

ЗОНАЛЬНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ ПОВОЛЖЬЯ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
ФГАОУ ВПО «КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ)
ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ФГБОУ ВПО «ПОВОЛЖСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ» (САМАРА)

**XXXIV ЗОНАЛЬНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ ПОВОЛЖЬЯ
(Казань, 3 – 4 октября 2014 года)**

Материалы конференции

КАЗАНЬ-2014

УДК: 82

ББК: 83

З 84

Печатается по решению редакционно-издательского совета Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета

Редакционная коллегия:

Буранок О.М., Ярмакеев И.Э., Воронова Л.Я., Пашкуров А.Н., Скворцов А.Э.

XXXIV Зональная конференция литературоведов Поволжья: материалы конференции (3-4 октября 2014 года). Казань: Изд-во КФУ, 2014. – 289 с.

ISBN 978-5-9222-0890-1

В настоящий сборник вошли материалы XXXIV Зональной конференции литературоведов Поволжья, посвященные актуальным вопросам изучения и преподавания русской и зарубежной литературы, истории литературной критики и теории литературы.

Материалы адресованы ученым-филологам, аспирантам, соискателям и магистрантам, а также всем, кто интересуется историей, теорией и современными тенденциями гуманитарного филологического знания.

ISBN 978-5-9222-0890-1

© Казанский (Приволжский)
федеральный университет, 2014

© Изд-во «Отечество», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

I. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	8
Абрамовских Е.В. «Лакуны» в незаконченных произведениях В.М.Гаршина (на материале отрывка «Сон Павла Павловича»).....	8
Буранок О.М. Казанские страницы в «Дневных записках Петра Ознобишина» (1796 – 1811).....	16
Вершинина Н.Л. К вопросу об онтологии и формах «обратного перевода» в литературе пушкинского времени.....	25
Демченко А.А. Чернышевский и Александр II.....	31
Колесник П.Н. Исповедальное начало в творчестве С.Т.Аксакова.....	38
Разживин (Ключёвский) А.И. Неизвестный роман Н.А.Дуровой.....	43
Салова С.А. Полемический подтекст комедии Д.И.Фонвизина «Бригадир».....	50
Сапченко Л.А. «Швейцария в Казани»: сочинение Н.Панаева в рукописном журнале «Аркадские пастушки».....	56
Сергеева Н.А. «Русские ночи» В.Ф.Одоевского: к вопросу о становлении русской философской литературы.....	62
Трофимова А.В. Жанровая классификация незаконченных произведений Ф.М.Достоевского.....	67
Чубукова Е.В. Переводы Ап.Григорьева как отражение нравственных идеалов поэта.....	72
Шишкина А.А. Отношения Н.М.Карамзина с царской семьей (по его письмам к И.И. Дмитриеву).....	78

II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ	84
Бикеева Е.Г. Эссеистика в составе мемуарных книг Б.К.Зайцева «Москва» и «Далёкое».....	84
Буранок А.О. Освещение Русско-японской войны в художественно-публицистической литературе начала XX века.....	91
Джигоева А.Т. Специфика воплощения оппозиции «дом / антидом» в «Московской саге» В.Аксенова.....	97
Доброзракова Г.А. С.Довлатов и представители “ленинградской школы”: традиции и параллели.....	102
Исаев Г.Г. Функции концепта «тело» в лирике А.Мариенгофа.....	107
Карпов И.В. Обзор юбилейной книги к 150-летию Е.Н.Чирикова.....	114
Кленова Ю.В. Проблема серийности в «иронических детективах» Дарьи Донцовой.....	117
Мокина Н.В. