 2012. 448 с.

ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ СОЧИНЕНИЙ Е. Р. ДАШКОВОЙ

Аннотация. Статья посвящена краткому обзору основных особенностей поэтики сочинений Екатерины Романовны Дашковой на лексическо-композиционном, тематико-содержательном, синтаксическом и стилистическом уровнях.

Ключевые слова: особенности поэтики, Е. Р. Дашкова, русская литература, мемуарная проза.

Предисловие

Эта статья для меня как исследователя является своеобразной точкой, которую я ставлю в теме, изучаемой мной последние несколько лет. Более трех лет я посвятила скрупулезному анализу произведений Екатерины Романовны Дашковой – как художественных, так и автобиографического характера, а так же изучению самой личности Е.Р. Дашковой в контексте мировой и отечественной истории и литературы. В связи с вышесказанным, я готова поделиться своими наиболее, как мне кажется, весомыми замечаниями и наблюдениями, которые, вероятно, могут заинтересовать моих коллег.

Часть I. Тематико-содержательная специфика

Как мной уже было отмечено, Екатерина Романовна Дашкова создавала произведения самого разного характера – среди них мы можем найти и художественные (комедия «Тоисиоков»), и автобиографические произведения («Записки княгини Дашковой»), и даже публицистические очерки и эссе (представлен целый сборник ее писем и размышлений, два из которых тоже участвовали в анализе – письмо к графу П.С. Потемкину и эссе самой княгини о воспитании). Именно это разнообразие обуславливает тот широкий тематический спектр, который характерен для ее творчества. Вот список тем, представленных в упомянутых мною произведениях:

- *Темы любви, придворных интриг, образования, женской эмансипации, тема жизни и тема мира Е. Р. Дашковой* звучат в «Записках» как в основном ее сочинении. Во многом это связано с автобиографическим характером произведения.

- В комедии «Тоисиоков, или Человек бесхарактерный» поднимаются *темы поколения, честности и бесчестия* и уже упомянутая вечная *тема*

любви. Сама комедия была написана по личной просьбе императрицы Екатерины II, в связи с чем Е.Р. Дашковой пришлось создавать некий синтез низкого жанра и высокого стиля и содержания.

- Личное письмо княгини к графу П.С. Потемкину раскрывает *тему административно-территориального деления*. Здесь стоит отметить факт высокой политической активности Е.Р. Дашковой, а также ее определенного авторитета у власти. Многие ее письма, обращенные к вышестоящим чинам, содержат в себе критику и смелые предложения, и инициативы.

- Рассуждение о смысле слова «воспитание» построено на *теме нравственно-педагогической*. Этот опус, пожалуй, представляет собой наиболее каноничное по структуре дидактическое произведение. Обращаясь к современному состоянию литературы и словесности, это рассуждение можно соотносить со своеобразной методической разработкой.

Через описание специфики раскрытия этих тем красной нитью звучит лейтмотив *беспристрастности и справедливости*. Эту черту можно считать характерной для стиля Е.Р. Дашковой как такового, поскольку во всех произведениях отчетливо продемонстрировано самообладание и хладнокровие в изложении своих мыслей. Даже такие личные темы, как любовь, княгиня раскрывает сдержанно, умело управляя своим темпераментом и не позволяя эмоциям взять над собой верх.

Что касается особенностей *содержания*, к ним относятся следующие черты:

- *автобиографичность*;
- *достоверность*;
- *детальность*;
- *назидательность*;
- *беспристрастность*;
- *подчеркнутая вежливость*;
- *нравственность*.

Как следует из значения всех этих слов, для них характерна единая черта – *правильность* высказываемой автором мысли. Эта особенность содержания, которую я отметила как наиболее значимую черту идиостиля Е. Р. Дашковой, прекрасно коррелирует с выделенной темой *беспристрастности и справедливости*.

Часть II. Лексико-композиционная специфика

Создание единого представления об особенностях лексического и композиционного уровней в идиостиле Дашковой представляется затруднительным, но в то же время возможным. Поскольку все анализируемые тексты различаются по объему, своей функциональной направленности, сфере употребления и аудитории, композиционные и лексические особенности каждого из них представляются обособленно. И все же ряд *общих черт* присутствует.

На протяжении композиционного анализа избранных произведений неоднократно отмечались такие особенности, как *стройность, структурированность, логичность, упорядоченность, пластичность, целостность*. Все эти качества ярко маркируют композицию произведений именно Екатерины Романовны Дашковой, позволяя сделать о ней вывод как о человеке высоких интеллектуальных способностей, дисциплинированном, сдержанном и отлично организованном. Эта деловитость, присущая именно поэтике произведений Дашковой, прекрасно узнаваема и в прочих ее произведениях. Каждая мысль, каждый текст – это настоящее живое полотно смысла, не заостеневшее еще от консервативности взглядов окружающих.

Лексический уровень, в свою очередь, отмечен построением смыслового пространства текста вокруг фигуры Дашковой, определенной *эгоцентричностью* идиостиля. Приведем пример из «Записок княгини Дашковой»:

«Я родилась в Петербурге, в 1744 году»

«Я имела несчастье потерять свою мать»

«Во время этого события я находилась»

«Я не стану распространяться»

«У меня были две сестры»

«Мой дядя ничего не жалел»

«Я по природе была гордой»

«В таком странном настроении духа мое разочарование»

«Во время этого случайного изгнания я находилась»

«Как только я могла приняться за чтение»

«Политика с самых ранних лет особенно интересовала меня»

«В продолжение <...>, я осталась одна в городе»

«Со стороны моих родственников»

«Одним вечером, незадолго до отъезда моего»

«Зимой также посетил и ужинал у нас великий князь»

«В продолжение этого памятного для меня вечера»

«Когда Дашков возвратился из Москвы»

«Здесь новый мир открылся передо мной».

Всего мы имеем 18 фрагментов, из которых 12 содержат в себе либо местоимение «я», либо его падежные формы. Это составляет более 60% от общей массы текста.

Эта особенность поэтики продиктована как высоким положением княгини в обществе и государстве, так и ее аристократическим воспитанием и своевольным характером, благодаря которым Дашкова, как сказали бы сегодня, «знала себе цену». Кроме того, для используемой ею лексики характерны *светскость* и наличие *подтекстов*. Умелое обращение с лексическими фигурами иносказания делает текст более сложным для понимания, приближая его к литературе, востребованной в высшем обществе. Свободное

использование лексики, порожденной самыми разными общественными сферами, позволяют выделить высокий уровень образования автора, его интеллектуальность.

В заключение выделим прием, особенный для лексического и композиционного уровней в совокупности – использование *лексического повтора как инструмента организации композиции*. Этот прием был выделен и на примере «Записок» княгини – употребление местоимения «я» в именительном и косвенных падежах, а также частое употребление смежных с ним притяжательных местоимений, и в контексте рассуждения о смысле слова «воспитание» – здесь Дашкова отделяет тезисы и аргументы друг от друга при помощи повтора анализируемого понятия, и в письме к Потемкину, где слово «Академия» выступает как главный субъект, производящий действие, а следовательно, выстраивающий вокруг себя структуру письма.

Часть III. Стилистико-синтаксическая специфика

Количество стилистических и синтаксических особенностей поэтики произведений Е. Р. Дашковой очень велико, в связи с чем мной были вынесены те из них, которые встречаются в текстах с вероятностью 50 % и более:

- *Эгоцентричность повествования* – события, действия и ситуации сконцентрированы вокруг автора текста, читатель погружается не просто в мир, созданный Дашковой, а в мир Дашковой вообще.

- *Модальные конструкции* – используются Екатериной Романовной для обозначения своего истинного отношения к происходящим событиям в том случае, если открыто говорить о своей личной позиции небезопасно. Прием используется крайне часто, это обусловлено положением Дашковой на политической арене, а также ее связями с семьями заграничных монархов.

- *Рефлексивность* – перед читателем открыт истинный мир мыслей Дашковой, искусно скрываемый ею при жизни от посторонних глаз с целью обезопасить себя и свою семью.

- *Направленность на образованную аудиторию* – будучи приближенной к императрице особой, Дашкова сама обладала очень высоким уровнем образования и, как следствие, создавала произведения для аудитории, равной ей самой.

- *Параллелизм как форма мышления* – можно сказать, один из самых популярных ее приемов вообще. Встречается в каждом произведении, служит для организации текста на всех его уровнях.

- *Логичность изложения* – черта, неизбежно проистекающая из предыдущей. Параллелизм служит одним из способов обеспечения логичности текста, наравне с использованием последовательных синтаксических связей, анафор и лексических повторов. Строгая логика необходима для однозначной трактовки текстов.

- **Убеждающее воздействие на читателя** – Екатерина Романовна прекрасно понимала, создавая даже свои мемуары, что все ее тексты станут достоянием общественности после ее смерти. Будучи человеком, непосредственно причастным к самым главным политическим интригам страны, Дашкова была заинтересована в изложении собственного видения истории, чтобы защитить свое имя от возможной клеветы.
- **Владение всеми уровнями и стилями языка** – тексты, которые были отобраны для анализа, относятся к самым разным стилям, формам и жанрам, как было отмечено в процессе стилистического анализа. Способность искусно работать с любыми разновидностями языка и любыми литературными жанрами – верная примета идиостиля Екатерины Романовны Дашковой.
- **Сложный синтаксис** – нагруженность практически каждого предложения большим количеством синтаксических связей вызвана специфическим образом мышления Дашковой. Она максимально подробно описывает каждое событие.
- **Тема-рема-тическое членение** – используется Е.Р. Дашковой вместо инверсии с целью сохранить логическую последовательность мысли и одновременно внести в нее нужный смысловой акцент.

Заключение

Подытожить все вышесказанное я могу следующей мыслью: любые особенности литературного произведения, включая многие аспекты его поэтики, обуславливаются социальным и политическим статусом его автора, жизненным опытом, какими-то личными переживаниями. Поэтика во многом исходит из того, кем является сам человек, создавший произведение. Точно так же это работает и в обратную сторону – обратившись к поэтике произведения, мы можем многое узнать о его авторе.

Литература

1. Афанасьев А.Н. Литературные труды княгини Е. Р. Дашковой // Отечественные записки. 1860. Т. 129. № 3. С. 181–218.
2. Бартнев П.И. Письмо княгини Е. Р. Дашковой Павлу Сергеевичу Потемкину // Русский архив. № 2. 1875.
3. Дашкова Е.Р. О смысле слова «воспитание»: Сочинения. Письма. Документы / сост., вступ. ст., примеч. Г.И. Смагиной. СПб, 2001.
4. Записки Екатерины Дашковой / подгот. текста, ст. и коммент. Г.Н. Моисеевой. Л., 1985.

THE POETICS FEATURES OF THE WORKS OF E. R. DASHKOVA

Abstract. The article is dedicated to a brief overview of the main features of the poetics of Ekaterina Romanovna Dashkova's works at the lexical-compositional, thematic-content, syntactic and stylistic levels.

Keywords: features of poetics, E.R. Dashkova, Russian literature, memoir prose.

ФОРМАЛЬНЫЕ ОТСЫЛКИ В РУССКИХ ЭПИГРАММАХ КАК СРЕДСТВО СРАВНЕНИЯ ИХ АДРЕСАТОВ

Аннотация. В статье рассматриваются формальные отсылки и заимствования как прием имплицитного сравнения адресатов эпиграмм. На материале отечественных эпиграмм определяется круг функций этого приема, многообразии способов его эксплуатации.

Ключевые слова: эпиграмма; заимствование; отсылка; адресат.

Эпиграмму следует признать, по-видимому, наиболее живым во всех смыслах этого слова жанром отечественной поэзии. Она на протяжении своего существования крайне жизнеспособна. Вырастая из образцов народного остроумного творчества, приняв впоследствии форму заимствованного во Франции жанра, такие произведения перешли теперь и в сферу Интернета, где успешно продолжают свое существование. Живой можно назвать эпиграмму и из-за особого многообразия формальных средств, служащих раскрытию идеи автора и созданию комического, назидательного или характеризующего эффекта. Это и бесконечное разнообразие видов стиха и способов его сочетания, и широкое поле для применения эпитета, метафоры, гиперболы, гротеска и, что особенно важно для этого жанра, каламбура и более или менее развернутого и неожиданного сравнения. Важной категорией при рассмотрении поэтики эпиграммы становится интертекстуальность – «текстуальная интеракция, которая происходит внутри отдельного текста» [цит. по: 3, с. 307]. Э. Кузнецов в своей работе «Классики и современность (цитата в эпиграммах)» дает характеристику, подходящую и цитате, и интертекстуальности вообще: «Эпиграмма – сопредельный с пародией жанр – к цитате относится терпимо. Будучи капризной и непредсказуемой, она и цитату использует не всегда традиционно, "эксплуатируя" ее в зависимости от поставленных целей» [1, с. 374]. К числу этих целей, средств характеристики в эпиграмме, связанных с интертекстуальностью, можно назвать и формальную отсылку к другой эпиграмме с другим адресатом. Этому приему, прежде не получавшему развернутого описания, и посвящена данная работа.

«Сатирическая эпиграмма 30–40-х годов XVIII века по характеру объекта делилась на два типа: на порок и на лицо» [2, с. 8]; в дальнейшем это деление

не утратилось, а лишь было дополнено. Предметом рассмотрения в данной статье закономерно становится преимущественно эпиграмма на лицо. Чаще всего именно наличие конкретного адресата позволяет прибегнуть к приему имплицитного сравнения адресата новой эпиграммы с адресатом старой. Путем явного обращения к форме другого эпиграмматического произведения достигается эффект сходства двух адресатов. Однако возможно интертекстуальное взаимодействие и между эпиграммами на порок и на лицо, что также будет рассмотрено в данной работе.

Необходимо отметить, что эпиграммы обладают особенно трудно восстанавливаемой историей создания; в ряде случаев то, что представляется формальной отсылкой, может оказаться результатом совпадения авторских замыслов или общего обращения к более раннему произведению. Поэтому выводы из приведенных в данной работе сопоставлений носят преимущественно характер предположения. Автор стремится привести все найденные им доводы в пользу действительного обращения того или иного поэта к эпиграмме предшественника, однако оставляет все сказанное в области гипотезы.

Как можно предположить, особенно популярным автором эпиграмм, к которым можно обратиться с целью такого имплицитного сравнения, стал А. С. Пушкин. Здесь будет приведено три примера обращения разных авторов к пушкинским эпиграммам.

Первый из них включает в себя помимо отсылки к построению пушкинской эпиграммы прямую цитату из нее. Это эпиграмма Н.П. Огарева на Б. Н. Чичерина «Палач свободы по призванию...», отсылающая к эпиграмме А. С. Пушкина «Холоп венчанного солдата...». Приведем тексты обеих эпиграмм в порядке их создания. Пушкин: «Холоп венчанного солдата // Благодарю свою судьбу: // Ты стоишь лавров Герострата // Иль смерти немца Коцебу» [6, с. 302]; Огарев: «Палач свободы по призванию, // Палач науки по уму, // Прилгавший к ясному преданью // Теоретическую тьму, // Как ты ни гордо лицемерен, // А все же знай, Видок Тетерин, // Что ты в глазах честных людей // Доносопивец и злодей, // Холоп и шут самодержавья, // Достойный тяжкого беславья // Иль смерти немца Коцебу... // Итак – свершай свою судьбу» [6, с. 474–475]. Как можно заметить, текст Огарева во многом сохраняет пушкинский размер стиха (четырёхстопный ямб с женской рифмой в нечетных строчках у Пушкина, в 1, 3, 5, 6, 9, 11 строчках у Огарева; четырёхстопный ямб с пиррихием на месте третьей стопы в четных строчках у Пушкина, в 2, 4, 7, 8, 10, 12 строчках у Огарева). Отсылкой можно считать и сохранение в общих чертах композиции пушкинской эпиграммы, которая начинается с уничижительного обращения (оно у Огарева становится более развернутым) и продолжается призывом, сопровождаемым характеристикой адресата. У Огарева, в отличие от Пушкина, призыв выносится в финал эпиграммы, предваренный характеристикой; зато характеристика Чичерина содержит

236 | соответствие характеристике Стурдзы: «Достойный тяжкого бесславья // Иль смерти немца Коцебу», где первая строчка является смысловой параллелью пушкинской «Ты стоишь лавров Герострата», а вторая – точной цитатой из пушкинской эпиграммы. Таким образом, путем обращения к эпиграмме Пушкина на Стурдзу Огарев обогащает образ Чичерина, добавляя к собственной характеристике реакционера имплицитное сравнение с печально известным консерватором пушкинской поры.

Вторым примером предполагаемого обращения к наследию Пушкина является эпиграмма М.Ю. Лермонтова на Ф.В. Булгарина «Россию продает Фаддей...», в которой поэт предположительно отсылает читателя к эпиграмме Пушкина на И.Е. Великопольского «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций...». Приведем тексты эпиграмм. Пушкин: «Поэт-игрок, о Беверлей-Гораций, // Проигрывал ты кучки ассигнаций, // И серебро, наследие отцов, // И лошадей, и даже кучеров – // И с радостью на карту б, на злодейку, // Поставил бы тетрадь своих стихов, // Когда б твой стих ходил хотя в копейку» [6, с. 313]; Лермонтов: «Россию продает Фаддей // Не в первый раз, как вам известно, // Пожалуй, он продаст жену, детей, // И мир земной, и рай небесный. // Он совесть продал бы за сходную цену, // Да жаль, заложена в казну» [6, с. 407]. Здесь не наблюдается совпадения в размере стиха и рифмовке, однако очевиден параллелизм композиции. В обеих эпиграммах говорится о проигрыше/продаже адресатом чего-то важного, причем перечисление идет по градации, от меньшего к большему, а последний его пункт в противоположность предыдущим оказывается неполноценным для ставки или продажи. Это и является пуантом данных эпиграмм. Имплицитное сравнение с игроком, доступное знакомым с эпиграммой Пушкина читателям, позволяет продемонстрировать легкость и непринужденность, с которой Булгарин «Россию продает», а неполноценность совести Булгарина сравнить с неполноценностью поэтического таланта Великопольского.

Еще один пример, связанный с Пушкиным, – эпиграмма В.В. Князева «В альбом С.Ю. Витте», совершенно явно отсылающая к эпиграмме Пушкина «История стихотворца». Этот случай представляет собою уже обращение в эпиграмме на лицо к более ранней эпиграмме на порок, причем происходит определенная смысловая трансформация, делающая сопоставление более ярким и как бы добавляющая эпиграмме Князева подобие дополнительного пуанта. Приведем тексты. Пушкин: «Внимает он привычным ухом // Свист; // Марают он единым духом // Лист; // Потом всему терзает свету // Слух; // Потом печатает – и в Лету // Бух!» [6, с. 302]; Князев: «Внимает он привычным ухом // Руси протест. // И пишет он единым духом // Свой манифест... // И обещаньями он свету // Терзает слух. // Проходит время, и... он в Лету // Свободы бух!..» [6, с. 556–557]. Видно, что Князев стремился максимально сохранить форму пушкинского стихотворения, однако для приспособления

эпиграммы к новому, конкретному адресату потребовалось все же внести формальные изменения. Так, при сохранении размера стиха в нечетных строчках (четырёхстопный ямб), в четных строчках размер меняется с пушкинского односложного слова к князевскому двухстопному ямбу. Меняется и рифмовка второй и четвертой строчек: от «свист» – «лист» к «протест» – «манифест». Все это связано с неизбежным усложнением содержания в связи с переносом эпиграмматической насмешки с абстрактного стихотворца на конкретного политического деятеля. Однако в основном стихотворение не столь сильно меняется: сохраняется подавляющее большинство рифм, размер нечетных строчек, целый ряд пушкинских выражений Князев цитирует буквально. Такое стремление к сохранению прототипа связано, как представляется, с тем, что не только образ бездарного поэта усложняется, трансформируясь в образ политика. Образ Витте, созданный в эпиграмме, в свою очередь также наполняется дополнительным содержанием благодаря сравнению с лишенным таланта стихотворцем; само уподобление деятельности одного из ведущих политиков работе заурядного поэта вызывает комический эффект у тех, кто распознает оригинал данного стихотворения. Так, Витте «внимает <...> привычным ухом» протест России, что подразумевает определенное равнодушие к жизни своего народа; манифест он «пишет единым духом» – замена слова «марает» на «пишет» не смягчает оценки работы политика как выполняемой наспех и без действительного старания; «в Лету» отправляются не произведения адресата эпиграммы, как у Пушкина, а «свободы», попираемые во многом в силу тех самых манифестов, которые Витте «пишет <...> единым духом». Таким образом, в данном случае происходит не просто обращение к наследию предшественника, но своего рода взаимообогащение двух произведений. Достижению этого в значительной мере служит сохранение узнаваемой формы прототипа, нарушаемое лишь в случае действительной необходимости изменения для исполнения авторского замысла. Таким образом, как представляется, поэту удалось создать удачный баланс между заимствованными и привнесёнными формальными элементами, а соответственно и их вкладом в раскрытие содержания.

Следующий пример связан с обращением А.Н. Майкова в эпиграмме «Шарада», адресованной М.Н. Каткову, к эпиграмме П.А. Вяземского «Шишков недаром корнеслов...». Приведем тексты: Вяземский: «Шишков недаром корнеслов; // Теорию в себе он с практикою вяжет: // Писатель, вкусу шиш он кажет, // А логике он строит ков» [4, с. 117]; Майков: «Мой первый слог – палач, сказать яснее – кат; // Второй слог – замысел коварный; // А целое мое – известный ренегат // И публицист непопулярный» [4, с. 163]. Соотношения рифмовки и размера стиха данные эпиграммы не имеют, однако обе они построены по модели шарады, причем одна из частей шарады – «ков», названный у Вяземского и не названный у Майкова, – совпадает. Предпо-

238 | лагаемое обращение Майкова к форме, использованной Вяземским, может служить неявному сравнению двух консерваторов разных эпох, причем стихотворение Майкова в большей степени насыщено словами с негативной коннотацией («палач», «коварный», «рenegат»), что, возможно, отражает характеристику Каткова как особенно злостного реакционера, образ которого становится на фоне Шишкова еще более зловещим. Таким образом, здесь имплицитное сравнение имеет целью не только сопоставление образов двух консерваторов, но и придание одному из них более отрицательного характера благодаря сравнению с другим.

В сфере литературной жизни России XIX в. остается следующий пример – эпиграмма Д.Д. Минаева «Пушкину после вторичной его смерти» и эпиграмма С.А. Соболевского на Г.Н. Геннади как ее возможный прототип. Приведем тексты обеих эпиграмм. Соболевский: «О жертва бедная двух адовых исчадий: // Тебя убил Дантес и издает Геннади!» [5, с. 310]; Минаев: «Гоним карающим Зевесом, // Двойную смерть он испытал: // Явился Писарев Дантесом // И вновь поэта расстрелял» [5, с. 421]. Здесь сходство композиционное, не поддержанное совпадением рифмовки и размера стиха. Стихотворения в первой половине характеризуют А. С. Пушкина как жертву «двух адовых исчадий» в одном случае и «двойной смерти» – в другом; во второй половине называются виновники постулируемого положения вещей. Первым из них в обеих эпиграммах является Дантес; вторым – создатель неудобочитаемого издания Пушкина Г.Н. Геннади у Соболевского и Д.И. Писарев, автор статьи «Пушкин и Белинский» – у Минаева. Следует указать на определенное разведение образов адресатов: если Геннади, не имевший никакого умысла против Пушкина, всего лишь «издает» его, то Писарев, в статье которого содержатся нападки на поэта и попытка его развенчания, Пушкина именно «расстрелял». Вообще же этот пример представляет собой не самый чистый образец рассматриваемого способа имплицитного сравнения, и может быть более верна точка зрения, согласно которой здесь имеет место лишь совпадение взглядов на адресатов или простое обращение к форме без намерения сравнить Писарева и Геннади.

Последний из рассматриваемых примеров интересен тем, что автор предположительно пользуется для имплицитного сравнения собственной эпиграммой, имеющей другого адресата. Речь идет об эпиграмме Н.Ф. Щербины на А.В. Головнина «Он доказал, при возвышенье быстром...» и ее вероятном прототипе – его же эпиграмме на А. Майкова «Льстивый раб, царем забытый...». Приведем оба текста. На Майкова: «Льстивый раб, царем забытый, // И кнута и тьмы певец, // Доказал нам наконец, // Что пиит он даровитый, // Но бездарный он подлец» [5, с. 390]; на Головнина: «Он доказал, при возвышенье быстром, // При дружбе со значительным лицом, // Что можно быть бездарнейшим министром // И даровитым подлецом» [5, с. 399]. Параллелизм

в построении эпиграмм очевиден, хотя и не поддерживается совпадением рифмовки и размера стиха. На первый взгляд, здесь представлено своего рода противопоставление «даровитого пиита» и «бездарного <...> подлеца» «бездарнейшему министру» и «даровитому подлецу», однако рассмотрение этих стихотворений в контексте циклов эпиграмм, посвященных Майкову и Головнину, позволяет сделать иное предположение. Имплицитное сравнение двух деятелей, одинаково удостоенных резко отрицательной оценки Щербины, содержит и элемент противопоставления, но ближе стоит к градации. В эпиграмме на Майкова ему отдается должное как поэту, хотя и признается его бесчестность, приобретающая еще более негативный характер из-за ее бездарности; Головнин описывается уже преимущественно как подлец, в котором бесчестность перевешивает способность к исполнению его основных обязанностей. Можно заключить, что противопоставление здесь касается большей частью степени подлости адресатов и результатов ее проявления («царем забытый» Майков в этом смысле противопоставлен Головнину с его «возвышеньем быстрым» и «дружбой со значительным лицом»), однако в общем можно говорить и о включении в градационный ряд Майкова и Головнина, который как бы оказывается «еще хуже». Это можно сравнить с шарадами Вяземского и Майкова, но там включение в градационный ряд совмещается с уподоблением адресатов, а в данном случае содержит, напротив, элемент антитезы, пусть и не исключающей сближения образов.

Как показывают приведенные примеры, обращение к эпиграммам предшественников с целью создания имплицитного сравнения двух адресатов эпиграмм характеризуется значительным многообразием. Во-первых, такая связь может образовываться между эпиграммами разных типов (на лицо и на порок), хотя более свойственна произведениям с конкретным адресатом. Во-вторых, обличение может осуществляться как в пределах одной сферы отношений (литературная жизнь, политика и т.п.), так и между этими сферами. В третьих, помимо обращения к творческому наследию предшественников, возможно обращение автора к собственным эпиграммам. Различны частные средства, поддерживающие связь двух эпиграмм (рифмовка, размер стиха, композиция, цитаты и т.п.), их соотношение по значимости. Наконец, возможно выстраивание разного рода отношений между сопоставляемыми образами: отождествление, уподобление, противопоставление и включение в градационный ряд, а также сочетания таких отношений. В заключение следует повторить, что сказанное в статье имеет характер предположения в силу затруднительности установления истории создания многих эпиграмм. Кроме того, в данной статье не рассмотрены примеры т.н. хвалебной эпиграммы, которая обладает меньшей способностью к имплицитному сравнению адресатов из-за меньшего разнообразия узнаваемых формальных решений, с одной стороны, и стремления к подчеркиванию индивидуальности адресата – с другой.

Литература

1. Кузнецов Э. Классики и современность (цитата в эпиграммах) // Вопросы литературы. 2009. № 1. С. 374–381.
2. Леонов И.С. Поэтика русской эпиграммы XVIII – начала XIX века: Автореф. дис. ... кандидат филологических наук. М., 2006. 16 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
4. Русская эпиграмма. М.: Худож. лит., 1990. 366 с.
5. Русская эпиграмма (XVIII – начало XX века): Сборник. Л.: Сов. писатель, 1988. 784 с.
6. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л.: Советский писатель, 1975. 968 с.

N. A. Zaitsev

**FORMAL REFERENCES IN RUSSIAN EPIGRAMS AS A MEANS
OF THEIR TARGETS' COMPARISON**

Abstract. The article deals with formal references and borrowings as a means of implicit comparison of epigrams' targets. On the material of Russian epigrams the range of functions of this technique and the variety of the ways of its operation are defined.

Keywords: epigram; borrowing; reference; target.

СКЕТЧ-ИЛЛЮСТРАЦИИ А. ХАРШАКА К РОМАНУ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» КАК «ВИЗУАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Аннотация. В статье подчеркиваются черты постмодернизма в иллюстрациях А. Харшака (автор-герой, диалог с читателем, игра, интертекстуальность), которые литературоведчески углубляют понимание скетчей художника и формируют представление о цикле иллюстраций как примере современной русской «визуальной литературы».

Ключевые слова: скетч-иллюстрация; визуальная литература; Харшак, Достоевский, Пушкин.

В 2007 году в Петербурге вышло уникальное издание романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» с иллюстрациями художника Андрея Харшака. Более 50 карандашных рисунков украшали два тома, увидевшие свет в издательстве «Вита Нова». Качество иллюстраций Харшака, их единство не только в стилевых приметах, но и в идейном созвучии позволяет говорить о «визуальной литературе» как части художественного процесса русского искусства XXI века.

Термин «визуальная литература» часто применяют по отношению к детским или подростковым произведениям, в которых сочетание визуального ряда и текста неразрывно. Говорят о жанрах «книжка-картинка», «комикс», «графический роман» [5]. Однако следует сейчас рассмотреть этот термин шире, потому что и взрослый читатель воспринимает визуальную информацию (посредством Интернета, например) наравне с текстовой. Иллюстрация к художественному произведению может подчеркивать типы героев (рисунки П. Боклевского к роману «Преступление и наказание» [4]) или представлять идеологемы философии писателя (работы Э. Неизвестного к тому же тексту [7]). Скетчи Харшака же тяготеют к переложению романа в целом, а не только сосредоточены на изображении отдельных эпизодов, типажей или идей, заложенных Достоевским. Таким образом, визуальный ряд к роману, созданный художником, становится отдельным «текстом», который чита-

242 | тель/зритель может целостно воспринять параллельно с повествованием, зафиксированном на письме.

Карандашные рисунки Харшака кажутся набросками, скетчами, эскизами к будущим цветным иллюстрациям. Художник, как и упомянутые выше Боклевский, Неизвестный, выбирает черно-белую гамму для романа Достоевского, но в отличие от работ других иллюстраторов, карандаш Харшака оставляет ощущение незаконченности рисунков: где-то нужен бы ластик, чтобы убрать линии каркаса портрета и опорные точки расположения фигур, где-то границы тени и света кажутся размытыми. Харшак также оставляет много пустого пространства между фигурами, которое в законченных работах чем-то обязательно заполняется: предметами, элементами пейзажа, фоном. Ощущение наброска в цикле рисунков Харшака позволяет назвать их «скетч-иллюстрациями», т.е. законченными произведениями, выполненными карандашом, и подчеркнуто как бы незавершенными, не отточенными до конца.

В цикле иллюстраций Харшак увлеченно изображает безнадежно большой, затхлый и тесный Петербург (рис. 1) [2]:



Рис. 1

Или разыгрывает эпизоды романа, в которых сосредоточивает внимание на лицах героев и положении их тел, опуская подробности обстановки комнат или общественных мест (нивелируя фон иллюстрации) (рис. 2–4) [2].

Особое внимание следует уделить необычному приему, который ранее не встречался в работах других иллюстраторов романа. Харшак создает серию рисунков, в которых наряду с героями присутствует и изображение писателя. Достоевский изображен в ключевых сценах, и его *vis-a-vis* всегда является Раскольников (рис. 2, 3) [2]:



Рис. 2



Рис. 3

Примечательно, что поза писателя говорит, что он подслушивает и подсматривает за героем. Как автор романа, т.е. творец сюжета, персонажей, идеологии произведения, конечно, Достоевский Харшака вполне вписывается в представление о писателе – свидетеле событий. Однако, как известно, главным «шпионом» за героями в произведении становится Свидригайлов, о чем говорит нам сцена из «визуальной литературы» – рис. 4. Посмотрите, как поза Свидригайлова, подслушивающего разговор Сони и Родиона Романовича, расположение героя на листе синхронно с позой Достоевского на рис. 3., где писатель следит за Мармеладовым и Раскольниковым!



Рис. 4

Роль писателя-«шпиона», сопоставление Достоевского с отпетым грешником Свидригайловым вносит не совсем привычную интерпретацию личности писателя и показывает, как «визуальная литература» способна выйти за рамки традиционных представлений о великой русской классике, расширить смысловое наполнение книги до бесконечности и вполне по-постмодернистски включить читателя в игру «гений-злодей» в отношении Достоевского.

Постмодернистский характер «визуальной литературы» Харшака также проявляется через интертекстуальные связи его иллюстраций и широко известных изображений.



Рис. 5

Рис. 5 [3] представляет собой визуальную интерпретацию сцены на Николаевском мосту, когда уже совершивший преступление Раскольников

получает удар кнутом от проезжавшего кучера, а барыня, пожалев, дает герою милостыню. В этот момент Родион «как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» [1, с. 90], и некоторое время после герой упорствует в идеях наполеонизма и вере в теорию «право имеющих». Харшак разделяет композицию рисунка на два плана – передний и задний (фоновый): река не видна совсем, хотя очевидно, что Нева узкая здесь и Исаакиевский собор должен бы возвышаться громадой над героем. Ан нет – сейчас «Наполеон» Раскольников чувствует себя выше собора, выше религии, выше бога – небрежно и, кажется, поспешно изображенный Исаакий теряется в глубине рисунка, как в тумане. Ограда моста со стороны Раскольникова выписана с предельным вниманием к деталям – точно и скрупулезно, хотя по контрасту с правой стороной, где изображен Достоевский, ограда находится в тени, а рядом с писателем залита солнцем. Контраст тени и света подчеркнут и противоположным расположением фигур на иллюстрации: стоящий спиной Раскольников в сильно поношенной бедной одежде с нелепой циммермановской шляпой контрастирует с Достоевским, смотрящим прямо вперед – прямо в глаза читателю. Обращает на себя внимание незаконченность рисунка – корпусные линии фигур не убраны, не стертые. Кажется, только что художник убрал карандаш от листа, рисунок еще дышит первозданной свежестью.

Скрещенные на груди руки, прямой, пронизательный и твердый взгляд Достоевского, незаконченность рисунка – все эти элементы приглашают читателя/зрителя к диалогу о романе и Раскольнике. Здесь очевидно, что это рисунок именно современный, XX–XXI веков: концептуализм (картины И. Кабакова, стихограммы Д.А. Пригова) приучил публику, что любой зритель является соавтором художественного полотна, общение зрителя и художника должно вестись непрерывно и интенсивно, если зритель пришел-таки на выставку или открыл книгу. Вопросы, которые задает Достоевский, читателю/зрителю предельно конфликтны и остры: можно ли стать выше Бога и вершить судьбы людей? Как далеко может пойти человек в достижении своих целей? Все ли позволено? Работа с этим рисунком Харшака требует напряженной внутренней работы – интерпретация «визуальной литературы» заставляет работать ум и душу так же интенсивно, как и чтение невероятно длинных, запутанных, часто сбивчивых, смыслово избыточных и до головной боли многословных страниц романа.

Интертекстуальные связи рис. 5 открываются вдумчивому читателю, если вспомнить знаменитый набросок, где также около Невы стоят автор и герой его романа. Речь идет об автоиллюстрации А. С. Пушкина, брошенной в минуту задумчивости на полях рукописи (рис. 6) [6, с. 189].



Рис. 6

Пушкин и Онегин – приятели, в отличие от Достоевского и Раскольникова у Харшака: они стоят вместе, не противопоставлены друг другу, но лицо героя так же скрыто от зрителя, как и в рисунке 5. В первой трети XIX века, в отличие от постмодернистского диалога XX-го, автор не желает общаться со зрителем, не включает его интерпретацию в художественное единство. Пушкин стоит вполоборота и мирно беседует с Онегиным – рисунок монологичен, замкнут сам на себя и не предполагает диалога со зрителем. Нева раскинулась широко и вольно, на ее другом берегу Ростральные колонны на стрелке Васильевского острова. Петербург предстает военной и державной столицей и не связан с проблемами веры в Бога. Красивая богатая одежда Онегина, его шикарный и вызывающий болivar перекликаются в деталях с изображением Раскольникова, только героя – символа классической литературы второй трети XIX века – небогатая жизнь уже обтрепала. Опора Харшака на рисунок Пушкина при создании одной из центральных скетч-иллюстраций цикла помогает вскрыть «литературность» работы художника: невозможно понять скетч без знания не только романов Достоевского и Пушкина, но и литературоведческих изысканий в области, например, пушкинского источниковедения. Интертекст рисунка Харшака углубляет понимание «визуальной литературы» и расширяет рамки смыслов как романа Достоевского, так и «визуального ряда» к нему.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-тт. Т. 6. Л.: Наука, 1973. 426 с.
2. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. Иллюстрации. ВИТА НОВА [Электронный ресурс]. – URL: <https://vitanova.ru/katalog/>

tirazhnie_izdaniya/paradny_zal/prestuplenieinakazanie_590 (дата обращения: 20.01.2021).

3. Преступление и наказание. Иллюстрации А. Харшака // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества [Электронный ресурс]. – URL: https://fedordostoevsky.ru/works/illus/crime_2007/?page=1 (дата обращения: 20.01.2021).

4. Преступление и наказание. Иллюстрации П. Боклевского // Cultobzor – обзор художественных выставок в Москве [Электронный ресурс]. – URL: <http://cultobzor.ru/2016/03/boklevskiy-illyustratsii-k-dostoevskomu/> (дата обращения: 20.01.2021).

5. Скаф М.К. Визуальная литература. Речевые фигуры и тропы // Детские чтения [Журнал]. 2014. Т. 6. № 2. С. 209–219.

6. Фейнберг И.Л. Читая тетради Пушкина. М.: Советский писатель, 1985. 692 с.

7. Эрнст Неизвестный: «Как я иллюстрировал Достоевского?» // LiveInternet – Российский сервис онлайн-дневников [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/5118754/post412776241> (дата обращения: 20.01.2021).

E. A. Kravchenkova

SKETCH ILLUSTRATIONS BY A. HARSHAK FOR «CRIME AND PUNISHMENT» BY F. M. DOSTOEVSKY AS «VISUAL LITERATURE»

Abstract. The article emphasizes the features of postmodernism in the illustrations by A. Harshak (the author is a character, dialogue with the reader, the play, intertextuality), which deepen the understanding of the artist's sketches by means of literary criticism and which form an idea that the cycle of illustrations is an example of modern Russian «visual literature».

Keywords: sketch illustrations; visual literature; Harshak, Dostoevsky, Pushkin.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ Ф. ГОРЕНШТЕЙНА И Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ

Аннотация. Статья посвящена анализу специфики взаимодействия художественных текстов Ф. Горенштейна и Ф.М. Достоевского. Литературная полемика с Достоевским для Горенштейна – стратегия по продвижению своей концепции, в основе которой лежит иудео-христианское мироощущение, сформировавшее весь его «писательский проект».

Ключевые слова: Горенштейн, современная проза; Достоевский, интертекстуальность, гипертекстуальность.

Анализ художественного наследия Горенштейна невозможен без привлечения к исследованию интертекстуального диалога писателя с Достоевским. Писатель «словно эхо, откликается на Достоевского параллелями и антитезами» [8, с. 204]. Предметом полемики стали традиционные для русской литературы темы: агрессия, бунт, грехопадение, покаяние и искупление, страдание, преображение личности, поиск христианского идеала и пр. С одной стороны, произведения Достоевского служат для Горенштейна постоянным источником тем, образов, характеров и ситуаций, которые рецептируются для построения собственного художественного мира; с другой, обнаруживается взаимодействие автор – текст – претекст – читатель. С точки зрения комплексного литературоведческого анализа учесть все факторы, повлиявшие на авторский выбор того и иного претекста, крайне трудно, возможно лишь проанализировать способы кодировки связей с ним. В интерпретации интертекстуальных связей основная роль принадлежит читателю, который должен сначала распознать, а затем декодировать текст: «... Такое построение приобретает черты повышенной условности, подчеркивает его игровую характер» [7, с. 153].

Началом напряженного диалога с предшественником является рассказ «Разговор» (1966), где явно прослеживается параллелизм с мотивно-сюжетной канвой Достоевского. Горенштейн как бы только намечает свой интерес – варьирует тему, образ и характер. Рассказ «Разговор» – своеобразная литературная игра на узнавание, при этом в нем почти отсутствуют открытые

цитаты и упоминания, а узнавание происходит лишь в финале. Небольшой по объему «Разговор» – реплика на одну из ключевых сцен романа Достоевского «Идиот»: разговор князя Мышкина и Рогожина на лестнице дома последнего. Горенштейн критически относится к возможности духовного братства между недавними соперниками (обмен крестами между Рогожиным и Мышкиным), а саму идею Достоевского о нравственном перерождении человека – единство во Христе – автор считает утопической. Уже в самом названии рассказа определена тема пародии – разговор, а образы князя Мышкина и Рогожина предстают подчеркнута шаржированными.

Действие рассказа начинается в зале плавучего ресторана, где главный герой Иван Андреевич отдыхает со спутницей. Место выбрано автором неслучайно и отсылает ко всем значимым разговорам в творчестве Достоевского: в кабаке Мармеладов изливает душу Раскольникову; в трактире «Столичный город» происходит философский спор Ивана и Алеши Карамазовых о Боге и бессмертии. Под звуки джаза главный герой произносит тост: «– За любовь и здоровье, – сказал Илья Андреевич, – это единственное, что принадлежит каждому из нас лично... <...>. Все же остальное: труд, талант, все это принадлежит не лично нам, а обществу... <...> Организм человека всегда будет нуждаться в одиночестве... Это не беда, а благо... <...>. Но оно требует души..., оно требует нравственной чистоты, так же как здоровый сон требует чистоты физической...» [2, с. 170]. Этот длинный, сбивчивый монолог о душе одновременно является и признанием в любви спутнице Гале. По ритму, обилию многоточий, обрыву фраз он соотносится с признанием в любви Настасье Филипповне князем Мышкиным: «Настасья Филипповна, я ничего не видел, вы правы, но я... я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много. <...> Это лихорадка... Вы господину Тоцкому семьдесят тысяч отдали и говорите, что все, что здесь есть, все бросите, этого никто здесь не сделает. Я вас... Настасья Филипповна... люблю» [4, с. 156]. После признания Настасья Филипповна с издевкой отвечает князю: «Да и куда тебе жениться, за тобой за самим еще няньку нужно!» [там же]. В рассказе Горенштейна спутница Илья Андреевича, расчувствовавшись после признания, берет на себя роль «няньки»: поправляет салфетки, пододвигает приборы, подменяя своими действиями обязанности официанта, и произносит: «Я тебя сейчас покормлю, – сказала Галя. Она взяла суповую ложку и начала разливать суп из дымящихся металлических мисочек в тарелки» [там же, с. 169].

За соседним столиком отдыхает шумная компания. Торговый моряк вдохновенно рассказывает, «вытаскивая из ухи оброненный им туда носовой платок» [2, с. 170], об особенностях «икрометания наваги» [там же] и среде ее обитания. Таким образом, в центре повествования оказываются два персонажа-антипода: интеллигент Илья Андреевич и моряк торгового

250 флота – своеобразная проекция князя Мышкина и купца Рогожина. Посредством речевых характеристик Горенштейн определяет разные идейные позиции героев. Илья Андреевич рассуждает о душе, нравственной чистоте, одиночестве, в то время как торговый моряк – об особенностях ловли наваги в северных морях. Одновременно автор подчеркивает и разницу в социальном статусе: интеллигент – моряк (князь – купец). Горенштейн намеренно не дает моряку имени, подчеркивая лишь его принадлежность к торговому флоту, тем самым соотнося своего героя с купцом Рогожиным, и определение «торговый» Достоевский употребляет при описании дома Рогожина: «В этих домах проживают почти исключительно одни торговые» [4, с. 192]. Характеристику Илье Андреевичу дает моряк: «Сволочь ты, – злобно сказал моряк, – интеллигенция» [2, с. 172].

Девушка Галя становится причиной конфликта: «Илья Андреевич не успел опомниться, как Галя уже танцевала с моряком, и Илья Андреевич совершенно забыл, как это случилось. Возможно, он даже сам сказал "пожалуйста"» [там же, с. 171]. Через реакцию Ильи Андреевича («возможно», «забыл», «пожалуйста») автор подчеркивает его черты, присущие и князю Мышкину: терпение, смирение. Банальная сцена в ресторане травестирует одну из самых эмоциональных и напряженных сцен «Идиота» – именин Настасьи Филипповны. Князь Мышкин после признания в любви растерян и опустошен, видя, как быстро Настасья Филипповна под напором Рогожина вместе с хмельной компанией бросает дом и гостей, прощаясь: «...А меня не поминайте лихом...» [4, с. 166]. Первая часть рассказа является преддверием «мужского разговора», произошедшего по инициативе Ильи Андреевича, приревновавшего Галю к моряку, и одновременно становится рецепцией одной из самых важных сцен романа Достоевского – разговора Мышкина и Рогожина, в котором происходит обмен нательными крестами и благословление Мышкина матерью Рогожина.

Выяснение отношений между героями происходит на задворках ресторана – традиционный для Достоевского принцип контраста – «где был сильный запах обеденных помоев» [2, с. 170]. Горенштейн в эпизоде назревания конфликта через поведение своего героя иллюстрирует христианскую философию непротivления злу насилием: «Ах, вы меня бить хотите, – догадался Илья Андреевич, – тогда не в лицо... Куда-нибудь в грудь, что ли...» [там же, с. 172]. Началом «мужского разговора» становится общая для двух произведений ситуация, которую можно условно обозначить как «замах без удара»: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней» [4, с. 220]. У Горенштейна читаем: «У, – зараза... – Он замахнулся и вдруг притих, привалился к поручням» [2, с. 172]. Обратим внимание, что и в одном, и в другом эпизоде удара не происходит, но торговый моряк Горенштейна, в отличие от Рогожина, не может ударить

своего «соперника» по причине того, что сильно пьян: тем самым Горенштейн снижает эмоциональный накал, переводя его в комическую плоскость.

Главный интертекстуальный маркер в рассказе «Разговор», который и является своеобразной подсказкой в литературной игре на узнавание – это текстовая аллюзия «уступи – отступись». Пьяный моряк пытается договориться с Ильей Андреевичем: «Эх, только моряк знает, что такое женщина... Нет ничего дороже ни на земле, ни на море... Уступи...» [2, с. 172]. Сравним эпизод предложения руки Настасье Филипповны князем Мышкиным и реакцией на него Рогожина: «Невыразимое страдание отпечатлелось в лице его. Он всплеснул руками, и стон вырвался из его груди. – Отступись! – прокричал он князю» [4, с. 150]. В данном случае Горенштейн, подобно Достоевскому, подчеркивает желание героя заполучить женщину любой ценой, но в этих «отступись/уступи» нет любви, одна лишь жажда обладания.

Вскоре «все погружено было в легкое хмельное марево» [2, с. 172], и предмет ссоры – девушка Галя – благополучно забыт, разговор переходит в плоскость «вечных тем» – жизни и смерти. Моряк задается вопросом: «Как же жить, если не жить сегодняшним днем?» [там же, с. 173], – и далее рассказывает о грядущей катастрофе: об астероиде, летящем к Земле, который разрушит ее «силой взрыва тысячи водородных бомб» [там же]. Опровержение в газете, о котором упоминает моряк, а также состояние героев – оба весьма пьяны – травестирует разговор об Апокалипсисе (угроза звезды Полюнь), состоявшийся на даче князя Мышкина. Стоит отметить, что «вне координат Апокалипсиса Достоевский непостижим ни как художник, ни как человек» [6, с. 443].

Апокалиптическая тематика стала исходным моментом для разработки различных вариантов учения о «всемирной гармонии» и «братстве человеческом» в творчестве Достоевского. Горенштейн редуцирует эту философию в финальном монологе моряка: «Я понял, мы такие ничтожно мизерные в этой проклятой астрономии, что должны все друг дружку телами греть, словно нас в открытое море унесло. Иначе не выживем...» [2, с. 173]. Ответ самого писателя на эсхатологические идеи Достоевского звучит из уст Ильи Андреевича: «Все астероиды будут пролетать мимо Земли, пока человек не научится ждать своего Завтра» [там же]. Подчеркнуто комично Горенштейн изображает и единение во Христе князя Мышкина и Рогожина, сведя все братание к одной фразе в финале: «Пойдем, – сказал заплетающимся языком матрос, – ты мне теперь как брат. Ты меня сагитировал» [там же].

В более поздних произведениях Горенштейна уже явственно просматривается моралистический контекст. Так в повести «Попутчики» Горенштейн «опрокидывает» идею Достоевского о спасении великого грешника через покаяние. Герой повести Феликс Забродский и его попутчик Чубинец, прогуливаясь по перрону, встречают жулика-работягу, который рассчиты-

252 | вает «уломать городского хлыща на парочку ворованных фар» [1, с. 273]. Прожженный Чубинец раскусил вора: «Он сразу говорит продавцу фар: "Пидыгеть!" – значит "пошел вон"» [там же]. Будучи разоблаченным, вор со всей силы пнул в лицо хромого Чубинца со словами: «– Гад хромой!» [там же]. Столичный писатель Забродский, понимая, что это «как раз та ситуация, когда философствовать стыдно, а действовать опасно» [там же], предлагает вору «делку»: «–... Извинись перед оскорбленным тобой человеком, – и добавил полушепотом, – получишь три рубля...» [там же, с. 274]. После непродолжительных препираний сторговались на семи рублях. В данном случае разговор Забродского с вором – скрытая аллюзия на диалог Порфирия Петровича с Раскольниковым, в котором следователь предлагает: «Пришел к вам с открытым и прямым предложением – учинить явку с повинной. Это вам будет бесчисленно выгоднее, да и мне тоже выгоднее, – потому с плеч долой» [5, с. 411].

Далее в обоих случаях происходит торг: Порфирий Петрович уговаривает Раскольникова «страдания принять» [там же, с. 414], для героя-идеолога мотивацией может служить лишь идея: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» [5, с. 413]. Для горенштейновского вора в свою очередь мотивацией служат деньги: «– Три сейчас, четыре после извинения» [1, с. 274]. Договорившись о цене, Забродский демонстративно вывернув руку вору, подводит его к Чубинцу, слесарь нехотя извиняется, но ситуация выходит из-под контроля: Забродский надеялся, что «Чубинец воспримет все по-христиански, а он вдруг озверел и ударил слесаря» [там же]. Сумма договора за «причиненный ущерб» выросла на десять рублей, после чего воришка «ушел по-христиански, потирая ушибленное плечо, но, правда, второе плечо под удар не подставив» [там же]. Эпизод на станции Парипсы примечателен тем, что автор перевоплощается в режиссера, он выстраивает сцену в духе чеховского анекдота, создавая иллюзию театральной игры – визуализация текста.

Важно отметить, что в основе спора с великим писателем лежит не антисемитская позиция Достоевского, как утверждают некоторые критики (М. Липовецкий, В. Камянов, В. Ерофеев и др.), а желание Горенштейна исследовать синдром Достоевского в русской литературе. Герои-идеологи, такие, как Иван Карамазов, отрицающие даже совершенный мир, в основе которого лежит слезинка ребенка, через несколько десятков лет перевернули мир, и даже тысячи жизни детей не остановили их в борьбе за «народное счастье». Горенштейн выстраивает сложные «диалогические отношения» с великим предшественником, не умоляя при этом его значимости как писателя, которого Горенштейн считал не только своим «давним оппонентом» [3], но и «мерой» [там же], с которой он себя сравнивал, считая Достоевского «победоносным» [там же], «могучим» [там же] писателем.

Литература

1. Горенштейн Ф. Искупление: Повести, рассказ. СПб.: Азбука – Атикус, 2011. 416 с.
2. Горенштейн Ф. Перевоплощения: Роман, повести. СПб.: Азбука, 2012. 608 с.
3. Горенштейн Ф. Товарищу МАЦА – литературоведу и человеку, а также его потомкам // Зеркало загадок. Берлин, 1997. Литературное приложение [Электронный ресурс]: Электронная библиотека Александра Белоусенко. – URL: http://belousenko.imwerden.de/books/Gorenstein/gorenstein_maca.htm (дата обращения: 17.03.2019).
4. Достоевский Ф.М. Идиот: Роман. М.: Мартин, 2016. 576 с.
5. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Роман. М.: Мартин, 2015. 496 с.
6. Корякин Ю.Ф. Достоевский и Апокалипсис. М.: Фолио, 2009. 706 с.
7. Лотман Ю.М. Семиотика. «Культура и взрыв». М.: Прогресс, 1992. 272 с.
8. Полянская М. Берлинские записки о Фридрихе Горенштейне. СПб.: Деметра, 2011. 320 с.

A. A. Golubev

THE INTERACTION OF PROSE BY F. GORENSTEIN AND F.M. DOSTOEVSKY WITHIN THE CONTEXT OF HYPERTEXTUALITY

Abstract. This article analyses the specifics of interaction between F. Gorenstein's and F. M. Dostoevsky's texts. Gorenstein's literary polemic with Dostoevsky had become a strategy for promoting his concept based on the Judeo-Christian worldview that had completely shaped Gorenstein's "writing project".

Keywords: Gorenstein, modern prose; Dostoevsky, intertextuality, hypertextuality.

ПСИХОАНАЛИТИКА И ОТРАЖЕНИЕ ТЕОРИЙ НЕОФРЕЙДИЗМА В «ВЕЛИКОМ ПЯТИКНИЖИИ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Аннотация. В данной статье рассматриваются основные понятия и тезисы неофрейдистских учений в своем отражении в романах «Великого пятикнижия» Ф.М. Достоевского; каждое произведение «Великого пятикнижия» анализируется с точки зрения определенной теории конкретного психолога-последователя философии неофрейдизма.

Ключевые слова: Федор Михайлович Достоевский; русская литература; романы «Великого пятикнижия»; психоаналитика; философия; неофрейдизм; Эрик Эриксон; Альфред Адлер; Карл Густав Юнг; Эрих Фромм; Джозеф Кэмпбелл.

Литература всегда являла собой отражение самых глубинных проявлений деятельности человеческой психики во всех ее тонкостях и противоречиях. Несмотря на то, что психология как научная дисциплина зародилась на Западе, в России она наряду с философией получила распространение прежде всего в художественных произведениях, а особенно в творчестве писателей-реалистов. Среди классиков русской литературы, наиболее часто обращавшихся к изображению психологических закономерностей поведения человека, фигура Ф.М. Достоевского занимает особое место, а его труды и на сегодняшний день не перестают требовать пристального внимания и тщательного анализа.

Творчество Достоевского традиционно осмысливается с точки зрения религиозной философии и философии вообще. Интерес к интерпретации его произведений начал проявляться у читателей и критиков сразу же после их выхода в свет и, благодаря трудам как отечественных, так и зарубежных исследователей, не ослабевает и до сих пор.

Существенное развитие философской мысли и социальных наук в конце XIX – начале XX в., укрепление психологии как самостоятельной дисциплины, появление психоанализа способствовали усилению интереса общества к гуманитарной области знания, центральным объектом изучения которой стал человек. Ведущие психологи, излагая концепции об особенностях человеческого поведения, не только аргументировали свои тезисы реальными фактами, но и нередко ссылались на художественную литературу. Сам Зигмунд Фрейд

(1856–1939) был большим любителем словесности и очень часто обращался за помощью к прецедентным литературным текстам, анализируя поступки героев с точки зрения собственных психоаналитических теорий, и творчество Достоевского занимало в его исследованиях не последнее место [5, с. 40]. Позднее ученики и последователи Фрейда, основав и развив самостоятельное направление психологии, получившее название неофрейдизма, связали биологические теории основателя психоанализа с духовными и культурными аспектами существования человека, и в очередной раз произведения русского классика уже с новой силой послужили для некоторых из них (например, для А. Адлера и Э. Фромма) [6] кладом самых неоднозначных иллюстративных ситуаций психологических конфликтов.

Вершина творчества Достоевского, его ключевые произведения – романы «Великого пятикнижия» («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») – отражают зрелое мировоззрение писателя-реалиста, выразителя не только ключевых идей своей эпохи, но и вечных тем, опирающихся на осмысление общечеловеческих ценностей. Именно в них можно найти истоки основных психоаналитических теорий, сформулированных Фрейдом на уровне науки и существенно расширенных и обогащенных последователями его учения.

1. Немецкий психолог Эрик Эриксон (1902–1994) изучал закономерности развития личности человека сквозь призму выдвинутых им понятий нормативного конфликта и кризиса идентичности. Согласно его гипотезам, для того чтобы приспособиться к жизни в обществе, человек должен приобрести своеобразный жизненный опыт при разрешении определенной конфликтной ситуации, напрямую связанной с его собственными интересами. Пройдя несколько подобных кризисов на своем пути (а их преодоление может быть в различной степени успешным), личность достигает того, что можно назвать цельностью и полноценностью, или Эго-идентичностью. В литературных произведениях, особенно реалистических, прохождение героем ряда психологических по своему характеру испытаний социальными обязательствами, верой, долгом, любовью и т.д. способствует становлению его как индивида, претендующего на зрелость и цельнооформленность своего психического склада. Нередко это приводит персонажа к отказу от прежних убеждений, пониманию их несостоятельности, абсурдности или несоответствия незыблемой общечеловеческой морали.

Главный герой «Преступления и наказания» (1866) Родион Раскольников интересен тем, что достигает душевного равновесия лишь после окончательного отказа от своей знаменитой теории об избранных людях, имеющих право самостоятельно устанавливать нравственные законы. Ранее ему довелось испытать самого себя на предмет наличия собственной идентичности, или психологической целостности, через проверку данной теории «на практике».

256 | Он идет на крайне трудное решение – совершить убийство с целью доказать самому себе состоятельность своей же духовной зрелости и статичности, не подозревая, что на самом деле проходит через очередную фазу трансцендентного испытания, через очередной кризис идентичности, а ведь именно желание верить в определенность своей социальной роли, ощутить смысл своего существования (то есть все свойственное человеку, пробирающемуся через дебри приходящегося на период молодости глубокого психоэмоционального внутреннего конфликта) подталкивает его на совершение этого судьбоносного поступка. Вместе с тем привязанность близких, любовь и забота Сони Мармеладовой, усиленная саморефлексия в момент пребывания на каторге помогают Раскольникову переосмыслить прежние метания и прийти к согласию с Эго, восстановив его тождественность. По Эриксону, таким восстановлением потерянной целостности личности и разрешаются эмоциональные проблемы, возникающие по мере взросления, физического и психического развития человека.

2. Для австрийского психолога Альфреда Адлера (1870–1937) было принципиальным разграничивать биологическое и социальное в процессе формирования личности, и последнему он отдавал безоговорочное предпочтение. В основе его концепции индивидуальной теории личности лежало убеждение, что развитие человека определяется его постоянным стремлением к достижению «здорового» состояния, которое должно соответствовать, прежде всего, негласным нормам общества, а поэтому человек не может полноценно развиваться в условиях изолированности от социальной среды. Пребывая в социуме, человек устанавливает для себя определенные ценностные ориентиры, основанные на прецедентных образцах приемлемого поведения, делая смыслом своего существования как можно большее приближение к общеподобаемому совершенству. Главным стимулом подражательного поведения здесь становится так называемый комплекс неполноценности – ощущение нехватки собственного достоинства по сравнению с окружающими людьми, имеющее своим истоком детство, когда маленький ребенок растет в окружении во всем превосходящих его взрослых. По Адлеру, психологически необходимая компенсация комплекса неполноценности, сохраняющегося и в зрелом возрасте, и является причиной вечного стремления личности к самосовершенствованию.

Во втором романе «Великого пятикнижия», «Идиот» (1868), опыт переживания князем Мышкиным своей врожденной нервной болезни способствовал развитию его вечного, однако беззлобного ощущения своей неполноценности. Понимание того, что с ним что-то не так, что он не до конца такой, как все, заставляет героя невольно искать пути восполнения гармоничности своего внутреннего мира через альтруистические стремления служения людям. Самоуничижительные мотивы, безосновательное ощущение собственной

вины перед всеми вокруг, навязчивый страх сделать что-то неправильно, болезненное желание подражать характеризуют Мышкина как человека, упорно, но тщетно пытающегося найти свое место в жизни, приспособиться к ней самой и окружающим его далеко не идеальным общественным нравам. Учитывая, что Адлер особенно выделял роль сопереживания в развитии и становлении личности, следует обратить внимание на специфику отношений Мышкина и Настасьи Филипповны, основанных на глубочайшей эмпатии. Сострадательная любовь к Настасье Филипповне становится для Мышкина единственным подающим надежды путем к жизненно необходимой самореализации, но и здесь он закономерно встречает поражение, ускорившее приближение известного конца.

Адлер был убежден, что развитие личности основано не на эгоизме и углублении в собственные проблемы, а на ее желании развиваться ради следования общим идеалам, глобальным ценностям. В глазах Мышкина, вынужденного столкнуться с искаженными нравами, насилием, тщеславием, этот идеал перестает существовать; осознание того, что он сам никак не может повлиять на окружающий его истинно сумасшедший мир, а его альтруизм, в сущности, вовсе не нужен и даже мешает погрязшему в пороках социуму, доводит героя до окончательного исступления под стать среде, где он когда-то оказался из собственных нравственных побуждений.

3. Швейцарский психиатр Карл Густав Юнг (1875–1961) приобрел мировую известность как основатель аналитической психологии и создатель учения о коллективном бессознательном и архетипах – идентичных для всех эпох и культур образов и понятий. Он настаивал на том, что в психике каждого лица изначально заложен некий общий для всего человечества духовный элемент, чем объясняются такие закономерности, как потребность людей в вере, трепет перед высшими силами, а также формирование вневременной и внепространственной всеобщей парадигмы ценностей. Наличием идущих из глубин подсознания универсальных моделей коллективного поведения, которое не всегда проявляется исключительно в положительных импульсах по отношению к внешнему миру (виной чему – дуализм всех архетипических понятий), можно объяснить происхождение не только личностных психологических, но и социальных конфликтов, имеющих все ту же психическую природу.

В романе «Бесы» (1872), третьем по счету в составе «Великого пятикнижия», раскрывается тема революции общественного сознания, подогретая разоблачаемыми автором анархическими мотивами, а проблема веры и безверия оказывается сильна настолько, что чуть ли не является основой внутреннего конфликта каждого из наиболее загадочных и важных с точки зрения замысла героев произведения. Николай Ставрогин, Петр и Степан Верховенские, Алексей Кириллов, Иван Шатов – все они так или иначе

258 | подвергаются давлению витающей в воздухе революционной идеи, которая, будто имея не индивидуальную, а коллективную подсознательную природу, постепенно сводит с ума всех жителей провинциального городка. Здесь истоки общего умопомрачения не так однозначны, чтобы с уверенностью говорить о том, что они являются только результатом распространения сознательных социальных настроений и перемен в мировоззрении молодого поколения. Достоевский всячески подчеркивает массовость того «бесовства», которое на протяжении романа приводит все больше сюжетных линий к трагическим завершениям. Главный всеобщий подстрекатель, Петр Верховенский, в свою очередь, понимает закономерности совокупного психического поведения и успешно использует их в своих целях, действует как умелый кукольник, планируя посеять смуту невиданных масштабов, при этом он неизменно представляет Николая Ставрогина в качестве «архетипа» национального героя, называя его Иваном Царевичем, и полагается на потенциал этого архетипа в подсознательном русского человека, а особенно русской «толпы». Берет за живое и судьба самого Ставрогина, который, убеждая других в том, во что не верит сам, в итоге приходит к глубокому экзистенциальному кризису и, достигнув полного безверия, кончает жизнь самоубийством. Образы обоих персонажей, Ставрогина и Верховенского, напоминают юнгианские архетипы Героя и Тени соответственно: первый, хотя и неосознанно, но все же пытается «спасти мир» и найти в нем место для самого себя; второй нависает над каждым неокрепшим умом и пытается втянуть его в противоречащее нравственным устоям дело, будто дьявол, соблазняя открывающимися перспективами. И наконец, их взаимодействие и скрытая, но в то же время вполне явная конфронтация обеспечивают некий баланс противонаправленных сил, что коррелируется с идеей Достоевского о том, что даже несмотря на сегодняшнюю победу «бесов», придет время, когда Россия избавится от них и восстановится порядок, основанный на примирении светлого и темного начал в душе человека, а значит, и во всем обществе в целом.

4. В исследованиях немецкого психолога Эриха Фромма (1900–1980) наиболее явно превалирует социальный аспект в анализе закономерностей человеческого поведения и выявлении причин различного рода отклонений от душевного равновесия. Он связывает понятие целостности и психологического здоровья личности с актуализацией в ее сознании определенных этических норм, когда человек приходит к пониманию, принятию и обоснованию того, что является для него значимым и что именно составляет для него жизненный приоритет. По Фромму, проблема страдающего неврозом человека заключается в нецельнооформленности его ценностных установок, когда моральный конфликт между желаемым и реально возможным в условиях социальной среды разрешается неудачно и влечет за собой ощущение отсутствия практического смысла своего существования, в то время как каждому

свойственна важнейшая потребность в самореализации и, посредством нее, гармонизации собственного внутреннего мира.

Воспитательный роман «Подросток» (1875) отображает коллизии жизни молодого человека на ступени его нравственного взросления. Само заглавие произведения подчеркивает недостаточность эмоциональной зрелости героя, не до конца сформированную в его сознании систему моральных ориентиров, что является следствием специфического характера его содержания как незаконнорожденного сына «порядочного» дворянина. Аркадий Долгорукий вынужден социализироваться в условиях отрыва от родителей, а главное, от своего настоящего отца, которого он, с одной стороны, практически боготворит, а с другой – подозревает в непотребных с точки зрения этики деяниях. Именно небезосновательные противоречивые чувства по отношению к отцу во многом способствуют возникновению у Аркадия чувства потерянности и разобщенности собственного «я», а образовавшийся в его душе разлад мешает ему двигаться вперед и заставляет застыть на «подростковом» этапе духовного развития формально уже взрослым и самостоятельным человеком. Аркадий, отзывчивый по натуре, постоянно углубляется в размышления о добре и зле, правильном и неправильном, анализирует собственную жизнь и поступки мелькающих в ней людей, пытаясь выстроить в своем сознании прочную систему ценностей, что необходимо ему для реконструкции собственного же мировоззрения, расшатанного многочисленными перипетиями с участием окружающих. Фромм считал, что любой внутренний конфликт, имеющий моральную подоплеку, разрешается путем переосмысления установок или же образцов для подражания (каковым для Аркадия является его отец) и интегрированием на основе обдуманного решения цельной системы взглядов, делающей личность самодостаточной и уникальной. По этой же схеме и происходит «перевоспитание» героя романа, определившего для себя путем взлетов и падений вектор своего дальнейшего самосовершенствования.

5. Ключевая позиция философии американского мифолога Джозефа Кэмпбелла (1904–1987), последователя юнгианской философии, состоит в утверждении того, что все истории на свете, независимо от времени и места возникновения, похожи друг на друга, потому как все они, так или иначе, заключают в себе разнообразные интерпретации одной универсальной модели путешествия героя, а преобладающее большинство литературных и кинематографических сюжетов на самом деле представляет собой переработанные временем и сознанием мифологические сюжетные схемы. По мнению ученого, в мифах любой культуры мы найдем повествование о процессе инициации молодого человека, предполагающей прохождение им ряда физических и, главное, духовных испытаний, направленных на формирование зрелости его характера и устойчивой к проявлениям жизненных биологических закономерностей психики.

Последний роман «Великого пятикнижия» – «Братья Карамазовы» (1880) – по замыслу Достоевского, должен был отражать лишь первую ступень взросления главного героя – Алеши. Предполагалось, что его дальнейшая судьба будет описана в последующих романах, но, к сожалению, свои грандиозные замыслы писатель воплотить не успел. Для нас важно то, что «Братья Карамазовы» в качестве задуманной первой части огромного повествования об эмоциональном взрослении человека являют собой отражение периода его юности, ранней молодости, когда в его сознании только начинали закладываться основы мировоззрения и отношения к жизненным ценностям. Трагические и неоднозначные события романа, участником которых оказывается и сам Алеша, втягивают его в пучину аналитических размышлений о мире, социуме, человеке и себе самом; они способствуют его становлению как индивида, во многом определяют будущий вектор его познавательной деятельности. Смерть старца Зосимы (мудрого наставника согласно мифологической образной системе Кэмпбелла) впервые заставляет Алешу переосмыслить прежние юношеские воззрения, а насильственная гибель отца (фигура отца для мифологического героя, в свою очередь, символизирует одновременно страх смерти и мудрость жизни) становится для молодого человека толчком к окончательным переменам в своем сознании. Он в полной мере проходит нелегкую инициацию и оказывается готовым к тому, что в русской литературе называется выходом «в люди». Таким образом, выдвинутый Кэмпбеллом механизм путешествия героя и приобретения им трансцендентного знания, необходимого для дальнейшего пути по жизни уже в качестве зрелой личности, срабатывает здесь совершенно оправданно.

Вместе с тем некоторые мотивы, истоками которых является мифология, также получают свое воплощение у Достоевского, который, сознательно или бессознательно, облекает их в иносказательную, но узнаваемую форму. Сцена суда над Митей Карамазовым со стороны напоминает древнегреческую трагедию, исполняемую на сцене перед затаившей дыхание публикой: на глазах у зрителей будто происходит театральное действие – рассказывается история постепенно разрушающейся под влиянием роковых обстоятельств семьи, причина которых – желания и действия обузданного навязчивыми, имеющими «темную» природу импульсами человека, что напоминает мифы об Эдипе, Оресте, Федре, Медее, а монологи «актеров» при этом сопровождаются комментариями участников судебного заседания, которые здесь, по сути, выполняют роль театрального хора. Данная иллюстрация призвана доказать, что положение теории Кэмпбелла о всемирной и вневременной общности сюжетно-мифологических мотивов являет свою сообразность в самых сложных и неоднозначных литературных произведениях, в том числе и в бессмертных творениях Достоевского.

Таким образом, на интуитивном уровне Достоевский смог затронуть в своих произведениях те теории, понятия и категории, которые были сформулированы и введены в научный оборот учеными-психологами лишь многими десятилетиями позднее. Этим еще раз подтверждается его гениальность и мастерство не только как писателя, но и как истинного специалиста в области человеческой психики и законов ее функционирования.

Литература

1. Адлер Альфред // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / под ред. А. М. Прохорова. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1969.
2. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др.]. Наука. Ленинградское отделение, 1972–1990.
3. Ермаков И.Д. Психоанализ у Достоевского // Российский психоаналитический вестник. 1994. № 3–4. С. 145–154.
4. Кэмпбелл Джозеф. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2020. 352 с.: ил. – (Серия «Мастера психологии»).
5. Лейбин В.М. Психоаналитическая традиция и современность. М.: Когито-Центр, 2012. 408 с.
6. Лесевицкий А.В. Психоаналитические интерпретации экзистенциальных смыслов жизни героев произведений Ф.М. Достоевского // Политика, государство и право. 2013. № 9 [Электронный ресурс]. – URL: <http://politika.snauka.ru/2013/09/960> (дата обращения: 15.11.2020).
7. Фромм Э. Потребность в уверенности // Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: Республика, 1993. 415 с.
8. Эриксон / Е. В. Якимова // Новая философская энциклопедия : в 4 т. / пред. науч.-ред. совета В. С. Степин. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. 2816 с.
9. Юнг Карл Густав. Архетипы и коллективное бессознательное / Карл Густав Юнг; [перевод с немецкого А. Чечиной]. М.: АСТ, 2020. 224 с. (Эксклюзивная классика).

A. D. Slyusar

PSYCHOANALYSIS AND THE REFLECTION OF NEO-FREUDIAN THEORIES IN F. M. DOSTOEVSKY'S PENTATEUCH

Abstract. This article presents basic concepts and propositions of Neo-Freudianism in their reflection in Dostoevsky's Pentateuch; each novel of the Pentateuch is analyzed from the point of view of the particular psychological theory by the follower of the Neo-Freudian philosophy.

Keywords: Fyodor Mikhailovich Dostoevsky; Russian literature; the novels of Dostoevsky's Pentateuch; psychoanalysis; philosophy; Neo-Freudianism; Erik Erikson; Alfred Adler; Carl Gustav Jung; Erich Fromm; Joseph Campbell.

И. В. Князев

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

iv_knyazev@mail.ru

Е. С. Князева

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

evgeniya.15.01@mail.ru

«ЛИЧНЫЙ МИФ» ПИСАТЕЛЯ: ОБРАЗ МАРЬЯНЫ В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КАЗАКИ»

Аннотация. Проблема «личных» тем Л. Н. Толстого до сих пор остается открытой. Данная статья посвящена анализу одного из образов героинь из народа, которые в творчестве Л. Н. Толстого связаны с темой счастья. Такая женщина, воплощая в себе непостижимый идеал, становится личным мифом писателя, выходя за рамки художественного образа.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, женский образ, тема счастья, личный миф.

В данной статье рассмотрен один из образов героинь из народа, которые в творчестве Л.Н. Толстого связаны с темой счастья, являющейся «его личной темой, сопряженной с тайной женственности и любви» [3, с. 32]. Заметим, что «Лев Толстой отправляется от чего-то исходного в себе и мире, и это представление исконного лона счастья воплощает в образе женщины, который уже не укладывается в рамки художественного образа и тяготеет к мифу» [3, с. 64].

Отправной точкой для нашего исследования служит анализ раннего отрывка «Сон», ставшего для писателя чем-то вроде программного произведения, ведь его первичные, порождающие образы возможно найти и в других работах Л.Н. Толстого.

Главный герой предстает властителем народных умов, пока стоит на пьедестале и подвигает людей вокруг жадно ловить каждое произнесенное им слово. Но среди толпы он чувствует на себе «ясный» [1, с. 119] и жалостливый взгляд женщины, которая, не желая слушать его речи, равнодушно уходит прочь. «Она» заставляет героя испытывать бурю эмоций: недоумение, восхищение, признание к себе, стыд. И все эти чувства кажутся герою «слаще прежних восторгов» [1, с. 119]. «"Она" не столько художественный образ,

сколько некоторая авторская мифологема, к которой сам носящий ее в себе автор обращается снизу вверх» [1, с. 61].

Но место такой женщины в жизни Толстого зыбко, ведь с ней сопряжены такие понятия, как тайна, мечта и воспоминание. Она лишь «на мгновение оборачивается, все заслоняет своей матерински любовной насмешкой, полнотой чужого счастья и, дав высшую точку взгляда, – удаляется» [1, с. 70]. Постоянство истинного счастья для героев Толстого становится таким же невозможным, как и для самого писателя. Однако подобная недостижимая женщина все же необходима писателю. «"Она" дает меру величия» [3, с. 77], которая позволяет его героям постичь себя, что является одной из самых главных целей их жизни.

А ведь «в первоначальном представлении Толстого женщина "Сна", идеал истинного счастья – простая русская женщина». «Простота, счастье и величие связаны у Толстого» [3, с. 55], а «тайна простоты – тайна величия и счастья; и тайну величия и счастья несет "простая женщина" "Сна"» [3, с. 56].

По нашему мнению, сюжетным и образным коррелятом «Сна» становятся «Казачи».

Главным героем «Казачков» является отправившийся на службу за Терек юнкер, яркий представитель светского московского общества. Казачество для него – один из источников «беспричинной радости» [2, с. 193], которую он испытывает по приезду в станицу. Отдельно для Оленина существует «мечта о женщине», о «черкешенке», которую возможно «приручить» и ввести в светскую культуру. Такой женщиной Дмитрию видится казачка Марьяна, но вскоре после встречи с «ней» [2, с. 160] Оленин ставит под сомнение реальность своих преставлений, говоря о «неприступности» [2, с. 297] девушки.

Образ Марьяны раскрывается с помощью неоднократных сравнений. Ключевым для его характеристики становится сопоставление героини с «королевой» [2, с. 196], «гордою и веселою царицей» [2, с. 248]. Она – казачка, одна из многих, но все же все смотрят именно на «красавицу» Марьяну, когда та находится в окружении «хорошеньких» [2, с. 248] подруг. Эту особенность образа отмечает С.М. Телегин, рассматривая героиню как воплощение мифологемы величественного женского начала. Исследователь правомерно сравнивает «девственную дикость» казачки с «чистотой» [8] Артемиды – греческой богини охоты, плодородия и женского целомудрия.

Нужно отметить, что чаще всего Марьяна сопоставляется с теми или иными животными. Так, героиня предстает то «кобылкой табунной» [2, с. 192], то «дикой козой» [2, с. 251], то «встрепенувшейся» [2, с. 277] ланью. Подобные сравнения подчеркивают слияние персонажа с животной естественной средой. В концепции Д.С. Мережковского зверь олицетворяет тоску самого писателя и всего христианского человечества о «святой плоти», о переходе человеческого в божеское не только через духовное, но и через

264 | животное» [4, с. 98]. «Однако Толстой заглушает в себе стремление сделать зверское божеским. Он идет по тому пути, который выбрало все христианское человечество, презрев духовность всякой плоти» [5, с. 42].

Марьяна не подчиняется законам «цивилизованного», так опротивевшего Оленину общества. Она живет лишь по нравственным законам, заложенным в многовековые традиции ее народа. Когда к героине приходит влюбленный Оленин, главным поводом прогнать юнкера для нее становится весть о том, что «казаков перебили» [2, с. 297]. Ясно, что Марьяна сильно привязана к своей семье. Оленин для нее – чужеродное существо, вторгшееся в гармонию ее мира, мира казачества.

Чувство главного героя приобретает характер «неразрывной, хотя и не признанной связи, против которой нельзя бороться» [2, с. 272], а сам ее носитель перестает обладать «своей волей» [2, с. 273]. «Любовь к Марьяне обнаруживает созидательное начало переживаемого чувства, которое заключается в стремлении приобщиться к естественным началам жизни» [6]. Таким образом, казачка выступает своеобразным проводником главного героя в свой «мир», где Оленин только теперь начинает «жить», будучи прежде «мертвым» [2, с. 274]. «Это испытание – самое главное в его пути – Толстой включает в самый сложный из всех вариантов пути – в странствие по кругу, в котором обнаруживается катастрофичность: обретение самого себя и попытка найти счастье при несовместимости двух сложившихся устоев, двух антиномичных укладов – патриархального и светского миров» [7].

Женское начало у Л.Н. Толстого чаще всего связано со стихией дома и сада. Повесть «Казачки» упрочивает эту связь. Здесь воплощением женского начала становится Марьяна и другие казачки, а вишневому саду из ранних произведений наследует виноградный. Кроме открытой ранее Толстым способности сада воздействовать на человека, «внушая ему благие мысли о его принадлежности к миру в целом, о его тождественности с природой и даже Богом», в «Казачках» писатель «непосредственно соединяет сад и труд» [5, с. 254]. «Крестьянский труд восстанавливает естественные отношения между людьми», а «виноград и будущее вино выступают здесь эмблемой всеобщего единения» [5, с. 257].

Кроме того, семантика виноградного сада в «Казачках» связана с пространством «чувственной любви» [5, с. 260]. В такой репрезентации данного локуса «ориентиром для Толстого служит "Песнь песней" царя Соломона, в которой виноград и виноградный сад ассоциируется с любовным опьянением» [5, с. 259]. Казачка похожа на Суламиту своей исключительной внешностью. Однако слова Оленина «о красоте Марьяны, слова о любви даются ему с трудом и звучат "пошло", потому что оскорбляют его идеал. Поддаться соблазну – значит заглушить в себе голос того «внутреннего» человека, который... говорит: "не то"» [5, с. 261]. Отсюда – все сомнения и неудачи,

преследующие героя на пути к ответным чувствам казачки. «"Счастье себе", то есть наслаждение, оказывается обманом, это "ложное счастье", ведущее к разрушению женского мифа» [5, с. 273].

Марьяна соотносится не только с садом, но и с горами – она их воплощение. К горам Дмитрий ощущает те же чувства, что и к Марьяне. «Для персонажа горного текста горы всегда должны быть вдалеке, недосыгаемы. Так и с Марьяной: влюбившись в казачку, Оленин наблюдает ее издалека, даже не разговаривает с ней <...> При взгляде на горы персонаж испытывает особое чувство душевного веселия, покоя: это означает, что функция гор и Марьяны как воплощения величественного женского начала в повести идентичны» [5, с. 53].

Тяжелый крестьянский труд и преданность многовековым традициям своего народа – основные факторы, способствующие формированию исключительного волевого характера героини. Все существо казачки принадлежит родной станице, вне которой для нее не может быть полноценной жизни. Подобных народных героинь находим и в других произведениях Л.Н. Толстого.

Герой-искатель очаровывается «простой» женщиной из народа, так как та обладает незнакомым ему природным мировоззрением. Здесь героиня выступает носителем истины, вне понимания которой находится мужчина Л.Н. Толстого. Именно поэтому писатель подчеркивает возвышенность, одухотворенность подобного женского образа. Однако, находясь в тесной связи с природой, а точнее, являясь ее олицетворением, женщина вбирает в себя качества, присущие непокорной стихии: героиня обладает потенциальной жестокостью, что может стать причиной аморальных поступков.

Литература

1. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М.; Л.: Худ. лит., 1928–1958. Т. 7. 428 с.
2. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. : в 22 т. М.: Худ. лит., 1978–1985. Т. 3. 313 с.
3. Берман Б.И. Сокровенный Толстой: религиозные видения и прозрения художественного творчества Льва Николаевича. М.: Гендальф, 1992. 206 с.
4. Мережковский Д.С. Толстой и Достоевский. М.: Республика, 1995. 623 с.
5. Нагина К.А. Пространственные универсалии и характерологические коллизии в творчестве Л. Толстого. Воронеж: Научная книга, 2012. 422 с.
6. Васильева Е.Ю. Традиция сентиментализма в творчестве раннего Л. Н. Толстого [Электронный ресурс]. 2006. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/traditsiya-sentimentalizma-v-tvorchestve-rannego-ln-tolstogo>. Дата обращения: 3.11.2020.

266 | 7. Плохарская М.А. Концепт «путь» в повести Л. Н. Толстого «Казачи» [Электронный ресурс]. 2008. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept-put-v-rovosti-l-n-tolstogo-kazaki>. Дата обращения: 20.11.2020.

8. Телегин С.М. Литература и мифологическая революция [Электронный ресурс] / С.М. Телегин. 2011. – Режим доступа: <https://proza.ru/2019/07/13/480>. Дата обращения: 2.11.2020.

I. V. Knyazev, E. S. Knyazeva

**PERSONAL WRITER'S MYTH: MARIANA'S IMAGE IN LEO
TOLSTOY'S STORY «COSSACKS»**

Abstract. The problem of Tolstoy's 'personal topics' is still in the discussion. This article is devoted to the analysis of a folk heroine's image associated with the theme of happiness in Tolstoy's works. Such a woman, embodying an incomprehensible ideal, becomes the personal writer's myth, going beyond the artistic image.

Keywords: L.N. Tolstoy, female image, the theme of happiness, personal myth.

кандидат филологических наук, научный сотрудник
 Российского государственного гуманитарного университета;
 старший педагог
 Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
 Москва, Россия,
 andrej-agratin@mail.ru

ГЕРОЙ-ИНОСТРАНЕЦ В ЧЕХОВСКОМ НАРРАТИВЕ 1880–1887 гг.¹²

Аннотация. Чехов неоднократно изображал героев-иностранцев в ранней прозе. Истоки этого образа находят в жизненном опыте автора, русской литературной традиции, различных этностереотипах. Место персонажа-иностранца в произведениях писателя конкретизируется благодаря аналитическому инструментарию современной нарратологии, а именно посредством использования категориальной пары «агент – пациент» (субъект / объект действия).

Ключевые слова: Чехов; герой-иностранец; нарратив; агент; пациент.

В ранней прозе Чехова (1880–1887 гг.) нередко изображаются представители иных культур: англичане, французы, немцы и т. д. (мы ориентируемся на периодизацию творчества писателя, разработанную А.П. Чудаковым [5]). Обычно исследователи предлагают обобщающую характеристику образа иностранца в чеховских произведениях. Истоки этого образа обнаруживают в жизненном опыте автора (детство, проведенное в торговом городе Таганроге), русской литературной традиции, а также всевозможных этностереотипах.

На наш взгляд, выводы литературоведов могут быть конкретизированы благодаря нарратологическому анализу чеховской прозы. Мы попытаемся взглянуть на героя-иностранца с точки зрения его роли в повествовательной структуре текста, ядро которой составляет два неустрашимых звена: персонаж, с одной стороны, и событие – с другой. В целях более четкой «схематизации» и отвлечения от индивидуальных особенностей того или иного рассказа, воспользуемся разработанными в нарратологии понятиями «агент» и «пациент» [7, с. 32; 8, с. 39]. Как поясняет В. Шмид, «если причиной изменения состояния является персонаж, то мы говорим о *поступке* и действующий персонаж обозначается укоренившимся понятием *агент*, если же персонаж становится пассивным объектом изменения, то такое изменение называется *присутствием* и персонаж обозначается как *пациент*» [6, с. 8].

¹² Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 20-18-00417).

Обозначенные типы специфически модифицируются в чеховских текстах, действующими лицами которых выступают иностранцы (в статье будут представлены наиболее показательные примеры).

Прежде всего, герой-иностранец у Чехова выполняет функцию пациента, оказываясь жертвой обстоятельств, причем последние фатально складываются для персонажа за пределами его отечества.

Француз Шампунь из рассказа с весьма характерным заглавием «На чужбине» выслушивает ксенофобские насмешки помещика Камышева и даже в порыве возмущения заявляет о намерении уехать, однако вскоре отказывается от своих планов, по сути, оставаясь «рабом» – именно так «французишка» называет арендатора Лазаря Исакича, покорно сносящего любые унижения. Камышев считает такое поведение совершенно нормальным: «Я его и так, и этак, и жидом, и пархом, и свинячье ухо из полы делаю, и за пейсы хватаю... не обижается же!» [4, т. IV, с. 166].

Немец Ибс в рассказе «Русский уголь» поверил болтовне графа о ценности природного ресурса, который можно в избытке найти в его имении. Глуповатый «колбасник» не только ничего не заработал, но и проиграл 172 рубля в карты управляющему Дзержинскому, и не получил от уехавшего в Италию графа ни копейки на обратную дорогу. В конечном итоге незадачливого предпринимателя ограбили. Особенно курьезно в этом плане выглядит радость Ибса в конце его злоключений: «[...] от Славянска до Харькова русский кондуктор провез меня за сорок копеек – деньги, вырученные мною за мою пенковую трубку. Это нечестно, но зато очень дешево!» [4, т. III, с. 20].

«Жертвенность» иностранца не всегда очевидна, однако и в менее экстремальных ситуациях он, строго говоря, остается пациентом, поскольку не имеет возможности что-то изменить, высказать, понять. «Глупый француз» из одноименной сценки с ужасом наблюдает за прожорливым посетителем московского трактира Тестова и, подозревая «благообразного господина» [4, т. IV, с. 356] в попытке самоубийства путем переедания, пытается переубедить «беднягу» [4, т. IV, с. 356]. В финале беспокойный иностранец осознает свое бессилие с отчаянием глядя на других клиентов ресторана: «Половые, толкаясь и налетая друг на друга, носили целые горы блинов... За столами сидели люди и поедали горы блинов, семгу, икру... с таким же аппетитом и бесстрашием, как и благообразный господин» [4, т. IV, с. 359].

Иногда пребывающий в «стране чудес» [4, т. IV, с. 359] иноземец берет на себя роль пассивного агента, оказывая хотя бы минимальное воздействие на среду и ее обитателей демонстративным бездействием или отказом от какого-либо действия.

Безмолвная героиня в сценке «Дочь Альбиона» принципиально не общается и не взаимодействует с Грябовым: «Англичанка, услышав свое имя, медленно повела нос в сторону Грябова и измерила его презрительным взглядом.

С Грябова подняла она глаза на Отцова и его облила презрением. И все это молча, важно и медленно». Своим поведением она вызывает исключительное раздражение у помещика: «Живет дурища в России десять лет, и хоть бы одно слово по-русски!..» – негодуяще восклицает он [4, т. II, с. 196].

Не желает выполнять просьбу Ваксина гувернантка-немка в произведении «Нервы». После спиритического сеанса персонажу нужна компания, чтобы успокоиться, однако собеседница интерпретирует его желание как двусмысленное: «Неприлично девице стоять в мужчинской комнат... Ви, я вижу, Деметрий Осипыч, шалюн... насмешкин... Я понимаю!..» [4, т. IV, с. 14]. Немец-доктор в «Цветах запоздалых» признается в своем бессилии и неспособности помочь Егорушке: «Я не знаю, княжна, но, по моему мнению... У всякого свое мнение, княжна. По моему мнению, его сиятельство... пфф!.. швах, как говорит немец... Но все зависит... зависит, так сказать, от кризиса» [4, т. I, с. 396].

На первый взгляд совершенно иное место в чеховском нарративе занимает обрусевший иностранец / русский иностранного происхождения или иностранец, находящийся в родных краях. Бросаются в глаза его деятельный настрой, а также отсутствие языкового барьера. Но и здесь все не столь радужно. Персонаж создает лишь видимость деятельности или совершает бесполезную, никому не нужную работу, выполняя функцию псевдоагента.

Таковыми являются герои произведения «Жены артистов». Португалец Альфонсо Зинзага неустанно пишет скучнейшие романы, которые обречена читать лишь его супруга Амаранта. Дон Бутронца в вечной ссоре с Каролиной, ни за что не соглашающейся позировать ему обнаженной. «Жена будущего артиста королевских театров, Петра Петрученца-Петрури» [4, т. I, с. 58] страдает от невыносимого пения мужа.

Немец Осип Францыч в сценке «Общее образование» дает советы русскому коллеге, зубному врачу, который жалуется на бедность. Причем вступительная фраза «наставника» может показаться весьма разумной: «Мы залезли по уши в свою специальность, а что дальше этого, до того нам и дела нет... Ну, нет, брат, с такими узкими, односторонними взглядами далеко не пойдешь... ни-ни, ни в каком случае. Общее образование надо иметь!» [4, т. IV, с. 150]. Но в своих дальнейших рассуждениях немец говорит вовсе не о расширении кругозора, а о «приличной обстановке» для привлечения клиентов (бархатная мебель, вывеска, объявления). В общении с публикой Осип Францыч рекомендует прибегать к самой настоящей имитации напряженного труда: «Приходит ко мне, положим, барыня с зубом. Разве ее можно без фокусов принять? Ни-ни! Я сейчас нахмуриваюсь по-ученому и молча показываю на кресло: ученым, мол, людям некогда разговаривать... Потом начнешь в больном зубе копать. В зубе чепуха, вырвать надо и больше ничего, но ты копайся долго, с расстановкой...» [4, т. IV, с. 153]. Псевдоагент парадоксальным образом приобретает

270 агентивную функцию: он не только занимается созданием иллюзии профессионализма и образованности, но и добивается этим определенного успеха (принося вред), и убедительно призывает других последовать его примеру.

У себя дома иностранец становится активным агентом лишь в одном случае: когда ему нужно сберечь комфортные условия своего существования.

Немец Бруни из рассказа «Учитель» старается поддерживать праздничную атмосферу вокруг Сысоева. Серьезно болеющий педагог, в скорую смерть которого не верит, пожалуй, только он сам, не должен стать нарушителем спокойствия во время торжественного обеда, проводимого ежегодно вот уже четырнадцатый раз. Директор фабрики «ловил каждое слово, сиял, хлопал в ладоши и застенчиво краснел, точно похвалы относились не к учителю, а к нему [...] заглядывал учителю в глаза, как бы желая поделиться с ним своим блаженством», и наконец торжественно произнес: «[...] семья Федора Лукича будет обеспечена и что на этот предмет месяц тому назад уже положен в банк капитал» [4, т. V, с. 221]. Несмотря на все усилия немца, праздник все-таки был испорчен: «Четверть минуты простоял он [Сысоев. – А.А.] так, с ужасом глядел вперед в одну точку, как будто видел перед собою эту близкую смерть, о которой говорил Бруни, потом сел и заплакал [...] Обед кончился в угрюмом молчании и гораздо раньше, чем в прошлые годы» [4, т. V, с. 222].

Представленные в докладе наблюдения систематизированы в таблице ниже:

Герой-иностранец в чеховском нарративе

Среда	Функция
Дом	Псевдоагент
	Активный агент
Чужбина	Пациент
	Пассивный агент

Не стоит думать, что проблематизация функций героя-иностранца у Чехова свидетельствует о нетерпимости классика ко всему «чужому». На то есть по крайней мере три причины.

Во-первых, русские, выступающие в роли иностранцев, показаны ничуть не менее иронично. В «Патриоте своего отечества» двое русских умиляются уютной обстановке маленького немецкого городка. В финале один из них, присоединившись к процессии факельщиков, захотел произнести что-нибудь во всеуслышание, забрался на стол и «закричал коснеющим, пьяным языком: «Ребята! Не... немцев бить!» [4, т. II, с. 67].

Во-вторых, недостатки героя-иностранца максимально утрированы Чеховым. Неоднократно отмечалось, что писатель поддерживает свойственную русской литературе манеру изображения иностранца [3]. На наш взгляд, он ее пародирует. По верному замечанию А.В. Кубасова, «образная система Чехова ориентирована на вторичное рефлексирование, на преломленное

изображение уже освоенного ранее предшественниками» [2, с. 84]. Повествовательные клише, связанные с героем-иностранцем, вероятно, не будут исключением из данного правила.

В-третьих, ранняя чеховская проза становится своеобразной лабораторией, где словно под микроскопом рассматриваются различные культурные стереотипы и подчеркнута саркастическое отношение автора к герою-иностранцу есть не что иное как сконцентрированное, гиперболизированное воспроизведение расхожей оценки «чужака». Здесь мы солидарны с мнением, высказанным в одной из современных чеховедческих статей [1].

В заключение добавим, что дальнейшая разработка предложенной нами темы может быть осуществлена на материале зрелого и позднего творчества писателя.

Литература

1. Абрамова В.С. Образ иностранца в прозе А.П. Чехова: переосмысление этностереотипов // Мировая литература в контексте культуры. 2017. № 6 (12). С. 84–90.
2. Кубасов А.В. Проза А. П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург: УГПУ, 1998. 399 с.
3. Павленко А.Е. Комические образы иностранцев в прозе А.П. Чехова и проблемы переводимости / А.Е. Павленко, Г.В. Павленко, О.А. Строгонова // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2019. № 3. С. 114–123.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. М.: Наука, 1974–1983. 18 т.
5. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.
6. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
7. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986. 288 p.
8. Prince G. A. *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987. 118 p.

A. E. Agratin

THE FOREIGN CHARACTER IN CHEKHOV'S NARRATIVE OF 1880–1887

The work was done with the financial support of the grant of the Russian Science Foundation (project no. 20-18-00417)

Abstract. Chekhov repeatedly portrayed foreign characters in his early prose. The origins of this image are found in the author's life experience, the Russian literary tradition, and various ethno-stereotypes. The place of the foreign character in the works of the writer is concretized thanks to the analytical tools of contemporary narratology, namely through the use of the categorical pair «agent – patient» (subject / object of action).

Keywords: Chekhov; foreign character; narrative; agent; patient.

ЭВОЛЮЦИЯ ЗЛА В ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье рассматривается эволюция образа носителя антигуманных с точки зрения аксиологической системы художественного мира Чехова ценностей, а также отмечается связь между подобными образами в рассказах «Унтер Пришибеев», «Человек в футляре» и повести «Палата № 6».

Ключевые слова: Чехов; свобода воли; «футлярность»; проза Чехова; эволюция образов.

Все творчество Антона Павловича Чехова пронизано стремлением к внутренней свободе, «призывом к раскрепощению и духовному освобождению Человека» [1, 74]. Этой свободе противопоставлена замкнутость, ограниченность, неспособность мыслить открыто. В аксиологической системе прозы Чехова эти качества представляются злом, однако это зло эволюционирует. В настоящей статье мы рассмотрим, как меняется отношение к героям, являющимся носителями антигуманных ценностей.

В рассказе «Унтер Пришибеев», написанном в 1885 году, мы видим традиции «малой прессы», для которой характерно использование гротеска и приема говорящей фамилии. Здесь «зло» в лице Пришибеева представляется в комическом ключе. Фамилия указывает на ограниченность мышления героя и желание все и всех контролировать, как отмечает О.В. Овчаровская [2, 81]. Однако это стремление подчинить всех своду правил вызывает лишь гнев и протест: «Житья от него нету, вашескорodie! Пятнадцать лет от него терпим! Как пришел со службы, так с той поры хоть из села беги. Замучил всех!» [5, 4].

В более поздних произведениях портретно-психологические характеристики героев уже не призваны производить откровенно комический эффект, они глубже и от этого страшнее. Так, обратимся к повести «Палата № 6», написанной в 1892 году, а именно к второстепенному, но представляющемуся нам значимым, герою – сторожу Никите. «Принадлежит он к числу тех простодушных, положительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что их надо бить» [4, 121]. Никита уверен, что «без этого не было бы здесь порядка». Ключевое слово здесь – порядок. Именно бездумное стремление к унификации всего живого и подчинению неким правилам объединяет Никиту и Пришибеева. Унтер также верит, что без его надзора установление порядка невозможно: «Ежели я не стану их

разгонять, да взыскивать, то кто же станет? Никто порядков настоящих не знает, во всем селе только я один, можно сказать, ваше высокородие, знаю, как обходиться с людьми простого звания, и, ваше высокородие, я могу все понимать» [5, 4]. Но если действия унтера провоцировали активный протест, то поведение сторожа все принимают как должное. Здесь зло переходит на новый, более страшный уровень: вызывает не гнев, а подчинение. «И страшно тут не то, что его бьют, – пишет Чехов, – к этому можно привыкнуть, – а то, что это отупевшее животное не отвечает ни звуком, ни движением, ни выражением глаз» [4, 130]. И таких безмолвных, бездумных, ограниченных карателей не один и не два. Именно таких служителей порядка, которые не станут разбираться в справедливости своих действий, и боялся главный герой повести Иван Дмитрич.

Как отмечает О.В. Овчаровская, «на фоне поэтики позднего Чехова» [2, 81] выделяется рассказ «Человек в футляре». Необычен для этого периода явный гротеск, который позволяет установить связь с образом Пришибеева. Оба героя не в состоянии мыслить, принимать собственные решения, не обладают свободой воли. Их мировоззрение ограничено циркуляром. Более того, они склонны подчинять окружающих собственным представлениям о жизни. Однако эволюция зла очевидна. Если унтеру общество противостояло, с Никитой смирились, то Беликова впустили в свое сознание. Ему удалось поработить волю окружающих, развить в нем такой уровень самоцензуры, что самому Человеку в футляре уже достаточно было просто существовать, чтобы держать в кулаке весь город. Герои «Унтера Пришибеева» поют песни, жгут костры, празднуют свадьбы, тогда как жители города в «Человеке в футляре» сами уже не позволяют себе того, что Беликов будет трактовать как нарушение правил: «Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, <...> и духовенство стеснялось при нем кушать скоромное», стали бояться «громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги...» [4, 346]. Как писал В.Д. Седегов, «Беликов просто прятался от жизни в футляр, он был бы однолинеен – жалок и смешон; такие образы у Чехова были. Если бы он был откровенно агрессивен, бросался бы в открытую на все, что считал вредным, то был бы опять-таки прямолинеен – были и такие образы у Чехова. Сочетание несовместимого рождает образ многозначный, психологически глубокий, характер поистине трагедийный. Причем трагедия рождается двуплановая: с одной стороны, гибнет сам Беликов, с другой – и это главное – он держит в руках весь город целых пятнадцать лет» [3, 70–71]. Так, мы видим, что носители «футлярного» мировоззрения в прозе Чехова эволюционируют, вследствие чего усиливается их влияние на умы окружающих.

Таким образом, мы можем прийти к следующим выводам. В раннем рассказе Чехова «Унтер Пришибеев», написанном в рамках особенностей «малой прессы», зло прямолинейно, комично, оно не вызывает ничего, кро-

274 | ме желания протестовать и бороться с ним. В более поздней «Палате № 6» похожий на унтера герой достигает больших результатов. Он сумел подчинить волю окружающих, внушить страх, а сколько таких Никит могло быть приставлено к инакомыслящим?.. Как нам представляется, самый страшный этап в эволюции зла – это не только подчинение, но и некое служение ему на нравственном, мировоззренческом уровне, когда люди становятся не только объектами, но и носителями этой ограниченности, скудости души. Именно так зло прогрессирует, видоизменяется, подчиняя себе умы и души людей, парализуя их волю и делая своими адептами. Носители этих качеств уже самостоятельно стремятся к унификации, что порождает лишь большее зло.

Литература

1. Кабулова Г.С. Проблема деградации личности и произведениях А.П. Чехова и А.Б. Коцоева // Балтийский гуманитарный журнал. 2015. № 4(13). С. 74–77.
2. Овчаровская О.В. К вопросу об эволюции персонажа в творчестве А.П. Чехова // Мир русского слова. 2015. № 3, с. 79–84.
3. Седегов В. Д. А. П. Чехов в восьмидесятые годы. Ростов-на-Дону, 1991. 174 с.
4. Чехов А.П. Дама с собачкой: [рассказы] / Антон Павлович Чехов. М.: АСТ. 2019. 416 с.
5. Чехова А.П. Унтер Пришибеев. Public Domain, 1885. 6 с.

A. A. Kartashova

EVOLUTION OF EVIL IN PROSE A. P. CHEKHOVA

Abstract. The article examines the evolution of the characters of the bearer of inhuman values from the point of view of the axiological system of Chekhov's artistic world, and also notes the connection between such images in the story "Unter Prishibayev", "Chelovek v futlyare" and the story "Palata № 6".

Keywords: Chekhov; free will; "futlyarnost"; Chekhov's prose; evolution of characters.

СВОЕОБРАЗИЕ СВЯТОЧНЫХ МОТИВОВ В ПЬЕСЕ А. И. ВВЕДЕНСКОГО «ЕЛКА У ИВАНОВЫХ»

Аннотация. В статье рассматриваются особенности функционирования святочного сюжета и связанных с ним образов в пьесе А.И. Введенского «Елка у Ивановых».

Ключевые слова: А.И. Введенский, ОБЭРИУ, драматургия, театр абсурда, святочный сюжет.

Действие пьесы А.И. Введенского «Елка у Ивановых» в целом подчиняется традиции театра абсурда: сюжет существует в рамках собственных законов, не подчиняющихся житейской логике. Однако, в отличие от большинства драматургических сочинений писателя, в данной пьесе максимально конкретно указывается время действия. Картина первая открывается следующей ремаркой: «*На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются*» [2, т. 2, с. 47]. Такое уточнение, обычно не свойственное произведениям Введенского, представляется нам важным и требующим рассмотрения. В данной статье мы рассмотрим особенности функционирования святочного сюжета и сопутствующих мотивов и символики в контексте поэтики драматургии А.И. Введенского.

Пьеса Введенского была написана между 1937 и 1939 гг. [см. 6]. К этому моменту роль рождественских традиций была пересмотрена уже неоднократно: роль елки как рождественского символа трансформировалась сначала одновременно с кампанией «за преобразование праздника Рождества Христова в «комсомольское рождество», или иначе в «комсвятки»» [5, с. 113], затем рождественская елка и вовсе была изъята из быта советских людей (см. [там же, с. 114]). В период написания пьесы Введенского елка была возвращена в перечень традиций, однако уже в другой функции, а «ее связь с Рождеством была предана забвению» [там же, с. 115]. Любопытно, что сам Введенский, писавший в том числе и произведения для детей, в 1931 году печатает в «Чиже» свое «антиелочное» стихотворение:

Только тот, кто друг попов,
Елку праздновать готов!

Мы с тобой – враги попам,
Рождества не надо нам [1, с. 6].

С этой точки зрения сам образ рождественской ели и упоминание сочельника в «Елке у Ивановых» можно трактовать как символ ушедшей эпохи, ушедшего XIX века, который некоторыми из обэриутов признавался в «Разговорах» Л.С. Липавского «лучшим для жизни» [см. 6].

Однако обращение к рождественской традиции маркирует не только символический характер пьесы, тем более что в целом традиции символического театра Введенским если и используются, то скорее в пародийном ключе [см. там же]. Мы полагаем, что в «Елке у Ивановых» можно рассмотреть весьма своеобразную трактовку традиций святочного рассказа, которые приобретают в контексте творчества Введенского своеобразное значение.

Исследователями отмечается, что традиции литературного святочного рассказа в конце XIX века трансформируются, приобретая все больше реалистических черт, связанных с социальной проблематикой [см. 4, с. 194–209]. Исчезновение мистических, волшебных элементов значительно отдалают поздние русские святочные рассказы от их истоков, содержащихся в устных календарных рассказах и мистерийной драматургии. В этом отношении «Елка у Ивановых», живописующая картину ожидания Рождества аристократическим семейством, опирается на традиции как поздних, так и ранних образцов святочной литературы.

На фабульном уровне действие пьесы начинается с трагического происшествия – убийства нянкой Сони Островой, «тридцатидвухлетней девочки». Следующие за этим сцены ареста и суда над нянкой будто бы указывают на реалистический характер действия, однако прямая речь персонажей носит на себе отпечаток скорее фольклорного сознания. Так, описание процесса суда, совершаемое судьей, напоминает скорее ритуал, нежели выполнение установленных законом процедур:

Начинаю суд.
Сужу
Ряжу
Сижу
Решаю
– нет не погрешаю.

<...>
Еще раз. Сужу
Ряжу
Сижу
Решу
– нет не согрешу [2, т. 2, с. 63–64].

Обращает на себя внимание формула «Сужу – ряжу», фонетически близкая формулам святочных гаданий на «суженого-ряженого». В то же время

реплики судьи содержат в себе аллюзию на традицию колядования, в котором также участвовали ряженые. Эта трижды повторяемая формула, маркирующая собой время действия, как время мистическое, чудесное, завершается совершенно реалистичным выводом, в котором нет никакого места свойственному святочным рассказам чуду: «Я кончил судить, мне все ясно. Аделину Францевну Шметтерлинг, находящуюся нянькой и убившую девочку Соню Острову, казнить-повесить» [там же]. Рождественское действие, начинающееся с убийства, в дальнейшем лишь обрастает новыми смертями.

Впрочем, отзвуки народных рождественских песнопений можно найти и в начале второй картины, в которой происходит параллельная основному действию рубка елок. Лесорубы, один из которых является женихом няньки, совершившей убийство, «поют хором гимн» следующего содержания:

Как хорошо в лесу,
 Как светел свет.
 Молитесь колесу,
 Оно круглее всех.
 Деревья на конях
 Бесшумные лежат
 И пасынки в санях
 По-ангельски визжат.
 Знать завтра Рождество,
 И мы бесчестный люд
 Во здравие его
 Немало выпьем блюд.
 С престола смотрит Бог
 И улыбаясь кротко
 Вздыхает тихо ох,
 Народ ты мой сиротка [там же, с. 50–51].

В этом гимне очевидно религиозного содержания наблюдается причудливое сочетание языческих и христианских образов. На одной стороне этой оппозиции располагается образ колеса, отсылающий к языческим верованиям. Интересно, что в первом четверостишье практически дословно воспроизводится поговорка «Жить в лесу, молиться колесу», однако в варианте Введенского отсутствует какая-либо негативная оценка народных верований. В следующих строчках появляется христианская образность, которая не конфликтует с языческой в рамках этого «синтетического» песнопения, по сути своей изображающего особенности народной веры. Это и сравнение пасынков с ангелами, упоминание окончания рождественского поста («Во здравие его / Немало выпьем блюд»). Однако главенствующим образом в приведенном отрывке оказывается образ Бога, твердо связанный в творчестве Введенского с мотивом богооставленности, который появляется, к примеру, в стихотворении «Суд ушел»:

БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ
БОГ БОГ Я ОДИН [2, т. 1, с. 126].

«Сиротство» народа, за которым Бог только «смотрит», делает невозможным чудесное разрешение основного конфликта пьесы, однако это не мешает по ходу действия появлению волшебных и мистических явлений, таких как говорящие животные, выходящие на сцену после ухода лесорубов: «*Выходят звери: Жирафа – чудный зверь, Волк – бобровый зверь, Лев-государь и Свиной поросенок*» [2, т. 2, с. 51]. Их последующие после выхода реплики также носят характер своеобразного ритуального действия, происходящего будто бы в рамках некоего мистериального представления:

Жи р а ф а . Часы идут.
Во л к . Как стада овец.
Л е в . Как стада быков.
Свиной поросенок . Как осетровый хрящ [там же, с. 52].

Впрочем, назначение этого ритуала остается неизвестным, так как далее животные «*совсем как в жизни*» уходят, и словно одушевленный лес «*остается один*» [там же]. Последующие чудесные события, включающие в себя диалог тела и отделенной от нее головы, не выполняют никакой сюжетообразующей функции и могут рассматриваться как приметы абсурдистской драматургической традиции.

Рождественский сюжет используется Введенским в контексте трех важнейших для него тем – Времени, Смерти и Бога [см. 2, т. 2, с. 172]. При этом изображенное в пьесе «пограничное» святочное время совершенно мистически включает в себя избыточное количество событий – в период с девяти часов вечера до семи часов вечера следующего дня успевают произойти убийство, похороны, суд, а лесоруб Федор, исчезающий со сцены в конце шестой картины, со слов Пузырева-отца к концу действия пьесы успевают «Выучиться и стать учителем латинского языка» [там же, с. 67]. При этом столь богатая событийность ни капли не тревожит героев, чьи мысли погружены ожиданием рождественской елки: «Будет елка? Будет» [там же, с. 47]; «Да бросьте вы ссориться. Так и до елки не доживешь» [там же, с. 48]; «Мы хотели детям елку устроить. <...> И мы устроим ее, устроим. Несмотря ни на что. <...> О это будет елка. Всем елкам ель» [там же, с. 53]. Мотив ожидания елки в комплексе с мотивом богооставленности превращает все действие пьесы в постоянное ожидание чуда, знаменующего собой наступление Рождества.

Финальная девятая картина состоит практически целиком из реплик, отражающих это внутреннее состояние персонажей: «...Как интересно. Елку увижу» [там же, с. 65]; «Елка я должен тебе сказать. Какая ты красивая. <...> Елка я хочу тебе объяснить. Как ты хороша. <...> Ах елка, елка. Ах елка, елка. Ах елка, елка. <...> Блаженство, блаженство, блаженство, блаженство» [там же, с. 65–66]. Прямые обращения к елке как бы оказываются заменителями

молитв, обращенных к покинувшему людей, «невидимому» [см. там же, с. 48] Богу. Однако мир «Елки у Ивановых» не оставляет надежд на чудо; мистическое и чудесное, периодически возникая в ходе действия, окончательно исчезает в финале, который выглядит у Введенского совершенно логичным – смерти практически всех центральных персонажей. Этот финал интересно сопоставить с народными представлениями о святочном периоде, по которым с рождением Спасителя мир хаоса сменяется божественной упорядоченностью. Для Введенского, во многих текстах которого смерть оказывается единственным существенным событием, именно гибель героев упорядочивает в целом хаотичный и противоречивый мир рождественской пьесы.

В целом можно сделать вывод, что рождественские и «елочные» мотивы хотя и символизируют в пьесе Введенского окончательное разрушение и уход в небытие «пригодной для жизни» эпохи, выступают здесь в первую очередь в качестве раскрывающих основную проблематику творчества поэта «иероглифов». Мотивы пограничных периодов и состояний, богооставленности и непреодолимости смерти как единственно важного события в человеческой жизни трансформируют мотивный ряд святочного сюжета, в котором, в отличие от святочной прозы конца XIX века, категория чудесного не исчезает, но становится беспомощной перед лицом трех «сверхразумных бессмыслиц» [см. 3, т. 1, с. 46] – Времени, Смерти и Бога.

Литература

1. Введенский А.И. Не позволим // Чиж: журнал. 1931. № 12. С. 6.
2. Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993.
3. Друскин Я.С. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. В 2 т. М.: Ладомир, 2000.
4. Душечкина Е.В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб.: СПбГУ, 1995. 256 с.
5. Душечкина Е. В. Три века русской елки (окончание) // Наука и жизнь: журнал. 2008. № 1 С. 110–117.
6. Шубинский В. И. Александр Введенский. Елка у Ивановых [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://polka.academy/articles/499>, свободный – (18.11.2020).

A. G. Miroshnikov

THE SPECIFICITY OF CRISTMAS MOTIFS

IN A.I. VVEDENSKY'S PLAY «CRISTMAS AT THE IVANOV»

Abstract. The article discusses the features of the functioning of the Christmas story and related motifs in the play by A.I. Vvedensky «Christmas at the Ivanov».

Keywords: A.I. Vvedensky, OBERIU, drama, theater of the absurd, Christmas story.

ГАЙТО ГАЗДАНОВ – ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Аннотация. Статья посвящена исследованию литературно-критической деятельности Гайто Газданова. Анализируется статья Газданова «О молодой эмигрантской литературе», сыгравшая важную роль в его творчестве. В ней Газданов обосновал трагический характер младоэмигрантской литературы.

Ключевые слова: Гайто Газданов; молодая эмигрантская литература; литературная критика; русская эмиграция.

Споры о природе творчества Гайто Газданова не прекращаются по настоящее время. Исследуя литературное наследие писателя, можно выявить причины его столь неоднозначного восприятия как современниками, так и последующими поколениями: отношение Газданова как к жизни, так и к литературе отличалось внутренней независимостью, нежеланием загонять себя в какие бы то ни было рамки и уж тем более преклоняться перед общепризнанными авторитетами. Автор первого монографического исследования о жизни и творчестве писателя Ласло Диенеш справедливо отмечает: «Он <Газданов> никогда не колебался и всегда настаивал на своем, если был уверен в правоте, рискуя испортить хорошие взаимоотношения с критиками, издателями или какой-нибудь "знаменитостью" и продолжал делать свое дело вопреки всему и всем – как и следует истинно свободному и независимому человеку и художнику» [3, с. 8].

Творчество Газданова многогранно: он не только талантливейший прозаик, но и профессиональный критик, чьи статьи вызывали непрекращающиеся споры в литературных кругах. В центре нашего внимания – напечатанная в 1936 г. в «Современных записках» острополемическая газдановская статья «О молодой эмигрантской литературе», сыгравшая немаловажную роль в судьбе самого писателя и ставшая причиной громкого скандала, повлекшего за собой ожесточенные дискуссии.

Заявление, которое делает Газданов в статье, настолько эпатажно, что не каждый готов принять его. По мнению критика, спор о молодой эмигрантской литературе нелегитимен уже по одному тому, что не существует самого предмета спора. Молодая эмигрантская литература всего лишь миф: эту мысль Газданов повторяет на протяжении всей статьи.

Исключением в этой плеяде молодых писателей-эмигрантов, с точки зрения Газданова, является Сирин (псевдоним молодого В.В. Набокова), и свою точку зрения автор обосновывает следующим образом: «Я выделил Сирина. Но он оказался возможен только в силу особенности, чрезвычайно редкого вида его дарования – писателя, существующего вне среды, вне страны, вне остального мира» [3, с. 750]. Любопытно, что Газданов подчеркивает: Сирин не имеет никакого отношения к молодой эмигрантской литературе.

Отметим, что на творческую взаимосвязь Газданова и Набокова давно обращают внимание исследователи. Тем или иным аспектам указанной проблемы в той или иной степени посвящены работы М.А. Дмитриховской, В.Г. Русакова, Е.Г. Рябковой, Е.А. Трофимова, вошедшие в сборник «Газданов и мировая культура» [4], исследования С.А. Кибальника [5], М.Ю. Шульман [9], Н.И. Шитаковой [8] и мн. др. Несмотря на обилие работ отмеченной тематики, проблема «Гайто Газданов и Владимир Набоков» продолжает оставаться актуальной проблемой отечественного литературоведения.

Абсолютная творческая независимость Газданова позволила ему в статье не соглашаться с позицией писателей, чья литературная репутация, на первый взгляд, незыблема, поэтому не может быть объектом критики: Н. Буало, «Поэтическое искусство» которого стало манифестом классицизма, Ж.-Ж. Руссо, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Газданов считает, что литература состоит из «суммы недоразумений», которые, в свою очередь, образуют прочную систему установившихся взглядов. Для того чтобы преодолеть ее, «пошатнуть», необходимо приложить усилия. Любопытно отметить: как ни был далек писатель от идей футуризма, возможно, что эта мысль в чем-то перекликается с идеями, изложенными в манифесте футуристов. Примечательно, что «недоразумения», о которых говорит Газданов, касаются не только собственно литературы, но и общественных вопросов.

Газданов упоминает статью философа Ф.А. Степуна «Пореволюционное сознание и задачи эмигрантской литературы» [6], которая, по его мнению, направлена в пустое пространство, потому что в ней представлены суждения о эмигрантской литературе. Кроме того, литературный критик подчеркивает, что понятия, которыми оперирует Степун, совершенно устарели, вследствие чего оказываются чуждыми теперешнему поколению.

Обосновывая свою позицию, Газданов перечисляет несколько причин, которые опровергают существование такого явления, как молодая эмигрантская литература. В первую очередь, он обращает внимание на социальную сторону жизни писателей-эмигрантов: они были поставлены в неблагоприятные условия. Газданов осознает значимость читателя в непосредственно литературном процессе: в большинстве случаев читатель является определяющим звеном в творческой деятельности писателя: для него важен диалог с современниками. Младозэмигранты же столкнулись с ничтожным количеством читателей.

282 | Однако важен не только сам факт их отсутствия, неизбежно понимание того, что снизился культурный уровень читателей-эмигрантов. Бывшей русской интеллигенции никогда бы не удалось сохранить связи с классом, к которому они раньше принадлежали. «Они по своей психологии, "запросам" и взглядам приблизились почти вплотную к тому классу, к которому нынче принадлежат» [3, с. 748].

С другой стороны, Газданов уверен, что отсутствие читателей не может быть главным поводом «литературного бесплодия». Первопричина заключается в самих писателях, их отношении к творческому процессу. Поколение младемигрантов, волею исторических судеб выключенное из своей социальной среды, пережившее революцию, Первую мировую и Гражданскую войны, оказалось потерянным поколением. Стоит взять во внимание, что за каждым писателем стоит обычный человек. А человек, лишившийся важных жизненных ориентиров, не может сохранить в себе личность.

Кроме того, критик обращает внимание на то, что писатели перестали понимать литературу в ее родном представлении. Отметим, что споры о том, понимают ли литераторы (и не только собственно писатели, но и литературные критики) свою родную аудиторию, разделяют ли ее вкусы, находясь за границей, актуальны до сих пор.

Ссылаясь на статью Л.Н. Толстого «Что такое искусство?» [7], Газданов формулирует один из законов искусства – «внутреннее моральное знание», т. е. «правильное моральное отношение автора к тому, что он пишет» [3, с. 749]. Согласно Газданову, вне этого тезиса невозможно никакое подлинное искусство. Однако в той исторической ситуации необходимое моральное знание отсутствовало.

Последней причиной, по мнению Газданова, является собственно эмиграция. Несмотря на то, что, на первый взгляд, указанная причина кажется противоречивой, она выглядит наиболее обоснованной. Отметим, что заявления Газданова нельзя считать категоричными, так как из каждого своего постулата он готов сделать необходимые исключения. Однако не все из них равноценны. Вспоминая о «тружениках» и «труженицах» литературы, он здесь же уточняет: это не имеет отношения к искусству. Он указывает на несомненную устарелость литературного направления, принципы которого усвоило молодое поколение. Помимо этого, Газданов обращает внимание на отсутствие критического мышления у большинства «тружеников». По мнению писателя, развитие литературы всегда обусловлено спорами и столкновениями разных мировоззрений.

Нельзя не обратить внимания на ту горечь и боль, какими проникнута статья писателя о судьбах молодой эмигрантской литературы. В ее финале звучит мотив чуда, которое «не произошло». Младемигрантская литература была обречена: «Живя в одичавшей Европе, в отчаянных материальных

условиях, не имея возможности участвовать в культурной жизни и учиться, потеряв после долголетних испытаний всякую свежесть и непосредственность восприятия <...> – оно было обречено. Возможно, что в этом есть некоторая историческая справедливость; возможно, что его жестокий опыт послужит для кого-то уроком. Но с этим трудно примириться; и естественнее было бы полагать, что оно заслужило лучшую участь, нежели та, которая выпала на его долю – в Берлине, Париже, Лондоне, Риге, в центрах той европейской культуры, при вырождении которой мы присутствуем в качестве равнодушных зрителей» [2, с. 752].

Безусловно, столь острая статья не могла не вызвать эффекта литературного скандала. Против ее основных положений выступили многие представители русской литературной эмиграции. Так, Марк Алданов в статье «О положении эмигрантской литературы» [1] оспаривает точку зрения Газданова и утверждает, что его работа была написана «с не совсем понятным задором». Алданов, оправдывая отсутствие значимых писателей в молодой эмигрантской литературе, говорит о том, что большие писатели — это «счастливая случайность». В своей статье он выступает защитником младоэмигрантов, считая, что все писатели, покинувшие Россию после большевистского переворота, в эмиграции работают как умеют.

В журнале «Меч» 3 мая 1936 г. была напечатана статья А.Л. Бема «Человек и писатель» [2]. Литературный критик счел ненужным «низвержение кумиров», так как творчество ни Руссо, ни Гоголя никогда не потеряет своего значения. Бем выступает против основного тезиса Газданова. Кроме того, по мнению Бема, Газданову не удалось доказать, что творчество Сирина не относится к молодой эмигрантской литературе.

Итак, статья «О молодой эмигрантской литературе» явилась программной для Гайто Газданова. В ней он обосновал трагический характер младоэмигрантской литературы, а составляющие ее трагедийной основы видел в специфике культурно-исторической ситуации, в невостребованности (отсутствии читателя), в кризисе классических литературных форм на фоне катастрофических событий и, наконец, говоря словами Л.Н. Толстого, в отсутствии необходимого «внутреннего морального знания».

Литература

1. Алданов М.А. О положении эмигрантской литературы // Современные записки. Париж. 1936. № 61. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://oldcancer.narod.ru/Aldanov/08/EmigrLit.htm>(дата обращения: 02.12.2020).
2. Бем А.Л. Человек и писатель: (К статье Гайто Газданова: О молодой эмигрантской литературе) // Меч. Варшава. 1936. № 18. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem46_gazdanov.htm (дата обращения: 02.12.2020).

- 284 | 3. Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. Т.1. Романы. Рассказы Литературно-критические эссе. Рецензии и заметки / под общ. ред. Т.Н. Красавченко. М.: Эллис Лак, 2009. 880 с.
4. Газданов и мировая культура: Сб. научных статей. Калининград: КГТ, 2000. 238 с.
5. Кибальник С.А. Газданов и Набоков // Русская литература. СПб., 2003. № 3. С. 22–41.
6. Степун Ф.А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый Град. Париж, 1935. № 10. С. 12–28.
7. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://rvb.ru/tolstoy/tocvol_15.htm (дата обращения: 02.12.2020).
8. Шитакова Н.И. В. Набоков и Г. Газданов: Творческие связи: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2011. 239 с.
9. Шульман М.Ю. Газданов и Набоков // Возвращение Г. Газданова: науч. конференция, посвящ. 95-летию со дня рождения писателя. М.: Русский путь, 2000. С. 24–25.

V. V. Kopylova

GAITO GAZDANOV – LITERARY CRITIC

Abstract. The article is devoted to the study of Gaito Gazdanov's literary and critical activity. The author analyzes Gazdanov's article "On Young Emigrant Literature" which played an important role in his work. Gazdanov explained the tragic nature of young emigrant literature.

Keywords: Gaito Gazdanov; young emigrant literature; literary criticism; Russian emigration.

СПЕЦИФИКА МЕЖТЕКСТОВОГО ДИАЛОГА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. И. ХАРМСА И Н. М. ОЛЕЙНИКОВА

Аннотация. В статье рассматривается своеобразие обоюдосторонних интертекстуальных связей между рядом произведений Д. И. Хармса и Н. М. Олейникова.

Ключевые слова: Н. М. Олейников; Д. И. Хармс; ОБЭРИУ; интертекстуальность.

Американский исследователь Т. Эпштейн в статье о творчестве Николая Олейникова справедливо указывает на то, что одной из ключевых особенностей его поэзии является наличие в ней бесчисленного количества реминисценций, аллюзий и даже прямых цитат из произведений чинарей-обэриутов, в которых, в свою очередь, содержится обширный по объему интертекстуальный диалог с Олейниковым [5, с. 239].

В данной статье подробно рассматриваются особенности межтекстовых связей, существующих между рядом произведений Николая Олейникова и негласного лидера обэриутов Даниила Хармса. Важно отметить, что ввиду тесного общения и ознакомления обозначенных поэтов с творчеством друг друга (а также отсутствия точных дат создания некоторых стихотворений) иногда практически невозможно установить, произведение которого из авторов явились первоисточником интертекста.

Прежде всего необходимо отметить, что образ самого Олейникова появляется в произведениях Хармса трижды. Хармс посвятил Олейникову стихотворение, в котором обращается к нему напрямую с такими словами: «Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник / О чем задумался? Иль вновь порочишь мир?» [3, с. 347].

Наряду с остальными чинарями образ Олейникова появляется и в другой работе Хармса:

а Николай Макарович и Соколов
прошли, разговаривая о волшебных цветах и числах.

<...>

а Николай Макарыч хмурый
писал вопросы на бумаге [Там же, с. 285].

Кроме того, в хармсовской «Старухе» вероятнее всего именно Олейников явился прототипом образа Сакердона Михайловича: примечательно, что к моменту создания повести уже расстрелянный Олейников представлен в «Старухе» в качестве своеобразного проводника в мир мертвых.

Несмотря на то, что Олейникову чужды многие составляющие хармсовской поэтической системы (например, элементы зауми), интертекстуальный диалог поэтов проявляется на уровне самых разнообразных образных, сюжетных и стилистических составляющих их творчества, чему можно привести немало примеров. Вот начало стихотворения Хармса «Ваньки-встаньки» (1926):

ты послушай-ка карась
имя палкой перебрось
а потом руби направо
и не спрашивай зараз [3, с. 127].

Обращение к карасю как к равному собеседнику позднее появляется в «Карасе» Олейникова. Также отметим в приведенном произведении Хармса «олейниковский» лексико-стилистический прием – употребление слов с характерными «просторечными» аффиксами: «мне сказали на ушко / что чудо явилось / и царица Матушка / сама удивилась» [Там же, с. 128]. Интертекстуальность на уровне образов проявляется и в стихотворении «Осса» (1928):

На потолке сидела муха
ее мне видно из кровати
она совсем уже старуха
сидит и нюхает ладонь [3, с. 163].

Образы мух широко представлены в творчестве Олейникова. Так, например, «муха-старуха» появляется в «Пучине страстей» [1, с. 308]. В приведенном стихотворении Хармса встречается сравнение человека с кустом: «человек растет как куст» [3, с. 165]. Это корреспондирует с высказыванием лирического субъекта из олейниковского «Послания» (1932): «И я хотел бы стать таким навек, / Но я не куст, а человек» [2, с. 129]. Межтекстовый диалог возникает в стихотворениях без заглавия Хармса (1933) и Олейникова (1937) в виде общего образа птички. У Хармса читаем: «Птичка с маленькой головкой / о чем так жалобно свистишь?» [3, с. 312]. Лирический герой Олейникова, обращаясь к «птичке безрассудной с беленькими перьями», спрашивает: «Почему так жалобно / Песенку поешь?» [2, с. 164]. Оканчивается хармсовское произведение следующими строками:

птичка с маленькой головкой
выше облака летить
человек идет с винтовкой
птичку пулей застрелить [3, с. 312].

Вступая в диалог с Хармсом, Олейников предрекает неминуемую смерть не только птичке, но и своему герою: «Все равно погибнешь ты, / Так же, как

и я» [2, с. 164]. В несколько ином ключе образ птички встречается в другом стихотворении Хармса 1931 г., в конце читаем:

горюешь моментально
ты птичка соловей –
такой бы быть хотелось
и девочке моей [3, с. 273].

Желание лирических героев уподобиться птицам встречается в творчестве Олейникова в самых разных вариациях: «Хочу соловьем быть, хочу быть букашкой» [1, с. 255], «Но почему, скажи, с тобою мы не птицы?» [Там же, с. 231], «А стройностью торсов мы близки к орлам» [Там же, с. 255] и др.

Интертекстуальные связи между произведениями Хармса и Олейникова отчетливо проявляются в имени лирического героя стихотворения Олейникова «Перемена фамилии» (1934). Лирический субъект, изначально названный Александром Козловым, после посещения конторы «Известий» становится Никандром Орловым. Примечательно, что в самом новом имени героя проявляется раздвоенность: с одной стороны, фамилия становится благозвучной, с другой – нейтральное имя «Александр» сменяется на необычное «Никандр». Изменив имя и фамилию, герой меняет и мышление, что отражается в лексике и синтаксисе стихотворения: если до перемены имени герой мыслит более примитивно, использует в речи разговорные и просторечные обороты, то после наряду с ними появляются подчеркнута поэтичные фразы, словно принадлежащие другому лицу: «Печальные тусклые очи», «Тоска мое сердце сжимала» и др. [1, с. 272]. Имя «Никандр» встречается в двух произведениях Хармса: в рассказе-письме 1933 г., который начинается строками «Дорогой Никандр Андреевич» [3, с. 410], и в стихотворении «Вода и Хню», посвященном непосредственно Олейникову, где Никандр – имя жениха героини. В то же время фамилия «Козлов» в олейниковской «Перемене фамилии» очевидно апеллирует к произведению Хармса «Окнови Козлов» (1931). Козлов представлен там как герой-материалист, не обеспокоенный вопросами мироздания и религии, противоположность одухотворенного Окнова, убитый им в конце стихотворения, что вполне соотносится с условным замещением Козлова Орловым у Олейникова.

Интертекстуальный диалог Хармса – Олейникова устанавливается и на уровне тематики произведений. Мотив небольших по размеру отдельно взятых предметов, крайне значимый для поэтической системы Олейникова, нередко возникает у Хармса. Так, в одном из стихотворений 1929 г. лирический субъект решает пересчитать все предметы по пальцам: «Табуретка / столик бочка / ведро кукушка печка / метла сундук рубашка / мяч кузница / букашка» [3, с. 180]. Как и Олейников, в ряд неодушевленных вещей Хармс в данном случае вписывает птиц и насекомых.

288 | В хармсовской «Заумной песенке» интертекстуальность проявляется в приеме описания образа женщины, заключающегося в сравнении частей ее тела с разнообразными маленькими предметами:

Ваши грудки-пупочки,
Ваши кулачки.
Ваши ручки-хрупочки,
Пальчики-сучки [3, с. 355].

У Олейникова этот же прием с похожим синтаксическим оформлением появляется в стихотворении «Лидии»:

Ваши брови черные,
Хмурые, как тучки,
Родинки-смородинки,
Ручки-поцелуйчики [1, с. 238].

Л. Флейшман высказывает мысль о том, что творчество Олейникова следует рассматривать, как «обериутское автопародирование» [4, с. 10]. Действительно, в текстах поэта присутствует ироническая обработка мотивов, элементов и приемов обэриутов, которыми те пользовались «всерьез». Существует яркий пример откровенной пародии Олейникова на произведение Даниила Хармса для детей «Веселые чижи»:

Жили в квартире
Сорок четыре
Сорок четыре веселых чижа:
Чиж – судомойка,
Чиж – поломойка,
Чиж – огородник,
Чиж – водовоз [3, с. 786].

В пародии Олейникова «веселые» трудолюбивые чижи становятся «тщедушными» чижками, подверженными разного рода порокам и болезням:

Жили в квартире
Сорок четыре
Сорок четыре
Тщедушных чижа:
Чиж-алкоголик,
Чиж-параноик,
Чиж-шизофреник,
Чиж-симулянт [2, с. 85].

Интертекст проявляется в виде диалога в хармсовской «Хню» и олейниковском стихотворении «Наука и техника». В «Хню» героиня «питалась корешком» [3, с. 288]. В «Науке и технике» лирический субъект сообщает: «Я ем сырые корешки, / Питаюсь черствую корою» [2, с. 113]. Интертекстуальный диалог превращается в своего рода спор в стихотворении Хармса,

написанном в сентябре 1937 г., когда Олейников был уже арестован, но еще не расстрелян. Вспомним строки о душе и науке из стихотворения «Таракан»:

Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенка, кости, сало –
Вот, что душу образует [1, с. 274].

Хармс в стихотворении 1937 г. выражает прямо противоположную точку зрения:

Потому что нет науки,
А бессмертье людям есть,
Я видал такие знаки.
Я слышал такую весть.
Очень скучно было б миру,
Человеку и душе,
Если б жил и бух в могилу!
И вот уже на том свете атташе [3, с. 368].

Учитывая внелитературные обстоятельства, можно предположить, что под «атташе» подразумевается Олейников, расстрелянный спустя два месяца после создания Хармсом данного произведения. Интертекстуальный диалог авторов проявляется в представленном случае в полемическом виде из-за несогласия Хармса со взглядами Олейникова на существование души.

Несмотря на существенные различия между поэтическими системами Хармса и Олейникова, писатели неоднократно вступают в обоюдосторонние интертекстуальные отношения, при которых возникает межтекстовый диалог, который проявляется на уровне тематики, фабульных элементов, художественных образов и стилистических приемов.

Литература

1. Олейников Н.М. Число неизреченного. М.: ОГИ, 2016. 510 с.
2. Олейников Н.М. Стихотворения и поэмы. СПб.: Академический проект, 2000. 265 с.
3. Хармс Д.И. Век Даниила Хармса. М.: Зебра Е, 2009. 910 с.
4. Флейшман Л.С. Маргиналии к истории русского авангарда / Н. Олейников. Стихотворения. Bremen, 1975. С. 3–18.
5. Epstein T. The Dark and Stingy Muse of Nikolai Oleinikov / T. Epstein // The Russian Review. 2001. № 4. P. 238–258.

**THE SPECIFICITY OF INTERTEXTUAL DIALOGUE
IN THE WORKS OF D. KHARMS AND N. OLEINIKOV**

Abstract. The article discusses the features and the specificity of the intertextual connections in the works of D. Kharms and N. Oleinikov.

Keywords: D. Kharms; N. Oleinikov; OBERIU; intertextuality.

ОПЫТ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ РЕФЛЕКСИИ ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИИЛА ХАРМСА И ЕГОРА ЛЕТОВА

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ практики экзистенциальной рефлексии лирического субъекта на материале произведений Егора Летова и Даниила Хармса. Результат исследования: экзистенциальная рефлексия лирического субъекта у обоих поэтов переходит в область телесности, однако образные ряды значительно различаются.

Ключевые слова: экзистенциализм; рефлексия; лирический субъект; абсурд; телесность.

В двадцатом веке основной тенденцией развития мировой культуры стал поворот ее в область проблем онтологических, частыми стали напряженные попытки прояснить основу жизни человека. Абсурд – *«симптом разрыва с бытием. Абсурд – покинутость в отчаянии, тщетность любых усилий что-либо изменить»* [8, с. 1]. Абсурд является своеобразной ментальной универсалией, так или иначе трансформирующейся, но присутствующей в сознании разных эпох. Подобная неизменность абсурда объяснима, на наш взгляд, его экзистенциальной природой. Философия экзистенциализма рассматривает индивида в критической ситуации, в потоке иррациональных, чуждых ему событий внешнего мира, на которые он не способен никак повлиять [3, с. 2]. Именно поэтому, на наш взгляд, особенно остро и отчетливо абсурд входит в литературную жизнь именно во время духовного кризиса в культуре – после тяжелых общественных потрясений или во время тревожного их ожидания.

В данной работе мы постараемся определить значение абсурда в художественном мире Егора Летова в сопоставлении его стихотворений и прозаических работ с прозаическими и стихотворными произведениями классика абсурда Д. Хармса. На наш взгляд, центральное место при рассмотрении абсурда следует отдавать его экзистенциальной природе, поэтому основное свое внимание в настоящей работе мы уделим репрезентации личности в творчестве Летова и Хармса.

Егор Летов определенно испытал на себе влияние Даниила Хармса, во многом воспринял его поэтику, важным, на наш взгляд, фактором близости

292 | творчества двух авторов является очевидное экзистенциальное звучание их произведений. В основе произведений Даниила Хармса – будничная жизнь людей, их быт, однако в его художественном мире простые, обыкновенные вещи приобретают пугающий оттенок, по Хармсу будничная жизнь людей безлика, бездушна [1, с. 1]. Человек в произведениях Хармса ни в чем не может быть уверен, он является игрушкой в руках чудных, никак не зависящих от него самого обстоятельств. В произведениях Хармса обыкновенные предметы сравнимы в своей значимости с живыми людьми, трупы у Хармса подчас бывают деятельнее живых людей (как, например, в рассказе «Кассирша»), такая тенденция к уравниванию в правах предметов и людей, трупов и людей является яркой тенденцией абсурдного нарратива [2, с. 4].

В основании экзистенциального в творчестве Хармса и Летова лежит особенное внимание к человеческой личности – литература абсурда по-своему осмысляет особенности персональной рефлексии отдельной личности. Так, например, в «Голубой тетради № 10» Хармса повествуется о человеке, у которого не было глаз, ушей, живота и т. д., как только писательское внимание обращается на ту или иную часть тела человека, оказывается, что ее у него нет, на глазах у читателя происходит исчезновение личности, как только человек становится объектом рассмотрения «сам по себе». А что такое человек у Хармса? *«Просто соединение частей тела или состояние их стабильного распада»* [11].

Значительную переключку с данным рассказом Хармса находим в произведении Егора Летова «Игра в лицо (руководство)», которое представляет из себя правила игры, в которой *«каждый участник символизирует собой: глаз правый, глаз левый, ноздрю правую, ноздрю левую, рот посрединный, ухо правое, ухо левое и мозг глубинный (в данном случае это – я)»* [4], суть игры заключается в том, что, бросая жребий, участники убивают друг друга, а мозг остается наблюдателем, а затем, оставшись один, *«он некоторое время философствует по привычке, затем громко шепчет: «Свершилось!» и автоматически кончает самоубийством, переставая думать»* [4]. В данном случае человек, его лицо, распадается на множество разрозненных частей, атомов, которые в результате игры, а игра, как известно, является своего рода деятельностью ради деятельности, концентрация при которой смещается именно на тех, кто играет, в данном случае – на частях человеческого лица (как убедимся ниже, лицо для Летова выступает метафорой личности вообще), теряют собственную ценность, исчезают, умирают.

В художественном мире Егора Летова основным признаком личности является лицо, именно наличие лица становится определяющим, центральной характеристикой личности, тем громче, отчетливее звучат рефреном повторяющиеся в увидевшей свет в 1987 году в составе альбома «Тоталитаризм» песне «На***ть на мое лицо» строки:

В это трудно поверить
 Но надо признаться, что
 Мне на***ть на мое лицо
 Ей на***ть на мое лицо
 Вам на***ть на мое лицо
 Всем вам на***ть на мое лицо [5].

В данном случае поэт констатирует безразличие «других» по отношению к собственной личности, собственное безразличие к ней, потому как человек, поместивший себя в центр собственного внимания, обречен на то, чтобы раствориться, распасться на формальные составляющие, одной из констант поэтического мира Егора Летова является эгоцентричность лирического Я [10, с. 2]. Неслучайно на первое место при перечислении тех, кому безразлично его лицо, лирический герой помещает именно себя. То, что окружающим безразличен «другой» – очевидно, это вытекает из экзистенциального характера лирики Егора Летова (нелишним будет вспомнить тезис Сартра «Ад – это другие», прекрасно иллюстрирующий отношение эгоцентричного лирического героя Егора Летова по отношению к «другим», влияние творчества Ж.П. Сартра на творчество поэта очевидно, присутствуют очевидные интертекстуальные отсылки [8]). Подобное заключение напрямую проистекает из того, что самому лирическому герою безразлично его лицо, его личность. Для того, чтобы существовать в мире, необходимо забыть о себе как личности, всякие попытки не делать этого обречены на провал («Вечером сдался и я»[5]). Если лицо в образной системе Егора Летова представляет собой метафору личности, то тело вообще – значительный, системообразующий элемент модели мира вообще [9, с. 1–2].

Другим произведением Егора Летова, в котором внимание исследователя способны привлечь экзистенциальные мотивы, особенная концентрация которых находит свое отражением в образе лица, является песня «Я выдуман напрочь», вышедшая в составе альбома «Поганая молодежь» в 1985 году:

Мое лицо заливают свет
 Во тьме танцуют причины бед
 Во тьме танцует слепой скелет
 Я выдуман напрочь

Огонь свечи цветет в ночи
 В ночи есть дверь,
 а в двери – ключи
 Ты можешь кричать,
 но лучше – молчи
 Я выдуман напрочь

Собаки ходят – куда хотят
 Мои карманы полны котят

Они не стонут, они не спят
Я выдуман напрочь.

Я выдуман напрочь [6].

В этом произведении особенного внимания в контексте исследуемой проблемы заслуживает первая строфа. Прежде всего, стоит отметить дихотомию, антитезу «свет – тьма», лицо человека залито светом, сам человек, личность, *Я* лирического героя – это светлое начало, которое, однако, неразрывно связано с тьмой, представленной мрачными образами, подобный диалектизм личности лирического героя вполне обычен для творчества Егора Летова вообще [10, с. 2].

Однако наиболее важный момент заключается в том, что при осознании собственной дихотомичности, разделенности на светлую и темную стороны, герой, обратив внимание на самого себя, приходит к выводу о том, что он выдуман, личности не существует, существуют лишь видимая борьба противоречий, в которой теряется сам человек, он не может быть ни светел, ни темен, потому что его нет, все связанное с героем представлено парадоксальными, абсурдными в своей диалектичности образами: есть тьма ночи, но в ней присутствует огонь, есть дверь, но в двери есть ключ, котятка, которые являются частотным образом лирики Егора Летова, символизируют добрые, наивные чувства, они не мешают герою своими стонами, но и не спят, т.е. герой лишь ощущает их, но он отстранен – все эти диалектически представленные противоречия кажутся неразрешимыми, однако снимаются единственным замечанием – лирический герой констатирует собственное несуществование.

Если Летов магистральным в плане экзистенциальной рефлексии конституирует образ лица, то Хармс расширяет этот образ до метафоры телесности как таковой. В стихотворении «Где я потерял руку?..» наблюдается показательный для иллюстрации этого тезиса мотив:

Где я потерял руку?
Она была, но отлетела
я в рукаве наблюдаю скуку
моего тела.
Что-то скажет Дом Печати
что-то скажет раздевалка
моей руки одно зачатие
с плеча висит.
Как это жалко.

Рука становится метафорой какой-то важной составляющей личности, рука – важнейшая часть человеческого тела, ее потеря – большое горе для лирического героя, в сфере же экзистенциальной образ потерянной руки

обретает масштабы значительной личностной катастрофы, при которой внешний мир и его феномены оказываются незначительными и неважными («Что-то скажет раздевалка»), внешний мир в данном стихотворении вторичен, сер, Я лирического героя эгоцентрично, оно сконцентрировано на собственной катастрофе, что делает ее субъективную значимость намного выше, значительнее.

Таким образом, подводя итог, можно постулировать следующее: очевидны переклички в области экзистенциального рассмотрения собственного Я лирическими субъектами в художественном мире как Е. Летова, так и Д. Хармса, значительная часть сходств лежит в области авторского восприятия саморефлексии лирического субъекта: внимание к самому себе влечет исчезновение субъекта рефлексии, лирический герой приходит к факту собственного небытия, именно поэтому внимание к самому себе невозможно, опасно, болезненно. Основным отличием является образный ряд: если для Летова основной метафорой личности служит именно лицо, то Хармс расширяет границы лица до тела вообще (следует сказать, что для Хармса рука и нос равнозначны, в произведениях автора все феномены материальной действительности очень часто смешиваются в своей аксиологической нагрузке, чего нельзя сказать о художественном мире Егора Летова). Данная работа не может быть исчерпывающей в силу возможности множественных интерпретаций, а также в силу безграничного потенциала темы вообще.

Литература

1. Гусев А. В. Поэтика абсурда в пьесе Д. Хармса «Елизавета Бам» // Известия Самарского научного центра РАН. 2014. № 2-2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-absurda-v-piese-d-harmsa-elizaveta-bam> (дата обращения: 29.11.2020).
2. Зырянова О. Н. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха» // Вестн. Том. гос. ун-та. 2008. № 311. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mertvoe-telo-kak-funktsiya-absurdnogo-narrativa-v-povesti-d-harmsa-staruha> (дата обращения: 29.11.2020).
3. Кожевников Н. Н. Личность в экзистенциализме и персонализме // Наука и техника в Якутии. 2009. № 1(16). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lichnost-v-ekzistentsializme-i-personalizme> (дата обращения: 29.11.2020).
4. Летов Е. Игра в лицо (руководство). – URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_i/igra_v_lico.html (дата обращения: 29.11.2020).
5. Летов Е. На***ть на мое лицо. – URL: www.gr-oborona.ru/texts/1056908626.html (дата обращения 29.11.2020).
6. Летов Е. Я выдуман напрочь. – URL: www.gr-oborona.ru/texts/1056965097.html (дата обращения: 29.11.2020).

7. Новицкая А. С. «Тошнота» Егора Летова. Анализ одного текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2014. № 15. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/toshnota-egora-letova-analiz-odnogo-teksta> (дата обращения: 29.11.2020).
8. Осьмухина О. Ю., Махрова Г. А. Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) // Вестник ВУиТ. 2012. № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-absurda-v-literaturnom-soznanii-rossii-rubezha-hh-xxi-vv-na-materiale-tvorchestva-d-m-lipskerova> (дата обращения: 15.12.2020).
9. Темиршина О. Р. Поэтика деформации. Образы телесного в поэзии Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2017. № 17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-deformatsii-obrazy-telesnogo-v-poezii-egora-letova> (дата обращения: 30.11.2020).
10. Черняков А. Н., Цвигун Т. В. «Снаружи всех измерений»: имперсональная топика Егора Летова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2017. № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/snaruzhi-vseh-izmereniy-impersonalnaya-topika-egora-letova> (дата обращения: 29.11.2020).
11. Шенкман Я. Логика абсурда Хармс: отечественный текст и мировой контекст. – URL: <http://www.d-harms.ru/library/logika-absurda-harms-otchestvenniy-tekst-i-mirovoy-kontekst.html> (дата обращения: 29.11.2020).

V. Y. Nemirov

EXISTENTIAL REFLECTION EXPERIENCE OF A LYRIC SUBJECT IN THE WORKS OF EGOR LETOV AND DANIEL HARMS

Abstract. The article provides a comparative analysis of the practice of existential reflection of a lyrical subject based on the works of Egor Letov and Daniel Harms, as a result of the study, the main conclusion is that existential reflection in both poets goes into the realm of corporeality, however, the figurative series are significantly different.

Keywords: existentialism; reflection; lyrical subject; absurdity; corporeality.

КОММУНИКАЦИЯ В РОМАНЕ САШИ СОКОЛОВА «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ»

Аннотация. Исследуются особенности появления рассказчика в романе Саши Соколова. В качестве объекта исследования выбран роман «Школа для дураков». Цель исследования – показать роль вымышленного рассказчика, его особенности и необходимость в романах Соколова выявить отличия между рассказчиком и привычным повествователем.

Ключевые слова: роман, рассказчик, повествователь, Саша Соколов.

Творчество писателя Саши Соколова мало изучено. В нашей стране интерес к его произведениям стал появляться только в конце 80-х годов XX века. Одной из важнейших общих черт всех романов Саши Соколова («Школа для дураков», «Между собакой и волком», «Палисандрия») является наличие героя-рассказчика, причем обязательно осознающего и проблематизирующего необходимость организовать свой рассказ как текст [3, с. 1]. Слова такого вымышленного рассказчика в новейшей литературе являются понятными и продуктивными. По словам В.П. Руднева, «рассказчик снимает напряжение, он работает против интриги. Повествователь, работающий на интригу, делает рассказ более занимательным, но более плоским. Рассказчик делает историю менее увлекательной, но более сложной» [4, с. 156].

Романной прозе XX века свойственно проблематизировать границу между вымыслом и реальностью. Часто это делается именно путем отражения сознания рассказчика-персонажа, который вытесняет повествователя. Для литературы постмодернизма характерен отказ от традиционных авторских форм присутствия. Свое место в культурном процессе Саша Соколов определяет в качестве авангардиста «не столько по стилю, сколько по мировоззрению, по способу мышления» и считает, что его литературное поколение «...имело свою миссию, которая была связана с модернистскими течениями». Он «верит в авангард» и в то, что «на русской почве он (авангард) может отличаться, как нигде». Уверенность Соколова справедливо основана на существовании в русской культуре сильной авангардной традиции и на совершенно особом отношении этой культуры к речи, интересе собственно к слову, игре словом, на

298 | понимании его самоценности. По мнению Соколова, речь, загнанная в рамки реализма, «несчастлива и бездыханна». В авангарде убираются рамки, то есть перестает существовать контроль над словом, язык начинает развиваться, появляются новые формы [6, 47 с.].

Слово рассказчика в романе Соколова не является «словом более высокой повествовательной инстанции», оно воспринимается иронически. Речь и мировосприятие страдающего раздвоением личности «ученика такого-то», героя-рассказчика в «Школе для дураков», – это не воспроизведение, пусть и художественное, речи и мировосприятия шизофреника. Фигуры героев-рассказчиков в романе Саши Соколова металитературны. Их ограниченность не позволяет увидеть «объективную действительность». В «Школе для дураков» «ученик такой-то» (точнее, две его личности), воспроизводя беседу с матерью, считающую его слабоумным (неспособным, в частности, совершать простейшие мнемонические операции), объясняет свое отличие от настоящих идиотов так:

«Нет, мама, нет, мы совершенно другие люди, и с теми мозгляками нас ничто не связывает, мы несравненно выше и лучше их во всех отношениях. Естественно, со стороны может показаться, будто мы такие же, а по успеваемости хуже нас вообще никого нет, мы не в состоянии запомнить до конца ни одного стихотворения, а тем более басню, но зато мы помним вещи поважнее. Недавно Водочачка объясняла тебе, что у нас – твоих сыновей – так называемая избирательная память, и это чрезвычайно верно, мама, такого рода память позволяет нам жить, как хочется, ибо мы запоминаем лишь то, что нужно нам, а не тем кретинам, которые берут на себя смелость учить нас» [7, с. 93].

Таким образом, герой-рассказчик оказывается способен и к запоминанию, и к пониманию, но только тех фактов, которые для него релевантны, необходимы ему для воссоздания собственной действительности. Это и делает всех остальных персонажей романа персонажами вымышленного мира «ученика такого-то». Внешние атрибуты романного мира, например топологические, построены таким же образом: дачный поселок, река, пруд, спецшкола, парк отражены лишь как образы, у них нет конкретных признаков, они являются образами в сознании героя-рассказчика. Одна из личностей «ученика такого-то» неоднократно просит вторую описать конкретный объект, вторая же в ответ начинает этот объект фантазировать. На вопросы первой о названии реки вторая отвечает: «Река называлась». Рассказчик реструктурирует «объективную» действительность так, что читатель романа почти ничего не может сказать о последней наверняка.

Соколов абсолютизирует текст повествуемого мира «Школы для дураков». Любое слово героя-рассказчика мотивировано конкретной ситуацией повествования, которая замаскирована. О ней прямо не говорится. Одно-

временно она подразумевается, так как рассказчик адресует свою речь, а его рассказ – реплика подразумеваемого диалога. Характерно первое предложение в романе: «Так, но с чего же начать? Какими словами?» [7, с. 21]. Такие сигналы авторефлексии дискурса, которых в тексте предостаточно, провоцируют вопрос: *кому, о чем и в связи с чем* хочет поведать рассказчик? Иными словами, они актуализируют реконструкцию читателем коммуникативной ситуации. Однако за каждым подобным сигналом в слове рассказчика следует сам рассказ, и ситуацию оказывается возможным реконструировать только по совокупности сигналов.

В итоге, рассказ не только не проясняет эту ситуацию, но и отвлекает от нее. Речь рассказчика состоит из цепи ассоциаций, которые позволяют ему переключаться с одного объекта повествования на другой. В процессе этого рассказа речевая активность, как правило, передается персонажу, слово которого воспроизводится героем-рассказчиком. В тексте нет графических ограничителей цитируемой речи, постоянно сохраняется ощущение изображенности слова и участие этого слова в диалоге, благодаря этому объем цитируемой реплики может составить более одной страницы печатного текста. Это особая стратегия соколовского текста, ощущение формируется у читателя с первых строк, поскольку в романах Соколова отсутствуют «безличные» повествовательные инстанции. В свою очередь персонаж, «перенимая» технику свободной ассоциации, может таким же образом воспроизводить чужую речь, но может (и в этом всегда присутствует предусмотренный автором элемент неожиданности) быть прерван ответной репликой героя-рассказчика. Герой-рассказчик может «неожиданно» задать вопрос или ответить, вступить в диалог не только со словом, изображенным непосредственно им, но и со словом, изображенным персонажем, «вмешаться» в цитируемое слово (не только чужое, но и собственное). Эта внутритекстовая коммуникация организуется не по принципу «обрамления», но как пространство свободного взаимопроникновения дискурсов. Такая организация формирует соответствующую ей дискретную модель времени [3, с. 4]. В результате все, что произносится героем-рассказчиком, – реконструкция. Воспроизведение чужого слова, воображение – реконструкция действительности, которая осуществляется в рамках речи «фантазера», который является ненадежным рассказчиком, не способным рассказать историю. Периодически осознаваемая последним необходимость поведать о событии деактуализируется постоянно совершающимся в рамках его речи «событием взаимодействия голосов» [1, с. 186]. Во всех произведениях Соколова моделируется процесс взаимопроникновения голосов, всего, что происходит в пространстве воображения художника. В ряде интервью и эссе писатель метафорически характеризует принцип своей работы над произведением как работу абсолютного слуха, камертона или сверхчувствительных антенн. В эссе «Конспект» читаем:

300 | «... улавливаю чьи-то беседы, беседующие, в сущности, голоса, и по их мотивам, мотивам то есть этих бесед, сочиняю скетчи...» [8, с. 425]. Именно «беседующие голоса» являются «персонажами» романного мира у Соколова. В «Школе для дураков» первым сигналом о наличии «обрамляющей» коммуникативной ситуации является первое же предложение («Так, но с чего же начать? Какими словами?» [7, с. 21]). Сразу за тем следует ответ: «Всё равно, начни словами: там, на пристанционном пруду» [7, с. 21]. Этот совет, данный нарратору, может принадлежать кому угодно, вплоть до получателя того сообщения, которое проблематизируется первым предложением. Но затем диалог продолжается и из реплик выясняется, что он ведется двумя личностями одного человека, которые пытаются определить, как и о чем им нужно рассказать. Это сигнал о том, что второй голос не является получателем сообщения, проблематизируемого в первом предложении, то есть внутритекстовая коммуникация не сводится к диалогу ближайших голосов [3, с. 5]. Характеризуя эту особенность «Школы для дураков», В.П. Руднев пишет о романе [5, с. 376], где каждому голосу, участвующему в «событии взаимодействия» с другими, в определенный момент предоставляется возможность высказаться.

Это пространство «обрамлено» диалогом двух личностей «ученика». Одна из них воспроизводит слово кого-либо из персонажей, воспроизводит какой-либо диалог с его участием и сама может принять участие в этом диалоге в качестве вопрошающего или отвечающего. Можно назвать это своеобразной «игрой в куклы»: та реальность, которую с объективной реальностью связывает только привлечение материала. Но знаменательно, что вторая личность «ученика такого-то» периодически напоминает первой (а вместе с ней косвенным образом и читателю), что это не столько игра, сколько рассказ, то есть адресация, выходящая за пределы игры. Поначалу адресантом видится именно вторая личность «ученика», которая, прерывая «игру» первой, просит рассказать о каком-либо случае или что-либо описать. Однако затем выясняется, что «обрамляющей» коммуникативной ситуацией романа является не «внутренний» диалог героя-рассказчика, а диалог последнего с «автором книги». «Автор» появляется не сразу, но и само его появление под таким именованьем и вступление в диалог с «учеником таким-то» не является достаточным основанием для того, чтобы отнести его к более «высокому» коммуникативному уровню. Таким основанием является, во-первых, тот факт, что слово «автора книги», в отличие от слова других персонажей, не резюмируется героем-рассказчиком, а во-вторых, то, что по мере приближения к концу романа диалог «ученика» с «автором» становится преобладающим и в нем выясняется, что весь рассказ первого адресован второму: «ученик» рассказывает «автору» о своей жизни для того, чтобы тот смог написать о ней книгу. «Автор» в «Школе для дураков» –

эксплицированная фигура, персонаж одного с героем-рассказчиком уровня, участвующий в диалоге. Периодически он берет уточняющее слово, но ни о каком новом для «ученика» факте не рассказывает. Более того, он пытается не корректировать дискурс собеседника, но имитировать его по ходу диалога.

Качественное изменение его статуса происходит в последней главе. «Автор» резюмирует последнюю реплику ученика, о котором уже говорится в третьем лице, в романе он впервые говорит не с ним. Но формирующийся таким неожиданным образом новый коммуникативный уровень не относится к внутритекстовой коммуникации. Для него автор не оставляет пространства в произведении. В романе «Школа для дураков» «автор» становится слушателем героя-рассказчика. В результате складывается впечатление, что книгу можно читать с любой страницы, погружаясь в атмосферу дружеской беседы со старыми знакомыми, но при этом у читателя может возникнуть ощущение незавершенности. Писатель демонстрирует читателю динамизм, диалогизм, принципиальную неоднозначность прочтения и полимодальность смыслов, могущих задаваться сменяющимися ракурсами повествовательной подачи читателю литературного материала, «кривизной и цветностью» предлагаемых ему «призм» на всех уровнях художественной структуры произведения.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 424 с.
2. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. 427 с.
3. Карбышев А.А. Филология и человек. № 2. М., 2007. 7 с.
4. Руднев В.П. Прочь от реальности. М., 2000. 432 с.
5. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999. 384 с.
6. Соколов С. Спасение в языке: [Беседа с писателем Сашей Соколовым / Записал А. Михайлов] // Литературная учеба. 1990. № 2. 184 с.
7. Соколов С. Школа для дураков. Между собакой и волком. СПб., 1999. 103 с.
8. Соколов С. Палисандрия. Выступления. Эссе. СПб., 1999б. 432 с.
9. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988. 416 с.

P. S. Verevkina

COMMUNICATION IN THE NOVEL "SCHOOL FOR FOOLS" BY SASHA SOKOLOV

Abstract. The features of the appearance of the narrator in the novel by Sasha Sokolov are investigated. The novel "School for Fools" was chosen as the object of research. The purpose of the study is to show the role of the fictional narrator, its features and necessity in Sokolov's novels, to identify the differences between the narrator and the usual narrator.

Keywords: novel, narrator, Sasha Sokolov.

ФИЛОСОФСКИЕ ВОПРОСЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИНЫ САДУР

Аннотация. Статья представляет последовательный анализ главных философских вопросов о смысле человеческой жизни в фантазмагорических пьесах Нины Садур конца XX века «Чудная Баба», «Ехай», «Панночка».

Ключевые слова: Пьесы Нины Садур; «Чудная Баба»; «Ехай»; «Панночка»; смысл жизни; фантазмагория; конец XX века.

Творчество Нины Садур вплетает в себя разнообразие жанров и стилей, поэтому оно, с одной стороны, отличается колоритом и оригинальностью, а с другой, является предметом изучения литературоведов и филологов. На данный момент существует уже большое количество работ, занимающихся творчеством Н. Садур, однако, как говорит поговорка «сколько голов – столько умов», есть разные подходы к восприятию ее творчества. Например, Н.Л. Лейдерман и Н. Липовецкий рассматривают его в терминах постмодернистской эстетики, Т.В. Казарина ставит творчество Н. Садур, как и Т. Толстой и Л. Петрушевской, в разряд «женской прозы», а О.Н. Зырянова, Е.В. Старченко, Г.А. Симон и О.В. Семеницкая анализируют художественный мир драматурга в академических диссертационных исследованиях. Нам представляется особенно интересным развить идею, выдвинутую диссертационной работой Г.А. Симон «Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н.Н. Садур», и рассмотреть творчество Н. Садур в рамках философских учений. Это обусловлено исключительной концентрацией внимания драматурга на проблеме *взаимоотношение человека и мира*, а, по справедливому мнению П.В. Алексева, «сама философия есть мировоззрение, т.е. совокупность взглядов на мир в целом и на отношение человека к этому миру» [1, с. 4].

Творчество Н. Садур вызывает разные чувства, именно поэтому существует много его интерпретаций и разных подходов к его изучению. Например, Н.И. Лейдерман пишет: «Есть только один писатель новой генерации, которому удалось построить свой театр как самостоятельное культурное явление – со своей целостной эстетикой, философией, своим самобытным драматургическим языком. Это – Нина Садур» [3, с. 154]. Но прежде чем разъяснять наш подход к творчеству Н. Садур, начнем с биографии.

Нина Садур – российский драматург, прозаик и сценарист, член Союза писателей СССР, родилась в Новосибирске в 1950 году, где и начала писать. Первый раз ее опубликовали в альманахе «Сибирские огни», но скоро она поняла, что в родном городе не сможет реализоваться как писатель, и уезжает в Москву. В столице она оканчивает Литинститут в семинаре по драматургии у В.С. Розова и И.Л. Вишневской и пишет пьесу «Чудная баба» (1981) в качестве дипломной работы. Именно с этой пьесой она дебютировала в московском театре. Упомянем основные произведения: «Уличенная ласточка» (1982), «Ехай» (1983), «Нос» (1986), «Юг» (1992), «Чудесные знаки спасения» (1994), «Брат Чичиков» и мн. др.

Данная работа посвящена произведениям первого цикла творчества драматурга, а именно пьесам: «Чудная баба» (1981), «Ехай» (1983) и «Панночка» (1985), и мы будем рассматривать эти пьесы в том же порядке, в котором они перечислены не только для того, чтобы не нарушать хронологическую линию творчества, но и потому, что в этом порядке естественно наблюдать за развитием решения вопросов, которые постоянно звучат на устах садуровских персонажей: «Зачем мы живем?», «Кому я нужен?» и «Может ли человек без чуда жить?».

Начинаем с пьесы «Чудная баба». По словам Н.И. Лейдермана, эта пьеса является «Ключом к фантазмагорическому театру Нины Садур (р. 1950) и ее художественной философии» [3, с. 154], и наша задача показать, в чем заключается ее философия. «Чудная баба» состоит из двух частей: «Поле» и «Группа товарищей». В первой части действие происходит на открытом пространстве, на поле, на уборке картофеля – это является намеком на реалии позднего советского периода. Именно там читатель встречает главную героиню – Лидию Петровну, которая находится в отчаянии из-за того, что заблудилась на этом пустом поле, где не видно ни товарища, ни дороги. Единственный человек, которого она видит – странная баба, появившаяся из ниоткуда, которая называет себя «тетенька», «Убиенько» и «зло мира»:

Лидия Петровна. Ну и как тебя звать?

Баба. Убиенько.

Лидия Петровна. Какая Убиенько? Что это такое – Убиенько? Откуда ты взялась? Я шла, тебя не было. Я бы увидела. Ты сразу взялась. (Отступает от Бабы.) Откуда ты взялась?

Баба. Отовсюду!

Баба (ей вслед). Я зло мира! [9]

Окруженная только бесконечным полем, Лидия Петровна хочет лишь одного: возвратиться к товарищам – а не к семье, о которой вообще очень редко говорит, – и обращается к «чудной бабе» несмотря на ее странное имя и неприличный внешний вид «с голыми ногами». Лидия видит в «тетень-

304 | ке» выход из ситуации, не зная, что встреча с ней, как и встреча Философа с Панночкой, ведет к потере человеком самого себя.

Как ни странно, баба предложила Лидии одну игру, на которую Лидия сразу согласилась:

Лидия Петровна. Ну хорошо. Я понимаю. В принципе. Нас послали на картошку. Наши КБ. Коллектив товарищей. Я опоздала. Заблудилась. Иду. Встречаю бабу с голыми ногами. Она – зло мира. Если поймаю ее – наступит рай на земле... (Озирается.) Как по-прежнему странно устроен человек. Я не верю, что она – зло мира, но я... но я на всякий случай ее поймаю...

Баба. Ты не думай про устройство! Ты лови! Давай, Лида, давай!

Лида, Лида, теперь не останавливайся, до конца лови, без остановок, а то всех погубишь, весь мир. С одного разу только и можно ловить, Лидушка! [9]

Лидия проиграет, и как «тетенька» ее убедила, с этого момента целый мир погиб из-за ее беспомощности, хотя на самом деле Лидия потеряла себя с того момента, когда оказалась одна. Все, что происходит с Лидией, называется потерей личности и необходимостью человека быть частью общества. Настоящему человеку нужны другие люди, чтобы определить и понять себя, иначе он потеряет себя, как это произошло с Лидией.

«Чудная баба» еще убедила Лидию в том, что все люди погибли и на свете остались только они вдвоем, а все остальное – муляж настоящего мира, и что ей очень нужна Лидия.

Лидия Петровна. А зачем я тебе?

Баба. Мне без тебя нельзя. Все же умерли. Ты умрешь, и я умру. Я – зло мира. Я людишек жру и радуюсь, а всех пожру и сама помру. Во какая я. Ты последняя осталась. Я тебя беречь буду. Помаленьку кушать буду. Поживем! Ничо! Просторно здесь! Светло! [9]

Баба «вытащила» Лидию в другое пространство, символом которого является яма. Через эту яму Лидии открывается новый мир, «мир мертвых» – мы уже знаем о существовании двух пространств в творчестве Садур, мира «живых и мертвых» – где все, что она знала прежде о порядке космоса (мироздания) нарушено. Например, о земле Баба расскажет: «В океане она плывет, Лида. На трех китах» [9].

В отличие от первой части, где действие происходит на открытом и бесконечном картофельном поле, на котором Лидия потеряла след товарищей, контакт с реальным миром и с самой собой, во второй части, в «Группе товарищей», все происходит в закрытом месте – конструкторском бюро. Здесь Лидия изображена в нормальной обстановке, она на работе, где ее товарищам кажется, что она очень сильно изменилась после «картошки», и реагируют на ее странное поведение:

Александр Иванович (мягко). Идите, Лидия Петровна. Вы все равно не сможете работать.

Лидия Петровна. Смогу!

Елена Максимовна. Не сможете. Вы вчера опять напутали в расчетах. Вы давно не можете работать. После картошки [9].

Окружающий мир персонажей – это не природа, как в первой части, а комбинация искусственных вещей: столы, кульманы, окна, двери, телефоны, шкафы, люди – все это создает ощущение, что героиня в мире миражей.

Второй важный момент для нашего анализа – реплика Оли Черкасовой (коллега Лидии по работе): «Зачем мы живем?». Этот вопрос, который так мучит Олю, не найдет место для обсуждения в мире «капиталистов». Начальника Александра Ивановича раздражает поведение Оли; он недоволен, потому что она работает не эффективно: «У вас два дня осталось, а чертеж не готов» [9], а Елена Максимовна как представитель коллективного менталитета упрекает ее тем, что она думает о самой себе, когда на самом деле важно состояние целого коллектива. «Один за всех, все за одного» – принцип, который больше не работает, когда человек начинает рассуждать сам:

Елена Максимовна. Интересно, Оля, вы рассуждаете! Все работают, одна вы не хотите. А другие, может быть, тоже не хотят.

Оля. Я хочу. Но я хочу знать, почему мы все живем? Ну зачем? Ну вот – зачем?

Елена Максимовна. Что значит – зачем? Вас никто не спрашивает. Вы живете, потому что вас родили [9].

Коллеги по работе – кроме Лидии – воспринимают Олю как «капризную девушку», которая не только не хочет работать, а занимается «дурными вопросами», на которые нет ответа. На самом деле, вопрос, который и не дает спать Оле – экзистенциальный вопрос, с которым особенно тяжело борется человек наших дней. Не случайно этот вопрос возник именно у молодой работницы. Оля Черкасова – символ нового поколения, которое вышло за пределы корпорации, в которой оно работает, а напряженность в отношениях между ней и Еленой Максимовной – аллюзия конфликта между поколениями, основной темы романа Тургенева «Отцы и дети». Но прежде всего Оля – символ разумного человека, и сам процесс мышления означает познание мира с душой, как провозгласил сам Сократ в диалоге Платона «Федрон»:

– Следовательно, ничем, кроме мышления, не открывается ей ничего существенного?

– Да.

– Но мыслит она лучше, вероятно, тогда, когда ничто не беспокоит – ни слух, ни зрение, ни печаль, ни удовольствие, когда, оставив тело и, сколько возможно, удалившись от общения с ним, она бывает совершенно одна, сама по себе, и стремится к сущему [5, с. 2].

После вопроса Оли «Зачем мы живем?», на который консервативная Елена Максимовна избегала ответа, Лидия Петровна начала действовать,

306 | чтобы расшифровать свою тайну. У нее была одна цель: узнать, была ли права Чудная Баба в том, что все погибло, и в теперешнем мире все является лишь повторением, имитацией настоящего мира, муляжом. Лидия жила на грани «сна» и «яви» без возможности осознать, где заканчивается одно и начинается другое. Она сомневается во всем и открывает свою тайну только любимому человеку, Александру Ивановичу, который, к сожалению, не способен понять ее метаморфозу.

Из этого хаоса возникает еще один вопрос, который втягивает в необходимость его решения Лидию Петровну, привлекающую к нему и всех остальных: «Быть или не быть?». Лидия заставляет всех доказать, что они есть, и в итоге Гена признался, что он украл ее кошелек. Оля сказала, что ей скучно жить, и т.д. Но в пьесе Садур, как в пьесе «Вишневый сад» А.П. Чехова, персонажи не слушают друг друга.

В конце концов никто из персонажей не смог ответить на вопросы: «Зачем мы живем?» или «Как доказать, что ты есть?». Они являются открытыми, как и финал пьесы, оставляя читателю или зрителю искать ответы самим. В финале Лидия выходит со сцены, полная раздражения и боли: «Только мое, одно мое сердце остановилось. Я одна, только я лежу в сырой, глубокой земле, а мир цветет, счастливый, счастливый, живой! Прощайте, милые! Живите долго, богато, любите, рожайте, работайте и отдыхайте! Прощайте!» [9].

Как утверждают философы, «нет на свете, наверное, ни одного человека, который не размышлял над вопросом о жизни и смерти, о неминуемости своего конца», [1, с. 4], и в пьесе Н. Садур эти вопросы мучают не только молодую Олю, но и Лидию, которая из-за невозможности найти ответы на эти вопросы сходит с ума. Эти вопросы обладают такой мощью, что могут даже подтолкнуть к самоубийству, в чем мы убедимся, обратившись к следующей пьесе.

В пьесе «Ехай» встречаются в полной ночи, «в глухом-глухом месте», под блестящим небом на рельсах поезда двое мужчин: Машинист электровоза и Мужик. Сцена трагична: Мужик лежит щекой на рельсе и ждет смерти, но Машинист вовремя замечает его и пытается узнать, почему человек хочет покончить с собой:

МАШИНИСТ. Я не понимаю, что людям не живется? И так – если война, все и так поедет. Кнопку нажмут, и – звездец! А так живи пока, хорошо ведь. Что, не так, скажешь? Все есть, живи только! Не живется им... [7].

Молодой Машинист, который «построил себе жизнь» – есть работа, семья, то есть близкие и дорогие ему люди, и есть чем заниматься – не может понять, чего не хватает Мужика, если нет войны – самого плохого на свете. Он пытается убедить Мужика отойти от рельсов, но не для того, чтобы спасти его, как можно было бы подумать сразу, а потому, что ему нужно поскорее поехать, чтобы не выйти из графика.

МАШИНИСТ. Я не понимаю, что ты выпендриваешься-то? Ты походи, повесься, если тебе звери не нравятся. Ты какой-то способ избрал эгоистический [7].

Персонажи этой пьесы сталкиваются с человеческим равнодушием, как и герои предыдущей. Но, в отличие от Лидии, Мужик умирает от великой тоски, а «тоска, в сущности, всегда есть тоска по вечности, невозможности примириться с временем. Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества, пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира. Но она говорит об одиночестве перед лицом трансцендентного» [1, с. 5]. Мужик потерял высшие мировоззренческие ориентиры в жизни, ему больше ничего не нужно, его жизнь пуста и не имеет смысла из-за того, что он никому не нужен, он «ничейший», – и прибегает к самоубийству, видя в этом единственный выход. Выдающийся философ Вл. С. Соловьев, наблюдая за ростом числа самоубийств, отметил, что человек прибегает к этому выходу, когда у него опустел мир внутренний и вследствие этого он потерял ощущение красоты и насыщенности внешнего мира, ибо «безусловно необходимы для жизни человеческой убеждения и воззрения высшего порядка, т.е. такие, что разрешали бы существенные вопросы ума, вопросы об истине сущего, о смысле или разуме и вместе с тем удовлетворяли бы высшим требованиям воли, ставя безусловную цель для хотения, определяя верховную норму деятельности, давая внутреннее содержание всей жизни...» [1, с. 6].

Жизнь Мужика лишена содержания, он не видит смысла в продолжении своего существования, жизни, ни для чего, ни для кого, и бездна космическая его не спасает. В то же время Машинист в какой-то степени похож на Елену Максимовну – он удовлетворяет свои физические потребности и думает, что этого достаточно, чтобы благополучно жить в мирное время.

МАШИНИСТ. Да совесть-то у тебя есть в конце концов! Мне тридцать два года. Мне еще жить! У меня мамаша жива! Я честный человек! Я ничьей крови не пролил! Я к мамаше приезжаю – цыпленка не зарежу! Ты что на меня налез! Что я сделал? Я тебе душу распахнул! А ты вон что! [7].

Мы чувствуем, что Машинист не интересуется искренно переживаниями Мужика, мы даже сомневаемся в том, что он смог бы понять его отчаяние: в сложившейся ситуации Машинист лишь рассказывает о своей жизни. Это открывает внутренний мир человека, для которого собственное «Я» важнее всего остального.

Мужик – один под блестящим небом, и очень далеко от «блестящей деревни», ему не хватает человеческого тепла, и он стремится к объятию Вселенной. Он становится «глухим» к Машинисту и к его истории жизни, хотя тот решительно объясняет Мужика, что «человек борется за жизнь по-

308 | тому, что она у него одна, и все..» и что человек способен делать все, чтобы чувствовать себя живым:

Человек честно заполняет свои миги. Если он талант какой-нибудь или художник – сгорает и все. А если он простой человек, ему еще страшнее... ему больше нужно всего, ему кушать надо хорошо, ему удобства нужны, детишки, разные безумные деньги! [7].

Все эти размышления Машиниста не доходят до Мужика, так и в Машинисте не появилось сочувствия к Мужику, потому что оба мужчины различные по своей природе. По определению Платона, есть люди, заботящиеся только о теле, т. е. об обеспечении едой, одеждой, домом – Машинист, и есть люди, заботящиеся о душе, т.е. стремящиеся к совершенствованию духовного мира, а это – Мужик. Реплики персонажей похожи на монологи, поскольку отсутствуют ответы и выражение сочувствия, но очевидно взаимное непонимание друг друга. По мысли Лейдермана, «фактически все герои Садур, как и персонажи «группы товарищей», ошеломленные муляжностью мира и людей вокруг, настойчиво пытаются найти доказательства подлинности собственного бытия: чаще всего они пытаются убедить себя и других в том, что нужны другому человеку» [3, с. 154].

Ситуация резко меняется с внезапным появлением Бабки. Ей нужно было помочь, она козла потеряла, и как-то неожиданно, после всех попыток Машиниста, Мужик стал отзывчив к «боли» Бабки, пообещал ей, что поможет найти козла, и с этого момента он стал чувствовать себя полезным бабке – и миру.

Бабка спасла Мужика, как Соня Мармеладова спасла Раскольникову, хотя Мужик не совершил никакого преступления, а осознал себя, совершив при этом добрый поступок. Бабка не обратила внимание на все гадости, которые Машинист стал рассказывать о нем (что сидел в тюрьме, потому что убил старушку за 5 рублей, чтобы купить вино), она дала Мужику, как Соня Раскольникову, повод возродиться в духовной сфере; Бабка восприняла его судьбу с христианским пониманием, мудро заметив, сказала, что «человеку свойственно ожидание».

БАБКА (Машинисту.) Ну так че вы-то скачете? Не вы ж, я извиняюсь, сидели. Всяко бывает с людьми. Они ж не мертвые. Наделают че-нибудь. Всегда так было. Не совпадет как-нибудь. Всегда так было. Не совпадет как-нибудь с общим, и наделают делов. Сколько народу сидело, че ж... Теперь... под поезд кидаться? [7].

Мужик честно раскаялся перед ней и перед небом в своих грехах, исповедался как по христианству должен был исповедаться, и баба «чүдно» появилась и дала ему смысл жизни.

Нина Садур анализирует нравственно-психологическое состояние мира и роль человека в нем. Самодовольный Машинист по всей видимости хорошо живет, а «ничейший» Мужик чувствует себя одиноким и беспомощным

в страшном нестабильном мире, и Бабка в сапожках видела в нем нечто знакомое и понятное – страх бесполезности в человеке и бесконечного отсутствия сострадания и любви к ближнему.

Если в пьесах «Чудная баба» и «Ехай» звучат экзистенциальные вопросы, такие как «Зачем жить?» (Оля), «Кому я нужен?» (Мужик), в пьесе Садур «Панночка» отсылающей нас к «Вию» Н.В.Гоголя, Спирид, один из казаков, хочет убедить всех, что «не может человек без чуда жить!». Спириду нужно какое-то чудо, сверхъестественная сила, ему нужно верить в что-то, без этого он не представляет своей жизни. Долго ссорились Спирид с Явтухом, один вступая за чудо, другой за науку, пока не появился от Киевской бursы Философ Хома Брут. «Ноги сами вывели меня к вам, хотите верите, хотите нет» – сказал Философ, и, разумеется, это чудо. От чуда разговор казаков перешел к расшифровке истинной правды:

Явтух ...А что под землей, в самом нутре у нее ? что?

Философ. Значит так. Внутрь земли повидать нельзя. Тайна внутри земли. А если кто осмелится и прокопает сквозную дыру, и заглянет в самое сердце земли, тот опалит свои очи до конца дней своих, ибо не можно человеку дерзать на такие тайны! [8].

«Чудное» явление Философа у двора сотника и быстрое его помещение между казаками не предсказывает беды, принесенной им, – его назначили, по просьбе покойной Панночки, читать молитвы три ночи в церкви. Несмотря на то, что Философ Хома в начале хотел уйти из дома сотника, потом извинялся, что он не «святой человек», и пытался изо всех сил убедить казаков освободить его от этой обязанности, он оказывается в безвыходной ситуации: «Ну так и что ж, у каждого ведь своя судьба, ребята». Хома Брут осмелился посмотреть в «сквозную дыру», теперь он видит и понимает больше, чем остальные люди, и ему дорого приходится расплачиваться за эти знания. Он постепенно теряет, разрушает свою внутреннюю гармонию, его душа «замерзает», но он сознательно идет на смерть, чтобы спасти мир.

Что ж... я и пойду... пускай... и не побоюсь, раз так назначено... а что же я хотел сказать?! Значит, выбрали самого никчемного человека и кинули во мрак разъяренный, чтоб пожрал и поутих до другого разу тот мрак, напившись теплой человеческой крови... что ж, я ведь все понимаю... [8].

У Философа Хома Брута есть ответ на вопросы Оли и Мужика, он понимает, что у каждого человека есть своя судьба, что судьба человека написана на небесах и он не может изменить ее: «...Господь все мудро решил, он не кинет крупного человека, он важного большого человека сбережет для хо-рошего и нужного дела, а самого неуместного выберет, вроде меня... коли уж приходится бесовский мрак ублажать...», и также понимает, что смысл жизни состоит в том, чтобы спасти мир, и что он необходим для спасения этого мира в борьбе добра и зла. При его жертве закрывается черная дыра

310 | и на земле наступает царство добра и мира. Эта картина изображена в финале пьесы: «Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками» [8, с. 12].

Пьесы Нины Садур «Чудная баба», «Ехай», «Панночка» создают, на наш взгляд, линейную композицию, то есть – к вопросам Оли и Лидии присоединяется вопрос Мужика, чтобы ответил на них Философ Хома Брут. Все знаковые персонажи Н. Садур, независимо от возраста, социального статуса, образования или мировоззрения, стремятся к одному – совершенству и гармонии внутреннего мира в согласии с миром внешним. Героев Нины Садур волнуют вопросы, тревожащие человечество от античности до наших дней, и, естественно, русского человека. В подтверждение того, насколько злободневной является необходимость острой постановки этих вопросов для нашего современника, которую чутко уловила Нина Садур, свидетельствуют, в частности, слова русского религиозного философа первой половины XX века С.Л. Франка: «Не видим ли мы уже теперь, как многие русские люди, потеряв надежду на разрешение этого вопроса, либо тупеют и духовно замирают в будничных заботах о куске хлеба, либо кончают жизнь самоубийством, либо, наконец, нравственно умирают, от отчаяния становясь прожигателями жизни, идя на преступления и нравственное разложение ради самозабвения в буйных наслаждениях, пошлость и эфемерность которых сознает сама их охлажденная душа?» [11, с. 3].

Литература

1. Алексеев П.В., Панина А.В. Философия. Проспект. М., 2010.
2. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М.: Флинта : Наука, 2009.
3. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература – 1950–1990-е годы (Том 2, 1968–1990) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=284791&p=154>
4. Петрова А.В. Творчество Н.Н. Садур (Опыт интерпретации): диссертация [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~ref/dcx/2016_PetrovaAV_diss_10.01.01_32.pdf
5. Платон Федон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/platon/fedon/chitat-onlayn/>
6. Садур Н.Н. Искусство – дело волчье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/>
7. Садур Н.Н. Ехай [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0040.shtml
8. Садур Н.Н. Панночка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0190.shtml

9. Садур Н.Н. Чудная баба [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lit.lib.ru/s/sadur_n_n/text_0030.shtml

10. Симон Г.А. Художественная репрезентация антиномии «добро/зло» в творчестве Н. Н. Садур: автореф. дис. ... кандидат филологических наук. Улан-Удэ, 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-reprezentatsiya-antinomii-dobrozlo-v-tvorchestve-n-sadur/read>

11. Франк С.Л. Смысл жизни. Берлин. 1925 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lib.pravmir.ru/library/book/1431>

M. D. Covalescu

**THE PHILOSOPHICAL QUESTIONS IN THE WORKS
BY NINA SADUR**

Abstract. The article presents the logical analysis of the main philosophical questions about the sense of human life in the phantasmagoric Nina Sadur's plays of the end of 20th century.

Keywords: Nina Sadur's plays; «The Unusual Woman»; «Let's go ahead»; «Pannochka»; the sense of life; phantasmagoria; the end of 20th century.

«ЭФФЕКТ ТАЛИСМАНА»: РОЛЬ ПОВЕРИЙ И РИТУАЛОВ В ОКОЛОФУТБОЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Статья посвящена поверьям и ритуалам как органическим элементам фольклора городской субкультуры футбольных фанатов, призванным помочь команде добиться нужного результата. Приводятся примеры различных суеверий среди игроков, тренеров, болельщиков. Также уделено внимание некоторым особенностям данного явления – специфике бытования, оценке объектов и т.д.

Ключевые слова: футбол, поверья, ритуалы, болельщики, фанаты.

Игра является важнейшим и древним явлением культуры. В русской традиции любое игровое действие было сопряжено с комплексом магических обрядов и ритуалов. Следовательно, мы можем говорить о явлении синкретизма, когда слово в игре тесно переплетается с определенными действиями, с включением игровых предметов либо без них, данные действия могут соблюдать очередность, сопровождаться звуковыми эффектами; при этом фигура исполнителя, его возраст, пол, одежда и т.д. также могут иметь важное значение.

Футбол как игра является уникальным феноменом, потому что для многих людей «становится самой жизнью» [1, с. 11] на период проведения матча, а также наделяет сакральным смыслом все, что ему предшествует и что происходит после его окончания. Болельщики-суппортеры, являясь двенадцатым игроком любимой команды, искренне переживают за нее, отдаются игре от первой до последней минуты, используют доступные им звуковые и визуальные средства поддержки: придумывают речевки, исполняют фанатские песни, рисуют плакаты и баннеры, принимают активное участие в создании перформанса – приходят на сектор стадиона в цветах команды, чтобы придать красок трибуне и т.д., надеясь каждый раз на победу родного коллектива.

Кроме вышперечисленного, у каждого футбольного болельщика есть свой набор поверий и ритуалов, связанных с «игрой № 1», причем одна и та же примета может трактоваться разными людьми прямо противоположно. Так, самый известный ритуал в болельщицкой среде связан с важными для

команды матчами (если она, например, участвует в дерби), которые очень хочется выиграть. Заключается он в следующем – болельщики «на фарт» не смотрят эти матчи, считая, что можно сглазить игру любимой команды. «– Где и как смотрели победный матч с «Наполи»? – А я его на фарт не смотрел, следил за он-лайном. – Вот так новость! – В этом сезоне, как ни посмотрю трансляцию, – «Днепр» проигрывает. Просто черный глаз какой-то (смеется). Теперь вот разрываюсь между приметой и желанием увидеть финал. Наверное, все же не буду, хотя так хочется!» [4, с. 18]. Случается, что от этого поверья могут пострадать и самые близкие родственники игроков – их насильно отлучают от просмотра матчей. Так, супруга полузащитника волгоградского «Ротора» Артура Рылова – Ксения в интервью рассказала следующее: «У нас недавно произошла забавная история. Я с детства привыкла ходить на стадион, поэтому и игры, в которых участвует Артур, всегда предпочитаю смотреть на трибуне, что называется «вживую». ... Футболисты – люди суеверные, и Артур, к моему удивлению, недавно заметил, что в последнее время, если я присутствую на игре, «Ротор» проигрывает. Он попросил меня на очередной матч не ходить, чтобы проверить примету. Конечно, без меня команда выиграла. ... Артур на игры ходить-то мне запретил после этого» [9, с. 34].

Обратным примером может служить ситуация, описанная украинской писательницей Марианной Гончаровой в небольшом рассказе «Талисман»: «...Для футбольных болельщиков нашей семьи, мужа, сына и папы, я – футбольный талисман. <...> Когда по спортивному каналу идет важный футбольный матч, меня громко зовут к телевизору быть талисманом. <...> Я обязана сидеть на диване перед телевизором и следить за нашими. И тогда наши выигрывают. <...> Эту мою способность быть талисманом, то есть влиять на ход матча, знают все друзья мужа, сына и папы. И когда идет футбол, и когда в первом тайме наши уже проворонили два мяча ...к нам домой звонят: – Она дома? – Да. – Она смотрит? – Да. – Она следит? – Ой, блин, она же спит!!! – А ну-ка подтолкните ее, эту сволочь, пусть смотрит внимательно... И пусть волнуется!!! <...> Если я смотрю невнимательно, не переживаю или вообще не присутствую у телевизора и, если вдруг ...наши проигрывают, мужская половина нашей семьи и их друзья на меня обижаются и со мной не разговаривают...» [6, с. 32].

Помимо собственно фанатов, поддерживающих любимым клуб, верить в приметы, соблюдать их, проводить различные ритуалы, наделяя их особым магическим смыслом, могут и сами игроки, и тренеры, и целые футбольные коллективы. Например, голкипер ФК «Спартак» (Москва) Артем Ребров так рассказывает о своем ритуале с поцелуями штанги на удачу и разговором с каркасом ворот перед любым футбольным матчем: «Многие мне говорят, мол, Ребров пиарится, больной псих, у него с головой проблемы. Друзья

314 | постоянно подкалывают. Самое интересное: когда я играл в «Сатурне» и «Шиннике», никто даже внимания не обращал на это. Как только я пришел в «Спартак» – началось. Первый раз помню, сделал это в Раменском. Хорошо сыграли, и я продолжил ритуал. Да, у нас с ними целый диалог. Я знаю, что это не безумие. Тут есть что-то свое, духовное. Был сезон, когда кто-то посчитал попадание мячей в каркас наших ворот. Даже нарисовали табличку. После этого не было ни одной штанги до конца сезона! Тут хочешь – верь, хочешь – нет» [7].

Одноклубник А. Реброва и его коллега по амплу Андрей Дикань сообщает следующее: «У каждого вратаря есть свой ритуал. Выходя на игру, переkreщиваюсь три раза. А вот содержание наших с воротами разговоров пока придержу при себе. Раскрою секрет после завершения карьеры» [3, с. 4].

Другой вратарь – известный всему миру Лев Иванович Яшин, единственный среди голкиперов обладатель «Золотого мяча», входящий во все символические сборные мира и по праву считающийся лучшим стражем ворот в истории футбола, отмечал: «Все спортсмены по-своему суеверны, причем дело не в приметах. Я от этого недостатка не отрекся. У меня есть свой талисман. Это моя кепка. Ни за что на свете я с ней не расстанусь. Вот уже пять лет, как я играю в ней. А ее предшественница проработала десять лет, но теперь она ушла в почетную отставку. Я не рискую надевать ее, так как она залатана. Но я беру ее всегда с собой. В Марселе мои почитатели вырвали ее у меня, и пришлось их умолять вернуть мне мой талисман» [11, с. 25].

Многие тренеры меняют на фарт одежду, прическу, сбывают усы или бороду, либо наоборот отпускают их, а на матчи приходят в «счастливом» костюме. Приведем слова начальника команды «Химки» Игоря Торубарова, рассказавшего о приметах на удачу: «...Не стригусь, пока команда не проиграет... Только пострижешься – проигрываем! Несколько раз было. Вот и хожу лохматый! Бриться – только за день до игры, чтобы во время матча была легкая щетина. И мне столько раз доставалось за то, что не в своей «счастливой» ветровке прихожу...» [8, с. 17].

Некоторые тренеры с суеверием относятся к цифрам. Ярким примером служит Курбан Бердыев (ранее тренировавший ФК «Рубин» (Казань): «Леха Медведев во всех командах играл под 13-м номером. Курбан при переговорах сразу предупредил: «С этим номером в «Рубин» путь заказан». Мы начали что-то думать. Может, 31-й? Бердыев запрещает: «Нельзя. Это 13 наоборот». В итоге взяли 26 й. Леха стал играть, забил «Зениту», киевскому «Динамо» – «Рубин» после этого в Лигу чемпионов вышел. Все нормально, но тут до Курбана доходит: «Блин, 26 – это ж, если пополам, 13 получается. Меняйте!» [5, с. 20].

Отмечая важность магии чисел, болельщики говорят и о том, что неудачу может приносить определенный цвет: *«На первый взгляд несерьезная версия – все ошибки в этом году Игорь допустил, играя в зеленом свитере. Но в каждой шутке, как известно, только доля шутки...»* [2, с. 16] (Речь идет о неудачной серии игр голкипера ПФК ЦСКА Игоря Акинфеева на ЧМ-2014, в Лиге Чемпионов 2014/2015 и в чемпионате России – прим. автора статьи).

Еще одной знаковой традицией для многих отечественных футбольных коллективов является правильный заезд клубного автобуса на парковку перед матчем – водитель не должен сдавать назад: *«Мне о традиции рассказал предыдущий водитель – Матвейч, который работал в клубе 30 лет. Царствие ему небесное. Я особо не спрашивал, почему так заведено – просто принял и все. В «Локомотиве», в ЦСКА все то же самое ведь. Считается, что сдать назад – это к поражению. Когда Денис Глушаков пришел в «Спартак» из «Локомотива», сразу сказал мне: «Смотри, ни шагу назад». Я ответил, что все прекрасно знаю, что работал с Федотовым, Черчесовым, Лаудрупом, Эмери – при всех это правило было»* [10].

Таким образом, глубокая эмоциональная вовлеченность в ситуацию боления в фанатской среде является причиной появления различных примет и поверий, приводящих к созданию ритуалов, призванных помочь команде добиться нужного результата. Каждый из них становится органическим элементом фольклора городской субкультуры футбольных фанатов, а также частью общей мифологии и культуры.

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965. 527 с.
2. Борзыкин М. Игорь Акинфеев: Остаться в живых / Советский спорт. Футбол. № 39 (538). 30 сентября – 6 октября 2014 года. С. 16.
3. Бутырский Д. Андрей Дикань: хочу играть до сорока / Советский спорт, № 188 (19151) 14 декабря 2013 года (Московский выпуск). С. 4.
4. Вагин Р., Роганов Н. «Днепр» никогда не был командой шакалов и крыс» (интервью с Максимом Калининченко) / Советский спорт. Футбол. № 20 (571). 26 мая – 1 июня 2015 года. С. 18.
5. Вагин Р., Роганов Н. «Спросите игроков, которые без команды, – почему? «Агент – козел!» (Интервью с Алексеем Сафоновым) / Советский спорт. Футбол. № 39 (538). 30 сентября – 6 октября 2014 года. С. 20.
6. Гончарова М.Б. Кенгуру в пиджаке. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014.
7. Куимова П., Телингатер Г. Ребров: он с левой хлобысь – и все! Я даже испугаться не успел [Электронный ресурс]. – URL: <https://sport>.

316 | rambler.ru/other/35902662-rebrov-on-s-levoy-hlobys-i-vse-ya-dazhe-ispugatsya-ne-uspel/?updated (дата обращения: 25.07.2020).

8. Туманов Д. Начальник команды (Интервью с Игорем Торубаровым) / Советский спорт. Футбол. № 20 (622). 24–30 мая 2016 года. С. 17.

9. Фомина А. Футбол на шпильках. Ксения Рылова. Ротор / Официальный журнал футбольного клуба «Ротор» Волгоград. № 4 (4) сентябрь 2013. С. 34.

10. Чернявский Г., Карпов И. Почему автобус «Спартак» не сдает задом? Этому правилу 15 лет [Электронный ресурс]. – URL:https://www.sports.ru/tribuna/blogs/football_texts/2296503.html (дата обращения: 25.07.2020).

11. Яшин Л. Интервью «Франс футболу» / Футбол. Хоккей. № 43 (2989). 25 октября – 1 ноября 2017.

D. N. Fateev

"TALISMAN EFFECT": THE ROLE OF BELIEFS AND RITUALS IN FOOTBALL REALITY

Abstract. This publication is devoted to beliefs and rituals as organic elements of the folklore of football fans' urban subculture, called to help the team achieve the needed result. Examples of various superstitions among players, coaches and fans are given. Attention is also paid to some features of this phenomenon – the specifics of existence, the estimation of objects, etc.

Keywords: football, beliefs, rituals, buffs, fans.

ФЕНОМЕН РОМАНА «МЕТРО 2033» ДМИТРИЯ ГЛУХОВСКОГО

Аннотация. «Метро 2033» – культовый роман-антиутопия, переведен на десятки языков, заинтересовал Голливуд, превращен в атмосферные компьютерные блокбастеры, породил целую книжную вселенную и настоящую молодежную субкультуру во всем мире. Дмитрий Глуховский создал легендарное «Метро 2033».

Ключевые слова: метро, роман, вселенная, Глуховский.

В октябре 2005 года впервые увидела свет книга Дмитрия Глуховского «Метро 2033». Роман стал настоящим культурным феноменом, его перевели на 37 языков и издали более чем двухмиллионным тиражом (по данным портала livelib.ru). Сейчас благодаря роману существует уже целая вселенная, в рамках которой создают новые произведения, делают игры и планируют снять фильм.

История создания романа «Метро 2033» берет свое начало в 2002 году. Именно тогда журналист Дмитрий Глуховский впервые публикует в Интернете первые главы «Метро 2033». На такой необычный шаг Глуховского толкнули отказы издателей напечатать произведение, тогда начинающий писатель, который очень хотел донести до людей свое творение, создал сайт, на котором начал выкладывать по главам первую версию романа. Интернет-релиз незаконченного романа произвел эффект разорвавшейся бомбы и в считанные месяцы собрал вокруг себя десятки тысяч преданных фанатов, желающих получить продолжение любимой истории. Далеко не последнюю роль в завоевании такой огромной популярности сыграл эффект погружения, созданный Глуховским: к каждой главе романа писателем специально были подобраны музыкальные композиции, которые создавали атмосферу, полностью погружая читателей в мир книги. Ажиотаж, поднявшийся вокруг произведения, заставил издательства обратить на него внимание, и уже в 2005 году появилось первое печатное издание романа от издательства «Эксмо». Спустя 2 года роман был переиздан издательством «Популярная литература». Меньше чем за три месяца тираж в 100 тысяч экземпляров был полностью продан, издательство выпустило дополнительный стотысячный тираж, который разошелся менее чем за год, третий тираж составил 50 тысяч

318 | экземпляров. В новых изданиях появилась первая глава продолжения романа «Метро 2034», и благодаря этому книги раскупались еще охотнее. Такой успех не мог остаться незамеченным, и в 2007 году на европейском литературном конкурсе «Еврокон» книга получила звание «Лучшего дебюта». Закрепление успеха произведения Глуховского произошло при помощи издательства АСТ, которое завершило путь романа к званию мирового бестселлера и издает все книги, связанные с «Метро 2033» и по сей день.

Несмотря на огромный коммерческий успех романа «Метро 2033», многие критики отзывались о нем скорее отрицательно: Дмитрий Смоленский, писатель и критик журнала «Самиздат», в своей рецензии на роман приходит к выводу, что «он ни очень уж хорош сам по себе, ни откровенно плох. Автор создал его, то ли точно вычислив целевую аудиторию – любителей компьютерных игр в жанре «шутер» и «квест» в возрасте от 12 до 25 лет, то ли угодил в нее случайно, создавая текст "под себя"» (2, стр. 6). Также критик отмечает, что «книга в общем и в целом – пустая». Ее, по мнению Смоленского, не могут спасти ни обилие различных полуфантастических элементов, ни философские банальности, ни рассуждения о судьбе и предназначении человека.

Однако, несмотря на прохладное отношение критиков, а иногда и совсем разгромные рецензии на пробу пера Дмитрия Глуховского, число преданных поклонников и почитателей «Метро 2033» росло неимоверно стремительно, чему, безусловно, способствовало издание печатных книг.

Созданная Дмитрием Глуховским вселенная породила огромную фанатскую базу. Миллионы читателей по всему миру следили за приключениями Артема более пятнадцати лет. Многие из них, помня традиции первого интернет-издания «Метро 2033», хотели расширить эту вселенную.

Поэтому в 2010 году Дмитрий Глуховский дал старт проекту «Вселенная Метро 2033». Отныне каждый желающий имел возможность предложить свое виденье событий, которые могут происходить спустя 20 лет после апокалипсиса, и опубликовать собственную историю на официальном сайте «Metro2033». Читатели с помощью голосования выбирали лучшие произведения, авторы которых в качестве приза получали возможность издать свою книгу с подзаголовком «Вселенная Метро 2033», внося свой вклад в развитие мира Метро.

В настоящее время «Вселенная «Метро 2033» – это длительная серия постапокалиптических рассказов, повестей и романов, охватывающих самые разные жанры. Создатель оригинального романа, Дмитрий Глуховский, поддерживает все работы, написанные в рамках этой серии, также они рекламируются на официальном сайте романа. Этот проект получил огромную известность и даже стал международным. На сегодняшний день эта серия насчитывает более 90 книг. В ней представлены не только произведения

русских писателей, но и творчество белорусских, польских, украинских, британских, итальянских и кубинских авторов.

Все книги серии имеют одну и ту же обстановку – вымышленный мир романа «Метро 2033». Хотя в ней описана судьба только жителей Москвы после апокалипсиса, действие книг из расширенной вселенной происходит в самых разных регионах нашей страны. Среди них: Московская область, Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Тверская область, Кольский полуостров, Ростов-на-Дону, Самара, Новосибирск, Екатеринбург, Калининград и Мурманск. Действие некоторых произведений этой Вселенной разворачивается также и за пределами России – Украина, Беларусь, Великобритания, Италия, Польша и Антарктида стали локацией для отдельных книг серии.

Попадающее количество книг серии были опубликованы в России, некоторые из них потом переведены на ряд европейских языков, таких как английский, немецкий, чешский, французский, польский, шведский. Однако «Вселенная Метро 2033» собрала немало поклонников и за рубежом, где также иногда издаются книги данной серии, в том числе и в виде аудиокниг. Наибольшей популярностью проект пользуется в странах СНГ, также проект имеет поклонников в Польше, Румынии, Венгрии, Италии, Испании, Швеции, Франции и Германии и других странах.

Можно легко определить, какие из стран больше всего заинтересованы проектом, посмотрев статистику официального российского сайта Вселенной. В топ стран с наибольшим количеством посещений после, разумеется, России входят Украина, Беларусь, Казахстан и Польша. Несложно догадаться, почему в перечисленных странах «Вселенная Метро 2033» имеет наибольшую востребованность: именно этим странам ближе всего реалии романа, поэтому их читатели больше заинтересованы Вселенной, чем читатели тех стран, для которых события и места, описанные в романе Глуховского и других книгах серии, всего лишь непонятный и ничего не значащий набор слов.

Кроме серии книг во «Вселенной Метро» есть также серия видеоигр. Украинская студия 4A Games разработала три видеоигры, действие которых разворачивается в рамках данной Вселенной. Первая игра разошлась в количестве свыше 1,5 миллионов копий. Такой результат считается довольно провальным, причиной чего стала недостаточная реклама проекта. Однако игру хорошо встретили игроки и оценили критики, она получила в основном положительные отзывы от различных игровых порталов и журналов: «Ее мир увлекает, приглашая игроков в многочисленные походы с большим вниманием к мелочам. Метро 2033 – это замечательный представитель своего жанра» (3).

Некоторые поклонники считают, что игра из «Метро 2033» выходит даже лучше, чем книга. Многие подробности, к которым хочется придраться во время прочтения книги Глуховского, в игре выглядят на удивление естественно: натужные диалоги заглушает грохот бронированных дрезин,

320 | а сложные моральные проблемы полностью вылетают из головы, как только герой оказывается под градом пуль. Подобные этому мнения часто можно встретить в Интернете. Но автор оригинального романа считает, что книги и игры «Метро 2033» являются частями одного целого. Так, одна из игр станет прямым продолжением книги «Метро 2035». Многие поклонники знают серию только по игре, однако для составления полной картины о проекте, конечно, желательно ознакомиться хотя бы с основными книгами Вселенной. За пределами России игра даже затмевает одноименный роман, и это неудивительно, ведь перевод «Метро 2033» вышел уже после релиза игры, поэтому роман кажется вторичным по отношению к ней.

Существует также и настольная игра «Метро 2033», основанная на оригинальном романе, она была выпущена в 2011 году. Другая настольная игра появилась благодаря графическому роману под названием Metro 2033: Britannia Comic Prologue, опубликованному в 2012 году. Рассказ, послуживший основой этой работе, был написан, в отличие от романов, изначально на английском, а не на русском языке.

«Метро 2033» давно хотят экранизировать. Права на роман покупал Голливуд, а знаменитый режиссер Дэвид Финчер хотел взяться за адаптацию книги, но, несмотря на заинтересованность обеих сторон, проект в итоге не состоялся. Новая и пока единственная экранизация романа "Метро 2033" была анонсирована в России в 2019 году для запланированного выхода в 2022 году.

Случаи, когда современные отечественные проекты – фильмы, книги, игры – достигают успеха на внешних рынках, очень малочисленны. Однако Дмитрий Глуховский сумел этого добиться. Как же можно объяснить поистине международную популярность, которую снискал первый и далеко не самый лучший, по мнению многих критиков и читателей, роман Глуховского?

Одной из основных причин успеха романа Дмитрия Глуховского «Метро 2033» считается беспроектный сеттинг произведения. Глуховский создал уникальную среду обитания для своих персонажей – московское метро, которое сложно назвать обычной транспортной системой: это живая легенда, в сердцевину которой многим хотелось бы заглянуть.

Безусловно, именно время и место действия и привлекает большинство читателей: проходит двадцать лет после Третьей мировой войны, уничтожившей практически все живое, люди, которые смогли спастись, прячутся на станциях и в туннелях московского метро – самого большого на Земле противоатомного бомбоубежища. Поверхность планеты все еще заражена радиацией и непригодна для обитания, поэтому станции метро становятся единственным домом для тех, кто выжил. Они превращаются в независимые города, объединенные общей идеей, религией или целью, которые соперничают друг с другом. Эти миниатюрные государства не готовы примириться даже перед лицом новой страшной опасности, идущей с поверхности, которая

угрожает всем людям окончательным истреблением. Артем, молодой парень, должен пройти через все метро, таящее в себе множество неизвестных угроз, чтобы спасти свой единственный дом – станцию ВДНХ, а вместе с ним и все человечество. В силу того, что роман не героический эпос, а «одиссея героя по ячейкам постапокалиптического социума» (1, с. 43), герой получается не ярким и идеальным, а скорее простым парнем, им больше помыкают и ведут, чем он двигает сюжет. Он показан как обычный человек, которому свойственны ошибки и недопонимания, который многого боится, но старается преодолеть свои страхи, он настоящий, и благодаря этому ему хочется сопереживать и следить за его движением к заданной цели.

Скорее сильной стороной "Метро 2033" является то, что эта книга представляет своеобразный винегрет, смешение жанров и приемов – от приключений до ужасов, от мистики до философии, от социальной критики и политики до юмора и сатиры. Каждый читатель может найти в романе что-то свое, за что он полюбит это произведение.

Также немаловажную роль в успехе книги сыграло удивительное сочетание универсальности сюжетов, которые транслирует писатель, и уникальности обстоятельств и декораций, о которых уже шла речь ранее. Но с другой стороны, нелегко представить, каким образом такая довольно специфическая и крайне нишевая вещь, как «Метро 2033» – со всеми ее труднопроизносимыми названиями станций, русскими ФИО, с многочисленными отсылками ко всем известным фактам нашей истории и современности, – смогла снискать популярность в других странах. Все вышперечисленное легко воспринимается в России и в странах ближнего зарубежья, это, можно сказать, заложено в культурный код русскоговорящего читателя, тогда как для большинства иностранной аудитории является настоящей преградой для чтения и понимания романа.

В своих интервью Глуховский говорил, что он «никогда не считал себя русским писателем» (4). А вот за рубежом его считают традиционно русским автором, подчиняющимся нашей литературной традиции. Многие черты, свойственные русской литературе, имеют место в романе Глуховского: страдания и боль, рефлексия и самопожертвование, главный герой – «маленький человек», от которого ничего не зависит и который, как бы он ни старался, не может изменить мироустройство и даже свою собственную жизнь. В европейской литературе подобного немного, зато в русской такие темы встречаются в большинстве произведений. Возможно, именно «русскость» произведения Глуховского, его продолжение традиций классической русской литературы и привлекают иностранных читателей.

Размышляя о природе успеха романа Глуховского «Метро 2033», если не считать влияния обширной рекламы, можно выделить несколько факторов. В первую очередь, это, конечно, новый, оригинальный мир, который уже

322 | в свою очередь стал объектом для подражателей. Именно уникальность и неповторимость художественного пространства, созданного Глуховским, делает «Метро 2033» интересным для читателей, которые, погружаясь в эту Вселенную, перестают замечать некоторые возможные шероховатости сюжета и недоработки в описании персонажей. Во-вторых, темы, поднимаемые писателем: апокалипсис, Третья мировая война, ядерная катастрофа и всеобщее уничтожение, были особенно актуальны в начале и середине двухтысячных годов и продолжают пользоваться популярностью до сих пор. В-третьих, несмотря на то, что многие персонажи прописаны довольно невыразительно, главный герой вызывает интерес и сочувствие, особенно по мере дальнейшего раскрытия его характера.

Таким образом, этот роман появился в очень подходящее для него время и смог покорить сердца огромного количества людей. И, хотя повествование носит достаточно развлекательный характер, поднимаемые в романе вопросы заслуживают того, чтобы отнести «Метро 2033» к разряду более серьезной литературы. Глуховский, безусловно, смог оставить заметный след в литературе фантастического направления, его произведение обладает самостоятельной эстетической ценностью и наверняка останется в памяти следующих поколений.

Литература

1. Григоровская А. В. Роман Д. Глуховского «Метро 2033» как особая жанровая форма // Духовные основы славянской культуры в народном сознании поколений. 2009. С. 41–43.
2. Смоленский Д.Л. «Метро 2033» – игра с читателем // Самиздат. 2009. № 4. С. 3–7.
3. Метро 2033 [Электронный ресурс]. – https://www.igromania.ru/article/17020/Metro_2033.html (дата обращения 10.12.2020).
4. Дмитрий Глуховский о технозависимости, 228-й статье и экранизации «Метро 2033» [Электронный ресурс]. – <https://daily.afisha.ru/brain/6350-o-tehnozavisimosti-228-y-state-i-ekranizacii-metro-2033/> (дата обращения 10.12.2020).

T. V. Golskaya

THE PHENOMENON OF THE NOVEL "METRO 2033"

BY DMITRY GLUKHOVSKY

Abstract. Metro 2033 is a cult dystopian novel, it translated into dozens of languages, turned into atmospheric computer blockbusters, spawned a whole book universe and a real youth subculture all over the world. Hollywood was interested by this novel. Dmitry Glukhovsky created the legendary Metro 2033.

Keywords: Metro; novel; universe; Glukhovsky.

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ АЛЬБОМА «ЧУДЕСА» ГРУППЫ «АГАТА КРИСТИ»

Аннотация. Для русскоязычной рок-музыки 90-х годов характерно «мышление альбомами»: «Чудеса» группы «Агата Кристи» – яркий тому пример. Но помимо того, что он в целом является циклом, его структура двойственна и содержит признаки двойничества. Эта особенность и будет проанализирована в данной работе.

Ключевые слова: группа «Агата Кристи»; «Чудеса»; двойничество; песенный текст; лирические герои.

«Чудеса» – это чудеса. Это сказка, это чудо, это то, о чем мечтает каждый человек в глубине души, может быть, даже не очень отдавая себе в этом отчет. Этот мир не единственный – есть другая, более честная и настоящая реальность, где возможна сказка, возможно чудо, возможна справедливость [8].

Г. Р. Самойлов

Тема двойственности мира является сквозной в творчестве группы Агата Кристи, от записи «Второй Фронт» (1988 г.) до диска «Эпилог» (2010 г.), но будет верным отметить, что именно в альбоме «Чудеса» (1999 г.) она достигает апогея. Еще во время релиза альбома «Опиум» (1995 г.) единоличным автором всех текстов (но не музыки) становится Глеб Самойлов, поэтому «Чудеса» можно рассматривать как полноценный литературный цикл, в котором двойственность проявляется не только в текстах, но и в структуре самого альбома: *«В наших голосах можно проследить лирических героев. Мы определяли, от лица какого героя будет исполняться композиция» [7].* Приведенная цитата доказывает, что в едином сюжете рассматриваемой нами «пластинки» имеют место сразу два лирических героя или же один, но в разных состояниях. Такие черты присущи двойничеству как одному из признаков расщепления личности лирического героя. Именно эту особенность мы постараемся исследовать в рамках представленной работы.

Являясь продолжением альбома «Ураган» (1998 г.), «Чудеса» рассказывают о внутренних переживаниях лирического героя, прошедшего через настоящую эмоциональную бурю. Альбом представляет собой мир, готовый

324 | в любой момент распасться на куски. Для него характерно состояние потери опоры, полная апатия к жизни, отсутствие эмоций там, где они подразумеваются и наоборот: «*Испугалась улетела из груди душа / С нами остается пустота... Страх уйдет но не вернется чистая душа / В тело где танцует пустота*» [12].

Песенный текст принято обозначать как поликодовый [1], то есть тот, для понимания которого задействуется сразу несколько сенсорных каналов восприятия [3, с. 92]. Альбом «Чудеса» является звучащим произведением, при его полном анализе невозможно опираться на пунктуационные знаки, так как они отсутствуют, поэтому необходимо учитывать не только текст (вербальный ряд), но и способ произнесения, а также музыкальную составляющую, официальную обложку, пластический ряд на живых выступлениях и сопутствующие видеоклипы [6]. В рамках заданной темы мы можем себе позволить остановиться на первых двух компонентах.

Исполнителем большинства композиций в альбоме является Глеб Самойлов, и только два трека исполняются Вадимом Самойловым. Именно этот фактор в первую очередь и позволяет рассматривать альбом как структурно-двойственную единицу, но не является доминирующим. Для выявления доминанты хотелось бы остановиться на рассмотрении песен, звучащих от лица лирического героя Вадима Самойлова, – «Глюки» и «Огоньки» (песни № 5 и № 11 в альбоме соответственно) более подробно.

Песня «Глюки» была написана Глебом Самойловым в возрасте 15 лет, и, как утверждает сам автор, никакого отношения к наркотической зависимости не имеет. Основная структура произведения достаточно проста: два куплета практически в точности копируют друг друга, за исключением цвета галлюцинаций, которые видит лирический герой (зеленые, синие, черные и красные). Важно отметить, что главной функцией современного песенного текста является эмоциональное воздействие на адресата, а представленная необычная анафора заставляет слушателя достичь трансa, то есть состояния измененного сознания, что принципиально важно для дальнейшего анализа:

Зеленые глюки сползают по стенам
 Медленно-медленно
 Плавно-плавно
 Потом проползают по коридору
 И исчезают в ванной
 А вслед за ними синие глюки
 Тоже медленно тоже плавно
 И снова по стенам и в коридоре
 И исчезают в ванной в ванной [9].

В то же время «Огоньки» является второй частью песни «Вервольф» (№ 10), поэтому при прослушивании первое, на чем акцентируется внимание – резкая смена героев, которая выражается за счет исполнения. «Вервольф» – песня

от лица волка, которому очень «хочется в теплую кровать». В ней, как уже ранее заметила исследователь Е.Э. Никитина, *«герой не просто находится в одном из измененных состояний сознания; он уже и внешне отличается от остальных людей. Он – оборотень, не волк и не человек, изгой»* [4, с. 123] (*«Волку хоть волком не вой / Пустите бедного домой / Сяду я к жаркому огню / Мяса съем чаю попою»*). «Огоньки» же написана от лица путников, которые направляются домой и надеются дойти без лишних проблем: «Нам домой дойти бы до ужина без чудес». То есть на протяжении всей песни перед нами группа героев (можно сделать вывод об их числе, основываясь на местоимениях «нам», «нас», «мы» и прочих признаках), которые не только внешне являются обычными людьми, но и находятся в состоянии измененного сознания, которое вызвано естественным путем:

По нехоженной тропке суженой
 Через лес через лес через лес
 Нам домой дойти бы до ужина
 Без чудес без чудес без чудес [10].

«И смеемся мы и хохочем мы» – очень неоднозначный стих. Смех используется как сопровождающий звук во всех песнях, но только в «Огоньках» является значимой для различения смысла единицей. Радость в сложившейся опасной ситуации кажется чересчур фальшивой, натянутой. Но, как и в песне «Глюки», можно предположить, что такой гротескный смех характеризует некое психическое состояние, схожее с истерикой. Истерика – это особое эмоциональное состояние, связанное с накопившейся негативной энергией, сильным стрессом или нервным перенапряжением, которое выражается ... смехом [12].

«Что за тени там сбоку маются / И глядят и глядят и глядят / Позовешь их – не отзываются / Только страшно и душно хрипят» [10] – нестабильное психологическое состояние героев будто рисует им альтернативную фантастическую реальность, в которой заменяет «огоньки» тенями. Само пространство песни не может не напомнить нам о «Божественной комедии» Данте [2, с. 7], где лес – аллегория жизни с ее искушениями и соблазнами. Он «дремучий и грозный», а герой сам не помнит, как вошел в него, так сильно был одурманен. Кроме того, у Данте опасности леса представлены именно в форме свирепых зверей – рыси, льва и волчицы. Учитывая такую параллель между песней «Огоньки» и «Божественной комедией», непосредственную сюжетную связь с «Вервольфом» и все сопутствующие звуковые эффекты, используемые в песне (вой, с которого она начинается), понимаем, что «огоньки» – это глаза волков, которые стремительно приближаются к тропке. Подсознание как бы пытается защитить лирических героев от надвигающегося отчаяния, поэтому даже когда звери оказываются «за деревьями», путники не пугаются, а продолжают нервно смеяться.

Еще одна особенность этих песен заключается в том, что они могут существовать как единое произведение. Разноцветные «глюки», сползающие по стенам, трансформируются в тени, которые наравне с «огоньками» мерещатся лирическому герою, вышедшему за пределы ванной комнаты:

Черные глюки сползают по стенам
Медленно-медленно плавно-плавно
Потом проползают по коридорам
И исчезают в ванной в ванной [9].

Что за тени там сбоку маются
И глядят и глядят и глядят
Позовешь их не откликаются
Только страшно и душно глядят [10].

Обе песни, исполняемые Вадимом Самойловым, поются от лица персонажа, хоть и находящегося в состоянии измененного сознания (герой галлюцинирует, замещает реальность), но не теряющего связи с действительностью. Песни, исполняемые Глебом Самойловым, сильно отличаются – в них заключены элементы ирреальности, например, Время, как нечто одушевленное (песня «Сны»), отождествление личности с пауком (песня «Дорога паука»), но главное – присутствие мотивов полета и невесомости (исключением можно считать только песню «Вервольф», но ее отношение к ирреальному было объяснено выше). Стоит обратить внимание на то, что в «Глюках» лирический герой остается за кадром и ни разу не появляется, но, судя по описанию движений этих самых «глюков», он точно находится в комнате («глюки сползают по стенам»), то есть стоит, сидит или лежит на протяжении всей песни. Персонаж из «Огоньков» не стоит, но двигается по земле: «По нехоженой тропке суженной / Через лес...» [10]. В остальных песнях альбома гравитация работает иначе: «Неужели небо задеваю головой», «улетаем мы на облаках», «раз навеселе влетел в твоё окно», «испугалась улетела из груди душа», «да им самим лететь ништяк» и прочее.

Как итог, было установлено, что лирические герои в песнях, исполняемых Вадимом и Глебом Самойловым, не тождественны, а в какой-то степени даже противопоставлены друг другу. Если в альбомах группы до «Опиума» такое разделение казалось вполне естественным, а многоликость – очевидной, то после того, как основным автором стал конкретный участник коллектива, оно приобрело форму продуманного сюжетного хода, что и было доказано на примере альбома «Чудеса».

Литература

1. Большакова Л.С. О содержании понятия «поликодовый текст» [Текст] / Л.С. Большакова // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия: Языкознание. Самара, 2008. № 4 (63).

2. Данте А. Божественная Комедия [Текст] / перевод М. Лозинского. М.: Правда, 1982. С. 7.
3. Немов Р. С. Общая психология: краткий курс [Текст] / Р. С. Немов. СПб.: Питер, 2007. С. 92.
4. Никитина Б. Э. Страшные сны «Агаты Кристи»: ночь и сон как циклообразующие в альбоме «Чудеса» // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. Вып. 7. С. 123.
5. Полежаева А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект. Иваново: Иван. гос. ун-т, 2011. С. 202.
6. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сборник научных трудов. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. Вып. 6. 173 с.
7. Делинский Д., Медведева Н. Вадим Самойлов, экс-участник «Агата Кристи»: Седина в бороду, бес в ребро [интервью] // Комсомольская правда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.spb.kp.ru/daily/26768.7/3800058/> (дата обращения 28.07.20)
8. Оркестр Е. Право на то, что больней [интервью] // FUZZ – 1999 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://agata.rip/publication/pub1999/99_pravo.php (дата обращения 25.07.20)
9. Самойлов Г. Р. «Глюки» [текст песни]. – Режим доступа: https://agata.rip/disco/texts/gluki_text.php (дата обращения 28.07.20)
10. Самойлов Г. Р. «Огоньки» [текст песни]. – Режим доступа: https://agata.rip/disco/texts/ogonki_text.php (дата обращения 28.07.20)
11. Самойлов Г. Р. «Споемте о сексе» [текст песни]. – Режим доступа: https://agata.rip/disco/texts/spoem_osexе_text.php (дата обращения 28.07.20)
12. Трофимова И. Что такое истерика и какие причины истерики? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://wikigrowth.ru/chto-takoe/isterika/> (дата обращения 19.05.20).

M. S. Zarkh

DUALITY AS A FUNDAMENTAL PRINCIPLE OF CYCLIZATION OF «MIRACLES» «AGATHA CHRISTIE»

Abstract. Russian-language rock music of the 90's is characterized by "thinking with albums": "Miracles" of the Agatha Christie group is a vivid example of this. But apart from the fact that it is a cycle in general, its structure is dual and contains signs of duality. This feature will be analyzed in this paper.

Keyword: «Agatha Christie», «Miracles», duality, song lyrics; lyrical characters.

ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР

А. Залович

аспирант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

ana.zalovic@gmail.com

РУССКО-ХОРВАТСКИЙ ДИАЛОГ КУЛЬТУР. ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В статье анализируется история развития хорватско-русских контактов, раскрывается роль исторических личностей в установлении политических и культурных связей России и Хорватии. Рассматривается период русской эмиграции в начале XX века в странах бывшей Югославии, в частности, в Хорватии. Учитывается влияние русской культуры на культуру современной Хорватии.

Ключевые слова: Россия, Хорватия, культурные связи, русская культура, русский язык.

В контексте рассматриваемой нами темы назовем для примера первые хорватско-русские контакты, берущие свое начало в IX веке, когда войска Киевской Руси вторглись на Балканы и в Византию. Известно, что культурные связи Хорватии и России начали интенсивно развиваться в период с XV–XIX веков, особенно во времена правления Петра I. Одними из первых хорватов, посетивших Россию в конце XVI века, были задарский епископ П. Чадолин и легат папы римского, Климента VIII, А. Комулович, желавшие в России получить поддержку в борьбе против турецких захватчиков.

Многие исторические факты свидетельствуют о «...вековом стремлении хорватов к сближению с Россией...» (перевод автора) [6, 5]. Знаменитый хорватский священник, писатель и лингвист Ю. Крижанич был вдохновлен идеями панславизма, идейного и социально-политического движения, возникшего в XIX веке, направленного на культурное и политическое объединение всех славянских народов [4]. Ю. Крижанич мечтал о сближении западного мира с Россией, выразив свои чаяния и надежды в произведении «Politika ili razgovor o vladateljstvu» («Политика или разговор о правлении»), в котором описал цели и задачи Русского царства в отношении славянских стран, в частности, в вопросах экономики, образования и религии. В произведении «De providentia divina» («О божественном провидении») автор изложил идею объединения

католической и православной церквей. Кроме идеи создания христианской унии всех славян, Ю. Крижанич говорил о важности объединения всех славян одним славянским языком, который он в своих произведениях «Gramatično izkazanje ob ruskom jeziku» («Грамматическое высказывание о русском языке») и «Objasnjenje vivodno o pisme slovenskom» («Вводное объяснение о письме славянском») «...назвал руским языком, считая его *lingua prima inter pares*, по сравнению с остальными славянскими языками» [3, 38]. Ю. Крижанич работал переводчиком в дипломатической миссии в Москве.

Исторические факты указывают на то, что в XVII–XVIII веках в Черногории, в г. Пераст, действовала школа для русских воспитанников. В ней учился М. Змаевич, хорватско-черногорский мореход, ставший позднее адмиралом Российского императорского флота и политиком. Мощь Российской империи, ее блестящие военные успехи в победе над Османской империей были воспеты в хорватской литературе. Поэт Й. Ферич в своем стихотворении «Zauzeće Očakova» («Взятие Очакова») восхвалял храбрость русских солдат и славу русского оружия.

Известно, что в XIV–XIX веках Российская империя предотвратила турецкую и французскую экспансию в Европу, чем снискала высокую репутацию в славянских государствах. Многие хорватские представители знати, деятели науки и культуры и просветители поддерживали контакты с русскими дипломатами с целью приобретения союзника в борьбе с австрийско-османским культурным и экономическим империализмом.

Писатель XIX века, А. Старчевич, активный политический деятель, философ, основоположник идеологии движения за независимость Хорватии, известный как «отец отечества», был русофилом, особо подчеркивал важность России в борьбе Хорватии за независимость. О независимости говорил и епископ Й.Ю. Штроссмайер, поддерживающий контакты с Елизаветой Трубецкой, принцессой и фрейлиной царицы Марии Александровны [5, 11].

Многие выдающиеся хорваты путешествовали по России и писали путевые заметки. Среди них следует выделить незаурядную личность, одного из крупнейших специалистов в области славянского языкознания второй половины XIX века, академика Петербургской академии наук, хорватского и русского лингвиста, литературоведа, историка, фольклориста, палеографа и археографа В. Ягича, автора книги «Spomeni mojega života (u Rusiji)» («Воспоминания моей жизни (в России)»), преподававшего в Петроградском и Одесском университетах. Известно, что подписывался он русским именем Игнатий Викентьевич Ягич. Этот выдающийся ученый был членом Югославской академии наук и искусств, Русской, Берлинской, Венской, Краковской, Сербской академии наук, членом Королевского общества лингвистов Чехии. Свои научные труды он посвятил исследованию культуры и особенностей языков славянских народов, в Петербурге предпринял попытку создания

330 | сравнительного словаря славянских языков, работал в Московской типографии [1, 117]. В. Ягич посетил ряд русских городов: Москву, Ярославль, Кострому и Боровичи. В своих воспоминаниях о поездке в 1891 году в Москву, город, который особенно любил, он говорил: «это было почти нечто большее, как очень приятный сон, мое кратковременное пребывание в России. Меня тянуло туда, как всегда, вернулся я домой с некоторой грустью...» [1, 119].

Особо следует сказать о хорватском священнике Ф. Рачки, написавшем не только «Putne uspomene o Rusiji» («Путевые воспоминания о России»), но и труды, посвященные известным русским культурным деятелям – И.С. Аксакову, С.М. Соловьеву, М.А. Булгакову, М.П. Погодину, М.Н. Каткову, А.А. Котляревскому. Ф. Рачки глубоко верил в творческую способность русского народа, в великое будущее России и считал, что хорватам следует «...приблизиться за счет своего труда, себе во благо, к русской культурной сфере» (перевод автора) [6, 9]. Как и Й.Ю. Штроссмайер, Ф. Рачки, был искренне заинтересован в сближении с Россией, видел в ней великое славянское государство.

В прошлом веке в европейских странах, в том числе и в бывшей Югославии, распространению русской культуры способствовала русская аристократия, эмигрировавшая за границу вследствие событий Октябрьской революции 1917 года в России. Русская интеллигенция внесла большой вклад в развитие хорватской национальной культуры, науки, образования.

Обратим внимание на то, что еще до начала революции в России в Хорватии существовал интерес к русской культуре. Так, например, в «Русском кружке», основанном в 1906 г. по замыслу Э. и Ф. Поточняк, объединявшем в основном хорватов, любителей русской культуры, русские эмигранты организовывали курсы русского языка и читали лекции по русской литературе. По словам историка Й. Бадалича, в Хорватии «...интерес к России был всегда велик. Достаточно много документальных данных об этих фактах ... в сфере культуры и литературы...» (перевод автора) [6, 5]. В 20-х годах прошлого века Загреб был центром русской эмиграции в Хорватии. В этом городе действовали многочисленные культурные сообщества, которые проводили различные мероприятия к юбилеям известных русских писателей: М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.Н. Толстого, Л.Н. Толстого, А.С. Пушкина, Н.С. Лескова, А.Н. Островского, Ф.М. Достоевского, Н.С. Гумилева, Л.Н. Андреева и композиторов: А.С. Аренского, С.В. Рахманинова [5, 33].

В 1932 г. Н.Я. Федоров, прозаик, литературный критик, журналист, организовал Ruski dramski studio (Русскую драматическую студию), целью которой была пропаганда русской национальной культуры, знакомство зрителей с дореволюционной и революционной Россией. Были поставлены спектакли по произведениям А.П. Чехова, М.А. Булгакова,

А.С. Пушкина, А.Н. Островского, И.С. Тургенева, Н.В. Гоголя, Н.А. Тэффи, С. Черного, И.Д. Сургучева, Л.Н. Урванцова, В.В. Шкваркина, Л.Я. Реникова, В.В. Хомицкого, В.П. Катаева, Н.Н. Евреинова. Н.Я. Федоров поставил спектакль по роману «Идиот» Ф.М. Достоевского, написал сценарий по роману «Господа Головлевы» М.Е. Салтыкова-Щедрина и по произведению «Антрепренер под диваном» А.П. Чехова. Н.Я. Федоров перевел на хорватский язык советскую оперетту «Свадьба в Малиновке» для постановки ее в Хорватском национальном театре [5, 36]. В советское время многие граждане СССР приезжали в Хорватию на различные стройки, некоторые из них завели семьи и остались в этой стране навсегда. В настоящее время в Хорватии проживают около 2 тысяч лиц русской национальности. Нельзя не упомянуть о том, что интерес к России в современной Хорватии остается устойчивым. Следует подчеркнуть, что хорваты испокон веков стремятся опираться на культурные традиции славянского мира, прежде всего России, высоко ценят русскую и советскую литературу. В системе хорватского школьного и гимназического образования в большом объеме изучается русская классическая литература: произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Большой интерес вызывает и современная русская классика. Так, например, произведения В.В. Ерофеева, Б. Акунина, Т.Н. Толстой, В.Г. Сорокина, Л.Е. Улицкой, В.О. Пелевина доступны в переводе современным хорватским читателям [2, 9].

В последние десятилетия в Хорватии немалый интерес вызвали сериалы «Анастасия», «Бригада» и телесериал об императрице Всероссийской Екатерине Великой «Екатерина», транслировавшиеся по хорватскому телевидению. Различные культурные мероприятия (показы русских фильмов, книжные выставки, гастроли балетных трупп, симфонических и камерных оркестров), связанные с Россией, и в настоящее время привлекают хорватов. Благодаря многолетнему успешному сотрудничеству Мариинского театра с Хорватским национальным театром в Загребе хорватская публика ежегодно пользуется возможностью смотреть спектакли, оперу и балет в исполнении известных артистов из России. Балет «Щелкунчик», шедевр русской балетной классики, каждый год посещает все больше загребчан. Это уже стало традицией. Популярность его растет и в других хорватских городах.

Выставка «Екатерина II, царица всяя Руси» (Загреб, 2018 г.), посвященная эпохе правления императрицы, была главным событием последних лет, связанным с укреплением культурных связей двух государств. Чемпионат мира по футболу, состоявшийся в России в 2018 г., укрепил положительный образ России в современной Хорватии [2, 9]. Таким образом, мы склонны видеть позитивное направление развития диалога культур в укреплении связей двух государств.

Литература

1. Ващенко М.С. Ватрослав Ягич и его восприятие России (к 90-летию со дня смерти хорватского ученого) // Славянский мир в третьем тысячелетии. 2013. № 8-1. С. 119.
2. Залович А. Место русского языка в университетской системе Хорватии // Научные вести. 2019. № 5 (10). С. 8–14.
3. Челич Ж. Россия и русский язык в мире хорватов // Riječ.: časopis za slavensku filologiju. Rijeka, 2008 / 14, Т. 1. С. 37–44.
4. Энциклопедия социологии. Atinazi, 2009 // Интернет-портал «Словари и энциклопедии на Академике». – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/2690> (дата обращения: 10.01.2020).
5. Hrvatska / Rusija: kulturno-povijesne veze / Хорватия / Россия: культурно-исторические связи / под ред. Irena Lukšić. Zagreb: Biblioteka Relations, 1999. 363 с.
6. Hrvatska svjedočanstva о Rusiji / под ред. Josip Badalić. Zagreb: Suvremena naklada, 1945. 622 с.

*A. Zalović***RUSSIAN-CROATIAN CULTURAL TIES.
HISTORY AND MODERNITY**

Abstract. The article discusses the historical development of Croatian-Russian contacts. It reveals the role of historical figures in establishing political and cultural ties between Russia and Croatia. Attention is paid to the period of Russian emigration in the post-revolutionary times to the Former Yugoslavian countries in particular to Croatia. The paper also considers the interest in Russian culture in modern Croati.

Keywords: Russia, Croatia, cultural ties, Russian culture, Russian language.

ОСОБЕННОСТИ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В РУССКОЙ И СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ: Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ И П. П. НЕГОШ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности русского и сербского национального характера на примере творчества Ф. М. Достоевского и П. П. Негоша. Анализируются и сопоставляются общие и отличительные черты русского и сербского национальных характеров, а также прослеживается тесная связь самобытности славян с христианскими этическими устоями.

Ключевые слова: национальный характер; русский дух; самобытность; славяне; христианские этические устои.

*Россия и Достоевский, Достоевский и Россия –
это как вопрос и ответ, как ответ и вопрос.*

Аарон Штейнберг

Известно, что в настоящее время мир переживает кризис. По нашему убеждению, выход из него лежит в обращении к корням своего народа. Творчество Ф. М. Достоевского, на наш взгляд, является подлинным олицетворением исконно русского национального характера. Отметим, что размышления о самобытности и самоидентификации русского человека являлись приоритетными и для представителей русской эмиграции, огромный пласт которой находился, в частности, в Сербии.

Выдающиеся русские религиозные философы русской эмиграции Б.П. Вышеславцев, Н.О. Лосский и др. наглядно демонстрировали как достоинство, так и пороки русского национального характера, но основное внимание в статье мы уделим именно тем, чье творчество ближе всего к идеалу: Ф.М. Достоевскому и П.Н. Негошу. По словам первого, русская натура подобна стихии: «В хаосе содержится потенциально все – и добро и зло, и гармония и диссонанс» – такой, по мнению Достоевского, является русская душа [4, с. 7].

О национальном характере размышляли и продолжают размышлять не только философы и писатели, но и психологи. Так, мы обнаруживаем схожесть идей Вышеславцева, много писавшего о загадочности и более конкретно – о «подсознательности» русского человека, – с некоторыми идеями австрийского психолога Зигмунда Фрейда. Если Фрейд предлагал глубже

334 | изучать сны, чтобы понять бессознательное, то Вышеславцев обращался к народному творчеству. Народное творчество, мифы и легенды существуют в каждом этносе.

Важность народного творчества и литературы для понимания национального характера отмечал и знаменитый русский историк Н.И. Костомаров, утверждавший, что «литература есть душа народной жизни, есть самосознание народности. Без литературы последняя – только страдательное явление, и поэтому чем богаче, чем удовлетворительнее у народа литература, тем прочнее его народность, тем более ручательств, что она упорнее охранит себя против враждебных обстоятельств исторической жизни, тем сама сущность народности является осязательнее, яснее» [8, с. 34].

Отметим, что для Достоевского понять народ – значит не внешне его охарактеризовать, но уметь уловить его идею. Любопытными также являются и другие слова великого русского писателя: «Необъятная сила непосредственная, ищущая покою, волнуемая до страдания, и с радостью бросающаяся во время исканий и странствий – в чудовищные уклонения и эксперименты до тех пор, пока не установится на такой сильной идее, которая вполне пропорциональна их непосредственной животной силе – идее, которая до того сильна, что может, наконец, организовать эту силу и успокоить ее до елейной тишины» [4, с. 7].

Для того, чтобы преодолеть любые сложности и уравновесить упомянутые выше стихии, русский человек должен научиться самообладанию и человеколюбию, подобно старцу Зосиме из романа «Братья Карамазовы». По Достоевскому, человеколюбие исходит из любви русского народа ко Христу, т.е «сердечное знание Христа и истинное представление о нем передается из поколения в поколение и слилось с сердцами людей. Может быть, единственная любовь русского народа есть Христос, и он любит образ его по-своему, то есть до страдания». Нельзя не упомянуть и еще одну характерную черту русского национального характера – широту. Именно широта отличает русского человека от человека западного, поскольку «душа Запада закована в пределы, она вся оформлена и потому ограничена» [4, с. 8]. Для западноевропейского мира русская душа остается «полной загадкой» [3].

Обращаясь к русской литературе, отметим, что «явлением чрезвычайным, и, может быть, единственным явлением русского духа» называет Н. В. Гоголь Пушкина, а Ф. М. Достоевский в своей «Пушкинской речи» говорит о Пушкине, кроме того, как о явлении пророческом: «Да, в появлении его заключается для всех нас, русских, нечто бесспорно пророческое. Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом» [6, с. 130].

Все приведенные выше отличительные черты русского национального характера соответствуют определению и национального сербского духа, проблема которого вдохновляла таких мыслителей, как П.П. Негош, Н. Велимирович (Николай Сербский), И. Андрич, М. Джурич и др.

Если в русской литературе особое место принадлежит Ф.М. Достоевскому – идентичным образом единственным человеком, достойным называться вестником сербского духа, является Петр Петрович Негош – писатель, работавший в больших и малых поэтических жанрах, по праву считающийся наиболее выдающимся сербским поэтом, государственный деятель, реформатор, способствовавший превращению Черногории в независимое государство. «Трагический герой косовской мысли, который народную судьбу переживал, как свою собственную», – отмечал Иво Андрич. Николай Велимирович называет Негоша великомучеником [2, с. 23].

Национальная идентичность и самобытность русского и сербского человека тесно связаны с христианскими этическими нормами. Если творчество Пушкина можно считать светильником для русского народа, то произведения Негоша «Горный венец» и «Луч микрокосма» для сербов являются литургическими поэмами, а литургия – сокращенной Библией и единственной истиной о человеке [1, с. 25]. «Све што блатној земљи принадежи, то о небу поњатија нема: духовни је живот на небеси, материје – у царству гњилости» («Все то, что принадлежит болоту, не имеет понятия о небе: духовная жизнь на небесах, а материя – в царстве гнилом») [здесь и далее перевод наш. – В.Г.] [11, с. 17].

Кроме устного народного творчества (которому Негош уделял особое внимание, в частности, эпическим песням Косовского цикла) и литературы, без учета которых нельзя рассуждать ни об одном этносе, важную роль играет и религия, на которой формируется мировоззрение народа. Самой почитаемой личностью в сербском народе является св. Савва Неманич, а в последние годы ученые посвящают свои труды исследованию такого понятия, как «Святосавский завет». Святого Савву мы можем назвать духовным отцом не только каждого отдельного серба, но и всего сербского народа в целом.

Родившись третьим, младшим сыном Стефана Немани, Савва был предназначен стать князем одной из сербских областей – Хумской, но в свои двенадцать лет он принимает решение отказаться от светской славы и посвящает свою жизнь служению Богу и духовному развитию родины. Он является основоположником сербской национальной идентичности (српски национални индентитет), которая затем станет образцом православной духовной традиции «Гармонизация противоречивого является одним из основных принципов Саввиной личности, которая себя создавала на плодотворном синтезе небесного и земного, святого и профанного, мистического и практического», – справедливо указывает Б. Йованович [7, с. 335].

Своими заслугами для сербского народа св. Савва стал олицетворением его правды и надежды на протяжении нескольких веков, точнее, пятисот-летнего рабства под игом Османской империи. Св. Савва является не только «символом борьбы против зла, образцом для подражания, но и веры в победу и освобождение» [7, с. 336]. Святосаввский завет как духовная традиция дает нам ответ на вопрос «как жить», но не менее важным является идея Косовского завета, которая отвечает на вопрос «за что умирать?».

Итак, 28 июня 1389 г. произошла битва, решившая дальнейшую судьбу сербского народа, именно поэтому в народе она приобрела эпитет судьбоносной. Бой на Косовом поле интересен для историков тем, что привел к гибели обоих правителей – и князя Лазаря, и султана Мурата. Трагичность Косовской битвы для сербов заключается в потере государства. По мнению святого владыки Николая, «именно Косово сделало сербов великим народом. Оно – наша национальная Голгофа, но в то же время наше национальное воскресение, духовное и нравственное» [2, с. 3].

Канонизированный впоследствии князь Лазарь принужден был выбирать между двумя царствами – небесным и земным.

... Если ж любишь Небесное Царство,
На Косове ты поставишь церковь,
Но не мрамор в основанье нужен,
Шелк и пурпур постели под камни,
Все царево причасти в ней войско
Перед тем, как все оно погибнет,
И ты, княже, с ним погибнешь вместе [2, с. 6].

Приведенные строки говорят о том, что столь непростым выбором царства небесного князь Лазарь должен был жертвовать собственной жизнью, и здесь любовь ко Христу и его учению приводит к тому страданию, о котором, как мы упоминали выше, писал и Ф.М. Достоевский.

Царь Лазарь почитается потомками за его преданность высшим ценностям, за приверженность вере и идее национальной идентичности, за готовность к жертвенности и аскетический образ жизни – для счастья будущих поколений. В сербском народе сохранилась фраза «земальско је за малена царства, а небеско увек и довека» (земное царство кратко, а небесное вечно).

Стоит обратить внимание на название произведения Негоша «Горный венец». Оно обозначает венец горных песен о свободе. Пока существует борьба за свободу, будут существовать и песни о ней, а, как известно, поэтические произведения дольше всего остаются в памяти народа.

Тема свободы является особо актуальной у представителей эмиграции, как русской, так и сербской. Но личности, вынужденные покинуть родину, остаются настоящими хранителями самобытности своего народа. Так, Не-

гош в Горнем венце пишет «Свет је овај тиранину тиранин, а камоли души благородној!» («Этот мир – тиран для тирана, не говоря уже о благородной душе») [10, с. 102].

Обобщая сказанное, можно сделать вывод: особенностью русского и сербского национальных характеров является их тесная связь с высшими духовными ценностями и голгофской христианской добродетелью. На это обращает специальное внимание Н.О. Лосский: «Основная, наиболее глубокая черта характера русского народа есть его религиозность и связанное с нею искание абсолютного добра, следовательно, такого добра, которое осуществимо лишь в Царстве Божиим» [9, с. 9].

Итак, идеи и мысли Ф.М. Достоевского и П.П. Негоша, несмотря на то, что оба жили в XIX в., сегодня вновь приобретают особую актуальность. Обращение к взглядам этих двух мыслителей, их актуализация в современном мире могли бы стать основой для сохранения национальной идентичности русского и сербского этносов.

Литература

1. Бечкович М. Свети Петар II Петровић Његош Пустињак Цетињски // ЊЕГОШЕВ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ 3. Нови Сад, 2018. С. 23–28.
2. Велимирович Н. Царев завет. Иоанно-Богословский Савво-Крипецкий монастырь. Псков, 2011. 121 с.
3. Вышеславцев Б.В. Русский национальный характер // Вопросы философии. 1995. № 6. – URL: https://kph.ffs.npu.edu.ua!/e-book/clasik/data/vopros/11.html#_edn1 (дата обращения 30. 11. 2020).
4. Вышеславцев Б.В. Русская стихия у Достоевского. Берлин: Обелиск, 1923. 56 с.
5. Достоевский Ф.М. Дневник писателя / сост. А.В. Белов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. 809 с.
6. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь // ПСС: В 30 т. Т. 26 / ред. Н.Ф. Буданова и др.; подгот. текста и примеч. А.В. Архипова и др. Л.: Наука, 1984. С. 129–149.
7. Йованович Б. Светосавски код // Летопис Матице српске. Нови Сад, 2014. Книга 493, свеска 3. С. 333–340.
8. Костомаров Н.И. Две русские народности // ПСС: В 21 т. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, издание Об-ва для пособия нуждающимся литераторам и ученым, 1903. Т. 1. С. 33–65.
9. Лосский Н.О. Характер русского народа. [Франкфурт-на-Майне]: Посев, 1957. 151 с.
10. Негош П.П. Горный Виенац. Ч. О. О Мехитариста. Вена, 1847. 116 с.
11. Негош П.П. Луча микроkozма. Белград: Княжества сербского книгопечати, 1845. 81 с.

**PECULIARITIES OF THE NATIONAL CHARACTER IN RUSSIAN
AND SERBIAN LITERATURE: VIEWS OF F. M. DOSTOEVSKY
AND P. P. NJEGOS**

Abstract. The article examines the features of the Russian and Serbian national character on the example of the work of F. M. Dostoevsky and P. P. Njegos. The general and distinctive features of the Russian and Serbian national characters are analyzed and compared, and a close connection between the identity of the Slavs and Christian ethical principles is traced.

Keywords: national character; Russian spirit; personality; Slavic, Christian ethical principles.

ПРОБЛЕМА ЭКРАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» И ЕГО КИНОАДАПТАЦИЙ)

Аннотация. Статья посвящена проблеме экранизации романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: «Братья Карамазовы», экранизация, текст, Ф. М. Достоевский.

Появившись в конце XIX, киноискусство стало одним из самых популярных видов искусства на данный момент. По мере своего развития кино синтезировалось с другими видами искусств. Синтез не обошел стороной и литературу. Так появился особый вид кино – экранизации.

Что же такое экранизации? Экранизация – произведение киноискусства, созданное на основе произведения другого вида искусства: литературы, драматического и музыкального театра, включая оперу и балет.

Среди экспертов до сих пор нет единого решения, какой должна быть экранизация. Одни считают, что киноадаптация должна точно передавать суть произведения (характеры героев, сюжет, художественные детали, способы передачи образов – все по тексту произведения), другие же заявляют, что экранизации – отдельное произведение, в основе которого лежит художественный текст, в нем должна быть видна рука режиссера, возможны отхождения от канона.

Кузнецов А.А. в статье «Экранизация как форма киноискусства» выводит следующую классификацию экранизаций:

1. Прямая экранизация. Данный вид киноадаптаций отличается тем, что практически слово в слово передает первоисточник. На экране могут быть воспроизведены не только основная сюжетная ветка, но и все побочные, реплики актеров – фразы из текста произведения, взятого за основу.

2. По мотивам книги. Такие экранизации содержат отступления от оригинального текста. Режиссером могут добавляться новые герои, детали, сюжетные повороты, которые, на его взгляд, лучше раскрывают основную сюжетную линию.

340 | Больше всего, безусловно, экранизируют классические произведения. Причем выбор режиссеров обычно останавливается на русской классике. История кинематографа хранит более сотни киноадаптаций романов Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.С. Пушкина и других признанных гениев русской литературы. В нашей статье особое внимание будет уделено экранизациям романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Произведения русского писателя Ф.М. Достоевского без сомнения являются лидерами по числу экранизаций. У романа «Братья Карамазовы» более десяти киноадаптаций. Интересно то, что к произведению обращаются не только российские и советские режиссеры, но и зарубежные. Роман был осмыслен и перенесен на киноэкран немцами, французами, итальянцами, поляками, бельгийцами, канадцами, американцами, чехами. Для подробного анализа нами были выбраны две кинокартины – фильм «Братья Карамазовы» 1969 года (реж. Иван Пырьев) и сериал «Братья Карамазовы» 2008 года (реж. Юрий Мороз).

Нами были выбраны кинокартины советского и российского производства не случайно. Во-первых, перед нами стояла задача проанализировать способы передачи оригинального сюжета людьми, для которых российская культура абсолютно понятна (чтобы отсесть возможность появления разного рода стереотипов и непониманий оригинального посыла автора вследствие разницы культур, неправильной трактовки), во-вторых, проследить, как изменилось понимание романов Ф.М. Достоевского с течением времени, в-третьих, проанализировать разницу в передаче ключевых образов, событий на киноэкране не только с течением времени, но и в сравнении с текстом оригинального романа.

Итак, роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» начинается с довольно обширной биографической справки о судьбах главных героев – Федора Карамазова и его сыновей. Фильм «Братья Карамазовы» 1969 года лишен этого значимого эпизода и начинается с того момента, как Дмитрий Карамазов приезжает к старцу Зосиме на урегулирование вопросов с отцом, Федором Карамазовым. Большой плюс одноименного сериала 2008 года в том, что биографическая справка в нем присутствует и показана довольно живо – подобный эпизод помогает зрителям до начала основных событий познакомиться с героями и сделать первичные суждения о них. Единственное, что смущает в данном эпизоде сериала, – факт того, что все три сына Федора Карамазова – Иван, Дмитрий и Алеша почему-то растут вместе, хотя в тексте романа четко сказано, что Дмитрий был отдан на воспитание Миусову задолго до рождения Ивана и Алеши.

Во второй главе «Первого сына спровадил» написано: *«Митя действительно переехал к этому двоюродному дяде, но собственного семейства у того не было, а так как сам он, едва лишь уладив и обеспечив свои де-*

нежные получения с своих имений, немедленно поспешил опять надолго в Париж, то ребенка и поручил одной из своих двоюродных теток, одной московской барыне». Далее, в главе «Второй брак и вторые дети» ясно сказано, что Иван и Дмитрий не встречались до осознанного возраста: «<...> Иван Федорович приезжал отчасти по просьбе и по делам своего старшего брата, Дмитрия Федоровича, которого в первый раз отроду узнал и увидал тоже почти в это же самое время, в этот самый проезд <...>». Не совсем понятно, зачем режиссер и сценаристы сериала 2008 года решили поменять биографическую справку.

Следующая сцена – встреча Карамазовых и Миусова у старца Зосимы. По какой-то причине фильм 1969 года опускает перебранку между Петром Миусовым и Федором Карамазовым, но зато довольно точно воспроизводит спор Ивана Федоровича Карамазова на религиозные темы и жаркий скандал Федора Карамазова со старшим сыном. Стоит заметить, что в фильме отсутствует сцена благословения людей, ожидающих старца Зосиму у дверей его кельи. Также фильм 1969 года вычеркивает из системы образов семью Хохлаковых, сериал 2008 года, наоборот, довольно много внимания уделяет данной семье.

Если фильм 1969 года сразу переносит нас на сцену встречи Алеши и Дмитрия Федоровича в беседке за домом, то сериал 2008 в красках нам показывает не только 7 и 8 главы романа, но и рассказывает историю Лизаветы Смердящей. Таким образом, сериал дает нам понять, что Смердяков это не просто лакей, а внебрачный сын Федора Карамазова. Этот же факт в фильме 1969 года остается для нас загадкой до самого конца.

Книгу четвертую создатели фильма 1969 года игнорируют. Сюжет лишается и сюжетной ветки Хохлаковых, и Снегиревых, также мы не узнаем о намерении Федора Карамазова жить долго и предаваться «сладкой скверне». Заметим, что данные эпизоды сериал 2008 года представляет.

Далее идет одна из самых значимых для философии романа сцен – разговор Ивана и Алеши Карамазовых в трактире и чтение «Великого инквизитора». К сожалению, фильм 1969 года даже не упомянул «Великого инквизитора», братья ограничиваются фразой Ивана о растерзанном псами ребенке и расходятся.

Интересно то, что в сериале 2008 года сцены из пятой книги оригинального романа перемешаны – дело в том, что эпизод разговора Смердякова с Иваном Карамазовым из главы «Пока еще очень неясная», в котором первый уговаривает второго поскорее уехать из города, создатели сериала представили раньше, чем встречу Алеши и Ивана с последующим чтением «Великого инквизитора». Еще одна интересная деталь – в этой сцене Смердяков из сериала вытирает окровавленный от убийства свињи нож во время разговора с Иваном Карамазовым. Таким образом создатели сериала нам намекнули

342 | на страшный исход романа, «натянули струну». В тексте романа написано следующее о времяпрепровождении лакея в этом эпизоде: «На скамейке у ворот сидел и прохладжался вечерним воздухом лакей Смердяков...». Из данного предложения нам становится понятно, что нож в руках Смердякова – деталь мысли создателей сериала. Далее вполне точно воспроизводится сцена разговора Алеши и Ивана Карамазовых в трактире с последующим чтением поэмы «Великий инквизитор».

Книгу шестую из романа «Братья Карамазовы», в которой рассказывается о старце Зосиме, и сериал, и фильм экранизируют. В обеих сравниваемых нами киноадаптациях Алеша и Ракитин сразу после смерти старца Зосимы идут к Грушеньке, как, собственно, и в романе. Глава «Кана Галилейская» из седьмой книги не представлена в экранизациях.

Книгу восьмую, в которой Митя судорожно ищет деньги, довольно точно воспроизводит на киноэкране фильм, в сериале же эта глава разбросана по разным сериям. Нам показалось такое решение удачным, так как создается впечатление реального течения жизни, где все сюжетные ветки развиваются параллельно друг другу. Сцена ранения Григория пестиком в обеих кинолентах воспроизведена по-разному. В фильме мы можем только догадываться о ранении Григория пестиком, так как сцена обрывается на том, как Федор Карамазов зовет из темноты к себе Грушеньку. Мы видим Митю, сжимающего пестик, музыкальное сопровождение нагнетает сцену и в следующем же кадре мы видим, как распаивается от грозы окно – страшное случилось. Но что же произошло? Вероятно, произошло убийство. Но кого? В следующей сцене Митя, весь мокрый от дождя, прибегает в дом Грушеньки – его лицо и руки заляпаны кровью. Только в сцене допроса Дмитрия в Мокром раскрывается зрителю факт ранения Григория. В сериале же эта сцена поставлена очень точно, но не без надрыва. Нам показывают крупный план Дмитрия сразу после совершения преступления – лицо выражает глубокую скорбь и сожаление.

Книгу девятую и фильм, и сериал воспроизводят очень точно.

Книгу десятую фильм пропускает. Это и логично – создателями фильма 1969 года был пропущен эпизод со Снегиревыми из начала романа. Сериал, в свою очередь, педантично следует тексту романа и не пропускает события из десятой книги.

Из книги одиннадцатой фильм взял главы, начиная с четвертой, в которых, собственно, и выясняются детали совершенного Смердяковым убийства. Сериал взял все эпизоды одиннадцатой книги.

Фильм заканчивается на книге двенадцатой. Из нее создатели киноленты взяли самые значимые эпизоды – первая, вторая, четвертая, пятая главы. Сериал 2008 года заканчивается сценами из эпилога. Эпизод суда воспроизведен довольно точно.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что реплики и фильма, и сериала – точные цитаты из текста романа. Очевидна разница между фильмом 1969 года и сериалом 2008 года. Сериал можно считать полной экранизацией романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», в то время как фильм сложно назвать прямой экранизацией, но и новшеств особых создатели киноленты не привнесли в оригинальный текст. Скорее наоборот – они убирают из оригинального сюжета Хохлоковых и Снегиревых. Нам показалось, что главной целью создателей фильма было познакомить с ключевыми эпизодами романа. В сериале 2008 года воспроизведены почти все сцены из романа. Не уделено внимание разве что старцу Зосиме. Многие сцены перемешаны, но, на наш взгляд, это не портит впечатления от сериала. Скорее это создает динамику и живость мира, так как мы видим жизнь параллельно основной сюжетной линии. Интересны художественные детали, привнесенные создателями сериала: самый яркий из них – эпизод с окровавленным ножом в руках Смердякова в момент разговора с Иваном Карамазовым.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15-ти томах. Л.: Наука, 1991. Том 9–10.
2. Кузнецов А.А. Экранизация как форма киноискусства / А.А. Кузнецов. Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2018. № 46 (232). С. 429–431. – URL: <https://moluch.ru/archive/232/53721/> (дата обращения: 09.12.2020).

A. E. Litvichenko

THE PROBLEM OF SCREENING AN ARTISTIC WORK (ON THE EXAMPLE OF F. M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE BROTHERS KARMAZOV" AND ITS FILM ADAPTATIONS)

Abstract. The article is devoted to the problem of adapting the novel by F.M. Dostoevsky's "The Brothers Karamazov". The film "The Brothers Karamazov" of 1969 and the series "The Brothers Karamazov" of 2008 were selected as the research material. The episodes of the novel are compared with the episodes presented in the film adaptations of the same name, the features of transferring the literary text to the screen are revealed.

Keywords: "The Brothers Karamazov", film adaptation, text, F.M. Dostoevsky.

РЕЛИГИОЗНОЕ И ФИЛОСОФСКОЕ В СТИХОТВОРЕНИИ М. А. ПОСПЕЛОВОЙ «ГИМН ВСЕМОГУЩЕМУ»

Аннотация. Статья посвящена проблеме отражения научно-философских и религиозных учений XVIII в. на жанре стихотворной молитвы в рамках произведения М.А. Поспеловой «Гимн Всемогущему». Представлена эволюция жанра, проанализирована религиозно-философская картина мира писательницы.

Ключевые слова: стихотворная молитва; переложение псалмов; духовная ода; сенсуализм; материализм.

Стихотворная молитва – самобытный поэтический жанр, с момента своего возникновения претерпевший закономерные изменения формы и содержания, однако не утративший характерных для него признаков: обращения к божественному началу, относительно закрытой системы образов, устойчивого мотивного комплекса и т.д. Тенденция развития стихотворной молитвы в XVIII в. включает:

- 1) переложение псалмов в рамках жанра духовной оды;
- 2) развитие молитвы-подражания, подразумевающей размышление автора на ту или иную нравственно-философскую тему и передачу им личного восприятия религиозного текста;
- 3) как итог – появление глубоко личной, лирической молитвы-медитации или, выражаясь в терминах О.А. Переваловой, «моей молитвы» [3, с. 6].

В 40–50-е годы XVIII в. в развитии русской поэзии выделились два стилистических вектора, обозначенные именами В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова. В полном стихотворном переложении Псалтири В.К. Тредиаковский стремился к сохранению смысловой точности канонического текста, лишь иногда расширяя ту или иную библейскую тему, тогда как его оппонент в ряде случаев нарушал первоначальный смысл не только за счет внесения личных мотивов, «лирического беспорядка» в тематике и поэтике, но и за счет актуализации сюжетов, переложении их на современность, обращение к собственной биографии. Знаменитый спор поэтов, вышедший за рамки

вопроса о достоинствах ямба и хоря, ознаменовал собой появление жанра духовной оды, тяготеющей к высокой абстрактно-символической образности, включению натурфилософских и нравственных рассуждений на тему веры, мироустройства, социальной справедливости. Традиция строгой, формально выверенной духовной поэзии Третьяковского, несмотря на открытую литературную вражду, в большей степени перешла к А.П. Сумарокову, чуть дальше своего предшественника зашедшего в поэтическое экспериментирование (азбучные стихотворные молитвы, акrostихи, молитва в форме сонета и т. д.) в область песенно-музыкальной поэзии, близкой к сентиментальной. В то же время торжественно-философский пафос ломоносовской духовной оды всецело перенял Г.Р. Державин, стихотворные молитвы и переложения которого уже имеют оригинальные авторские названия («Бог», «Счастливое семейство» и др.) и почти утрачивают связь с Псалтирью.

Активная научная деятельность М.В. Ломоносова отразилась на выборе им текстов для переложения и формировании особой научной картины мира. Известно, что в образовательной программе Московского университета ученый отводил философии функцию обширного введения в науку. По его гипотезе, явления природы порождались взаимодействием мельчайших элементов – «корпускул», поэтому природа представляла собой единое подвижное целое. Этот факт не только не противоречил вере автора в божественное происхождение мира, но и делал его поэзию религиозным откровением, основным мотивом которого стало прославление творческого гения Бога. Безусловно, во многом компромиссная идея сосуществования религии и науки пришла к М.В. Ломоносову вместе с философией Х. Вольфа от Г. Лейбница, который, будучи сторонником деизма, отрицал божественную волю как источник и гарант социальной справедливости [1, с. 227]. Не исключено, что по этой причине пропаганда науки, в том числе в рамках духовной поэзии, для Ломоносова была возможностью наставления на социальное преобразование общества. До него в строго натурфилософском ключе к данной теме обращались далеко не многие, среди них поэт А.Д. Кантемир в его «Песне противу безбожных».

Наиболее популярными для раскрытия темы гармонии мироздания становятся переложения из 18 и 103 псалмов, где восхваление божественной мудрости осуществляется через описание космологической картины мира. В XVIII в. сюжет о гениальном сотворении мира Богом в рамках натурфилософии перелагался М.М. Херасковым, И.Ф. Богдановичем, С.А. Тучковым, Е.И. Костровым, Ф.П. Ключаревым, а также М.А. Поспеловой в стихотворении «Гимн Всемогущему» [4, с. 27]. Литературную преемственность можно проследить уже при обращении к заголовку произведения, поскольку традиция христианской гимнографии наиболее последовательно раскрылась именно в поэзии Г.Р. Державина. Жанр этот от других источников отличает

346 | изначальная ритмическая организация текста, звательные формы, повелительное наклонение, анафоры и другие свойства. Стихотворение Поспеловой адресовано императорской особе, что почти не отражается на его содержании, тем самым подтверждается одно из главных свойств стихотворной молитвы – закрытость жанра на всех уровнях поэтики. Произведение начинается с традиционного молитвенного обращения («Источник времени и вечности Творец»), которое задает высокий философский пафос произведения.

Мотив гармонии мироздания и божественной мудрости раскрывается, с одной стороны, через пересказ библейской истории о сотворении мира («произвел зовущий Слово Мир», «Ты мрачность Хаоса на свет переменил, / Дал виды веществу и мир сей сотворил»), с другой, через научные понятия («Твоя везде видна, / В мирах и в Атомах сияет нам Она», «Планеты тяжестью, огромностью ужасны / Все быстро движутся в путях своих согласны»). Автор вводит в «Гимн» распространенный для стихотворных переложений мотив незыблемости божественного закона («Натуры дух живой на мир Ты излил / И мудрые вещам законы начертал»), который, по сравнению с Псалтирью, переосмыслен в научном ключе. Понятие «закона природы» ко времени написания произведения в 1798 г. перекочевало из естественно-научной в социальную сферу, в частности в критику крепостнических порядков. Однако автор обходит стороной общественную сторону понятия, уже ярко явившую себя в духовной поэзии Г.Р. Державина, А.Н. Радищева и др. Природа человека раскрывается в ином ключе – через столкновение ограниченного ума с непознаваемой божественной стихией и полное поражение первого («Могу ль Тебя воспеть, уму непостижимый», «Могу ль Тебя вместить в понятии моем, Умом Того объять, Кто все Собою объемлет»). Мотив ангельского хора служит для противопоставления человека божественному началу («Тьмы светлых Серафим Кого благословляют, / Кому любви Концерт небесной воспевают <...> Удобен ли Тебя ум смертного вещать / И слабый наш язык хвалу Тебе вещать?). Соотношение религиозного и научно-философского начал решается в русле духовных од М.В. Ломоносова и гимнов Г.Р. Державина: автор доказывает непознаваемость божественного промысла и непреодолимую ограниченность рационального познания, совмещенную, однако, с восторгом вечного поиска божественного откровения, являющего себя через красоту и чувственное восприятие.

Известно, сколько важную общественно-воспитательную функцию отводили искусству представители русского Просвещения. Отрицание художественного творчества вне моральной цели, идея нравственного воздействия красоты характерна для многих писателей второй половины XVIII в. (М.Н. Муравьев, М.М. Херасков и др.). Идиллические мотивы, отраженные в многочисленных пейзажных зарисовках («Ты красота и жизнь и радость существа», «Не подражаемы зрю всюду красоты»), отсылают читателя

к теории чувственного познания Дж. Локка, изложенной в том числе в его «Опыте о человеческом разуме». Тем не менее, мотив поиска истины, также затрагиваемый в рамках сенсуализма, решается у Пospelовой исключительно в религиозно-нравственном ключе, а не в рациональном («Велишь страшиться зла, велишь добро творить, / Гнушаться подлой лжи, а истину любить»), то есть «истина» имеет здесь значение Божьего слова, христианского закона. В качестве примера, то же понятие встречается у И.В. Лопухина: «Блажен тот, Истину кто чтит, / Любовью чистой к ней пылает» [2, с. 172]. Таким образом, на примере «Гимна» М.А. Пospelовой можно проследить, с одной стороны, глубокую взаимосвязь духовной поэзии XVIII в. с научными достижениями эпохи Просвещения, с другой, ее независимость и самодостаточность по отношению к философским брожениям эпохи.

Вторая часть «Гимна» представляет из себя памфлет на представителей материалистической философии с ее культом рационального метода познания. Начало XVIII в. в Европе ознаменовалось появлением ряда прогрессивных мыслителей, чьи социальные и философские изыскания неизбежно сталкивались с вопросами веры. Отрицательное влияние религии, одобряющей деспотизм и социальное неравенство, доказывал деист Вольтер. Его последователь, атеист Д. Дидро, вовсе отказывался от идеи божественного происхождения мира. Известно множество переводов знаменитой «Молитвы» Вольтера, включенной в его «Поэму о естественном законе», в которой автор вступает в открытую полемику с божественным адресатом произведения. Известны переводы Н.А. Львова, Г.Р. Державина и др., тем не менее сочувствие французский философ находит лишь в версии А.Н. Радищева. Переводы эти не могли не быть известны М.А. Пospelовой, не называющей своих оппонентов по именам; тем не менее, аллегорический образ псалмодических текстов – «заблуждающиеся сердцем» – наполнен у поэтессы конкретным содержанием. Во второй части «Гимна» происходит резкая смена адресата высказывания («О вольнодумцы! Вы во прахе претыкайтесь / И полны гордостью своею заблуждаетесь»). Автор уличает философов в гордости («Старайтесь во лжи вы истину найти, / Вселенную умом высоким удивить»). В то же время поэтесса выражает сочувствие по отношению к ученым, якобы внушающим людям «прямое просвещение», веру в материалистическую природу жизни, а на деле лишь ведущим их к логическому краху и обреченности («Носить в душе своей столь мрачных мыслей тьму»).

В противопоставление точки зрения материалистов Пospelова вводит категорию божественной «благости», познаваемой через красоту. В противопоставление страху перед бессмысленной кончиной автор вводит мотив победы над смертью («Спокойно – с радостью на гроб, на смерть взираю»). Поэтесса обходит стороной социальную сторону философии Вольтера, однако обращение к столь опасным темам, в особенности в текстах, адресованных

348 | монаршим особам, нехарактерно для женской поэзии XVIII в., даже в жанре оды, не менее распространенном в женском творчестве, нежели стихотворная молитва.

Таким образом, стихотворение М.А. Пospelовой «Гимн Всемогущему» может быть определено как молитва-подражание, так как произведение, обращенное преимущественно к литературной традиции М.В. Ломоносова и Г.Р. Державина, утрачивает прямую связь с псалмодическим текстом. Стихотворение становится самостоятельным рассуждением автора на различные философские и богословские темы в рамках разработанной мотивной системы. Тем не менее, произведение еще не может быть отнесено в полной мере к лирической молитве-медитации, получившей наибольшее развитие в XIX в., так как авторское «я» в ней приглушено ради сохранения особенностей молитвенного канона.

Литература

1. История всемирной литературы. Т. 5. М.: Наука, 1988. 882 с.
2. Молитвы русских поэтов XI–XIX вв. Антология. 2 изд. М.: Вече, 2012. 912 с.
3. Первалова О.А. Стихотворная молитва в русской поэзии XIX века: жанровая динамика и типология: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2015. 207 с.
4. Пospelова М.А. Лучшие часы жизни моей / Сочинение Марьи Пospelовой. Владимир: Тип. Губ. правления, 1798. 148 с.

A. S. Repina

THE RELIGIOUS AND THE PHILOSOPHICAL IN THE POEM "HYMN TO THE ALMIGHTY" BY M.A. POSPELOVA

Abstract. The article is devoted to the problem of reflection of scientific and philosophical tendencies of the XVIII century on the genre of poetic prayer in the "Hymn to the Almighty" by Maria Pospelova and the reflection of the established tradition on the poetess's work, in particular on the writer's religious and philosophical picture of the world.

Keywords: poetic prayer; transposition of Psalms; religious ode; sensualism; materialism.

О КНИГЕ З. У. ИСКПЛИКАТИНА «ЖИЗНЬ БЕЗ ЖИЗНИ»

Аннотация. Статья посвящена книге З.У. Искпликатина «Жизнь без жизни».

Ключевые слова: книга З.У. Искпликатина «Жизнь без жизни»; анализ романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в свете православного мировоззрения.

В 2019 была опубликована книга З.У. Искпликатина «Жизнь без жизни». Она посвящена осмыслению в свете православия романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Классическая литературоведческая триада *Автор – Произведение – Читатель* в книге «Жизнь без жизни» раскрывается особым образом. Произведение содержит адресованное Читателю откровение опыта осмысления Автором сакральных и художественных текстов, имеющих для него особое глубоко личностное значение. К числу этих текстов относятся, прежде всего, фрагменты из Библии, а кроме того, объемные цитаты из произведений Булгакова, Гете, книг и писем Гоголя. Размышления Автора, неразрывно связанные с цитируемыми им текстами – еще одна важная составляющая композиции книги З.У. Искпликатина. Также книга включает в себя значительное число особым образом выделенных фрагментов, которые Автор называет «Азбука Православия».

Интересно то, что Автор – тоже своего рода герой произведения. Этот герой носит имя Захар Устинович Искпликатин. Не останавливаясь здесь на символике имени и отчества героя-Автора, обратим внимание на его фамилию, которая содержит наименование латинской буквы X. Именно этой буквой в математике чаще всего обозначается неизвестное. Неизвестное, которое иногда можно (или даже нужно) найти. Фамилия героя-Автора позволяет говорить о тайне, которую частично можно раскрыть, а также о тайне Автора, оставшейся за скобками.

Размышления Автора часто представлены в удивительно поэтичной форме. Кроме того, авторский стиль отличает изысканное интеллектуальное чувство юмора. В книге содержится много глубоких, порой драгоценных мыслей, например: «Доверие является младшей сестрой дружбы» [2, с. 41] или «Подлинное общение совершается в молитве, и практика молитвы основана на том, чтобы преодолевая все, что разделяет личности

350 | (в том числе, время и пространство, обиды, подозрения, корысть и т. д.), отбросив даже все полудрагоценное, обратиться и слышать от сердца к сердцу» [2, с. 39].

Отдельный интерес для читателя представляет оригинальная композиция книги. В текст включены большие по объему цитаты, которые, вероятно, можно назвать хрестоматией духовных поисков Автора. Это позволяет (впрочем, в определенной степени условно) определить жанр книги как «развернутая проповедь с элементами хрестоматии».

Жаль, что в книге нет ссылок на литературоведческие исследования, поэтому неясно, использовал ли Автор результаты этих исследований или заново пришел к некоторым аналогичным результатам. Например, нет указаний на источник сопоставления событий романа «Мастер и Маргарита» и церковного календаря [2, с. 356]. Также неясно, были ли в процессе осмысления тайн творчества Н.В. Гоголя учтены исследования видного литературоведа В.А. Воропаева, в том числе, изложенные в книге «Николай Гоголь: опыт духовной биографии»[1].

В книге содержится предположение, что никто из читателей не заметил спасительную перемену в душе героя книги М.Е. Салтыкова-Щедрин «Господа Головлевы» Порфирия Головлева [2, с. 529]. Это предположение является ошибочным. В качестве примера можно привести статью, в которой говорится об этой спасительной перемене [3, с. 4–7].

Несмотря на большие достоинства книги З.У. Икспликатина, в ней содержатся утверждения, которые представляются весьма спорными, например, по поводу символики имен Берлиоза и Бездомного [2, с. 208]. Далеко не в каждом художественном произведении имена героев заключают в себе символический смысл (символическое значение имени героя – это просто прием, которой можно использовать, а можно и не использовать). В романе «Мастер и Маргарита» гораздо более серьезную смысловую нагрузку чаще несут фамилии (псевдонимы), но не имена героев. Что же касается имен Бездомного и Берлиоза, то вероятнее всего, Булгакову и в голову не приходило (как предполагает Автор «Жизни без жизни») сопоставлять Бездомного со святым Иоанном Предтечей, а Берлиоза – с Архистратигом Божиим Михаилом.

Крайне маловероятными представляются параллели между фамилией Куролесов и молитвой *Господи помилуй* на греческом языке [2, с. 413].

Кроме того, нельзя признать бесспорным утверждение З.У. Икспликатина о том, что природе Мастера и Маргариты не свойственны отцовство и материнство [2, с. 556]. Вполне вероятно, что свое отцовство (может быть, даже многолетнее отцовство) Мастер забыл так же, как забыл свою супругу, и с трудом может вспомнить лишь то, что был женат «на этой... Вареньке, Манечке... нет, Вареньке... еще платье полосатое... музей... впрочем, я не помню». Что же касается Маргариты, то, может быть, совсем не случайно

ей в начале бала была представлена Фрида? И ведь именно об освобождении от платка (хотя ранее планировалась другая просьба) просит Маргарита. Может быть, в ее жизни тоже имеет место свой «платок», которым был убит ее собственный уже рожденный или еще не рожденный ребенок?

В книге есть еще одна небесспорная мысль. Автор предполагает, что Булгаков был переполнен глубокой внутренней христианской духовной жизнью. Он даже «догадывается» о том, что писатель с благодарностью «чтил» одну из православных молитв [2, с. 560]. Кроме того, Автор утверждает, что М.А. Булгаков в совершенстве знал все культурное наследие христианства (хотя бы потому, что его отец был богословом и историком церкви, а значит, многие свои знания передал сыну).

Влияние профессиональных знаний отца на личность Михаила Афанасьевича мало изучена. Но бесспорно, что чаще всего дети не бывают глубоко знакомы с тем, что составляет профессию их родителей; в противном случае они продолжают дело отцов. То, что М.А. Булгаков по окончании гимназии принял решение получить медицинское образование, говорит о том, что богословие не слишком привлекало его, иначе он выбрал бы духовное образование.

Кроме того, сферой научных исследований Афанасия Ивановича Булгакова было, прежде всего, сравнительное богословие. Знания, связанные с этой научной сферой, кажется, вообще не представлены в книгах его сына.

Кстати, Афанасий Иванович вряд ли имел возможность много времени заниматься своими детьми. Он не только преподавал в Киевской духовной академии, но и с 1893 года и до конца своей жизни в 1907 году был цензором по иностранной цензуре в Канцелярии Киевского отдельного цензора. Кроме того, Афанасий Иванович занимался переводами Отцов Церкви, принимал активное участие в работе Киевского религиозно-просветительного общества, а вдобавок ко всему был еще присяжным заседателем в окружном суде! [4].

Итак, знание М.А. Булгаковым в совершенстве всего культурного наследия христианства весьма спорно. А, следовательно, сопоставления (имеющие право на существование) текста «Мастера и Маргариты» и «Азбуки Православия» – результат знаний культурного наследия христианства самого автора «Жизни без жизни», а не М.А. Булгакова. Что же из культурного наследия христианства сохранилось в сердце писателя и было использовано им в работе над «Мастером и Маргаритой», определить не всегда можно. Таким образом, исходное положение книги «Жизнь без жизни», состоящее в том, что «Азбука Православия» являет мировоззренческий кругозор писателя [2, с. 28], не вполне корректно.

И все же проделанный большой, вероятно, многолетний подвижнический труд не может не найти среди Читателей искренних друзей, которые бережно и с огромным уважением разделят с Автором исключительно важные для него и для них смыслы.

Литература

1. Воропаев В.А. Николай Гоголь: опыт духовной биографии. Паломник. 2014. 336 с.
2. Икспликатин З.У. Жизнь без жизни. М., 2019. 704 с.
3. Коробейник Д.Н. Самое важное в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». Материалы к уроку. X класс // Уроки литературы. Приложение к журналу «Литература в школе». № 6. 2019. С. 4–7.
4. <http://www.pravenc.ru/text/153625.html>

D. N. Korobeinik

ABOUT THE BOOK BY Z.U. IKSPLIKATIN «LIFE WITHOUT LIFE»

Abstract. The article is devoted to the book by Z.U. Iksplikatin "Life without Life".

Keywords: book by Z.U. Iskplikatin "Life without Life"; analysis of the novel "The Master and Margarita" in the light of the Orthodox worldview.

АВТОРСКАЯ КНИГА «СКАЗКИ ЛУНЫ»: ВОПРОСЫ ДУХА И СТАНОВЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Аннотация. Статья содержит описание основных тем и идей книги «Сказки Луны», а также авторские комментарии.

Ключевые слова: авторская книга; мораль; духовные вопросы, искусство.

Авторская аннотация к книге «Сказки Луны» такова: «Книга писалась для себя и предназначена для всех, кто желает ее прочесть. Действие происходит в Японии, но истории универсальны, Япония здесь выступает как фон, визуальная эстетика. Истории не пересказаны, а выдуманы мной полностью. Прошу меня простить за поучительность. Хотя поучительность здесь относится не к морали, а скорее к области духа и имеет для меня смысл особенный».

Эти несколько предложений вкратце описывают книгу и авторское отношение к ней.

Задачей автора было выразить ряд открытий, ответов и взгляд на мир, который был актуален для него в момент создания книги, а также отразить поиск духовный в сопряжении с поиском творческим и эстетическим.

В аннотации говорится, что книга писалась для себя и предназначена для всех, кто желает ее прочесть. Определяя таким образом ее предназначение, мы подчеркиваем, что книга «Сказки Луны» не была попыткой поиска морали или обращением к нравственности зрителя. Работа, написанная и проиллюстрированная автором, сама является иллюстрацией личного поиска. Поэтому объектом творчества является только собственный взгляд автора на мир. Но это отнюдь не значит, что такой подход обусловлен эгоистическими намерениями. В конце концов, любой личный поиск может найти отклик в сердцах других людей.

Что для автора означают поднятые вопросы, которые называются в книге *Вопросами Духа*?

Это, прежде всего, поиск, связанный с темой Воли, Выбора, Осознанности в глубине своего Истинного Я. Это вопросы, ответы на которые человек может найти только сам, постигая мир и себя.

В «Сказках Луны» действие происходит в Японии, которая, как уже было сказано, является, в первую очередь, декорацией. С этим связан выбор изобразительного языка и авторский художественный поиск.

Сами сказки носят универсальный характер, они подобны притчам, историям, которые преподают нам определенный урок и заключают в себе найденный ответ.

По структуре стихотворный текст состоит из вступления, четырех основных частей и заключения:

Во вступлении мы погружаемся в мир Востока.

В первой части под названием «Луна» перед нами предстает Луна как действующий герой и рассказчик следующих далее сказок.

Во второй части, «Самурай и Демон», начинаются сами рассказы-притчи, которых всего три. В каждом рассказе автор рассматривает волнующий его вопрос духовного характера.

В «Самурае» – это вопрос Тьмы собственной души, рожденной и питаемой искаженными намерениями. Эту тьму можно принять за внешнее зло, с которым нужно бороться, но такая борьба только усиливает ее и рождает еще больше ненависти, страха пустоты и отчаяния. Истинный способ победить эту тьму, во-первых, осознать ее в себе, найти ее источник и причину, и, во-вторых, развеять ее светом своей Души и Мира.

В третьей части, «Дама с вуалью», поднимается вопрос скупости, прежде всего духовной, что приводит к закрытости, пустоте и ввергает в ту же тьму бессмысленного существования. В итоге становится понятно, что «скупость не ведет к богатству, и обрести возможно лишь даря». Обрести что-то истинное и действительно имеющее значение, можно лишь открывшись и доверившись миру и бескорыстно даря ему свои духовные богатства.

В последней притче, «Старик и гора», речь идет о духовной слабости, страхе, неверии в себя, безволии и ложном смирении. В конце концов, в герое, в котором всегда в глубине души жило стремление к совершенствованию и страсть к живой жизни, эти чувства победили, и он сумел сделать то, о чем мечтал. Ответ в том, что в человеке есть огромное количество ресурсов, порой скрытых и подавленных, которые он может использовать во благо. Его долг раскрыть и позволить себе воспользоваться этими ресурсами, ибо пренебрежение ими – это пренебрежение самой сутью Человека и Мира.

В заключении читателю рекомендуется избегать ошибок героев, но этот совет – не без доли иронии, так как действительно научиться чему-то можно только на своих ошибках и личном опыте.

J. Y. Konstantinovich

AUTHOR'S BOOK "FAIRY TALES OF THE MOON": QUESTIONS OF THE SPIRIT AND THE FORMATION OF HUMANITY

Abstract. I describe the main topics and ideas contained in the book. Paying attention to the so-called. The questions of the Spirit, which became the basis of the philosophical and aesthetic components of the work. And also I give some copyright comments on the creation of the book.

Keywords: author's book; morality; spiritual issues; art.

ЗАМЕТКИ О СТИЛЕ И КОМПОЗИЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПРОТОИЕРЕЯ АРТЕМИЯ ВЛАДИМИРОВА (НА МАТЕРИАЛЕ КНИГИ «С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА»)

Аннотация. В тексте научной статьи рассматривается глубина значения понятия «Слово» и демонстрируется красота изложения живой речи священника на страницах автобиографической современной прозы.

Ключевые слова: Бог; любовь; слово; речь; духовное становление.

Книга протоиерея Артемия Владимировича «С высоты птичьего полета» повествует о первых семнадцати годах жизни автора. Вместе с отцом Артемием в книге сосуществуют бабушка, мама, два брата и многие дорогие его сердцу люди, которые подарили юному сердцу любовь и важные жизненные уроки, приведшие его к Богу¹³. Книга становится для писателя «кладом жизни», составленным из эпизодов-сокровищ.

В тексте присутствует не только описание жизни ребенка в советское время, его поступки, шалости и мысли, но, главное, откровенный разговор писателя с читателем – как киноприем «ломание четвертой стены». Имеется в книге и символика числа три, которая является не только сказочной, но и основной для мировоззрения православного христианина – Бог Единый в святой Троице. В оглавлении обозначены тридцать шесть глав, хотя, по сути, автор в предисловии пишет, что глав на самом деле тридцать три и с ними одна особенная, в которой собраны три важных события из жизни автора. Три брата – звучит сказочно для русской прозы, но это не сказка, а быль нашего времени.

Частично раскрывается тайна предисловия: «Воспоминания о годах детства, отрочества и юности... В тридцати трех главах и еще одной». В последних трех главах книги собраны параллели с духовным становлением

¹³ Прот. Артемий Владимиров. С высоты птичьего полета: Воспоминания о годах детства, отрочества и юности... В тридцати трех главах и еще одной / Протоиерей Артемий Владимиров. – Москва: Артос, 2012. – 232 с.: ил.

356 | героя: Поиск, Чаша, Исповедь. Подобные символические образы можно встретить в библейском повествовании об Иисусе Христе – сыне Божиим в Гефсиманском саду. Связанные между собой три современные истории становятся той самой «еще одной» главой реальной жизни, которой автор уделяет особое внимание, ведь это самый первый в его жизни осознанный поход в церковь, после которого и началась настоящая история сердец, одухотворенных необъятной любовью.

Основным достоинством сочинений протоиерея Артемия Владимирова является простой, мудрый, богатый язык, т. е. его книги читаются легко, «взахлеб» – благодаря особому стилю, который можно было бы определить как «стихостиль» с точки зрения гладкой музыкальности повествования. Мы определяем писательский стиль с точки зрения:

- 1) Отбора слов (способности находить нужные, выразительные, оригинальные слова).
- 2) Соединения слов во фразы (способности распространять текст, который словно изливается из сердца автора).

Первая проблема – **лексико-стилистическая**, вторая – **синтаксико-стилистическая**, хотя в основании каждой из них лежит авторская **мысль, идея, содержание речи**.

Каждое слово автора успокаивает человеческую душу, настолько красиво скомбинирован текст. Приведем пример начала одной из первых глав:

«Миром правит любовь. Это хорошо чувствуют дети, нося в своем чистом сердце теплоту любви. Что ожог от огня, что укус от змеи, то для них – резкое и грубое слово, сказанное в состоянии раздражения взрослым человеком. Как весенние цветы вянут и умирают от внезапного заморозка, так и младенческая душа повреждается, оказываясь в среде людей, исполненных злобы. Нет большего нравственного преступления, чем искалечить ребенка сквернословием, разрушить его личность истериками, вспышками ненависти, битьем...

Напротив, в спокойной и доброжелательной атмосфере дети расцветают и обнаруживают дивную красоту неиспорченных сердец. Божья благодать явственно веет там, где малыши, до корней волос прогретые родительской любовью, с широко раскрытыми, блестящими от радости глазками, выплескивают на взрослых живую воду мудрости, дарованную им свыше...»¹⁴

Обратим внимание на то, как богат язык автора: яркие сравнения, противопоставления, разнообразие эпитетов и прилагательных, уточняющая синонимика – и все это уложено в неповторяющиеся конструкции, своеобразные фигуры речи. Есть в этом авторском стиле (идиостиле) нечто таинственное, притягивающее, загадочное, что и хочется разгадать исследователю-словеснику.

¹⁴ Прот. Артемий Владимиров. С высоты птичьего полета. С. 16.

Прежде всего, духовное красноречие автора сподвигает на свершение добрых дел, излучает солнечный свет, адресованный для томящихся в царстве вечной городской суеты. Авторский стиль и композиция вмещают в себя образ человека, который ходит непорочно и делает правду.

Вначале скажем о композиции. Главы построены по сюжетной линии не только физического, но и духовного взросления трех братьев. Каждая глава вмещает в себя несколько событий из бытовой жизни, которые комментируются нравственными размышлениями, полезными советами и сопровождаются добрым юмором. В тексте используется воспитательная функция, книга подходит для чтения не только взрослым, но и детям, начиная со среднего школьного возраста. Автор использует неиссякаемое богатство русского языка, разворачивает свои истории при помощи конструкций, украшенных витиеватыми фигурами речи, включающими в себя сложноподчиненные и сложносочиненные предложения. Каждая часть речи наделена любовью к Родине, истинному русскому языку. Иные строки глав словно ода, посвященная Творцу. Главы по конструкции похожи на исповедь, как будто автор, спустя сорок лет, признается читателю в детских шалостях.

Протоиерей Артемий Владимиров – один из немногих писателей, кто пишет черновики будущих книг и проповедей пером. Сложные, но красивые сочетания слов «радостотворная любовь» и «искра вдохновения» похожи на звук, сравнимый с отголосками детства, с невинным смехом младенца, с полетом птицы. Если мы вспомним пьесу Мориса Метерлинка «Синяя птица», опубликованную в 1905 году, и сопоставим ее с книгой Артемия Владимирова, то образ синей птицы как символ *детского счастья, небесного блаженства высоких* мыслей обнаружится и на страницах анализируемой книги, открыв нам глубинный смысл ее названия: «С высоты птичьего полета».¹⁵

Знакомясь с автобиографической прозой отца Артемия Владимирова, читатель словно обретает второе дыхание, читательскому взору открываются воспоминания о дорогих для автора людях и событиях. Воспоминания вновь оживают в затаенных уголках нашей памяти.

Важное слово «семья» – именно так видит свою аудиторию протоиерей Артемий Владимиров, поэтому в каждом слове чувствуется вложенная частичка души. В каждом речевом действе – умение соединять с умом сердце и одухотворять слово. В отрывке из книги «Улыбающийся святой» греческого писателя Георгиоса Крусталакиса показаны беседы афонского старца Порфирия Кавсокаливита. В одной из бесед рассказывается о человеке и птице:

«... Скажи ему, пусть откроет окно и выпустит ее. Эта птичка будет отныне ему верным другом. Это особенная птичка, очень красивая и светлая... Ее Господь послал, чтобы рассеять тучи печали и осветить темноту одиночества».

¹⁵ Морис Метерлинк. Пьеса Синяя птица: Сказка в 10-ти главах, составленная Жоржеттой Леблан. Франция: 1908. 79 с.: ил.

Афонский старец имел в виду не простую птицу, а намекнул слушающему на беседу, позволяющую впустить в сердце свое любовь. Найти общий язык с теми людьми, кто находится в отчаянии или одинок, возможно только путем любви и веры в Бога¹⁶.

Слово – это полет птицы в небесах, первая книга цикла автобиографии русского священника о слове «Любовь». По своей манере разговора отец Артемий Владимиров – это человек, умеющий подойти к каждому. Сохранять спокойствие даже в сложных ситуациях – одна из важных черт литературного повествования служителя церкви. Протоиерей Артемий Владимиров – человек, дарящий любовь не только словами, но и делами. Название книги «С высоты птичьего полета» сравнимо со словосочетанием «под крылом любви».

Русский ученый XVIII века М. В. Ломоносов в своем риторическом труде писал о слове и речи как о важных составляющих великого русского языка. Слово – это собрание речений, заключающее в себе какой-либо смысл. Речь – это собрание слов, содержащих в себе какой-либо смысл¹⁷.

В автобиографической прозе отца Артемия Владимирова собирается воедино сложное и простое, каждая страница книги одухотворена стремлением дарить тепло воспоминаний и бессмертие любви. Священник дополнил слова М. В. Ломоносова в своих проповедях: «Слово – это и речь. Слово восходит к Богу. Слово и есть Господь Бог...» Безусловно, эти слова восходят к начальным строкам Нового Завета: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было – Бог...» (Ин, 1, 1).

Немаловажно для исследования современной автобиографической православной прозы иллюстративное сопровождение книг. Книга батюшки наполнена детскими фотографиями, чтение превращается в теплый семейный вечер с просмотром семейного альбома. Как будто читатель находится в гостях у отца Артемия и слушает поучительные истории, словно на нагорной проповеди люди слушали Слова Божии.

Что касается сопровождающих иллюстраций, опубликованных в книге, то на фоне каждой из глав обозначено крыло белой птицы – голубя, являющегося церковным символом – это присутствие Святого Духа посреди повествования каждой из историй. Отдельное внимание заслуживают главы, где автор рассказывает о случаях, когда Господь Бог незримо спасал, присутствовал среди героев в различных ситуациях: пока подростки шли в школу или играли со своими сверстниками. Когда отец Артемий был еще отроком, он и его братья еще не знали о Боге, но слышали о Нем от бабушки и мамы обобщенно. Когда подростки самостоятельно выстраивают диалог на природе,

¹⁶ Георгиос Крусталакис. Улыбающийся святой: жизнь и чудеса старца Порфирия Кавсокаливита. Москва: Ника, 2020. 224 с.: ил. пер. Саминская А.

¹⁷ Уткина Н. Ф. Ломоносов: к 275-летию со дня рождения. Глава IV. «О человеческом слове вообще». Слово о творчестве Ломоносова. Москва: Мысль, 1986. 224 с.

без взрослых, о существовании Бога, что Он им помогает каждый день – тогда в сердцах юношеских зарождаются вера, надежда и любовь не только друг к другу, но и ко всему миру. Эта неизмеримая любовь выражается в книге красотой русского слова.

Философские мысли дают отсылку на то, что книга посвящена не только читателю, но и Всевышнему, недаром возраст Иисуса Христа обозначен числом тридцать три в евангельских строках, а число глав в книге – сопоставимо с возрастом сына Божьего. «Слово является святыней, если оно обращено к сердцам слушателей...» – отметил священник на одной из авторских встреч с читателями – «...Слово несет красоту, умиротворяет, слово имеет крылья». Книга «С высоты птичьего полета» демонстрирует любовь Бога к человеку и наоборот – показывает устремление человека к «Слову».

Протоиерей Артемий Владимиров написал целую серию автобиографических книг. В каждой из них разная сюжетная линия, разные герои, но ценности остаются теми же – дарить любовь и заботу каждому, кто в них нуждается. Современная православная проза и отличается тем, что возрождает в сердцах читателей всеми забытые в мире суеты и лживых надежд нравственные ценности, передающиеся из поколения в поколение от творцов великого русского слова.

Литература

1. Прот. Артемий Владимиров. С высоты птичьего полета: Воспоминания о годах детства, отрочества и юности... В тридцати трех главах и еще одной / Протоиерей Артемий Владимиров. М.: Артос, 2012. 232 с.: ил.
2. Георгиос Крусталакис. Улыбающийся святой: жизнь и чудеса старца Порфирия Кавсокаливита. М.: Никея, 2020. 224 с.: ил. пер. Саминская А.
3. Морис Метерлинк. Пьеса Синяя птица: Сказка в 10-ти главах, составленная Жоржеттой Леблан. Франция, 1908. 79 с.: ил.
4. Уткина Н. Ф. Ломоносов: к 275-летию со дня рождения. Глава IV. «О человеческом слове вообще». Слово о творчестве Ломоносова. М.: Мысль, 1986. 224 с.

A. K. Sopelnikova

ANALYSIS OF THE STYLE AND COMPOSITION OF ARCHPRIEST ARTEMY VLADIMIROVA'S AUTOBIOGRAPHICAL PROSE «FROM A BIRD'S EYE VIEW»

Abstract. The text of the scientific article examines the depth of the meaning of the concept of "Word" and demonstrates the beauty of the presentation of the living speech of the priest on the pages of autobiographical modern prose.

Keywords: God; love; word; speech; spiritual formation.

ОБРАЗ ОТЦА СЕРАФИМА В КНИГЕ АРХИМАНДРИТА ТИХОНА (ШЕВКУНОВА) «"НЕСВЯТЫЕ СВЯТЫЕ" И ДРУГИЕ РАССКАЗЫ»

Аннотация. В статье рассматривается образ и специфика его создания одного из ведущих персонажей книги архимандрита Тихона (Шевкунова) «Несвятые святые» отца Серафима (Розенберга).

Ключевые слова: духовная проза; учительная книга; вера; цикл; мемуары.

Настоящая работа посвящена анализу образа архимандрита Серафима (Розенберга) – одного из ключевых персонажей книги митрополита Тихона (Шевкунова) «"Несвятые святые" и другие рассказы».

Книга «Несвятые святые» зарождается в недрах современной православной художественной прозы, явления, которое активно исследуется в настоящее время отечественными литературоведами. К ним относится М.С. Краснякова, в работе которой с учетом исторической поэтики выделяются три типа сюжета православной прозы: паломнический, монастырский и семейно-бытовой [1, с. 6]. Согласно концепции И.С. Леонова, православная проза сегодняшнего дня подразделяется на три типа: миссионерскую, приходскую и монастырскую. Особый вклад в развитие последнего направления вносят книги владыки Тихона [3, с. 8].

Рассматривая произведение «Несвятые святые», невозможно оставить без внимания исследования Н.В. Пращерук, по мнению которой данная книга не является сборником рассказов, а восходит к жанру «учительных книг». По мнению ученого, это книга свободной композиции, являющаяся циклом по форме, но имеющая целостность и концептуальную значимость, масштабность. Произведение отличается многообразием представленных в ней ярких, образных и запоминающихся характеров. Книга написана очень современно и динамично. Автор выступает здесь великолепным рассказчиком, мастером диалога, в каждой реплике явлен характер, обозначена индивидуальность [4, с. 23].

На наш взгляд, «Несвятые святые» – это цикл цельнооформленных и содержательных объемных сцен. Читатель находится будто в эпицентре событий – здесь и сейчас. Но мы не просто слышим героев, мы видим их полноценные образы. Разнообразие сюжетов объединяется одной общей

темой – сближением с Богом. Удивительное сочетание художника-творца и монаха в одном лице находит уникальное отражение в авторской концепции и создает многогранное художественное произведение, ставшее достижением мемуарной духовной прозы.

Обратимся к главе «Архимандрит Серафим» и рассмотрим более подробно образ печерского старца. Отмечается сдержанность и сосредоточенность отца Серафима. Автор обращает внимание на его погруженность в свои мысли и умудренность жизнью. Монах Серафим наставляет других монахов на пути праведных истин и призывает к сближению с Господом. Его внутренняя любовь к Богу побуждает молодое поколение всерьез задуматься над долгом монашества.

Главный герой – истинный христианин поступает так в этой жизни, чтобы она стала приготовлением для будущей Вечности. В его представлениях Бог всегда находится рядом, и только Он может дать единственно правильную оценку внешним и внутренним проявлениям человека. Он представляет себя всегда в присутствии Бога, Ангелов и всех святых и помнит, что когда-то они будут свидетелями его слов, помышлений и дел. Священнослужителю свойственны эмоциональная сдержанность и минимализм. Примером довольствования малым, только необходимым является данный фрагмент: «Например, в бане он никогда не мылся под душем, ему всегда хватало лишь одной-единственной шайки воды. Когда послушники спросили у него, почему он не использует душ, ведь в нем воды сколько угодно, он буркнул, что под душем мыться, все равно, что шоколад есть» [5, с. 77].

Он ценит и хранит всегда кротость и незлобие, взаимную любовь и мир, всецело подавляя порывы самолюбия, злобы, раздражительности и смущения. Не смущается и не озлобляется, когда кто-то выражает несправедливое притязание. Отец Серафим всегда мыслит хладнокровно, отвечает перед противником спокойно, что свидетельствует о его целомудрии. Красота его души – в простоте, непосредственности, и говорит он о том, что в жизни все вещи достаточно просты.

Для раскрытия образа старца Серафима ключевыми становятся два мотива: входа/выхода и последней встречи.

Мотив входа/выхода реализуется через отношение монаха как к обители, в которой он несет свое послушание, так и к монашескому подвигу в целом. Человек, проживший большую часть своих лет в монастыре, свидетельствует о том, что желание стать монахом должно рождаться из своего произволения. Для него монастырь – «жемчужина»: «Вы даже не представляете, что такое – монастырь! Это... жемчужина, это удивительный бриллиант в нашем мире! Только потом вы это оцените и поймете» [5, с. 79]. В данном случае, согласно литературоведческой концепции И.С. Леонова, присутствует мотив свободного монашеского входа [2, с. 3]. В приведенной ситуации не предпо-

362 | лагается выход героя из монастырских стен. Обратим внимание на то, что иноки, проводящие жизнь в монастыре, навсегда остаются в нем и после своей смерти.

Далее следует обратиться к мотиву последней встречи, который является одним из ключевых для повествования владыки Тихона. Этот мотив способствует более детальному раскрытию образов архимандрита Нафанаила, монаха Киприана и других персонажей. Отец Серафим не является исключением.

Невозможно оставить без внимания эпизод последнего разговора автора со старцем. В Его словах «На все воля Божья» звучит призыв к принятию всех, как положительных, так и отрицательных событий в жизни, мысль о том, что все случившееся – только к лучшему и никак иначе.

Главный герой произведения дает возможность нам, читателям ответить на вопрос: «Что есть вера?». Для него это неоспоримая уверенность в духовной истине, в существовании Бога и духовного мира, в мудрости Промысла Творца и Его бесконечной любви к человеку.

Литература

1. Краснякова М. С. Современная православная проза: генезис, основные мотивы, типология сюжетов: автореф. дис. ... кандидат филологических наук: 10.01.01 / Воронежский государственный университет. Воронеж, 2016. С. 22.
2. Леонов. И. С. Мотив вход/выход в произведении архимандрита Тихона (Шевкунова) «"Несвятые святые" и другие рассказы» // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 198–210.
3. Леонов. И. С. Православная художественная проза XXI века: типология и поэтика: автореф. дис. ... д-ра. филол. наук: 10.01.01 / Волгоградский государственный социально-педагогический университет. Волгоград, 2020. С. 39.
4. Пращерук Н. В. Современная духовная проза: традиции, смыслы, поэтика: учебное пособие. Екатеринбург: Уральский университет, 2018. С. 110.
5. Тихон (Шевкунов), архимандрит. «Несвятые святые» и другие рассказы. М.: Сретенский монастырь, 2011. С. 640.

М. А. Shpakova

THE IMAGE OF FATHER SERAPHIM IN ARCHIMANDRITE TIKHON SHEVKUNOV'S BOOK «EVERY DAY SAINTS AND OTHER STORIES»

Abstract. In this article is examined metropolitan Tikhon Shevkunov's book «Every day Saints and Other Stories» on the example of analysis father Seraphim's character in particular. Genre and stylistic qualities of the work are evaluated by literary critics of the present as unusual tendency of the modern spiritual prose.

Keywords: spiritual prose; teaching book; faith; series; memoirs.

КНИГА ПРОТОИЕРЕЯ АЛЕКСАНДРА ШАНТАЕВА «АСИНА ПАМЯТЬ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЫ

Аннотация. В статье рассматривается феномен приходской прозы в контексте современной русской литературы. Особое внимание уделяется систематизации образов людей-прихожан на материале рассказов цикла Александра Шантаева «Асина память».

Ключевые слова: русская литература XXI века, приходская проза, персонажи-прихожане, истинная вера, формальная вера, образ, Александр Шантаев.

В последние десятилетия в русской литературе сформировался новый феномен – священническая (приходская) проза. Его возникновение представляется вполне закономерным, что связано, в первую очередь, с важнейшими культурно-историческими реалиями последних десятилетий. После распада СССР и снятия установки на атеизм и материализм, человек получил возможность прикоснуться к православной традиции, познать ценности традиционной духовной культуры русского народа. Именно на этой почве возникает описываемый нами феномен художественной литературы XXI века.

С появлением священнической прозы встает вопрос о ее месте и значении в системе художественной литературы. Как отмечает Виталий Каплан, «многие литературоведы негативно относятся к термину священническая проза, поскольку никто до этого времени не обозначал специально медицинскую, милицейскую и другие литературные формы» [1, с. 70]. Рассматривать данное явление исследователи предлагают исключительно в контексте общелитературном. Виталий Каплан пишет, что «священники используют уже известный литературный инструментарий, различия касаются лишь предмета изображения и специфики жанровых форм» [1, с. 70].

В центре внимания священнической прозы – современный человек и его отношения с Богом. Рассматриваются проблемы людей, их сложные судьбы и трудный путь к истинной вере. Чаще всего главные герои таких произведений – жители провинциальных городов России.

Говоря о специфике «приходской прозы» и ее месте в системе общехудожественной литературы, логичнее было бы воспринимать ее как «продолжение священнического служения посредством художественных средств» [1, с. 71].

Одним из ярких представителей приходской прозы можно назвать протоиерея Александра Шантаева, художественной особенностью которого является описание приходской жизни. Язык протоиерея Александра небогат художественными средствами, но легкое и неспешное повествование его рассказов дает возможность окунуться в сельскую атмосферу, почувствовать себя частью того мира, который, кажется, так далек от повседневной светской жизни современных людей.

Библиографический список Александра Шантаева не так велик. В настоящее время известны следующие его произведения: «Между небом и Львами», «Священник. Колдуньи. Смерть», «День с молитвой. Удобный детский молитвослов с пояснениями», «Асина память», «Солдатский молитвослов». В настоящей работе наиболее подробно рассмотрим книгу «Асина память».

Само произведение представляет собой цикл рассказов очеркового типа, объединенных единой темой, в центре которой – жизнь сельских прихожан (всего 55 рассказов).

Познавая жизнь прихожан, священнослужитель сталкивается с различными особенностями жителей российской провинции, что становится причиной для осознания разницы между церковно-догматическими и народными представлениями о вере. После прочтения цикла складывается не вполне образцовый тип прихожан: прихожане – это люди со своими земными проблемами, многие из которых приходят в церковь не столько из осознанного понимания себя в религиозной системе координат, сколько из того, что на них влияет традиция.

Объектом пристального внимания в данной работе станут персонажи произведения. Рассматривать персонажей произведения можно в парадигме «формальная религиозность – истинная вера» [3. с. 122].

Основной массив персонажей рассказов Александра Шантаева – старушки (так их называет и сам автор). Одним из ярких персонажей шантаевского цикла можно назвать старуху Василису из рассказа «Верная Василиса». Именно в ее образе отразились идеи «истинной веры»:

«И Василиса для меня стала в своем роде общим знаменателем всех этих безвестных стоялиц, обступающих своими худенькими плечами и своей несокрушимой преданностью своего старца, свою Церковь, своего Бога...» [5. с. 40].

Истинность веры отразилась в ее социальной позиции, поскольку она была единственным человеком, который не побоялся идти против озлобленной и несведущей толпы, защищая отца Ивана, которого обвинили в растрате церковных пожертвований на личные нужды. Таких ярких и истинно верующих персонажей в произведении немного, даже можно отметить, что образ этой «старушки-стоялицы» одинок не только в рассказе, но и в целом

в произведении, поскольку выделить других персонажей, в которых хоть немного отражалась бы «истинная вера», достаточно сложно.

Остальные персонажи произведения не обладают той стойкостью веры, которая отличала Василису, именно поэтому их веру можно рассматривать только лишь как «формальную». В основном, тип прихожан-старушек можно свести к единому образу: это люди своего времени, пережившие тяжелые годы войны и безбожия. Самый тяжкий грех для них – это аборт и пьянство. То же касается и взгляда на пост: делают это, потому что так надо, не для того, чтобы стать ближе к богу. Так, когда священник спрашивает, постятся ли бабки, они отвечают: «Мы и так все время постимся, пенсию-то не платят». Все это еще и дополняется верой в сглаз, различными суевериями, что лишь усиливает эффект «формальности веры».

В цикле большое внимание уделяется одной из важных тем православия – исповеди, в частности – предсмертной.

Это дает основание нам рассматривать персонажей произведения в парадигме исповедальной модели, предложенной И.С. Леоновым [4, с. 5]. Принцип исповедальной модели заключается в сочетании ритуальных формул и ситуаций искреннего индивидуального покаяния. В связи с этим выделяются три основные модели:

1. Совершенная исповедь. Особенностью такой исповеди является глубокое духовное очищение человека.

2. Частично совершенная, или формальная исповедь. Данную модель отличает то, что при соблюдении внешней стороны таинства, намерения и чувства исповедуемого нельзя назвать вполне искренними. Указанная модель раскрывается в рассказе «На дому». Главная героиня этого рассказа на предсмертной исповеди говорит, что аборт не делала, не пила, следовательно – и каяться не в чем. Однако в дальнейшем выясняется, что героиня эта воровала, но покаяться в этом смысла не видела.

3. Незовершенная исповедь. В данном случае происходит отказ проведения исповеди либо самим священнослужителем, либо исповедуемым. Причиной такого отказа могут служить как атеистические взгляды, так и страх перед неизведанным. С этой точки зрения интересно подробнее рассмотреть рассказ «Визит к колдунье».

В этом рассказе описывается исповедь женщины, которую односельчане считают колдуньей. Эта женщина никогда не посещала храм, аргументируя это тем, что храм – это место «небогудобное», добавляя: «Какая же это церковь? Разве там святые люди? Там грешницы все. Нагрешили, а теперь к Богу побежали. Нет, не пойду никогда в такую церковь! Где среди них святость? Это – притон, вертеп, и нечего мне там делать!» [5. с. 207].

В своих «лечениях» и «исцелениях» героиня ничего плохого не видит, и не раз отмечает, что все дела ее от Бога, молитвой спасает нуждающихся

366 | в помощи. Когда же ее просят показать тетрадь, которую ей передала перед смертью бывшая деревенская колдунья, та отказывается, указывая на то, что это священная тайна.

Какие чувства в этот момент боролись в женщине, понять сложно. Но умерла она, так и не исповедавшись, не признавшись, в чем тайна ее дела.

Помимо образов обычных людей-прихожан в цикле Александра Шантаева ярко представлены и персонажи-священнослужители. Автор описывает духовный путь священников, их чувства и переживания, связанные с выполнением своих пастырских обязанностей.

Так, в рассказе «Соборование» автор размышляет о трудном пути священника, недавно пришедшего на службу в новый приход. Главным герой произведения – иеромонах Софроний – одинокий человек, пытающийся найти подход к собственной пастве и переживающий ситуацию некоторой разобщенности с ней. На наш взгляд, автор произведения таким образом хочет показать, как близки к этому земному миру священники и что они ничем не отличаются от обычного человека.

Стоит отметить, что отец Александр Шантаев не боится поднимать и более серьезные темы. Так, например, в одном из своих рассказов автор пытается осознать посредством своего персонажа роль церкви в общественном сознании и священническую миссию. Данная тема поднимается в рассказе «Епархиальное собрание» и представляет собой внутренние размышления епископа Леонтия, находящегося на пороге смерти, о роли и назначении русской церкви, о ее великой миссии и будущем: «Будь справедлив, суров, дорожи святыней веры, и не укроется это от них; слабых укрепит, сильных подстегнет» [5. с. 112].

Все эти размышления наводят епископа Леонтия на мысль, что хоть русская церковь действует интуитивно и может не всегда верно, но все же идет по правильному пути: «Содержание у нас и так есть, а будет на то Господня воля, придет время и для понимания этого содержания» [5, с. 112].

Таким образом, проанализировав цикл рассказов Александра Шантаева «Асина память», можно отметить, что автор развивает традиции русской приходской прозы, что проявляется в отборе и способах изображения жизненного материала, обращении к приходскому миру, своеобразной системе образов.

Литература

1. Каплан В. Иерейская проза. Станет ли она литературным явлением? – URL: <http://foma.ru/ierejskaya-proza.html> (дата обращения: 14.01.2021).
2. Кононенко Ю. Феномен «священнической прозы». – URL: <http://dm-jurevch67.livejournal.com/52847.html> (дата обращения: 10.01.2021).
3. Леонов И.С. Модель «внешняя греховность – внутренняя праведность» в современной православной художественной прозе / И.С. Леонов //

4. Леонов И.С. Особенности изображения таинства исповеди в современной православной художественной литературе [Электронный ресурс] / И.С. Леонов // *Studia Humanitatis*. 2015. № 2. – URL: http://t-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/leonov_0.pdf (дата обращения: 10.01.2021).

5. Шантаев А. Асина память: рассказы из российской глубинки. М.: Никая, 2015. 256 с.

A. Y. Bogdanova

BOOK OF ARCHPRIEST ALEXANDER SHANTAIV «ASIN MEMORY» IN THE CONTEXT OF MODERN PARISH PROSE

Abstract. The article considers the phenomenon of parochial prose in the context of modern Russian literature. Special attention is paid to the systematization of the images of people-parishioners on the material of the stories of the cycle Alexander Shantaiv «Asin memory».

Keywords: Russian literature XXI c., parish prose, religious characters, true faith, formal faith, image, Alexander Shantaiv.

БАЛЛАДА «ВАНЬКА-КЛЮЧНИК» ИЗ АРХИВА ПИЖЕМСКОГО ФОЛЬКЛОРИСТА ИЛЬИ ЧУРКИНА

Аннотация. В статье производится анализ и изучается специфика баллады «Ванька-ключник», записанной на Пижме. Помимо этого, описываются исторические и культурные особенности данного края, дается краткая биография собирателя пижемского фольклора Ильи Чуркина.

Ключевые слова: фольклор, старообрядческая культура, Пижма, Илья Чуркин, баллада.

Пижма – уникальное место, расположенное на севере республики Коми, неподалеку от Усть-Цильмы, в котором сохранились старообрядческая вера и культура. История Пижмы начинается с Большого Московского собора (1666–1667), на котором были преданы анафеме противники никоновских церковных реформ. Именно тогда, по мнению историка А.В. Карташева, и началась особая история старообрядчества. В 1667 году в Пустозерск, находящийся на верхней границе с республикой Коми, привезли одного из руководителей старообрядчества – протопопа Аввакума – и некоторых его сподвижников. Из Путсозерска же старообрядчество и идеи протопопа Аввакума распространялись посредством усть-цилемских дельцов, приходивших из усть-цилемской слободки, основанной еще в 1545 году. Таким образом северная часть Русского царства стала идеологическим центром борьбы за «старый обряд».

На Пижму первых поселенцев привел в 1713 году поморский проповедник Парфен Клокотов. То, что они осели именно здесь, не случайно: за речкой Пижмой (тогда – безымянным ручьем) до сих пор лежат Великие Пожни, то есть (от слова "жатва") сенокосные луга [9]. Еще одно немаловажное событие в истории Пижмы: 1720 год, когда мезенский крестьянин-старовер Парфений Клокотов и бывший Соловецкий старец Феофан организовали на реке Пижме «Великопоженское общежительство» – старообрядческий скит. Однако старообрядчество во все времена преследовалось правительством, поэтому Великопоженский скит то разрушали, то восстанавливали на протяжении почти трехсот лет. Но несмотря на столь тяжелую судьбу, население Великопоженского скита медленно, но верно росло.

Стоит отметить, что жители усть-цилемского района не зря называют себя особой нацией, ведь несмотря на перенесенные ими тяготы ссыльной жизни, им удалось наиболее полно сохранить свое письменное и устное наследие, не имеющее аналогов в мире. В данном исследовании нас в первую очередь интересует небольшая часть огромного культурного наследия северной части Коми – пижемские баллады. О современном состоянии пижемской культуры можно узнать из немногочисленных тематических сообществ во ВКонтакте, которые ведут сами жители Пижмы, а также из статей, опубликованных исследователями по итогам фольклорных экспедиций. Так, из фольклорного дневника 1955 года мы узнаем, что в Пижме повсеместно встречаются женщины и девушки в *«широких сборчатых, с кружевом или каймой, сарафанах», «оленьи рога на домах» и «своеобразные крылечки»* [3, с. 359].

Пижемский фольклор в основном передается из уст в уста, что усложняет возможность его исследования, а также его «консервации» во времени. Огромный вклад в сохранение уникального пижемского наследия внес пижемский певец и сказитель Илья Чуркин (21.01.1999 – 28.06.2019).

Илья родился в старообрядческом селе Замежная чуть более двадцати лет назад и за это время успел записать больше пижемского фольклора, чем кто-либо до него, а также рассказать о нем жителям России и мира. С раннего детства у Ильи обнаружили удивительные способности к пению, танцам, сказительству, игре на балалайке и гармошке. *«В свои 16 лет [Илья] знает, наверное, все традиционные песни родного края, пробует сказывать былины, умеет делать ложки, грабли, корзины, играет на балалайке, и прочее в таком роде»* [7] – так рассказывает о нем народный сказитель и фольклорист Александр Маточкин. Илья неоднократно становился лауреатом и призером районных, республиканских и всероссийских конкурсов. Будучи подростком, он основал творческий коллектив «Невага». В 20 лет юноша получил звание «Заслуженного деятеля Республики Коми». Поступив в Московский университет на факультет государственной культурной политики, Илья Чуркин, хранитель и носитель самобытной культуры Пижмы, смог поделиться удивительным наследием с многовековой историей с остальным миром. *«Я сам чувствую, что что-то у меня не так. Все идет вперед, а я остановился на прошлом»* [8], – говорил о себе Илья. Устную певческую традицию Илья перенимал со звуковых и письменных источников, а также непосредственно из уст окружающих: родных, соседей, односельчан, жителей соседних деревень. Он владел местным наречием и свободно говорил на нем с людьми всех возрастов.

Илья собирал старинные песни, предметы быта, инструменты, книги и фотографии, но в данном исследовании нас прежде всего интересует его вклад в сохранение пижемских вариантов баллад. Для начала следует разобраться, что же такое баллада для нас, а также в чем ее отличия от лирической песни и былины.

Баллада – «излюбленный народом жанр, традиционно основанный на изображении драматических моментов жизни человека, сложных любовных взаимоотношений (измена, ревность, убийство, самоубийство)» [6, с.152]. От былинной драматичности он отличается более насыщенным событийным рядом, характерной прерывистостью повествования, а также обилием диалогов. Все действие баллады обычно сведено к единому эпизоду. С лирической же песней балладу сближает тонический лад и мелодичность, а также метод исполнения: пение.

Обратимся к пижемскому варианту известной баллады «Ванька-ключник» и сопоставим его с вариантом из книги «Народные баллады», составителем которой являлся Д.М. Балашов.

1-й вариант:

В саду ягодка-малинка
 Ой да под закрытием росла,
 Свет-княгиня молодая
 Ой да с князем в тереме жила.
 Как у князя да был **слугою**
 Ой да Ванька-ключник молодой.
 Ванька-ключник, да злой разлучник,
 Да разлучил князя с женой.
 Ванька с нянькой да поругался,
 Ой да нянька князю донесла.
 Князь **давно сам про это знает**,
 Да сам выходит на крыльцо,
 Да выходит да речь заводит,
 Ой да слугам верным говорит:
 «Ой вы ж, слуги, да мои слуги,
 Да слуги верные мои,
 Вы пойдите, да приведите
 Ой да Ваньку-ключника ко мне».
 Ой ведут-то Ванюшу,
 Ой да только ветер кудри вьет,
 А багровая-то фуражка,
 Ой да близко к кудрям пристаёт,
 А шелковая-то рубашка,
 Ой да близко к телу пристаёт.
 «Ты скажи, Расскажи, Ванюша,
 Ой да сколько лет с княгиней жил?»
 «Знает только да ночка темна,
 Ой да и перина пухова,
 А еще-то про это знает
 Да и княгиня молодая» [4].

(Расшифровка текста В.Ю. Семенец с видеозаписи пения Ильи Чуркина с жительницами д. Степановская (январь 2016 г.))

2-й вариант:

В саду ягода-малинка
 Под закрытием росла,
 Свет-княгиня молодая
 С князем в тереме жила.
 Как у князя был **Ванюша**,
 Ванька-ключник молодой,
 Ванька-ключник, злой разлучник,
 Разлучил князя с женой.

**Он не даривал княгиню
 Он ни златом, ни кольцом,
 А княгиня к Ване льнула,
 Как сорочка на плечо.**

**Целовала, миловала,
 Приглашала ночевать:
 «Ты ложись, ложись, Ванюша,
 Спать на Князеву кровать».**

Ванька с нянькой поругался,
 Князь дознался про жену,
 Князь дознался, догадался,
Посадил жену под ключ.

«Уж вы слуги, мои слуги,
 Слуги верные мои,
 Вы подите приведите
 Ваньку-ключника ко мне».

Вот ведут, ведут Ванюшу,
 На нем кудри ветром бьют,
**У княгини в своей спальне
 В три ручья слезы текут.**

«Ты скажи, скажи, Ванюша,
 Сколько лет с княгиней жил?» –
 «Только знает друг-подушка
 Да перина пухова,
 Еще милая подружка
 Знает князева жена».

**Как повесили Ванюшу
 На шелковом пояске.
 Как висит, висит Ванюша,
 Как былинка на меже,
 А княгиня молодая**

Умирает на ноже [1, с. 354–355].

(Записано А.М. Новиковой в 1920-е годы в Тульской области)

Приступая к анализу двух вариантов одного текста, мы в первую очередь обозначим все имеющиеся сходства. Композиционно, обе баллады характеризуются сосредоточенностью сюжета на одном событии – измене – и динамичностью. Также в сюжетном центре обеих баллад мы видим *«индивидуальную человеческую судьбу»* [2, с. 10]. Сюжетная динамика в данном случае прослеживается в отсутствии пространственных объяснений, описаний быта и природы, размышлений героев. Одно действие перебивается другим, не говорится о предпосылках или последствиях того или иного события. Динамика синтаксическая выражается в том, что баллада носит повествовательный, можно сказать *глагольный* характер.

Рассматриваемая нами баллада не является мифологической, построенной на архаичной мировоззренческой основе, «гибель молодца» не восходит здесь к древнему обряду посвящения (инициации) [10, с.40]. Случай Ваньки-ключника взят из обычной жизни, из действительности русского человека. Ваня – типичный представитель конкретного сословия (крестьянин), *«подверженный всем условностям сознания своей социальной группы»* [2, с. 11–12]. Но что действительно интересно в этой истории, так это социальное неравенство, которое преодолевает Иван посредством романа с княгиней. Исходя из этого мы можем попробовать определить время, когда была создана баллада. Скорее всего, это произошло в конце XIX века вскоре после отмены крепостного права, когда некоторые крестьяне ощутили в себе силы, способные сравнять их с боярами, князьями, царями. Ваня кидает вызов князю, он оскорбляет его честь и вызывает гнев даже не столько тем, что смог завладеть сердцем его жены, но своим происхождением. Соперничать князю за женщину с крестьянином – сюжет немислимый для прошлых веков.

Наконец, оба варианта, несмотря на условно неизвестную концовку первого, передают трагическую обстановку ситуации. Мы не наблюдаем за победой героя или за его восхождением по нравственной лестнице – мы лишь видим его падение: от соращения чужой жены – к смерти через повешение. Однако, что характерно для жанра баллады, трагизм происходящего вовсе не означает поражение и несчастливый конец. Исследователи отмечают, что, *«несмотря на смерть главных героев и внешнюю победу зла, за возлюбленными остается моральная победа»* [5, с. 52].

Перейдем к различиям двух вариантов. Во-первых, композиционно первый вариант короче, в нем совсем опущены элементы взаимоотношений Ваньки с женой князя: *«Он не даривал княгиню <...> Спать на Князеву кровать»*, а также дальнейшая судьба героев: то есть повешение Ивана и закалывание княгини: *«Как повесили Ванюшу // На шелковом пояске <...> А княгиня молодая // Умирает на ноже»*. В пажетском варианте мы не знаем, как разрешается история с изменой и можем лишь догадываться о последствиях. Убил ли князь Ваньку-ключника, свою неверную жену, а, может, их обоих? Отсут-

ствии концовки в первом варианте наделяет его таким важным балладным элементом, как «загадочность». Последствие главного сюжетного конфликта не раскрываются до конца, что придает ощущение недосказанности и дает слушателю возможно домыслить отсутствующие элементы самостоятельно. Также «загадочность» позволяет балладе стать «коллективным жанром» – каждый певец вправе добавить недостающие части, которые считает необходимыми, по мере пения.

Другое интересное различие выражено в слове, подобранном для первого появления Ваньки-ключника в балладе. В пижемском варианте он «**слуга**», а в тульском «**Ванюша**». Это может свидетельствовать о разном понимании роли героя в разных регионах. То есть в сознании пижемцев более ярко выражен сословный конфликт: слуга – князь, в то время как жители Тульской губернии не придавали или не хотели придавать такого большого значения социальной роли Ваньки-ключника.

Наконец, пижемский вариант полностью исключает из повествования судьбу и чувства княжеской жены. Нам не известно, что княгиня чувствует к своему мужу, или к Ваньке, *«текут ли у нее в три ручья слезы»*, когда того уводят на повешение, как это показано в тульском варианте. Неизвестно нам и отношение князя к своей жене. Мы не знаем, *«посадил ли он жену под замок»*, и умерла ли она на ноже в итоге. Как нам кажется, это может быть связано с утрированным индивидуализмом, присущим пижемским балладам (мы это наблюдаем и в «Веровочке», и во «Вдове и сыновьях»), то есть фабула произведения изображает только те события, которые непосредственно связаны с главным действующим лицом, в нашем случае – Ванькой-ключником.

Подытоживая, хочется поговорить о судьбе балладного жанра в наше время. По-видимому, создание баллад как новых творческих сюжетов подошло к концу еще в начале XX века, то есть развития самого жанра не происходит. Тем не менее в регионах, хранящих многовековые традиции, пение баллад до сих пор является не только приятным методом времяпрепровождения, но и носит воспитательно-образовательный характер.

Кроме того, в бытовом мире среднестатистического носителя русской культуры балладные сюжеты, даже если этот носитель и не предполагает об их балладной сущности, находят новые применения: так, по сюжету баллады «Ванька-ключник» был снят полнометражный фильм, а фразеологизм *Ванька-ключник* используют при описании мужчин, которым небезразличны чужие жены.

Литература

1. Астахова А.М., Балашов Д.М. Народные баллады. Москва-Ленинград: Советский писатель, 1963. 446 с. (Библиотека поэта).

- 374 | 2. Балашов Д.М. История развития жанра русской баллады / ред. О.А. Петинен. Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966. 72 с.
3. Иванова Т.Г. Об экспедициях прошлых лет. Поездка Пушкинского Дома на Печору в 1955 г. // Русский фольклор. Материалы и исследования / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. М.В. Рейли. СПб.: Наука, 2011. Т. 34. С. 356–369.
4. Истинное искусство. Сообщество во ВКонтакте [Электронный ресурс]. – URL: https://vk.com/istinnoye_iskusstvo (дата обращения: 29.11.2020).
5. Июльская Е.Г. «Ванька-ключник, злой разлучник...» (Поэтика семейно-бытовой баллады «Князь Волконский и Ваня») // Русская баллада. История и теория жанра. Сб. научных статей / отв. ред. С.Н. Травников. М., 2006. С. 44–56.
6. Пантелеева Е.А., Фатеев Д.Н. Трансформация и особенности бытования жанра народной баллады (по региональным материалам и экспедиционным записям 2009–2010 гг., с. Константиново Рыбновского р-на Рязанской обл.) // Жизнь провинции как феномен духовности. Материалы Всероссийской научной конференции с международным участием. Нижний Новгород: Книги, 2011. С.152–158.
7. Пижемский культурный центр* Замежная. Сообщество во ВКонтакте [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/club133811204> (дата обращения: 27.11.2020).
8. Пижма. Старое и новое. Сообщество во ВКонтакте [Электронный ресурс]. – URL: <https://vk.com/zamejnaya> (дата обращения: 27.11.2020).
9. Усть-Цильма [Электронный ресурс]. – URL: <https://varandej.livejournal.com/972206.html> (дата обращения: 01.12.2020).
10. Фатеев Д.Н. «Утонул добрый молодец во Москве-реке, Смороди-не...» (Мотив переправы – смерти в мифологической балладе «Бесчастный молодец и река Смородина») // Русская баллада. История и теория жанра. Сб. научных статей / отв. ред. С.Н. Травников. М., 2006. С. 34–43.

V. Y. Semenets

**THE "VAN'KA-KLYUCHNIK" BALLAD FROM THE ARCHIVE
OF THE PIZHMA'S FOLKLORIST ILYA CHURKIN**

Abstract. This article analyzes and studies the specifics of the ballad «Van'ka-klyuchnik», recorded in Pizhma. In addition, the historical and cultural features of this region are being described, and a brief biography of the collector of Pizhma folklore Ilya Churkin is provided.

Keywords: folklore, old believers culture, Pizhma, Ilya Churkin, ballad.

ПРАВОСЛАВНАЯ ГАЗЕТА КАК СРЕДСТВО ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ

Аннотация. В статье описан опыт работы православной газеты «Добрый пастырь» Чеховского благочиния Московской епархии

Ключевые слова: православная газета; духовно-нравственное воспитание.

Наверное, сегодня уже нет человека, который отрицал бы необходимость духовно-нравственного воспитания и просвещения. Каждому очевидно, что современное российское общество переживает духовно-нравственный кризис, что происходит утрата стержневой роли Православия – нашей традиционной религии, что происходит смещение осей духовной системы координат.

В такой ситуации возникает острая необходимость проведения теоретически обоснованной, системной работы, обеспечивающей сохранение чистоты духовных истоков. Мечтается о том, чтобы единым фронтом на этом направлении выступили школа, культура, законодательство, СМИ, общественные формирования. Немалым потенциалом в деле пропаганды духовно-нравственных ценностей обладают и православные издания. Благодарю организаторов круглого стола за предоставленную возможность поделиться скромным опытом деятельности на этом направлении газеты Чеховского благочиния «Добрый пастырь».

Это издание выросло из приходского листка, и первоначально оно выполняло исключительно информативную функцию, рассказывая в основном о событиях православного календаря. Но вскоре стало ясно, что концепция газеты должна строиться на фундаменте духовного просвещения в самом широком смысле этого слова – просвещения, дающего импульс к самостоятельному дальнейшему изучению той или иной темы, и главное, поскольку вера без дел мертва, побуждающего к практическому применению полученных знаний в той или иной сфере деятельности. Газете предстояло стать организатором дел, формирующих сознание, организующих досуг людей, объединяющих их.

Понятно, что такая задача невыполнима для небольшого коллектива газеты районного уровня, не имеющей к тому же никаких материальных ресурсов. Поэтому было решено создать Клуб православных журналистов, дающий возможность опираться на помощь единомышленников-энтузиастов. Такое сообщество появилось на свет в сентябре 2015 года, и его потенциал прев-

376 | зошел все ожидания. Газета стала живой, многоголосой, народной – в том смысле, что в большой степени она делается самими читателями – начиная от инициирования тем – до подготовки зрительного ряда.

Такой команде уже стало по силам начать движение по основным векторам концепции газеты, таким как подготовка качественного контента и организация проектных дел. Хочу особо подчеркнуть, что привлечение авторов, не имеющих специального журналистского или филологического образования, нисколько не сказалось на качестве материалов. Напротив, к уже известным в районе именам журналистов добавились новые. Попробовать себя на новом поприще отважились учителя, священники, школьники, медицинские работники. Одним из постоянных авторов стал техник-механик Евгений Буряков, не имеющий даже высшего образования, – он присылает в газету глубокие, грамотные, фактически выверенные статьи, показывая компетентный подход к освещению заявленной темы. Такое сотрудничество дало возможность уйти от перепечатки статей из других изданий или из Интернета и сделало каждый материал эксклюзивным и поистине бесценным.

Особое место в большинстве номеров нашей газеты отводится теме семьи, что в целом свойственно для православной печати. Из очерков, посвященных людям, которые пришли трудной дорогой к своему семейному счастью, уже можно составить отдельную книгу. Это люди с самыми разными судьбами: участник Великой Отечественной войны, укладчица парашютов Мария Заболотнева – основательница большой династии военных и педагогов; главный инженер филиала НАТИ в поселке Новый Быт Георгий Георгиевский – в смутное время перестройки и приватизации он безвозмездно передал в пользование Церкви свою часть приватизированных квадратных метров и добился возвращения бывшего корпуса научной лаборатории Преображенскому храму; Надежда Алленова, организовавшая строительство храма в своем родном селе Скурыгино; Екатерина Кучина – опытный бухгалтер и певчая в храме, мать троих собственных и троих приемных детей и просто красавица; предприниматель Андрей Куманцов – через огромные потери он пришел в храм и обрел новую семью. Таким героям в наших публикациях всегда есть место. Но есть и очерки, в которых остро звучит горькая нота исповедальности, и это продиктовано вовсе не ставшей, увы, тотальной практикой обнародования в СМИ жареных фактов, нет. В нашем случае откровенность, исходит ли она от человека, сознающего свое пристрастие к алкоголю, или от женщины, решившейся на аборт, – это результат раскаяния и последовавшей за ним метанойи – изменения сознания, свидетельство доверия к читательской аудитории, желания уберечь от подобного молодежь.

Особенно дороги нам материалы, рассказывающие о семьях священнослужителей. Не секрет, что в представлении многих священники – это люди особой, закрытой касты, они не от мира сего и оторваны от насущных проблем

обычного человека. А мы как раз показываем простоту и мудрость наших батюшек, рассказываем о тех трудностях, с которыми они, конечно же, как любой живущий на земле, сталкиваются в своих семьях и дают возможность узнать об опыте преодоления трудностей. В этих материалах мы стараемся уйти от лозунгов, от прямолинейности, открыто говоря, например, о том, что дети – это вовсе не панацея от семейных проблем (скорее, наоборот), а венчание само по себе вовсе не гарант крепости семейного союза. Задача таких публикаций – пробудить способность читателя к осмыслению, к покаянию, к способности быть полезным, творить добро для себя и для близких.

То, что семейная гармония не вымысел, что она возможна, свидетельствует из постоянного обращения к образам святых, почитаемых в Православии как покровителей семейного брака, а также из рассказов о прихожанах наших храмов – конкретных людях, сумевших построить свое трудное семейное счастье. Не могу не привести в этом ряду еще один пример семьи священника Григория Виноградова, бывшего настоятеля Богородицерождественского храма в селе Васькино, которому довелось сполна испить чашу испытаний лишенца в 30-е годы. Долгие годы потомки священника практически ничего о нем не знали, пока один из них, Алексей Соколов, не взялся за поиск, работая в архивах и встречаясь со старожилами. Эта работа завершилась не просто подробной газетной публикацией, но, что намного важнее, фактом венчания Алексея Геннадиевича и его супруги – именно в Богородицерождественском храме, где служил священником его прадед Григорий.

Готовя подобные материалы, мы не раз сталкивались с примерами, когда человек или его семья сами становятся частью другой семьи – своего прихода. И здесь Чеховский клуб православных журналистов инициирует и поддерживает самые разнообразные виды социального служения. Написание сценариев для детских праздников и проведение таких праздников и интерактивных занятий, бесед, лекций, диспутов, тематических вечеров, встречи с ветеранами, организация экскурсий и паломнических поездок, сбор средств нуждающимся и оказание адресной материальной помощи, участие в различных творческих конкурсах – без всего этого газета уже просто не мыслится.

Расскажу только об одном проекте, который родился из одного частного, казалось бы, события – из новостной заметки. В ней сообщалось о том, что группа прихожан храма Всех святых села Ивановское во время летних каникул совершила поход в село Якшино – в храм, где служил священномученик Аркадий Лобцов. Тема показалась нам очень близкой, пример – достойным подражания, и такие походы, с участием именно семейных групп, были организованы во все храмы, где служили новомученики Лопасненские. Также мы посетили Бутовский полигон, где отслужили молебен. Итогом полученных знаний и впечатлений стала «Карта памяти» – подробная публикация в га-

378 | зете, а затем и специальный выпуск газеты. Когда деятельность Чеховского клуба православных журналистов была отмечена дипломом премии имени Виктора Мельникова, учрежденной Союзом журналистов Подмосковья, то на средства, полученные от учредителей премии, мы разработали и установили в центре города баннер «Карта памяти» – его и сейчас можно видеть на въезде в город. 17 февраля 2018 года, в день памяти новомучеников Лопасненских, состоялась премьера тематического литературно-музыкального вечера, в котором приняли участие актеры разных возрастов. Теперь этот сценарий работает на приходах и в образовательных учреждениях. А летом наши активисты провели презентацию сборника «Христа возлюбившие». Эта книжка стала итогом большой исследовательской работы. Итогом – но не завершением, поскольку проект «Карта памяти» показал себя действенным методом духовного воспитания, он ориентирован на формирование гражданского и культурного сознания, активной нравственной позиции, а поэтому будет нами продолжаться.

Возвращаясь к теме концепции газеты, подчеркну, что с самого начала была определена высокая планка требований речевой грамотности для абсолютно всех публикуемых материалов. Мы изначально исходили из того, что христиане исповедуют религию, в которой Слово – это одно из имен Бога. Божественность русского языка требует, чтобы навыки речевой культуры становились для нас приоритетом. В практике подготовки номеров недопустимы неряшливые фразы, неотредактированные новости. Напротив, мы стараемся находить место на полосе великой русской литературе. Это может быть небольшой отрывок, тематически соприкасающийся с контентом номера, или диалог со специалистом о месте классической литературы в нашей жизни. Или подборка писем Александра Сергеевича Пушкина под общим названием «Я женат – и счастлив» – своего рода урок Пушкина-семьянина, преподанный молодежи.

Всеми средствами, которыми располагает газета, мы стараемся развивать в читателе вкус и уважение к родному слову. На это нацелены и наши традиционные интерактивные занятия для детей, посвященные Неделе православной книги, Дню славянской письменности и культуры, наши экскурсии. Совсем недавно по инициативе газеты была проведена встреча с известным православным публицистом, активным защитником русского языка Василием Ирзабековым. В этот день главный зал города был полон, и более чем двухчасовое общение показало, что ценность родного языка для многих наших современников непреложна.

Конечно, хотелось бы завершить свое выступление оптимистичным заключением о том, что газета Чеховского благочиния вносит достойный вклад в дело возрождения православных знаний и традиций, гуманитарной культуры общества. Однако же объективная реальность беспристрастно

свидетельствует о том, что современное общество сползает в духовную пропасть намного быстрее, чем успевает просвещаться. Порой приходят сомнения в том, что слабый сигнал одной районной газеты вообще может быть различим в ревушем шуме откровенно антихристианских средств массовой информации и в бескультуре культуры. Порой создается впечатление, что болезни современного общества уже поздно лечить, а все, чем мы занимаемся, – не иначе как суета сует.

Но в качестве ответа на этот посыл приведу слова из материала, подготовленного нашим постоянным автором – протоиереем Александром Смолиевским, лауреатом регионального конкурса «Верное слово». В его статье говорится о теории малых дел. «Не в самом человеке находится критерий, мерило ценности его дел, – утверждает автор. – Таким мерилом для жизни человека, для оценки его дел является Господь Бог. А если так, то фактически каждое, даже небольшое, маленькое дело может оказаться самым значимым, а следовательно, и относиться к любому делу непременно нужно как к самому важному в твоей жизни».

Мы слабые, но наши сердца озарены пасхальным светом. Мы не знаем, в какой мере наш ресурс используется в современной системе духовного просвещения. Но мы дерзаем осознавать себя как ресурс и считаем, что такие издания, как наше, то есть ориентированные на широкий круг современников – как воцерковленных, так и пытающихся найти свою дорогу к храму, обладающих высоким образовательным цензом или не имеющих глубокого образования – совершенно необходимы. Более того, считаем, что необходим социальный заказ государственной политики, поддерживающий издания для семейного чтения.

А мы со своей стороны будем прилагать все усилия, чтобы помочь нашим читателям войти в новую духовную реальность, осмыслить свой мировоззренческий выбор, опираясь на православную духовно-нравственную традицию.

Литература

1. *Добрый пастырь* // православная газета Чеховского благочиния Московской епархии. – URL: <http://dobriypastir.ru/>

N. A. Motina

ORTHODOX NEWSPAPER AS A MEANS OF SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION

Abstract. The article describes the experience of the Orthodox newspaper «Good Shepherd» of the Chekhov Deanery of the Moscow Diocese.

Keywords: Orthodox newspaper; spiritual and moral education.

О. Н. Югансон
учитель ГБОУ города Москвы «Школа № 1130»
Москва, Россия
Yuganson.ol@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРНАЯ КОМПОЗИЦИЯ КАК ФОРМА ОСВОЕНИЯ ШКОЛЬНИКАМИ СИСТЕМЫ БАЗОВЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Аннотация. В статье представлен опыт автора, состоящий в постановке школьных литературных композиции в целях духовно-нравственного воспитания школьников.

Ключевые слова: литературная композиция; духовно-нравственное воспитание.

В настоящее время наши отечественные вековые духовно-нравственные традиции, русская культура, взращенные на идеалах православия, наше мировосприятие и исторически сложившееся национально-государственное самосознание меняются на глазах. Как справедливо заметил писатель В.Г. Распутин, «чужая культура и чужое образование, чужие песни – и нравы, чужие законы и праздники, чужие голоса в СМИ, чужая любовь, чужая архитектура городов и поселков окружают нас сегодня». Но ведь именно русский дух, окрепший за века существования нашего Отечества, всегда являлся стержнем России, именно он помогал нашим предкам пройти все испытания, выпавшие на их долю, и победить. И терять его никак нельзя.

Без единого самосознания невозможно существование нации, ее развитие, движение вперед. Одним из путей преодоления сегодняшнего духовно-нравственного и культурного кризиса является качественная трансформация образования как социального института, укрепление его социокультурной составляющей, повышение внимания к развитию личности каждого ученика. Содержание и формы организации учебно-воспитательной деятельности, предметно-пространственная среда российской школы должны строиться в контексте отечественной духовно-нравственной культуры, православного мировосприятия.

Именно учитель должен помочь ученикам почувствовать и понять, что они – наследники великого народа, имеющего богатейшую и трагическую историю, и что уроки прошлого могут многому научить их и дать им силы для движения вперед. Патриотизм – явление духовного порядка.

В течение многих лет нами проводится работа по подготовке и проведению школьных литературных композиций, направленных на духовно-нравственное развитие учащихся.

Цель этой работы – помочь детям и подросткам освоить систему базовых нравственных ценностей, свойственных православному образу жизни, сформировать активную гражданскую позицию, воспитать чувство патриотизма, ответственности за совершаемые поступки, стать гармонично развитыми людьми, способными сохранить и приумножить социокультурный опыт предшествующих поколений. Это попытка показать православную веру как корень нашей культуры, представить объединяющую силу патриотизма, пробудить в учениках чувство личной ответственности за Отечество перед прошлыми, настоящими и будущими поколениями.

В ходе подготовки таких композиций совместно с учениками осуществляются следующие виды деятельности:

- поиск литературы по данной теме;
- анализ выбранных стихов, отрывков из прозы, публицистики, воспоминаний;
- создание сценария;
- чтение и обсуждение сценария (разбор незнакомых слов, выражений, знакомство с новыми историческими именами);
- изучение биографии героев композиции (написание сообщений о них);
- распределение ролей;
- редактирование содержательной части сценария (им занимается автор – координатор проекта);
- репетиционный период, работа со словом, контроль за произношением православных терминов, расстановкой ударений в них.
- школьники учатся слушать, говорить и думать так, чтобы был понятен глубинный смысл литературного текста; им помогают присутствующие на репетициях координатор проекта, учитель литературы, учитель МХК;
- оформление презентации (его осуществляют ученики под руководством преподавателя информатики);
- подбор произведений для музыкального оформления (им занимаются ученики под руководством преподавателя музыки).

Великий подвижник IV века блаженный Августин писал, что нет «прошло-го, настоящего и будущего, но существует настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущее. Православная вера – корень российской культуры, объединяющая сила нации. Ее традиции не ушли в небытие и по-прежнему могут быть востребованы. Именно из этой сокровищницы сегодня стоит черпать опыт воспитания человека, способного жить подлинной духовной жизнью, отличать добро от зла, красоту от безобразия, истину от лжи.

Школа в России в ее историческом смысле никогда не была только школой, она всегда учила жизни, в том числе на положительных примерах из героического прошлого нашей страны. Внедрение инновационных образовательных методик, предполагающих подготовку и реализацию таких духовно-нравственных мероприятий способно существенно обогатить воспитательный процесс в современной школе. Использование подобных разработок позволяет сегодняшним педагогам помочь детям сформировать активную жизненную позицию, освоить систему базовых нравственных ценностей, развить чувство ответственности за совершаемые поступки, понять, что главное в устройении и созидании своей жизни – это устройство и созидание своей души.

Участие в литературных композициях, направленных на духовно-нравственное развитие, является ярким, эмоционально насыщенным, незабываемым событием, значимым как для личности каждого отдельного ученика, так и для коллектива в целом.

Литература

1. Тростников В.Н. Бог в русской истории. М., 2008. 208 с.
2. Тростников В.Н. Россия земная и небесная. М., 2006. 294 с.
3. Югансон О. Н., Острик Т. А. Твое все то, чем дух святится: Сб. ученических проектов. М.: ГБОУ ЦО № 1130, 2011. 114 с.

O. N. Yuganson

LITERARY COMPOSITION AS A FORM OF LEARNING BY PUPILS OF THE SYSTEM OF BASIC NATIONAL SPIRITUAL AND MORAL VALUES

Abstract. The article presents the author's experience consisting in staging school literary compositions for the purpose of spiritual and moral education of schoolchildren.

Keywords: literary composition; spiritual and moral education.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИНОЯЗЫЧНОЙ АУДИТОРИИ: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПРЕПОДАВАНИЮ

О. Н. Гибралтарская

доктор филологических наук,

доцент Национального университета Узбекистана им. Мирзо Улугбека

Ташкент, Узбекистан

ogibraltarskaya@mail.ru

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АСПЕКТЕ АКСИОЛОГИИ

Аннотация. В статье представлен опыт изучения русской литературы в аспекте аксиологии в рамках дисциплины, выступающей в качестве дополнительной по отношению к традиционному фундаментальному филологическому образованию и являющейся одной из актуальных современных методологий анализа. Характеристика теоретической и методологической базы ценностного подхода дана в контексте развития русского литературоведения. Предложен алгоритм анализа от семантики внутренних компонентов к логике внешних связей.

Ключевые слова: русская литература; аксиология; ценность; внутренняя организация; внешние связи; персонаж.

Один из актуальных аспектов изучения русской литературы, аксиологический, позволяющий учитывать ценностные ориентации автора, персонажей, русской классики, внедрен в практику обучения направления бакалавриата 5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык) в Национальном университете Узбекистана имени Мирзо Улугбека. Курс «Русская литература в аспекте аксиологии» является одной из дополнительных теоретических дисциплин, призванных подготовить к научной деятельности как обязательном компоненте профессиональной деятельности филолога. Актуальность теоретического курса «Русская литература в аспекте аксиологии» обусловлена его ориентированностью на подготовку высококвалифицированных специалистов-филологов и направленностью на эффективное освоение студентами новейших научных концепций, получивших признание в современном научном сообществе.

На современном этапе развития, как отмечает Е. В. Попова, «аксиологический подход известен таким гуманитарным наукам, как философия, эсте-

384 | тика, социология, психология, этика, культурология, где критерий ценности признается как универсальный в анализе любых явлений антропологического порядка» [6]. В рамках дополнительной дисциплины «Русская литература в аспекте аксиологии» предлагается изучение таких понятий, как онтологические, локальные, витальные ценности; «аксиосфера»; ценностная ориентация персонажей применительно к русскому фольклору, житийной традиции древнерусской литературы, типологии персонажей русской классики.

Для литературоведения особое значение, как отмечает Е. В. Попова, имеет «эстетическая концепция М. М. Бахтина, в которой категория «ценность» является стержневой и имеет методологический статус» [6], поскольку М. М. Бахтин ввел понятие «ценность» в терминологический оборот литературоведения и широко использовал его в своих исследованиях. На наш взгляд, наиболее показательна в этом отношении книга «Эстетика словесного творчества», в которую вошли работы, отразившие весь путь выдающегося ученого: от раннего выступления в печати – краткой статьи 1919 года – до заключивших этот путь заметок «К методологии гуманитарных наук» (1974). В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» исследователь отмечает: «Ближайшим образом нам предстоит доказать ценностную трансгредивентность всех моментов эстетического завершения самому герою, их неорганичность в самосознании, их непричастность миру жизни из себя, то есть миру героя помимо автора, – что в самом себе они не переживаются героем как эстетические ценности – и, наконец, установить их связь с внешними формальными моментами: образом и ритмом» [1, с. 22]. С применением ценностного критерия почти полностью построена глава «Временное целое героя (Проблема внутреннего человека – души)». В заметках «К методологии гуманитарных наук» исследователь оперирует такими терминами, как «ценностно-смысловой момент», «приобщение к высшей ценности», «эмоционально-ценностные отношения», «интонационно-ценностный контекст» и отмечает: «Собственно семантическая сторона произведения, то есть значение его элементов (первый этап понимания), принципиально доступна любому индивидуальному сознанию. Но его ценностно-смысловой момент (в том числе и символы) значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни <...> Здесь имеет место приобщение, на высших этапах – приобщение к высшей ценности (в пределе абсолютной)» [2, с. 368–369]. На наш взгляд, это высказывание выделяет собственно текстовые элементы, которые необходимо ценностно интерпретировать. Кроме того, ученый подчеркивает существование специфических контекстов: «Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а, так сказать, имплицитный характер в интонации» [2, с. 369], которые соотносятся с такими категориями, как нация, социальный класс, профессиональный коллектив: «Наиболее существенные и устойчивые

интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы» [2, с. 369]. В контексте данного исследования особое значение имеет указание М. М. Бахтина на существование внетекстовых факторов: «Внетекстовый интонационно-ценностный контекст может быть лишь частично реализован при чтении (исполнении) данного текста, но в большей своей части, особенно в своих наиболее существенных и глубинных пластах, остается вне данного текста как диалогизирующий фон его восприятия» [2, с. 369]. Именно этот диалогизирующий фон восприятия, на наш взгляд, позволит выявить существенные черты индивидуально-авторских ценностных ориентаций, аксиологической обусловленности типологии персонажей художественного произведения, сознания эпохи и закономерностей литературного процесса.

Таким образом, мы согласны с Е. В. Поповой, что «Высокий уровень аксиологического мышления ученого и его глубинное понимание ценностного начала в составе литературного творчества позволяют утверждать, что М. М. Бахтин заложил фундамент аксиологического подхода в литературоведении. «Ценностный подход» определяется М.М. Бахтиным как «ценностно осмысливающая эмоционально-волевая установка». И хотя в трудах М.М. Бахтина мы не находим развернутого теоретического обоснования ценностного подхода, эстетические исследования самого ученого-философа находились именно в этом русле» [6]. При изучении русской литературы в аспекте аксиологии концепция М. М. Бахтина применяется в контексте ценностного рассмотрения художественного произведения и составляющих его компонентов, организация которых задана системой координат, в частности пространственно-временными и авторскими.

Е. В. Попова также отмечает, что аксиологической природе литературного творчества уделено внимание в монографиях Ю. Б. Борева, А. В. Гульги, Т. Б. Любимовой, «а также в многочисленных общетеоретических исследованиях по аксиологии, где иллюстративным материалом различных теоретических положений являются произведения словесного творчества» [6]. На наш взгляд, особого внимания заслуживает работа «Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»)», поскольку Ю. Б. Боров дает теоретическое обоснование аксиологии и герменевтики и осуществляет практический анализ поэмы «Медный всадник» А. С. Пушкина.

В главе «Оценка художественной концепции» Ю. Б. Боров выделяет «четыре шага ценностного анализа (1. ценностная установка; 2. рассмотрение ценности эстетических отношений произведения к действительности; 3. выявление ценности внутренней организации произведения; 4. раскрытие ценности художественной концепции) находятся в прямом соответствии с четырьмя шагами интерпретационного анализа произведения (1. мировоззренческая установка; 2. семантика внешних связей; 3. семантика внутренних связей; 4. смысл художественной концепции)» [4, с. 108]. Если с этих позиций

386 | рассмотреть русскую литературу и учесть, что логика литературоведческого анализа предполагает движение от семантики внутренних связей к внешним, то можно сначала определить ценность таких компонентов отдельно взятого художественного произведения, как композиция, пространственно-временная организация, идейно-тематическая и жанровая специфика, потом проанализировать закономерности литературного процесса с аксиологической точки зрения: структура творческого мышления, эстетическая ценностная установка; антропоцентрическая парадигма.

Аксиологический подход к исследованию литературных явлений представлен в работах В. Е. Хализева, который рассматривает ценностные ориентации русской классики, в частности драматических и прозаических произведений А. С. Пушкина, А. Н. Островского, Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, анализируя трагедии «Борис Годунов», «Пир во время чумы», пьесы «Снегурочка», «Вишневый сад» и романы «Братья Карамазовы», «Война и мир», а также трагический подтекст поэмы «Домик в Коломне». В статье, посвященной трагедии «Борис Годунов», автор изучает концептуально значимую проблему власти и народа: «Едва ли не смысловым центром пушкинской трагедии является представление о нравственной ответственности людей, обладающих властью» [7, с. 71], и исследует генезис ее интерпретации: «Лежащую в основе пушкинской трагедии концепцию власти и народа правомерно сопоставить, во-первых, с идеями деятелей Ренессанса (прежде всего Н. Макиавелли), во-вторых – с представлениями, доминировавшими в России XVII века и последующих столетий» [7, с. 72]. Для курса «Русская литература в аспекте аксиологии» актуальным представляется эксплицирование исторического, национально-специфического и индивидуально-авторского контекста, который в работе «Ценностные ориентации русской классики» представлен имплицитно.

Ценностно ориентированный подход характерен и для работы Е.А. Ермолина «Последние классики. Русская проза последней трети XX века: вершины, главные тексты и ландшафт», поскольку, определив своей целью «вспомнить» прозаиков, «которые – каждый по-своему – связаны с великой традицией, которых можно считать «последними русскими классиками» в сфере большой формы» [5, с. 9], исследователь анализирует творчество Ю. Домбровского, В. Семина, В. Астафьева, Ф. Искандера, Г. Владимова, А. Азольского, В. Кормера, В. Аксенова и Ю. Давыдова. Показательно, что в главе, посвященной В. Аксенову, автор пишет о «гуманистических ценностях» [5, с. 110] и в резюме-послесловии определяет «Бестселлер» Ю. Давыдова как произведение с особой формой: «композиционно свободное повествование» [5, с. 112]. На наш взгляд, центральное место в таком контексте занимает категория «жанр», поскольку «обращение русских писателей к тем или иным устарелым жанрам не было случайностью» [3,

с. 367]. Аксиологический анализ жанровой природы художественного произведения закономерно приводит к определению ценности внутренних связей произведения, в частности, таких категорий, как композиция, заголовочный комплекс, пространство и время.

Таким образом, мы предлагаем следующую концепцию изучения русской литературы в аспекте аксиологии: определение места аксиологии в системе гуманитарных наук и методологических принципов ценностного подхода на основе концепций М.М. Бахтина, Ю.Б. Борева, В.Е. Хализева; ценностный анализ системы персонажей в русских сказках; изучение национальных ценностей в былинах; особенностей житийно-идиллического типа героя в древнерусской литературе; авантюрно-героического в произведениях классической литературы; типа антигероя в русской литературе.

Литература

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7–180.
2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 361–373.
3. Бацилли П. М. Трагедия русской культуры: Исследования, статьи, рецензии. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
4. Боров Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки (Опыт прочтения «Медного всадника»). М.: Сов. писатель, 1981. 400 с.
5. Ермолин Е. А. Последние классики. Русская проза последней трети XX века: вершины, главные тексты и ландшафт. М.: Совпадение, 2016. 120 с.
6. Попова Е. В. Ценностный подход в исследовании литературного творчества. Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2004. – URL: <http://www.dissercat.com/content/tsennostnyi-podkhod-v-issledovanii-literaturnogo-tvorchestva#ixzz5JDKUtsDn>
7. Хализев В. Е. Ценностные ориентации русской классики. М.: Гнозис, 2005. 432 с.

O. N. Gibraltarskaya

RUSSIAN LITERATURE IN THE ASPECT OF AXIOLOGY

Abstract. The article presents the experience of studying Russian literature in the aspect of axiology in the context of the discipline, which acts as an additional one in relation to traditional fundamental philological education and is one of the most relevant modern methods of analysis. The theoretical and methodological basis of the value approach is characterized in the context of the development of Russian literary studies. An algorithm of analysis from the semantics of internal components to the logic of external relations is proposed.

Keywords: Russian literature; axiology; value; internal organization; external relations; character.

ОСНОВЫ КОМПАРАТИВИСТИКИ В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ПОЛИЛИНГВАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Аннотация. Компаративные исследования на уроках литературы применительно проектной деятельности в полилингвальной школе важны для установления обмена и диалога между русской, татарской и западной культурами. Компаративистика означает сегодня не только предмет, но и метод исследования. В качестве предмета стали рассматриваться взаимосвязи и взаимовлияния языков, литератур, традиций, школ, писателей, мыслителей Запада и Востока.

Ключевые слова: компаративистика; литература; полилингвальные исследования; полилингвальные школы; проектная деятельность; сопоставление; сравнение.

Одним из динамично развивающихся и перспективных направлений в языковедении является компаративная лингвистика. Суть современной лингвистической компаративистики можно выразить в том, что все существовавшие в истории человечества языки, несмотря на их различия, имеют много общих доступных научному анализу основных структур и черт. Компаративные исследования в лингвистике изначально были ориентированы на сравнение языковых явлений с целью выявления универсалий, неких общих черт, объединяющих языки. При обучении русскому языку и литературе сравнительный метод незаслуженно оставался в тени, несмотря на свой колоссальный потенциал в области педагогики: еще К. Ушинский отмечал, что «сравнение есть основа всякого понимания и всякого мышления. Все в мире мы узнаем не иначе, как через сравнение» [5, с. 436]. Овладение научными основами данного метода позволит ребенку на базе сравнения русского языка с родным или с одним из иностранных освоить такое понятие, как языковая универсалия, через которое возможно осмысление самого феномена языка. Как указывают специалисты, изучение универсалий призвано ответить на такой, в частности, вопрос: «Что вообще может и чего не может быть в языке. Здесь [...] особенно актуально исследование отношений между различными языковыми явлениями, то есть выяснение того, какие явления совместимы в языке, а какие, напротив, исключают друг друга; далее, какие явления

находятся в отношении обусловленности (благодаря чему устанавливается определенная их иерархия), и т. д.» [4, с. 11].

Из указа Президента России от 7 мая 2018 года: Правительству РФ поручено обеспечить глобальную конкурентоспособность российского образования, вхождение Российской Федерации в число 10 ведущих стран мира по качеству общего образования.

Из Государственной программы РФ «Развитие образования» (2018–2025 годы) от 26 декабря 2017 г. Цель программы – качество образования, которое характеризуется: сохранением лидирующих позиций РФ в международном исследовании качества чтения и понимания текстов (PIRLS), а также в международном исследовании качества математического и естественнонаучного образования (TIMSS); повышением позиций РФ в международной программе по оценке образовательных достижений учащихся (PISA).

В.С. Лазарев в статье «Проектная деятельность в школе: неиспользуемые возможности» отмечает: «Отечественная школа находится в кризисе, и ее состоянием не удовлетворены ни общество, ни государство. Результаты международных сравнительных исследований по программам TIMSS и PISA, итоги ЕГЭ, критические оценки работников высшей школы дают достаточные основания утверждать, что общее образование нуждается в качественных изменениях. Школа, ориентированная на передачу знаний, умений и навыков, себя изжила и не способна отвечать вызовам XXI в. Она в лучшем случае способна формировать у учащихся некую картину мира, но не учит их изучать и понимать этот мир и, самое главное, не учит действовать в этом мире. Поэтому выпускники школы в массе своей не обладают в должной мере развитой способностью быть субъектом своей жизнедеятельности. Чтобы найти свое место в современном обществе, юноши и девушки должны не просто быть активными, они должны вести поиск с пониманием себя и окружающего мира, им следует принимать решения, не опираясь только на интуицию, чувства или знаменитый «авось», а логически взвешивая «за» и «против», им необходимо уметь вступать в эффективные коммуникации с другими людьми» [3, с. 292]. В 2018 году в общеобразовательные школы был введен отдельный предмет «Индивидуальный проект», который подразумевает совокупность приемов, операций, которые помогают овладеть определенной областью практических или теоретических знаний в той или иной деятельности; совокупность документов (расчетов, чертежей и др.) для создания какого-либо продукта (сооружения, изделия и т. д.).

Проекты различных направлений служат продолжением урока и предусматривают участие всех учащихся в клубной работе, отражаются на страницах учебников, тетрадей для самостоятельных работ и хрестоматий.

Основы компаративного анализа на уроках литературы в полилингвальной школе можно применить в проектах как научно-исследовательского, так

390 | и интегрированного направления. Сравнение языков формирует у ребенка способность объяснять природу языковых совпадений, выявляя сходства генетические (детерминированные общностью происхождения языков – например, готовящиеся к поступлению на филологические факультеты вузов старшеклассники, имеющие представление о родстве славянских языков и овладевшие базовой методикой их сравнения, смогут использовать знания, приобретенные на уроках русского языка, для изучения польского), ареальные (детерминированные взаимовлиянием контактирующих языков – например, ребенок сможет осознанно, с лингвистических позиций отмечать лексическую диффузию между русским и татарским языками) и, наконец, типологические (детерминированные общими закономерностями развития и функционирования языков – например, размышления над фактом общности ряда парадигм в типологически дистантных языках – скажем, русском и татарском, – облегчат ребенку освоение иностранного языка. Можно утверждать, что уяснив, к примеру, общезыковую универсальность производных существительных – наименований лиц по профессии или роду деятельности, учащийся будет свободно ориентироваться в соответствующих словообразовательных осях русского, татарского и английского языков).

Следует подчеркнуть, что в работах ученых-компаративистов на нынешнем этапе развития интересующей нас дисциплины отмечается как концептуально значимый факт принципиального различия языков, наличия у них особенностей. В 90-е годы прошлого столетия такой экстралингвистический фактор, как рост этнического, конфессионального и языкового самосознания населяющих Россию народов, обусловил выдвижение языковых уникалий в ряд первоочередных объектов изучения лингвистики, и нацеленные на анализ именно указанных объектов сопоставительные исследования приобрели статус наиболее востребованных. Необходимо указать, что сопоставительное языкознание изначально имело прикладное значение, будучи ориентированным на преподавание иностранных языков (см. работы Г. Никкеля «Контрастивная лингвистика и обучение иностранным языкам», Дж. К. Кэтфорда «Обучение английскому языку как иностранному» и др.). Примечательно, что в трудах как названных зарубежных ученых, так и выдающегося отечественного лингвиста Л.В. Щербы, уделявшего этому вопросу значительное внимание, постулируется необходимость двустороннего сравнения языков – родного с иностранным и иностранного с родным. Подобная схема дает в руки преподавателя русского языка в татароязычной аудитории максимально эффективный инструмент борьбы с таким явлением, как интерференция, неминуемо возникающим в татарстанской полилингвальной среде.

Завершая, хотелось бы обратить особое внимание на тот факт, что все языки, традиции и культуры допускают возможность корректного сопоставления и сравнения. Применение основ компаративистики в проектной деятельности

полилингвальной школы предполагает идеологически нейтральную систему категорий, четко обозначенную стратегию сопоставления, оставляющую меньше возможностей для субъективистских спекуляций и интерпретаций. Компаративные исследования на уроках литературы в полилингвальной школе значимы для установления обмена и диалога между русской, татарской и западной культурами.

Литература

1. Gerhard Nickel. Contrastive linguistics and foreign-language teaching. – In: «Papers in contrastive linguistics», ed. by Gerhard Nickel. Cambridge: Cambridge University Press, 1971, p. 1–16.
2. John C. Catford. The teaching of English as a foreign language. – In: «The Teaching of English», ed. by R. Quirk, A.H. Smith. London: Oxford University Press, 1964, p. 137–159.
3. Лазарев В.С. Проектная деятельность в школе: неиспользуемые возможности / В.С. Лазарев // Вопросы образования. 2015. № 3. С. 292–307.
4. Успенский Б.А. Проблема универсалий в языкознании // Новое в лингвистике: Выпуск V. М.: Прогресс, 1970. С. 11.
5. Ушинский К.Д. Избранные сочинения: Т. 2. М., 1956. С. 436.

L. F. Yakupova

FUNDAMENTALS OF COMPARATIVISTICS IN DESIGN ACTIVITIES ON LITERATURE IN A POLYLINGUAL SCHOOL

Abstract. Comparative studies in the lessons of the literature for project activities in the polylingual school are important for establishing exchange and dialogue between Russian, Tatar and West cultures. Comparative studies means today not only a subject, but also a research method. The subject began to be considered the relationship and mutual influence of languages, literatures, traditions, schools, writers, thinkers of the West and East.

Keywords: comparative studies, Russian language, polylingual research, comparison, comparison.

«БЕДНАЯ ЛИЗА» Н. М. КАРАМЗИНА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИХ ФИЛОЛОГОВ

Аннотация. В статье приведен комплексный анализ взглядов китайских исследователей, обращавшихся к изучению проблематики повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза», и проанализированы социальные причины, по которым китайские ученые не столь большое внимание уделяют этической проблеме «Бедной Лизы».

Ключевые слова: «Бедная Лиза»; Китай; интерпретация.

Повесть «Бедная Лиза» Карамзина была переведена на китайский язык Цзи Хуном в эпоху становления новой государственности нашей страны и официально опубликована в 1981 году [1, с. 22], а первое краткое описание этой повести и небольшая информация об ее авторе появились в 1924 году в книге Чжэн Гуандо «Краткая история Российской литературы».

Именно с этого момента карамзинская «Бедная Лиза» попадает в поле пристального внимания китайских исследователей как произведение, сыгравшее центральную роль в деле создания русского сентиментализма. Однако общее понимание поэтики «Бедной Лизы» в Китае достаточно заметно отличается от концепций, распространенных в России: в частности, достаточно мало интересует китайских филологов вопрос о нравственной ответственности героев этой повести.

В Китае «Бедную Лизу» Карамзина обычно рассматривают со следующих точек зрения:

а) **Социальный аспект.** Здесь главное – тема повести, неравная любовь, в чем и кроется причина трагедии. Лиза была бедной крестьянкой, а Эраст – богатым дворянином, и любовь двух этих молодых людей таила в себе социальный конфликт между разными классами – такое заключение делает известный современный ученый Сюй Мэни [2, с. 89].

б) **Образная структура повести.** Дэн Ани в специальной статье, обращаясь к анализу образа главной героини, отметила, что Карамзин придал Лизе нежное и любвеобильное сердце, простой и чистый склад, в ней отразилась чистота и покой природы, полная пасторальная гармония [3, с. 98].

Иную точку зрения предлагает известный китайский ученый Жэнь Гуансюань в своей книге «Краткая история Российской литературы»: он отмечает, что в карамзинской «Бедной Лизе» главная героиня «растворена» в мире

природы, из этого природного мира в ней – особая простота и чистота. У Эраста же, наоборот, слабое и ветреное сердце. Повесть «Бедная Лиза», особо подчеркивает исследователь, наполнена и характерными приметам русского уклада, присущими тому историческому периоду [8, с. 37].

в) **Значение повести «Бедная Лиза» для становления искусства психологического анализа.** Известный китайский литературовед, профессор Ван Шоужэнь, писал в своей статье «Начало перспективы души русских произведений – достижения писателей сентиментализма», что выход в свет Карамзинских повестей, и прежде всего – повести «Бедная Лиза» (1792), направил словесность России к новым высотам, благодаря этим произведениям начался новый творческий подъем в литературном движении сентиментализма в целом. Суть разработанной Карамзиным модели в том, что здесь впервые давался психологический анализ, «анализ души», причем начали художественно исследоваться переживания и чувства самых обычных, простых людей. «Чувство» предстает в видении и самого Карамзина, и его последователей, как явление, существенно более важное и высокое, нежели «разум», «чистое чувство всегда благородно» [4, с. 53].

Созвучны с концепцией Ван Шоужэня и представления о карамзинском психологизме в работах таких филологов Китая, как Ду Чуньжун и Хуан Иань. Например, Ду Чуньжун в статье «Краткая оценка истоков эстетики Толстого в романе "Воскресение"» писала, что творчество Карамзина повлияло на возникновение и развитие психологического и философского подходов Льва Толстого [6, с. 77].

д) **Особенности языка повести «Бедная Лиза».** Рисуя окружающий мир, особенное внимание обращая на изображение мира природы, Карамзин тонко использует краткие диалоги и повторяющиеся фразы, чтобы подчеркнуть / оттенить особую психологическую и этическую атмосферу произведения – сравним: «... одна Лиза, которая осталась после отца пятнадцати лет, одна Лиза, не щадя своей нежной молодости...». Повторенное дважды выражение «одна Лиза», по мысли ученого, передает положение Лизы, ее одиночество и стойкость [2, с. 93].

Как видим, проблема нравственной ответственности в этих интерпретациях или не попадает в поле внимания исследователей, или только упоминается «между строк». Напротив, в российском карамзиноведении, особенно последних лет, роль идей нравственной ответственности и благодарности в карамзинском произведении – это основа. Вот, например, как изложена концепция профессора Любови Александровны Сапченко в одном из современных учебников по истории русской литературы XVIII века: *«Неразлучна с темой благодарности тема нравственной ответственности. Л.А. Сапченко предлагает сам смысл трагической коллизии "Бедной Лизы" связать как раз с этим – с противостоянием и взаимодействием двух вариантов решения*

394 | *проблемы: нравственная ответственность человека, по заблуждению погубившего другую душу (Эраст), и нравственная ответственность человека, в порыве чувства забывшего себя (Лиза)... В "Бедной Лизе" – разворачивается в целостную картину представлений о мире и оказывается неразъединимой с проблемой нравственной ответственности» [9, с. 198].*

Китайские ученые не столь большое внимание уделяют этической программе «Бедной Лизы», поскольку достаточно далека от культурной идеологии нашей страны этика православного христианства, лежащая в основе мировоззрения Карамзина. Большинство китайцев подсознательно исповедуют буддизм и отвергают православие.

Большой акцент переносится в гуманитаристике Китая на социальную проблематику, что связано с общим стремлением искать в литературе и искусстве ответы на реальные общественно-культурные проблемы Китая [7, с. 50]. Поэтому в повести «Бедная Лиза» больше внимания уделяется классовым противоречиям – прежде всего: неравенству в любви. Китай за последние столетия, как известно, пережил большие потрясения и преобразования, вступил в социализм, в связи со всеми этими и многими другими факторами писатели и читатели Китая предпочитают искать отражение социальных противоречий в литературе и основное внимание переносят на значение словесности для реальной жизни – таково веяние времени [5, с. 1]. При таком подходе проблемы нравственных терзаний Эраста и его самобичевания, мотивы благодарности Лизы к матери и природе отходят на второй план.

Вместе с тем изучение и интерпретация русской литературы – один из важных путей познания мира для современной китайской литературной культуры. Заслуживает внимания тот факт, что 2012 году повесть Карамзина «Бедная Лиза» вновь была переведена на китайский язык в сети Интернет в новом, достаточно необычном варианте – с адаптацией к реалиям китайской жизни.

Литература

1. 蒋路. 俄罗斯短篇小说选. – 北京: 人民文学出版社, 1981–661 с. (Цзян Лу. Избранные произведения русских рассказов. Пекин: Издательство народной литературы, 1981. 661 с.)
2. 徐孟宜. 感伤主义与《可怜的丽莎》 // 俄语语言文学研究. 2003 № 03 (01). С. 85–94. (Сюй Мэни. Сентиментализм и «Бедная Лиза» // Изучение русского языка и литературы. 2003. № 03 (01). С. 85–94.)
3. 邓阿宁. 对理性主义文学的反叛 – 十八世纪中后期欧洲反理性主义文学思潮概观 // 重庆师范学院报. – 1991. – № 3 – С. 92–99. (Дэн Ани. Измена рациональной литературе – Общий обзор антирационального литературного течения в середине и конце 18 века в Цине // Вестник Чунцинского педагогического университета. 1991. № 3. С. 92–99.)

4. 王守仁. 俄罗斯小说灵魂透视的源头 - 感伤主义作家的历史功绩 // 名作赏析. 1995. № 86. С. 53–55. (Ван Шоужэнь. Начало перспективы души русских произведений – достижения писателей сентиментализма // Художественный анализ. 1995. № 86. С. 53–55.)
5. 王守仁. 猎人笔记. – 上海. : 上海三联书店, 2014. 476 с. (Ван Шоужэнь. Записки охотники. – Шанхэй: Издательство Шанхэй Саньянь, 2014. 476 с.)
6. 杜春荣. 就《复活》试论托尔斯泰的艺术渊源 // 辽宁大学学报. 1993. № 120. С. 76–79. (Ду Чуньжун. Краткая оценка истока искусств Толстого по роману «Воскресение»// Вестник Ляониннского университета. 1993. № 120. С. 76–79.)
7. 林精华. 中国现代文学进程如何面对俄罗斯文学中的东正教问题 // 文学评论. 2015. № 15 (6). С. 42–53. (Линь Цзинхуа. Как в процессе современной китайской литературы решается вопрос о православии в русской литературе // Обозрение литературы. 2015. № 15 (6). С. 42–53.)
8. 任光宣. 俄罗斯文学简史. – 北京. : 北京大学出版社, 2006. 487 с. (Жэнь Гуансюань. Краткая история Российской литературы. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006. 487 с.)
9. Пашкуров А.Н., Разживин А.Н. История русской литературы 18 века (часть 2). Елабуга: ЕГПУ, 2011. Ч. 2. 448 с.

Li Pengfei

THE EXPLANATION OF «POOR LISA» IN CHINESE PHILOLOGISTS

Abstract. This paper makes a comprehensive analysis of Chinese researchers' views on the issue of novella – Kalamzin's «Poor Lisa», analyzes the social reasons of Chinese scientists don't pay enough attention to the ethical program of «Poor Lisa».

Keywords: «Poor Lisa»; China; explanation.

М. Н. Шиленко
студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
shilenkomaria98@gmail.com

С. А. Банкова
студент Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
s.lapteva_edu@festoprfl.ru

РАЗРАБОТКА УРОКА ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ: АНАЛИЗ ГЛАВЫ «ЛЮБАНИ» ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. Н. РАДИЩЕВА «ПУТЕШЕСТВИЕ ИЗ ПЕТЕРБУРГА В МОСКВУ»

Аннотация. В статье проанализирована поэтика главы «Любани» из произведения А. Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Для проведения урока в иностранной аудитории уровня А2–В1 приведен сокращенный текст главы и представлены задания к нему.

Ключевые слова: Радищев; иностранные студенты; Любани; художественный образ; композиция; задания; уровень А2–В1.

Путешествие из Петербурга в Москву – значимое произведение, созданное в конце XVIII века Александром Николаевичем Радищевым. В нем отражены особенности социального устройства страны, быта и речи героев. «Путешествие из Петербурга в Москву» представляет большую ценность как с культурологической, так и с лингвистической точки зрения, поэтому оно будет полезно для изучения иностранным студентам.

В первую очередь стоит отметить особенности композиции «Путешествия из Петербурга в Москву». Произведение состоит из множества взаимосвязанных между собой глав. Эта взаимосвязь обусловлена идейным замыслом. Благодаря такой композиции А.Н. Радищев постепенно раскрывает основные темы «посредством повествования и изображения характеров людей, с которыми встречается путешественник по дороге из новой столицы в старую» [1]. Все эти главы объединены внешне, с помощью сюжета, и внутренне, с помощью идеи борьбы самодержавия с крепостничеством.

Глава «Любани» является важным элементом композиции произведения. Она начинается и заканчивается упоминанием дороги. Центральную же часть главы занимает разговор путешественника с крестьянином. Эта история «вывернула перед ним изнанку, до сих пор скрытую от него» [3, с. 434]. Именно

в главе «Любани» к путешественнику впервые приходит осознание, что мир на самом деле не такой, каким он его себе представлял.

В идейно-тематическом комплексе произведения можно выделить несколько основных тем: «1) обличение крепостничества, 2) обличение самодержавия, 3) признание неизбежности народной революции» [1]. Они были невероятно актуальны для русского общества XVIII века, потому что именно в это время, в годы правления Екатерины II, наступил расцвет крепостного права.

В центре системы образов «Путешествия из Петербурга в Москву» путешественник. Это любознательный и внимательный человек, замечает многие детали в людях, которых встречает на пути. Ю.К. Бегунов писал о нем: «Он обладает редким даром располагать к себе людей, так что, встретив его в первый раз, они рассказывают свои истории с величайшей охотой, доверяя ему самое сокровенное» [1]. Путешественник, как и любой молодой дворянин, живший в Петербурге, получил прекрасное образование, но проблема в том, что он познавал жизнь с помощью учебников и практически ничего не знает о реальной жизни простых людей. На протяжении всего путешествия его взгляды на мир вокруг меняются. Если в начале пути он убежден, что крепостное право – благоприятное и необходимое условие существования Российского государства, то во время путешествия он понимает, что такая организация крестьянского труда бесчеловечна и тормозит развитие общества.

Для того чтобы показать такое развитие образа рассказчика, А.Н. Радищев использует систему ложных посылок, что особенно хорошо заметно на примере главы «Любани». Из-за своего зависимого положения мужик обречен вечно работать на господина. А.Н. Радищев указывает точное время, когда путешественник увидел пахущего землю крестьянина: лето, воскресенье, сорок минут первого. Воскресный день в русском православном мире считается днем отдыха от работ, в этот день человек идет в храм для общения с Богом. Нарушение христианского закона путешественник объясняет однозначно: этот человек не нашей веры. «– Ты, конечно, раскольник, что пахешь по воскресеньям?» [6, с. 12]. Указание на сезон (лето) и время (сорок минут первого) демонстрируют крайнюю степень удивления рассказчика. Ведь в самую жару работы не ведутся, т. к. это противно человеческому естеству, это нарушение законов природы. «– Разве тебе во всю неделю нет времени работать, что ты и воскресенью не спускаешь, да еще и в самый жар?» [6, с. 12]. Однако главный герой даже не представляет, что мужик таким тяжелым трудом обеспечивает свою семью. Когда путешественник понимает, насколько тяжела жизнь крестьян, то обращает внимание на своего слугу и осознает, что сам, как и помещик, пользуется рабским трудом. Путешественник вспоминает, как однажды ударил своего слугу Петрушку. Он обращается к самому себе: «– Вспомни тот день, как Петрушка пьян был и не поспел тебя одеть. Вспомни о его пощечине» [6, с. 15]. Таким образом, автор дает

398 | неверное представление о крепостном праве, а потом сам его развенчивает. Система ложных посылок, а также хронотоп, который охватывает и настоящее, и прошлое, позволяет показать угнетенное положение крестьян. Для А.Н. Радищева очень важно выразить сочувствие простым людям, что делает «Путешествие из Петербурга в Москву», как показывают занятия, очень интересным для иностранных студентов.

Особый интерес представляет образ крестьянина. Во многом он является собирательным: у мужика большая семья, ему приходится много и тяжело работать на пашне, чтобы прокормить ее. Так, крестьянин в главе «Любани» на вопрос путешественника о том, на господина ли он так усердно работает, мужик отвечает: «– Нет, барин, грешно бы было так же работать. У него на пашне сто рук для одного рта, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь» [6, с. 13]. В этом плане образ крестьянина А.Н. Радищева получает развитие в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». В главе «Пьяная ночь» изображен Яким Нагой – добрый мужик, который «до смерти работает» [5, с. 230]. Во время пожара он в первую очередь спас картинки, которые купил своему сыну [5, с. 231]. Это говорит о том, что он тоже любит свою семью.

М.Е. Салтыков-Щедрин в сказке «Коняга» также создает похожий образ. Коняга, как и крестьянин в главе «Любани», работает в самую жару. «Лежит Коняга на самом солнечном припеке; кругом ни деревца, а воздух до того накалился, что дыхание в гортани захватывает» [7, с. 112]. М.Е. Салтыков-Щедрин изображает Конягу несчастным и обреченным на вечные страдания. Крестьянин в главе «Любани» вынужден шесть раз в неделю ходить на барщину, поэтому вынужден работать для своей семьи по праздникам и ночью. В этом образы схожи.

Заключительная часть главы очень важна, поскольку именно в ней путешественник размышляет о сущности закона; он задумывается и о том, как обращается с собственным слугой: «Ведаешь ли, что в первенственном уложении, в сердце каждого написано? Если я кого ударю, тот и меня ударить может» [6, с. 15]. Этот фрагмент главы относит нас к «Уставу благочиния» 1782 года. Сама императрица Екатерина II написала вступительную часть – Наказ, содержащий «правила добронравия», «правила обязательств общественных» [8] и другие, которые должны были служить «зерцалом Управы Благочиния в рассуждении обязанностей граждан между собою» [2, с. 30]. Из человека, «верующего в мудрость екатерининских законов страны» [4, с. 36] в начале произведения, путешественник становится таким человеком, который «научился видеть факты такими, какими они есть на самом деле» [4, с. 41]. Глава «Любани» находится в начале «Путешествия», поэтому из внутреннего монолога путешественника мы узнаем – закон для него является священным: «Закон? И ты смеешь поносить сие священное имя?» [6, с. 15]. Но после разговора с крестьянином путешественник осознает, что именно

из-за таких «священных» законов крестьянам приходится брать на себя тяжелый и порою непосильный труд, чтобы не умереть от голода.

На основании проведенного анализа главы «Любани» из произведения А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» подготовлен сокращенный вариант текста главы. Слова, перевод которых может вызвать затруднение, выделены полужирным шрифтом. Устаревшие слова, которые больше не используются в современном русском языке, выделены подчеркиванием. Значение этих слов студенты могут узнать в приложении к тексту, который они получают дополнительно. Составлены также задания для иностранных студентов, изучающих русскую литературу и владеющих русским языком на уровне А2–В1. Для лучшего понимания текста студентам предлагаются вопросы перед чтением главы. С их помощью обучающиеся могут ознакомиться с общей информацией об авторе «Путешествия из Петербурга в Москву», а также об историческом периоде, который отражен в произведении. После чтения главы студентам предлагается выполнить задания на понимание текста (задания 2, 3, 5), а также на повторение и запоминание новой лексики (задания 1, 4). Задание 6 может быть отнесено к обеим категориям, так как в нем обучающимся предстоит охарактеризовать путешественника и крестьянина, активизируя изученную ранее лексику.

Практическая часть

Вопросы перед чтением текста

- 1) Что вам известно о крепостном праве? В чем суть этого явления?
- 2) Кто такой А.Н. Радищев?
- 3) Что такое оброк и барщина?

ЛЮБАНИ

Зимóю ли я ёхал или лётом, для вас, дúмаю, равнó. Мóжет бýть, и зимóю, и лётом. Нерéдко то бывáет с **путешéственниками**: поédут на **саня́х**, а возвращáются на **телéгах**. – Лётом. Я вы́лез из **кибítки** и пошел пешкóм. В нéскольких шага́х от дорóги уви́дел я **пáшущего нíву** крестьянина. Врéмя бýло жáркое. Посмотрéл я на часý. Пёрвого сóрок минут. Я вы́ехал в суббóту. Сегодня́ прáздник. Пáшущий крестья́нин принадле́жит, конéчно, **помéщику**, котóрый **обрóку** с него́ не берет. Крестья́нин пáшет с **вели́ким тшáнием**.

– **Бог в пóмощь**, – сказа́л я.

– Спасíбо, **бáрин**, – говорíл мне **пáхарь**, **отряхáя сошнíк** и **перенося́ сохú** на нóвую **бороздú**.

– Разве тебе́ во всю недéлю нет врéмени рабóтать, что ты и воскресéнью не **спускаéшь**, да еще и в сáмый **жар**?

– В недéле-то, бáрин, шéсть дней, а мы шéсть раз в недéлю хóдим на **бáрщину**; да под вéчером вóзим встáвшее в лесу́ сéно на госпóдский двор. Дай бог, чтоб под вéчер сегóдня до́жжик пошел. Бáрин, кóли есть у тебя́ свой **мужичкí**, так они тогó же у **гóспода** мóлят.

– У меня, мой друг, мужиков нет, и для того никто меня не клянет. **Велика** ли у тебя семья?

– Три сына и три дочки. Перьвинькому-то десятый **годок**.

– Как же ты успеваешь доставать хлеб, коли только праздник имеешь свободным?

– Не одни праздники, и ночь наша. Не ленись наш брат, то с голоду не умрет. Видишь ли, одна лошадь отдыхает; а как эта устанет, возьмусь за другую.

– Так ли ты работаешь на господина своего?

– Нет, барин, грешно бы было так же работать. У него на пашне сто рук для одного **рта**, а у меня две для семи ртов, сам ты счет знаешь. Да хотя **растянись** на барской работе, то спасибо не скажут. Барин подушных не заплатит. То ли житье нашему брату, как где барин оброк берет с крестьянина, да еще без приказчика. Голый **наемник** дерет с мужиков кожу; даже лучшей поры нам не оставляет. Зимой не пускает в **извоз**, ни в работу в город; все работай на него, для того что он подушные платит за нас. Самая дьявольская выдумка отдавать крестьян своих чужому в работу. На дурного приказчика хотя можно пожаловаться, а на **наемника** кому?

– Друг мой, ты ошибаешься, **мучить** людей законы запрещают.

– Мучить? Правда; но небось, барин, не захочешь в мою кожу.

Между тем пахарь запряг другую лошадь в соху и, начав новую борозду, со мною **протислся**. Разговор сего земледельца возбудил во мне **множество** мыслей. Член общества становится только тогда известен правительству, его **охраняющему**, когда нарушает союз общественный, когда становится **злодей!** – **Страшись**, помещик жестокосердый, на челе каждого из твоих крестьян вижу твоё **осуждение**.

Я **нечаянно** обратил взор мой на моего **слугу**, который, сидя на кибитке передо мной, качался из стороны в сторону. Мне так стало стыдно, что едва я не заплакал. – Ты во **гневе** твоём, – говорил я сам себе, – **устремляешься** на гордого господина, изнуряющего крестьянина своего на ниве своей; а сам не то же ли или еще хуже того делаешь? Какое преступление сделал бедный твой Петрушка, что ты ему воспрещаешь пользоваться сном? Он получает плату, сыт, одет, никогда я его не секу – и ты думаешь, что кусок хлеба и доскут сукна тебе дают право поступать с подобным тебе существом, как с кубарем. **Ведаешь** ли, что в сердце каждого написано? Если я кого ударю, тот и меня ударить может. Вспомни тот день, как Петрушка пьян был и не успел тебя одеть. Вспомни о его **пощечине**. О, если бы он тогда, хотя пьяный, **опомнился** и тебе отвечал бы **соразмерно** твоему вопросу! – А кто тебе дал власть над ним? – Закон. – Закон? И ты смеешь поносить сие **священное** имя? Несчастный!.. – Слезы потекли из глаз моих; и в таком положении почтовые клячи дотащили меня до следующего **стана**.

Задания после чтения текста

1. Выучите новые слова.

1) Множество	6) Спускать	11) Мучить
2) Осуждение	7) Жар	12) Слуга
3) Нечаянно	8) Охранять	13) Устремиться
4) Опомниться	9) Пощечина	14) Священный
5) Перенести	10) Отряхнуть	15) Проститься

2. Правда или ложь?

- 1) Когда крестьянин пахал землю, было холодно.
- 2) Путешественник встретил крестьянина в будний день.
- 3) У крестьянина было шесть детей.
- 4) Некоторые помещики сдавали деревни в аренду.
- 5) Когда путешественник посмотрел на Петрушку, ему стало весело.
- 6) Казенным крестьянам жить легче, чем помещичьим.

3. Ответьте на вопросы.

- 1) Почему крестьянин работал в воскресенье?
- 2) Почему крестьянам тяжелее работать, когда хозяин сдает земли в аренду?
- 3) Почему главный герой в конце заплакал?

4. Вставьте в предложения пропущенные слова, которые предложены в рамке. Используйте слова в правильной форме.

соха	отдавать	отвлекать
Представлять		холст

- 1) Раньше крестьянин должен был использовать _____, чтобы пахать поле.
 - 2) _____ – это такая ткань, из которой можно было шить одежду.
 - 3) Иногда шум может _____ от работы.
 - 4) Когда я остаюсь один, то _____ в голове разные ситуации.
 - 5) Некоторые помещики _____ крестьян на работу другому хозяину.
5. Установите соответствие.

Получил пощечину от господина	Путешественник
Арендует землю и крестьян	Петрушка
Платит барщину хозяину	Наемник
Едет в кибитке	Крестьянин

6. Охарактеризуйте путешественника и крестьянина.

Литература

1. Бегунов Ю.К. «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева / Ю.К. Бегунов. М., 1983. – URL: http://begunov.spb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=263 (дата обращения: 29.11.2020).

- 402 | 2. Кулакова Л.И. Композиция «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева : лекция. Ленингр. гос. Педагогический ин-т им. А. И. Герцена. Л., 1972. 56 с.
3. Макогоненко Г.П. Радищев и его время. М.; Л.; 1956. С. 417–502.
4. Макогоненко Г.П. О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева // XVIII ВЕК. 1940. Т. 2. С. 25–53.
5. Некрасов Н.А. Кому на Руси жить хорошо : избранные произведения / Николай Некрасов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 185–443.
6. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву / Александр Радищев. М.: Эксмо, 2019. 224 с.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Сказки / составл., вступит. статья и примеч. М.С. Горячкиной. М.: Детская литература, 1974. С. 110–116.
8. Устав благочиния или Полицейской : Часть первая : Утвержден в Санкт-Петербурге апреля 8 дня 1782 года. Санкт-Петербург, 1782. – URL: <http://музейреформ.рф/node/13635> (дата обращения: 04.12.2020).

M. N. Shilenko

S. A. Bankova

**THE LESSON FOR FOREIGN STUDENTS: ANALYSIS OF THE
CHAPTER "LUBANI" FROM "A JOURNEY FROM PETERSBURG
TO MOSCOW" BY A. N. RADISHCHEV**

Abstract. The poetics of the chapter "Lubani" from "A journey from St. Petersburg to Moscow" by A.N. Radishchev are analyzed in the article. An abbreviated text of the chapter is given and tasks are presented in order to create a lesson for a foreign audience of level A2–B1 level.

Keywords: Radishchev; foreign students; Lyubani; literary image; text composition; test; tasks; A2–B1 level.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. А. БЛОКА НА ЗАНЯТИЯХ С ИНОСТРАННЫМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ

Аннотация. Статья посвящена работе с произведениями А. А. Блока на занятиях с иностранными обучающимися. Особое внимание уделяется изучению стихотворения «Вхожу я в темные храмы...».

Ключевые слова: Блок, символизм, иностранные обучающиеся.

Творчество А. А. Блока и других поэтов-символистов представляет собой материал, требующий особого подхода на занятиях в иностранной аудитории. Поэзия символистов сложна для восприятия носителей русского языка, еще сложнее – для иностранцев. Необходимо применять такие формы работы, которые сделают знакомство слушателей с символистскими текстами проще, доступнее и интереснее. Помочь в этом может сама природа символизма, которая предполагает активное сотворчество читателя.

Для активизации подобных форм работы необходимо задействовать те творческие механизмы, которые заложены в изучаемый материал самим поэтом. Так, показательным материалом при изучении творчества А.А. Блока может стать цикл «Стихи о прекрасной даме». Одно из наиболее характерных символистских стихотворений цикла – «Вхожу я в темные храмы...» (1902). Оно позволяет наглядно продемонстрировать специфику воплощения символического образа. В данном произведении художественно претворяются две ключевые характеристики символа: многозначность и устремленность за пределы материальной действительности, в надмирные сферы. Ситуация, изображаемая поэтом, раскрывается в нескольких измерениях, допускает множество трактовок и может быть рассмотрена на занятии от простого к сложному. Удобно предложить обучающимся ряд вопросов по содержанию стихотворения. Размышляя над ними, участники занятия рассматривают различные варианты трактовки ключевых образов произведения: свидание влюбленных; диалог лирического героя с возлюбленной, в которую он безответно влюблен и которая может быть с ним даже незнакома; монолог, обращенный к будущей идеальной любви, ожидаемой романтически настроенным юношей; наконец, переживание поэтом своих религиозных чувств, описание молитвенного состояния, обращение к иконе Богородицы.

404 | Различные трактовки, как всегда бывает в творчестве поэтов-символистов, не исключают, а дополняют друг друга.

Такой подход к изучению поэзии А.А. Блока иностранными обучающимися адекватен самой природе символизма, позволяет реализовать предусмотренный ею потенциал взаимодействия с внехудожественной реальностью и подходит для аудитории разных языковых уровней, начиная с уровня В1. До уровня В2 включительно лучше акцентировать внимание на более простых, рациональных трактовках образного строя произведения. На занятиях с более продвинутыми обучающимися – уровня С1–С2 – следует уделить внимание иррациональной стороне проблематики данного стихотворения.

Таким образом, эффективным инструментом, позволяющим облегчить иностранным обучающимся знакомство с произведениями А.А. Блока и других поэтов-символистов, являются формы работы, предполагающие сотворчество и направленные на глубокое проникновение в содержание произведения.

Литература

1. Смирнова Л.А. Серебряный век // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003. С. 966–971.
2. Толмачев В.М. Символизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2003. С. 978–986.

A. V. Pashkov

Pushkin State Russian Language Institute

MAYAKOVSKY'S WORKS AT THE LESSONS FOR INTERNATIONAL STUDENTS

Abstract. The article is devoted to the teaching of Blok's works at the lessons for international students. Special attention is paid to learning of poem «I enter into the dark temples...».

Keywords: Blok, symbolism, international students.

ИЗУЧЕНИЕ РЕАЛИЙ ПУШКИНСКОЙ МОСКВЫ XIX в. НА ЗАНЯТИЯХ С КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Аннотация. Статья посвящена изучению реалий Москвы первой трети XIX в. на занятиях с китайскими студентами. Рассматриваются образы пушкинской Москвы, особое внимание уделяется связи образов Онегина и Наполеона, раскрытию наполеоновской темы в московском контексте.

Ключевые слова: пушкинская Москва; Онегин; Наполеон; Триумфальные ворота.

*Москва, я думал о тебе!
Москва... как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!*

А. С. Пушкин

Критик В.Г. Белинский называл роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» «энциклопедией русской жизни». Действительно, на страницах произведения представлены самые разные стороны русской жизни XIX столетия. Для иностранных читателей и обучающихся текст произведения интересен не только в литературно-художественном, но также и в страноведческом, культурно-историческом аспекте. Так, А. С. Пушкин подробно изображает жизнь русского человека XIX века в различных географических и культурно-исторических пространствах: городском (Москва, Петербург) и сельском («Деревня, где скучал Евгений...»).

Для современного иностранного обучающегося наибольший интерес представляет образ Москвы. Будучи столицей России и самым известным российским городом сегодня, Москва неизменно привлекает внимание иностранцев. На занятиях с китайскими студентами эффективным представляется обращение к таким аспектам русской истории и культуры, которые входят в европейский культурно-исторический контекст, могут быть не очень хорошо знакомы неевропейским читателям, а потому стимулируют их познавательную активность и мотивируют к чтению и изучению русской литературы. Таким аспектом применительно к роману «Евгений Онегин» становится наполеоновская тема, которая наиболее полно раскрыта А. С. Пушкиным на московском материале в седьмой главе произведения.

Москва – блистательный город, неизменно привлекающий всеобщее внимание и остающийся одной из ключевых тем русской литературы. Для

406 | А. С. Пушкина Москва особенно важна, он с глубокой любовью называет ее «моя Москва». Москва в романе «Евгений Онегин» – это город, в котором сливается все самое ценное и дорогое для русского человека. Следуя за А. С. Пушкиным, рассмотрим реалии пушкинской Москвы XIX в.

Как известно, прежде чем приехать в Москву из провинции на «ярмарку невест», Татьяна Ларина посещала пустой дом Онегина в деревне. Описание кабинета Онегина подсказывает нам, что Евгений любит Байрона и Наполеона:

И лорда Байрона портрет,
И столбик с куклою чугунной
Под шляпой с пасмурным челом,
С руками, сжатыми крестом.

Интересно, что А. С. Пушкин не называет имя Наполеона, использует перифраз для обозначения его скульптуры: «И столбик с куклою чугунной Под шляпой с пасмурным челом, С руками, сжатыми крестом». По традиции, боязнь или нежелание называть чье-то имя подчеркивает величие того, о ком идет речь. Например, не принято упоминать Господа всеу. Бог – это великое слово, его излишнее повторение неуместно. Именно поэтому, если человек великий, большой, знаменитый, не надо называть его имя. Таким образом, А. С. Пушкин подчеркивает почтение Онегина к Наполеону. Почему Онегин так любит Наполеона? В те времена в Европе был в моде бонапартизм – стремление следовать идеологии Наполеона и походить на своего кумира.

Кроме того, образ Наполеона связан с темой Москвы. Мать Татьяны Лариной хотела найти для дочери достойного жениха из высшего общества и поэтому приняла решение ехать в Москву. Прибыв в первопрестольную столицу, Татьяна увидела красоту и величие этого города:

«Вот, окружен своей дубравой,
Петровский замок. »

«Прощай, свидетель падшей славы,
Петровский замок. Ну! Не стой.»

А. С. Пушкин называет Петровский путевой дворец свидетелем падшей славы, потому что здесь находилась ставка Наполеона во время Отечественной войны 1812 года. Поэт гордится тем, что Москва – героический город, она не сдалась французам и, несмотря на пожар и бедствия, сохранила красоту и величие. Хотя во время войны юный А. С. Пушкин находился в Царском Селе, все же Москва – это его родной город, и конечно, поэт тяжело переживал тяготы, выпавшие на долю древней столицы во время войны. А. С. Пушкин неоднократно подчеркивал, что темы Москвы и Наполеона неразрывно связаны, Отечественная война 1812 года и ее отголоски – неотъемлемая часть истории Москвы. В послевоенной Москве отчетливо видны знаки пережитой трагедии, слышны ее отзвуки.

Продолжая московское путешествие с Татьяной Лариной, мы встречаем важный памятник – Триумфальную арку:

Пошел! Уже столпы заставы
Белеют: вот уж по Тверской
Возок несется чрез ухабы.

О каких столпах заставы идет речь? Есть разные мнения на этот счет. Ю.М. Лотман считал, что под столпами заставы автор мог подразумевать строившиеся Триумфальные ворота. При въезде в город путники должны были задержаться у заставы, состоявшей из шлагбаума и будки часового, где записывались их имена и надобность, по которой они приехали. Ларины въезжали через Тверскую заставу (на Петербургской дороге), которая находилась в районе нынешнего Белорусского вокзала. Во время их приезда в Москву на этом месте уже строилась Триумфальная арка (в память победы над Наполеоном). Столпы заставы – видимо, колонны Триумфальной арки. В настоящее время Триумфальная арка перенесена на Кутузовский (бывш. Дорогомиловский) проспект [2, гл. 7].

При работе с этими примерами в китайской аудитории с использованием формы виртуальной экскурсии целесообразно применять грамматико-переводной, аудиовизуальный и коммуникативный методы. Начать следует с грамматико-переводного метода, чтобы студенты могли лучше понять текст, затем можно перейти к аудиовизуальному методу, обеспечивающему зрительную и слуховую наглядность при объяснении и закреплении реалий пушкинской Москвы. Мы знакомим студентов с фрагментами фильма или оперы «Евгений Онегин», демонстрируем презентацию виртуальной экскурсии, что способствует повышению интереса к изучаемой теме. Применяя коммуникативный метод, следует стремиться к созданию ситуации активного взаимодействия студентов на занятии, организации обсуждения реалий пушкинской Москвы, обмена мнениями и т.д. Такое сочетание методов позволяет студентам активно и интересно работать, получать знания и в то же время удовольствие.

Литература

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья 9.
2. Лотман Ю. М. Комментарии к роману «Евгений Онегин». Электронная библиотека Royallib.Com, 2010–2021.
3. Образ Москвы в романе "Евгений Онегин", характеристика, описание в цитатах. – URL: <https://www.literaturus.ru/2015/06/moskva-v-romane-evgenij-onegin-pushkin-opisanie-obraz.html?m=1>
4. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 2. Поэмы; Драматические произведения. М.: Худож. лит., 1986. 527 с.

*Zhao Yueting***STUDYING THE REALITIES OF PUSHKIN 'S MOSCOW OF THE 18th CENTURY IN THE CLASSROOM WITH CHINESE STUDENTS**

Abstract. The article is devoted to the study of the realities of Moscow in the first third of the 19th century in the classroom with Chinese students. The images of Pushkin's Moscow are considered, special attention is paid to the connection between the images of Onegin and Napoleon, the disclosure of the Napoleonic theme in the Moscow context.

Keywords: Puskin 's Moscow; Napoleon; Eugene Onegin; Triumphal Arch.

А. А. Выдренкова

магистрант

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

vydrenkova97@gmail.com

Т. В. Кудоярова

кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой

методов преподавания русского языка и литературы в школе

Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина

Москва, Россия

TVKudoyarova@pushkin.institute

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ОТБОРА ТЕКСТОВ ДЛЯ ЧТЕНИЯ ДЕТЕЙ-БИЛИНГВОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. В данной статье отмечается особая роль художественного текста в поддержании интереса к русскому языку детей-билингвов, проживающих за рубежом. Формулируются критерии отбора текстов для чтения детей-билингвов младшего школьного возраста (6–8 лет).

Ключевые слова: билингвизм, русский язык, методика обучения чтению, критерии отбора текстов.

В настоящее время все больше распространяется опыт мультикультурной и многоязычной жизни, поэтому увеличивается количество детей, которые с ранних лет оказываются в ситуации двуязычия за пределами России, овладевая с детства родными языками своих родителей. В отношении овладения и использования ими русского языка можно говорить об ограниченной языковой и культурной среде. Хотя большинство родителей и заинтересованы в сохранении русского языка у своих детей, мотивация билингвов к его изучению по мере взросления значительно падает. Эта тенденция связана с рядом причин.

Во-первых, для детей-билингвов, проживающих за рубежом, русский язык, как правило, является языком семейного круга. Обычно он осваивается в его устной разновидности, обеспечивающей общение в бытовых, домашних ситуациях с родителями, бабушками и дедушками. Ребенок-билингв «легко» путем подражания овладевает фонетико-интонационной системой языка, на звучащих образцах учится строить грамматически правильные русские фразы, накапливает активный словарный запас» [5, с. 432]. Создается впечатление

410 | полноценного владения русским языком, но за хорошим говорением может скрываться неумение читать и писать по-русски.

Во-вторых, дети-билингвы, которые проживают в условиях ограниченной языковой среды, посещают кружки и школы, гуляют со сверстниками во дворе, а значит, у них появляются потребности общения с носителями языка страны проживания. Так как общение происходит на языке окружения, национальном (государственном) языке страны, то русский язык отходит на второй план и даже может быть потерян, если не будет находиться в постоянном обращении, развитии и совершенствовании.

«Такие навыки, как техника чтения, будучи сформированными в начальной школе, должны гарантировать успех при необходимости знакомства с письменным текстом на русском языке, однако они обеспечивают только поверхностное буквальное понимание, недостаточное для полноценного восприятия более сложных текстов» [5, с. 432], поэтому сразу после успешного формирования первоначальных навыков чтения необходимо начинать читать с детьми короткие тексты.

Н.В. Кулибина отмечает, что чтение – достаточно трудный процесс (особенно для ребенка-билингва), и задача преподавателя – предложить учащемуся такой привлекательный текст, интерес к которому пересилит страх перед трудностями. Такой текст играет большую роль в поддержании и стимулировании интереса к изучению русского языка. «Именно в разнообразии текстов на русском языке, предназначенных для читателей разных возрастов, имеющих различные интересы и склонности, таится возможность поддержания интереса к чтению на русском языке, надо только выбрать нужную книгу» [5, с. 433–434].

Какие же тексты выбрать для чтения детей, имеющих ограниченные возможности говорить по-русски? Следует отметить, что, развиваясь в условиях ограниченной русскоязычной среды, дети-билингвы имеют лишь несколько сотен слов в активном словарном запасе и чуть больше – в пассивном. Прежде всего, безусловно, подойдут учебные тексты (тексты учебника, а также дополнительный текстовый материал, специально составленный преподавателем) со знакомой лексикой и простыми, строго выверенными грамматическими конструкциями. С помощью таких текстов можно демонстрировать языковые явления, развивать у учащихся навыки чтения, однако учебные тексты вряд ли привьют детям любовь к чтению, заставят переживать или пробудят желание поделиться своими впечатлениями. И методисты, и родители согласны во мнении, что как можно раньше надо начинать знакомить юных читателей с аутентичными текстами. Аутентичным называется текст, «являющийся реальным продуктом речевой деятельности носителей языка и не адаптированный для нужд учащихся с учетом их уровня владения языком» [1, с. 25–26]. Для аутентичных текстов характерна естественность лексического

наполнения и грамматических форм, ситуативная адекватность языковых средств, что отражает национальные особенности и традиции построения и функционирования текста. Среди аутентичных текстов наиболее целесообразно выбирать небольшие по объему тексты художественной литературы: рассказы для детей, сказки.

При выборе текста для чтения следует обратить внимание на ряд факторов, которые могут как способствовать продуктивному чтению, так и затруднять процесс восприятия. Согласно З.И. Клычниковой, к факторам, затрудняющим чтение, относятся: информационная насыщенность текста, сложная композиционно-логическая структура, имплицитно выраженная и эмоциональная информация («подтекст»), отсутствие установки на способ чтения. Продуктивному чтению, в свою очередь, способствуют степень приближения лексики, грамматики и стиля текста к лексико-грамматическому запасу учащегося и его стилю речи, а также учет индивидуально-психологических особенностей учащихся, их возрастных и личных интересов [3, с. 142–155].

Проблема отбора художественных текстов для работы с иноязычной аудиторией давно интересовала ведущих исследователей в данной области. Проанализировав и сопоставив идеи А.Э. Бабайловой, А.А. Вейзе, З.И. Клычниковой, Н.В. Кулибиной, Н.Д. Гальсковой и Н.И. Гез., можно обобщенно сформулировать следующие основные критерии отбора текстов для чтения билингвов младшего школьного возраста (6–8 лет):

1. *Высокий уровень художественности.* Прежде всего, выбранный текст должен являться образцовым речевым произведением.

2. *Занимательность, динамичность и ясность сюжетной линии.* Как правило, яркий и динамичный сюжетный текст дети воспринимают и запоминают лучше, чем описательный. Не стоит забывать, что сюжетная линия повествования должна быть достаточно простой и последовательной в изложении.

3. *Четкое композиционное строение.* Как и сюжет, композиционная структура не должна быть сложной.

4. *Достаточный (не избыточный) для изучения набор лексики.* С каждым прочитанным текстом лексикон ребенка должен обогащаться, а новая лексика – входить в активное употребление. Новых слов не должно быть много, иначе их семантизация займет все время занятия. Не стоит акцентировать внимание детей на лексике, которая редко употребляется в реальных жизненных ситуациях, потому что невостребованная лексика будет утрачиваться.

5. *Актуальность с точки зрения языка и культуры.* В процессе чтения нужно знакомить юных читателей с особенностями русской национальной психологии, поведения и культуры. Предпочтение стоит отдавать текстам русской литературы и фольклору. Подобные тексты направлены на развитие и языковой, и социокультурной компетенций.

В первую очередь, текст должен быть «поддерживающим» для ребенка-билингва, соответствовать его возрастным и личным интересам. Также преподавателю необходимо учитывать особенности развития учащегося.

7. *Эмоциональная насыщенность.* Желательно, чтобы представленный на уроке текст вызывал искренние эмоции и побуждал учащихся высказаться, поделиться впечатлениями.

8. *Небольшой объем.* Следует признать удачным такой текст, работа над которым полностью укладывается в один урок. Так, за 45 минут работы учащиеся должны:

- понять и усвоить новую лексику с помощью иллюстративного материала и разъяснений педагога (не более 5–10 лексических единиц);
- прослушать текст один раз, просматривая иллюстрации по сюжету;
- прочитать его вслух по фрагментам;
- послушать и понять детальные комментарии к каждому фрагменту текста;
- ответить на вопросы педагога [2, с. 5].

Произведения таких авторов, как В.Г. Сутеев, К.И. Чуковский, И. Токмакова, А.М. Волков, Н.Н. Носов, В. Драгунский, Г. Остер, в достаточной степени соответствуют перечисленным критериям. Если говорить о современной литературе, можно выделить следующих авторов: А. Анисимова («Однажды мы с Петькой»), А. Турханов («Грустный гном, веселый гном»), В. Лунин («Зверье мое»), И. Зартайская («Куда идет снег»), Татьяна Рик («Черепаший дом»), А. Орлова, О. Кургузов и другие.

Таким образом, художественные тексты выступают наиболее эффективными и необходимыми средствами обучения детей-билингвов русскому языку. Поэтому преподаватель должен осуществлять тщательный отбор текстов, руководствуясь четко разработанными критериями. Наиболее важными критериями отбора текста, на наш взгляд, являются высокий уровень художественности, занимательность, ясность сюжетной линии, актуальность с точки зрения языка и культуры и соответствие возрастным и когнитивным возможностям ребенка. Интересный, грамотно подобранный текст увеличивает «степень вовлеченности учащегося в учебный процесс, его мотивированность», что, в свою очередь, «в огромной мере влияет на эффективность усвоения знаний о языке, его практического владения» [3, с. 25].

Литература

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий. Теория и практика обучения языкам. М.: Русский язык. Курсы, 2018. 496 с.

2. Жильцова Л. Ю., Каленкова О. Н. Из опыта подготовки к чтению текстов для детей-билингвов младшего школьного возраста // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. М., 2018. № 1. С. 4–9.

3. Зимняя И.А. Смысловое восприятие речевого сообщения // Смысловое восприятие смыслового сообщения. М.: Наука, 1984. С. 5–33.

4. Клычникова З. И. Психологические особенности обучения чтению на иностранном языке. 2-е изд., испр., М.: Просвещение, 1983. 206 с.

5. Кулибина Н. В. Зачем, что и как читать на уроке : методическое пособие для преподавателей русского языка как иностранного / Н. В. Кулибина ; под редакцией А. В. Голубевой. Санкт-Петербург: Златоуст, 2019. 224 с.

6. Кулибина Н. В. Роль художественного текста в обучении детей-билингвов русскому языку // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2017. Т. 14. № 3. С. 431–435.

A. A. Vydrenkova

T. V. Kudoyarova

ON THE PECULIARITIES OF SELECTING TEXTS FOR READING FOR BILINGUAL CHILDREN OF PRIMARY SCHOOL AGE

Abstract. This article notes the special role of literary text in maintaining interest in the Russian language among bilingual children living abroad. Criteria for selecting texts for reading for bilingual children of primary school age (6–8 years) are formulated.

Keywords: Bilingualism, children, Russian language, methods of teaching reading, criteria for selecting texts.

ЧТЕНИЕ С ДЕТЬМИ-БИЛИНГВАМИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ОНЛАЙН-ФОРМАТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТОВ А. ГИВАРГИЗОВА)

Аннотация. В статье отражен опыт чтения произведений А. Гиваргизова на онлайн-занятиях по литературе с детьми-билингвами. Особенное внимание уделяется интерактивным формам работы на онлайн-занятиях, творческим заданиям, работе с лексикой, а также страноведческому компоненту на уроках литературы.

Ключевые слова: дети-билингвы, чтение, детская литература, современная литература, онлайн-занятие.

Знакомя детей-билингвов с произведениями современной детской литературы, преподаватель русского языка и литературы сталкивается с неизбежными трудностями. Прежде всего сложно подобрать такой текст, который был бы понятен ребенку, находящемуся вне языковой среды. Очень часто дети-билингвы обладают ограниченным словарным запасом, знают только бытовую лексику, что отражается на восприятии художественного текста. Кроме того, сведения по русской литературе часто оказываются фрагментарными и обрывочными. Зачастую родители не ориентируются в многообразии современных русскоязычных произведений, не знают, какую книгу стоит дать почитать ребенку. Даже если они читают с детьми русскую литературу, часто это будут исключительно классические произведения. Такой подход обусловлен тем, что родители находятся вне контекста современной детской литературы и знакомят детей с книгами, которые помнят со школы. Между тем, на наш взгляд, не стоит недооценивать потенциал современной детской литературы в обучении детей-билингвов. Стоит изучать с детьми не только классические произведения, но и современные.

Конечно, выбирая текст для чтения из многообразия современной литературы, не стоит забывать, что он должен удовлетворять двум основным задачам:

1) тексты должны быть интересными «для конкретного читателя, то есть должны вызвать желание понять их» [4, с. 472]. Совершенно очевидно, что после того, как ребенок успешно овладел техникой чтения, у него должна

появится мотивация прочитать художественное произведение, без этого фактора успешное обучение невозможно. Как отмечает Н.В. Кулибина: «Именно художественные тексты, соответствующие интересам и потребностям юного читателя, а подчас и несколько опережающие его возможности, придутся как никогда кстати» [2, с. 4].

2) произведения должны быть «посильными для читателя-инофона или нерусского учащегося (речь идет как об общем числе, так и характере предполагаемых трудностей, преодоление которых планируется за единицу учебного времени)» [4, с. 472]. Наряду с этим, на наш взгляд, нельзя забывать о лингвокультурологических особенностях, которые крайне важны при работе с детьми-билингвами. Довольно часто произведение художественной литературы – это способ знакомства с культурой и традициями русского народа, важными историческими событиями, географическими фактами, поэтому особенно важно, чтобы в изучаемых художественных текстах были эти составляющие. Кроме того, при работе с детьми-билингвами в онлайн-формате особенно остро ощущается необходимость визуализации материала, работы с интерактивными формами обучения, что тоже активно используется на занятиях.

Для работы с группами детей-билингвов 7–9 лет нами были выбраны тексты Артура Гиваргизова из книги «Главные роли для Оли». Произведение состоит из рассказов, в которых девочка Оля выбирает свою будущую профессию. Конечно же, каждый день она придумывает для себя новое занятие. Данная книга была выбрана нами прежде всего из-за небольших по объему, интересных текстов, простой сюжетной линии, а также из-за возможности поработать над обогащением словарного запаса ребят. Для аудиторной работы нами были выбраны тексты «Высокая воспитательница» и «Настоящий художник». Сюжеты этих двух рассказов отражают близкую для детей ситуацию: вопрос о том, кем быть, какой путь для себя выбрать, волнует каждого ребенка. Выбор профессии меняется у детей вместе со сменой их интересов, точно так же, как и у героини книги Гиваргизова. Стоит отметить, что наши занятия проходили в онлайн-формате через Zoom. Данный формат вносит определенные коррективы при работе с художественным текстом, требует большей интерактивности на самом занятии. На работу с данными текстами было отведено 2 ак. ч. При чтении мы осуществили несколько этапов знакомства с произведениями:

Предтекстовая работа

Обычно на данном этапе мы рассматриваем обложку книги либо анализируем название произведения, затем прогнозируем, о чем оно будет, чтобы у детей появилась мотивация прочитать текст для проверки своих ожиданий. На первом уроке мы рассматривали обложку произведения, предполагали, какой будет характер у девочки, почему книга называется именно «Главные

416 | роли для Оли», говорили о значениях слова «роль». На втором уроке дети уже знали, о чем пойдет речь в произведении, поэтому, приступая к чтению рассказа «Настоящий художник», мы обсуждали только название рассказа, разбирали семантику слова «настоящий», ребята делали свои предположения, какие же художники являются настоящими. Стоит отметить, что слово «настоящий» используется в рассказе в ироническом ключе (мама героини говорит, что «картины настоящих художников висят в Третьяковской галерее» [1, с. 13]). Такая необычная интерпретация понятия «настоящий художник» в шутовском русле очень нравится детям.

Притекстовая работа

При работе с текстами в основном мы используем комментированное чтение. Безусловно, встречаются и незнакомые слова, к примеру, «гардероб», «баскетболист», «памятник», «митинг», «выпуклости». Сложные слова мы разбираем по ходу чтения рассказа, погружая детей в речевую ситуацию. Так, объясняя слово *гардероб*, мы спрашиваем их, что они делают с куртками, если приходят в музей или театр зимой. Кроме того, мы работаем с этой лексикой и после чтения рассказа. При чтении рассказа также обсуждаются нестандартные ситуации, в которые попадает Оля, особенности не только ее поведения, но и поведения окружающих. К примеру, после объяснения мамы, кто такой настоящий художник, Оля отвечает, что ей все понятно, но дальше идет ироничное замечание рассказчика: «Но маме стало понятно, что Оле ничего не понятно. Потому что Оля всегда говорила «понятно», когда ничего не понимала» [1, с. 13]. Конечно, дети очень часто говорят именно так в ответ на объяснения взрослых, в такой ситуации бывал каждый из них, поэтому им очень легко ассоциировать себя с героиней книги, а юмор помогает воспринимать текст легко, даже если в нем есть сложные слова.

Послетекстовая работа

На данном этапе сначала проверяется понимание прочитанного текста, задаются вопросы по содержанию, что очень важно в обучении детей-билингвов. Как отмечает Е. Хамраева: «Процесс обучения чтению включает работу не только над самой техникой чтения, но и над пониманием прочитанного. Техника чтения – всего лишь средство для достижения понимания мыслей, изложенных в тексте автором. Понимание – цель чтения» [3, с. 18]. К тому же, в работе с детьми-билингвами крайне важно не забывать о страноведческой составляющей. Так, в изучаемых нами рассказах Гиваргизова есть упоминания двух мест в Москве: Третьяковской галереи и памятника Маяковскому. На наш взгляд, очень важно рассказать об этих достопримечательностях детям, которые находятся за рубежом, поэтому мы показываем им фотографии этих мест, а также обращаемся к их личному опыту, спрашиваем, какие еще памятники они видели, в каких музеях они были. Также на данном этапе мы работаем с грамматическими конструкциями. Так, читая рассказ «Высокая

воспитательница», мы встретили конструкцию «Детям – трехчасовой тихий час», далее мы писали правила, что должны или не должны делать дети в «волшебном» детском саду. Данная работа активизирует фантазию ребенка, закрепляет конструкции «должен/не должен + что-то». Поскольку в центре сюжета книги выбор профессии, мы работаем также с лексической группой «профессии», пополняя словарный запас детей. Ребятам предлагалось назвать те профессии, которые они знают, а также отгадать профессии, зашифрованные в анаграммах, обсудить их специфику. Кроме того, дети рассказывают про те занятия, которые они хотели бы выбрать для себя.

В рассказе «Настоящий художник», конечно же, шла работа с лексикой художественной тематики («краски», «свет», «тени» и т.д.). Вдобавок, на уроке шла работа и над страноведческим материалом. Ребятам было предложено задание по опорным вопросам разобрать содержание двух картин, находящихся в Третьяковской галерее. Для анализа были предложены «Утро в сосновом лесу» И. И. Шишкина и К. А. Савицкого, а также «Богатыри» В. М. Васнецова. После разбора сюжетов на полотнах дети были разделены на группы и придумывали, какие истории могли бы произойти с персонажами картин. В завершении занятия ребятам было предложено творческое задание: среди изображений русских конфет было необходимо найти конфету с картинкой, которую мы уже видели. После этого дети приступали к созданию своих конфет, рисуя их и придумывая им названия. Подобная творческая работа не только знакомит детей с важнейшими произведениями русской живописи, но и развивает фантазию ребенка, при презентации своих рисунков, дети также тренируют навык публичного выступления на русском языке. В качестве домашнего задания детям было предложено прочитать другие тексты А. Гиваргизова из этой же книги.

Таким образом, на материале данных текстов дети в занимательной форме знакомятся с современной детской литературой, обогащают словарный запас, отрабатывают определенные грамматические конструкции. Короткие тексты и большой объем самостоятельной творческой работы в игровой форме позволяют детям приобрести мотивацию к чтению на русском языке, которая является немаловажной составляющей для гармоничного развития ребенка-билингва.

Литература

1. Гиваргизов А.А. Главные роли для Оли. М.: Эгмонт, 2014. 64 с.
2. Кулибина Н.В. Методика обучения чтению художественной литературы очно и в цифровой среде // Русский язык за рубежом. 2018. № 6. С. 4–9.
3. Хамраева Е.А. Обучение детей билингов технике чтения: вы читаете по-русски? // Русский язык за рубежом. 2018. № 6. С. 17–23.

- 418 | 4. Хисамова Г.Г. Художественный текст как средство формирования билингвальной личности // Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: лингвистикакреатива. 2018. № 2. С. 471–476.

N. D. Shamova

**READING WITH BILINGUAL CHILDREN OF MODERN
CHILDREN'S LITERATURE IN ONLINE FORMAT (BASED ON THE
TEXTS OF A. GIVARGIZOV)**

Abstract. The article reflects the experience of reading the works of A. Givargizov in online literature classes with bilingual children. Special attention is paid to interactive forms of work in online classes, creative tasks, working with vocabulary, as well as the country-specific component in literature lessons.

Keywords: bilingual children; reading; children's literature; modern literature; online lesson.

РАБОТА С СОВРЕМЕННЫМ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА Е. ЗДОРИК «СТАРЫЕ ПИСЬМА» КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ ГРАМОТНОСТИ У СТУДЕНТОВ-ФИЛОЛОГОВ НА УРОВНЕ В1–В2

Аннотация. Статья посвящена вопросам отбора художественных текстов для домашнего чтения иностранных студентов-филологов. Приведены примеры лексических, лексико-грамматических, словообразовательных упражнений и заданий, проверяющих понимание прочитанного текста, на примере рассказа Елены Здорик «Старые письма».

Ключевые слова: методика преподавания РКИ; читательская грамотность; домашнее чтение; современная русская литература; лингвистические и экстралингвистические критерии подбора текста.

В современной методике преподавания РКИ существует ряд проблем, связанных с уровнем читательской грамотности студентов-филологов и их коммуникативной компетентностью. Н.Л. Федотова отмечает, что «читательская грамотность оценивается по уровням, которые последовательно должен проходить каждый читатель: с помощью печатного теста ориентироваться в бытовых ситуациях; использовать тексты для того, чтобы учиться – осваивать новые, не только житейские понятия [3, с. 88]. С целью повышения читательской грамотности, развития коммуникативных навыков и навыков самостоятельной работы с художественным текстом иностранным студентам-филологам в рамках домашнего чтения по дисциплине «Иностранный язык (русский)» были предложены художественные тексты по изучаемой теме.

Представляется, что художественный текст на уроках по РКИ являет собой иллюстрацию функционирования языковых единиц всех уровней (лексики, грамматики, словообразования) в заданной коммуникативной ситуации.

В настоящее время методика преподавания РКИ не предлагает четких критериев по подбору художественных текстов. Мы, в свою очередь, следовали лингвистическим критериям (насыщенность текста лексическими единицами и грамматическими структурами, способными обогащать устную и письменную речь учащихся; языковая и смысловая доступность текста) и экстралингвистическим (соответствие художественного текста определенной коммуникативной теме, изучаемой в рамках курса; подбор интересных для молодых людей тем; учет культуры инофонов). А также опирались на мнение Л.С. Журавлевой и М.Д. Зиновьевой, которые говорят об учебном художественном тексте, как методически обработанном оригинале литературного произведения, соотношенного с языковой и коммуникативной компетенцией учащихся [1, с. 33].

Исследование показало, что найти тексты, подходящие для работы на занятиях по русскому языку как иностранному, представляется довольно непростой, но вполне выполнимой задачей. В этой статье мы рассмотрим текст, соответствующий предлагаемым критериям и требованиям.

Свой выбор мы остановили на рассказе современного российского автора Елены Здорик [2] «Старые письма». Писательница почти 20 лет работала в родном поселке на Дальнем Востоке учителем русского языка и литературы. С 2004 года живет в Москве, пишет прозу и тексты песен. Е. Здорик – малоизвестный автор, но ее творчество отражает настоящие жизненные реалии, отличается доступной и одновременно богатой лексикой, содержит актуальные темы. Это очень важно для занятий РКИ, так как объектом изучения иностранных учащихся, в первую очередь, является современный литературный русский язык. Тема рассказа соотносится с темой «Мои близкие», изучаемой иностранными студентами в рамках дисциплины «Иностранный (русский) язык».

Текст рассказа «Старые письма» был поделен на три смысловые части и немного сокращен (были исключены некоторые части текста, не имеющие значительную для понимания смысловую нагрузку). Деление рассказа на части обусловлено методической целесообразностью: относительно завершенные небольшие по объему части текста были снабжены набором заданий, образующих два блока: в первый блок вошли подготовительные задания: лексические, лексико-грамматические и словообразовательные. Второй блок составили задания речевой направленности, проверяющие понимание прочитанного текста и ориентированные на развитие трех видов речевой деятельности: чтения, говорения и письма.

В качестве лексических упражнений студентам было предложено сопоставить слова с картинками; выбрать лексические единицы, относящиеся

к заданной теме; решить кроссворд; выбрать правильное значение фразеологизмов или соотнести фразеологизмы с их значением, например:

сверлить взглядом – стараться угадать мысли

скрыть следы преступления – избавиться от свидетельств чего-либо преступного

пробовать на зуб – узнать, испытать свойства предмета

запретный плод сладок – нельзя, но очень хочется

присниться в страшном сне – что-то очень нежелательное

закинуть удочку – осторожно узнавать что-то, делать намек.

Лексико-грамматические упражнения представляют собой задания закрытого и открытого типа: например, задания на множественный выбор (определить правильную форму ключевых глаголов в предложениях, которые выбраны из текста), составление небольшого рассказа (7–10 предложений), где нужно употребить слова и выражения, которые студенты должны запомнить в процессе работы над текстом.

Придумайте рассказ (7–10 предложений), в котором нужно употребить следующие фразеологизмы: сверлить взглядом, впиться взглядом, скрыть следы преступления, пробовать на зуб и слова: тем более, положить обратно, по натуре, успеть (что-то сделать), от нежности, переживать, хохотать, гораздо прозаичнее, (кому) надоело, вопить / завопить, вторить.

Словообразовательные упражнения представлены в виде задания изменить слово так, чтобы оно имело иной оттенок значения. Например:

Для выражения уменьшительно-ласкательного значения в некоторых существительных используются суффиксы -ичк (коса – косичка), -ечк- (окно – окошечко), -очк- (стопка – стопочка) и -к- (щека – щечка). Модель: корень слова + суффикс -очк- + окончание -а. Образуйте существительные с уменьшительно-ласкательным значением с суффиксом -очк- от слов: мама, сумка, лампа, кофта, ваза, папа.

Или образовать слово, используя суффикс, по модели, обращая внимание, что при образовании слова изменяется часть речи.

Образуйте с помощью суффикса -ость- имена существительные от имен прилагательных. Модель: неблагодарный – неблагодарность. Прилагательные: благодарный, недоверчивый, подозрительный.

Задания, проверяющие понимание прочитанного: ответить на вопросы по тексту (выбрать правильный вариант ответа); соотнести героев с их внешними и внутренними характеристиками; расставить события рассказа по порядку; прочитать предложение и согласиться, либо не согласиться с утверждением; ответить на вопросы устно, записав аудиозапись и разместив ее в личном кабинете, например:

Расскажите... Как начинается рассказ? Почему старшая сестра волновалась и постоянно сверлила взглядом младшую сестру? Откуда вернулась

422 | *мама девочек? Что она им принесла? Рассказала ли младшая сестра маме, что случилось во время ее отсутствия? Чем закончился рассказ? Вам понравился рассказ? Какие эмоции вы испытали, когда прочитали конец рассказа? Ответьте на эти вопросы, запишите аудиозапись (не более 2 минут).*

В статье представлены только некоторые задания, иллюстрирующие принцип работы с художественным текстом. Вышеописанный учебный материал проходил апробацию на портале «Образование на русском» в группе иностранных студентов филологического факультета 1 курса Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина. Национальный состав группы многообразен: Китай, Сербия, Франция. Статистика показала, что некоторую трудность у студентов вызвали задания на словообразование, в то время как самыми простыми для выполнения оказались лексические упражнения. Необходимо отметить позитивные отклики студентов об этом виде работы. Наиболее интересным видом задания по мнению студентов стало задание на развитие устной монологической речи с последующей аудиозаписью.

Данные задания и упражнения способствовали обогащению словарного запаса, запоминанию грамматических и синтаксических конструкций.

Чтение рассказа и выполнение заданий помогло студентам развить читательскую грамотность, привлечь их внимание к художественной форме.

Литература

1. Журавлева Л.С. Обучение чтению (на материале художественных текстов) / Л.С. Журавлева, М.Д. Зиновьева. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Русский язык, 1988. 152 с.
2. О любви. Истории и рассказы. Народная книга. М.: АСТ, 2016. 447 с.
3. Федотова Н.Л. Методика преподавания русского языка как иностранного (практический курс). СПб.: Златоуст, 2013. 192 с.

*M. V. Kulikova
O. N. Khaleeva*

WORKING WITH A MODERN LITERARY TEXT BASED ON THE STORY "OLD LETTERS" BY E. ZDORIKAS A TOOL OF FORMING READING LITERACY AMONG STUDENTS PHILOLOGIST, LEVEL B1-B2

Abstract. The article is devoted to the selection of literary texts for home reading by foreign students of Philology. Examples of lexical, lexical-grammatical, word-forming exercises and tasks that test the understanding of reading on the example of story "Old letters" by Elena Zdorik.

Keywords: teaching methods of Russian as a foreign language; reading literacy; home reading; modern Russian literature; linguistic and extralinguistic criteria for text selection.

доктор филологических наук,
профессор Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
SVIonova@pushkin.institute

Ма Цзянь

аспирант Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина
Москва, Россия
592243600@.com

ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВОСКЛИЦАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НА КИТАЙСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Аннотация. Данная статья посвящена рассмотрению эмоциональных высказываний в форме восклицания – предложения, специально предназначенного для выражения эмоций как цели высказывания. На материале художественного текста китайского писателя и его перевода на русский язык показано, что восклицания передают эмоции говорящего, являются средством художественной выразительности и речевой характеристики героя произведения. Продемонстрировано значительное сходство употребления восклицания в неблизкородственных языках.

Ключевые слова: эмотивность; восклицание; восклицательное предложение; эмотивное средство; перевод.

Художественный текст – это самый сложный объект литературоведческого и лингвистического анализа. Изучение художественного языка классиков мировой литературы можно рассматривать как наиболее верный путь постижения идиостиля авторов, особенностей их образной системы, способов воплощения художественных образов в поэтике произведения. Значительную роль в понимании художественного текста играет эмоциональная речь персонажей, которая служит средством их характеристики, раскрытия замысла автора в реализации идеи произведения. По словам В.И. Шаховского, «вся художественная литература является депозитарием эмоций: она описывает эмоциональные категориальные ситуации, вербальное и невербальное эмоциональное поведение человека, способы, средства и пути коммуникации эмоций, в ней запечатлен эмоциональный видовой и индивидуальный опыт человека, способы его эмоционального рефлексирования» [Шаховский, 2009, с. 34–37.].

424 | Восклицательные предложения в художественной литературе широко употребляются как в авторской речи, так и в описании диалогического общения между персонажами. Они отражают коммуникативную целеустановку говорящего, часто имеют комплексный характер, используются как эмотивное средство текста. Данная статья посвящена рассмотрению эмоционального аспекта восклицательных высказываний в художественных произведениях классика китайской литературы писателя Мо Яня «Устал рождаться и умирать» («生死疲劳») и его переводах на русский язык, сделанных И.А. Егоровым [Мо Янь, 2012].

Восклицательное предложение предназначено для отражения духовного мира человека в экспрессивной форме, является важной характеристикой речевого поведения говорящего, некоторых его психологических особенностей. В содержательном плане одним из обязательных компонентов их семантики является оценка, а обязательной чертой их синтаксической организации – экспрессивность [Шаховский, 2008], в связи с чем форм отражения эмоциональной семантики существует множество, и роль автора состоит в выборе наиболее точного способа отражения [Ионова, 2006] эмоциональной сферы человека.

Ученые отмечают, что важной сферой функционирования восклицательных предложений является диалогическая речь, для которой особенно характерна экспрессивность. Параметры диалогического общения оказывают большое влияние на выбор и употребление восклицательных высказываний. Этот тип предложения наиболее точно маркирует эмоциональное содержание благодаря используемой пунктуации – восклицательного знака, семантика которого в русском языке связана с выражением сильных эмоций. По одной из версий, происхождение этого знака – видоизмененное латинское слово «радость» (*io*). В китайском языке этот знак имеет аналогичную семантику и форму обозначения. Например в романе Мо Яня: ① – «我日你祖宗，许宝！» 蓝脸回头大骂。众人的笑声传来，笑声中许宝大喊，得意洋洋的声嚎：– «好好听着，蓝脸，还有那头驴，也好好听着，方才那一手叫做‘叶底偷桃’！» [Мо Янь, 2012, с. 62]. Переводной текст: – *Растудыть твоих предков, Сюй Бао! – огрызнулся хозяин. Под смех толпы донесся самодовольный возглас Сюй Бао: – Послушай хорошенько, Лань Лянь, и твой осел пусть послушает. Это называется «стайчить персик, укрывшись за листвой»!* [Егоров, 2014, с. 87]. ② – «志愿军叔叔好，志愿军叔叔万岁！» 多嘴多舌的蓝解放跑上前来，无限敬仰地说。– «解放，闭嘴！» 蓝脸道：«大人说话，小孩子不许插嘴。» [Мо Янь, 2012, с. 64]. Переводной текст: – *Здравствуйте, дядя доброволец, да здравствуют дяди добровольцы! – бесцеремонно встрял подбежавший болтушка Цзефан. – Помолчи, Цзефан! – одернул его Лань Лянь. – Дети не вмешиваются, когда взрослые разговаривают.* [Егоров, 2014, с. 90].

Проведенный нами анализ произведений классика китайской литературы писателя Мо Яня «Устал родиться и умирать» («生死疲劳») и его переводов на русский язык, сделанных И.А. Егоровым, показал, что в китайской и русской культурах восклицания рассматриваются как наиболее привычное средство выражения эмоций, естественный прием передачи внутренних состояний и ведения естественной, живой коммуникации.

Материал исследования показал, что расхожее представление о том, что эмоциональные предложения предназначаются для передачи восторга, восхищения, удивления и других интенсивных положительных эмоций, не вполне соответствует действительности. Восклицание – это любой речевой акт, который передает как позитивные, так и негативные чувства говорящего, его реакцию на речевой или неречевой стимул.

В словарях русского языка восклицание определяется следующим образом: а) действие по значению глагола восклицать; б) результат такого действия, возглас, выражающий какое-либо сильное чувство, волнение; в) громко, повышенным тоном произнесенные слова или фразы; г) риторическая фигура, составленная по типу восклицательных предложений, как прием украшения речи и средство привлечения внимания читателей или слушателей [Ушаков, 1940; Ожегов, 1949]. Риторическое восклицание – специальный речевой прием, передающий наиболее сильное, кульминационное чувство оратора.

Восклицательные реакции в лингвистике изучаются при помощи восклицательных предложений (конструкций), которые определяются как «эмоциональный вариант каждого из функциональных типов (повествовательного, побудительного, вопросительного)» и передаются особой восклицательной интонацией; с помощью эмоциональных частиц, междометий, особого порядка слов, эмоционально окрашенной лексики [Валгина, 2002, с. 251–254]. В общепринятых дефинициях восклицательность – это обобщенное обозначение внешних проявлений переживаемых говорящим эмоций: удивления, восторга, радости, возмущения, негодования и др. В данной статье явление восклицательности исследуется как эмотивное средство языка, находящее проявление в речи.

В отличие от эмоциональности, выступающей как свойство человеческой психики, эмотивность характеризует способы выражения вербализации эмоций говорящего, тесно связана со всей речевой деятельностью человека и закрепляется в семантике слова в качестве спецификаторов различных эмоциональных состояний человека [Шаховский, 2008].

Так, в работе П.Н. Паничевой восклицательные предложения определяются как специализированное средство выражения эмоциональной реакции и связанного с ней эмоционально-оценочного отношения говорящего как к отдельным фактам, событиям окружающей действительности и ситуации в целом, так и к коммуникативному поведению собеседника и самого говоря-

426 | шего [Паничева, 2004, с. 7]. В диссертации Бесединой Н.А. восклицательные предложения определяются как «особый коммуникативный тип предложений, актуализирующий категорию восклицательности и выделяемый на основе набора семантических, грамматических и функциональных характеристик, которые составляют ярототипические категориальные признаки восклицательности» [Беседина, 1995, с. 7]. В этих работах речь идет о восклицательности как лингвистической категории, которая определяется посредством семантических категорий эмоциональности, оценочности, экспрессивности. Такая трактовка соответствует подходу современной эмотиологии и нашему пониманию этого явления, представленному в данной статье.

При анализе художественных произведений разработанные в лингвистике параметры определения оценочной семантики и экспрессивных форм [Россия лингвистическая, 2012] выражения позволяют наиболее точно характеризовать интенции говорящего и общий смысл диалога.

Как синтаксические конструкции восклицательные предложения для наиболее полного выражения эмоций опираются на лексическое наполнение, выражающееся в использовании значимых слов, а также на коммуникативно важные служебные слова и элементы.

В китайских литературных произведениях чаще всего в роли вспомогательного средства используются модальные частицы, вносящие эмоционально-экспрессивные оттенки. Используя эти частицы, говорящий более экспрессивно выражает сомнение, восхищение, удивление и другие эмоции и чувства. В исследуемом нами романе писателя Мо Яня имеется большое число примеров использования частиц 啊 (a), 呀 (ya), 哇 (wa), 了 (le) и др. Например: 他坐在向阳的河堤边, 翻着电码表, 口中念念有词, 念着念着, 眼中便流出泪水, 然后便呜呜地哭, 然后便大声吼叫: «屈死我了啊! 屈死我了! 就那么一会儿, 连三分钟都不到, 就把前程断送了啊!» [Мо Янь, 2012, с. 111]. Переводной текст: Он сел у дамбы на солнышке и листал книжонку телеграфных кодов, бубня что-то вслух. Почитает, почитает, а потом со слезами на глазах всхлипывает: – Ну не заслужил я такого! Не заслужил! За такую сущую малость – трех минут не прошло – и никакого будущего! [Егоров, 2014, с. 147].

Большую роль в выражении восклицания в китайском языке играют междометия. Они не имеют номинативной функции, но за ними может закрепляться определенное чувство или эмоциональное состояние, что усиливает эмоциональность высказывания. В романе писателя Мо Яня имеются подобные примеры: 爹走到牛身边, 摸摸它的耳朵, 拍拍它的额头, 用低沉的声音说: «牛啊! 牛..... 唉, 不说了, 你可要看准那界石, 笔直地走, 半步也不能歪啊!» [Мо Янь, 2012, с. 130]. Переводной текст: Эх, вол мой, вол!... А-а, что тут говорить, глядя на камешки на меже и иди пряменько, ни на полшага в сторону! [Егоров, 2014, с. 172]. Данное средство

предполагает прямой перевод на русский язык, т.к. в этих языках междометия выполняют идентичные функции.

Имена существительные, прилагательные, наречия, глаголы принадлежат к числу знаменательных слов, эффективность которых в восклицательных предложениях усиливается не за счет морфологического разнообразия, а за счет семантики. Само эмотивное содержание этих частей речи, вносящих экспрессию, помогает нам узнать позицию говорящих, их позитивное или негативное переживание ситуации. Такие слова широко используются в восклицательных предложениях и являются подсказкой для читателя – какова цель высказывания персонажа. Пример из романа Мо Янь: ① 主要是驴好，它走得快，走得稳..... 蓝脸不好意思地说。对对对，驴也好，. Переводной текст: – *Главное, осел добрый, и бежал быстро, и вез плавно... – смутился Лань Лянь. – Верно, верно, и осел добрый, – улыбнулся Пан Ху. – Да еще такая знаменитость, прославленный осел, прославленный!* [Егоров, 2014, с. 93]; Мо Янь: ② 人民公社万岁! [Мо Янь, 2012, с. 341]. Переводной текст: *Да здравствует народная коммуна!* [Егоров, 2014, с. 465].

Слова *да здравствует, улыбнулся* являются метками положительных эмоциональных ситуаций. Оценочные слова *прославленный, знаменитость, да еще какая* содержат в своей семантике компонент интенсивности, который предполагает, что их положительное содержание, выраженное при помощи восклицательной конструкции, является значимым для говорящего и играет смыслообразующую роль в диалоге.

Синтаксические особенности употребления восклицательных предложений, выражающих разнообразные эмоции, можно описать при помощи структурных схем. В китайском литературном произведении частотны восклицательные предложения, соответствующие грамматическим схемам: 多 (как), 多么 (какой), 好 (хороший), 太 (очень) + объект восклицания и другие типичные конструкции. Например, Мо Янь: 我的主人深深地吸了一口气，在街上跺跺脚，仰脸被太阳晒着，说，«好空气，好阳光，真好!» [Мо Янь, 2012, с. 88]. В переводном тексте эти особенности частично сохраняются: *Хозяин глубоко вздохнул и притопнул ногой, задрал голову к солнцу: – Славно дышится, солнышко светит, красота!* [Егоров, 2014, с.120].

В китайском литературном произведении достаточно часто используются восклицательные слова-предложения, выражающие эмоции. По характеру использованных частей речи восклицательные слова-предложения можно разделить на четыре типа: с именами существительными, с наречиями, с междометиями, с глаголами. В китайском литературном произведении предложения, состоящие из одного слова, не являются редкостью. Такие предложения обычно формируются в специально установленном контексте. Например: 金龙腾出手来对准我的胸膛捅了一拳，骂道：«混蛋!» [Мо Янь, 2012, с. 377]. Переводной текст: *Цзиньлун сунул мне в грудь кула-*

428 | ком.: – **Ублюдок!** [Егоров, 2014, с. 505]. В русском языке данные конструкции передаются аналогичным синтаксическим способом и относятся к парадигме экспрессивного синтаксиса.

Слова-предложения могут составлять неразделимые стабильные словосочетания, которые не изменяются при употреблении. Они называются фразеологическими словами-предложениями. В китайском литературном произведении фразеологические слова-предложения часто бывают восклицательными. Например: «我爹待你不薄, 你不要忘恩负义!» [Мо Янь, 2012, с. 115]. Переводной текст: *Отец так хорошо относился к тебе, а ты неблагодарностью отплатить хочешь!* В русском языке переводчик без труда подыскивает аналогичное средство.

Проведенный выше анализ показывает, что восклицание как элемент эмоционального содержания художественного текста носит универсальный характер и свойственно даже для таких неблизкородственных языков, как русский и китайский. Перевод восклицаний с китайского языка на русский в наших примерах демонстрирует значительное сходство употребления их формы и семантики, поскольку эмоции – это общечеловеческая универсалия. Семантически восклицания часто передают сложные, составные, смешанные эмоции, поэтому в синтаксисе восклицания нередко сложные предложения, придаточные конструкции, уточняющие обороты. Экспрессия восклицания в русском и китайском языках кодируется специальными нерасчлененными конструкциями – однословными конструкциями в форме междометий или оносоставных предложений, передающих состояние говорящего или его субъективную оценку предмета речи.

Литература

1. Беседина Н.А. Восклицательные предложения в современном английском языке: дис. канд. филол. наук. 10.02.04. – СПб., 1995. 202 с.
2. Валгина Н.С., Розенталь Д.Э., Фомина М.И. Современный русский язык: Учебник. М.: Логос, 2002. 528 с.
3. Ионова С.В. Эмоциональные эффекты позитивной формы общения // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. 2015. № 1. С. 20–30.
4. Ионова С.В. Аппроксимация содержания вторичных текстов. Автореферат дис. ... докт. филол. наук, 10.02.19. Волгоград, 2006. 42 с.
5. Коростова С.В. Эмоциональные ситуации в художественном тексте: способы выражения эмотивно-оценочных смыслов // Вестник ТГУ, выпуск 3 (7), 2016. С. 70–78.
6. Мо Янь. Устал родиться и умирать / перевод И.А. Егорова. М.: Амфора, 2014. С. 703.

7. Мо Янь. Устал рождаться и умирать. М.: Шанхайское литературно-художественное издательство, 2012. С. 543. (Mo YA. Ustal rozhdat'sya i umirat'. – M.: SHanhajskoe literaturno-hudozhestvennoe izdatel'stvo, 2012. S. 543.)

8. Паничева П.Н. Структурно-семантические и прагматические характеристики восклицательных предложений в английской диалогической речи (в свете антропоцентрической парадигмы): дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2004.

9. Россия лингвистическая: научные направления и школы Волгограда: коллективная монография / В.И. Шаховский, С.В. Ионова. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2012. 389 с.

10. Толковый словарь Ожегова / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. 1949–1992.

11. Толковый словарь Ушакова / Д.Н. Ушаков. 1935–1940.

12. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М.: Гнозис, 2008. 416 с.

13. Шаховский В. И. Язык и эмоции в аспекте лингвокультурологии : учеб. пособие по дисциплинам по выбору «Язык и эмоции» и «Лингвокультурология эмоций» для студ., магистрантов и асп. Ин-та иностр. яз. Волгогр. гос. педагогического ун-та / В. И. Шаховский. Волгоград: Перемена, 2009. 170 с.

S. V. Ionova

*Dr. philol. sciences, prof. Pushkin State Russian Language Institute,
Moscow, Russia, sionova@mail.ru*

Ma Jian

*graduate student Pushkin State Russian Language Institute
Moscow, Russia, 592243600 @ .com*

EXPRESSING EMOTIONAL EXCLAMATION IN WORKS OF ART IN CHINESE AND RUSSIAN

Abstract. This article is devoted to the consideration of emotional utterances in the form of an exclamation – a sentence specifically designed to express emotions as the goal of utterance. Based on the material of the literary text of the Chinese writer and its translation into Russian, it is shown that exclamations convey the speaker's emotions, are a means of artistic expression and speech characteristics of the hero of the work. A significant similarity in the use of exclamation in non-closely related languages has been demonstrated.

Keywords: emotiveness; exclamation; exclamation sentence; emotive; translation.

Научное издание

**Русская литература в полилингвальном мире:
вопросы аксиологии, поэтики и методики**

*Материалы II Научно-практической конференции
к юбилею доктора филологических наук,
профессора Якушевой Галины Викторовны
(25 февраля 2021 года)*

Сборник статей

Электронное издание

Статьи печатаются в авторской редакции

Техническое редактирование *Н. Разумова*
Компьютерная верстка *Е. Васюкова*

Гарнитура Таймс. Формат А5.

Редакционно-издательский отдел
Департамента научной деятельности
Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина

Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина
117485, г. Москва, ул. Академика Волгина, д. 6.
Тел.: + 7 495 330 88 01. Факс: + 7 495 330 85 65.
Эл. адрес: inbox@pushkin.institute
Сайт: www.pushkin.institute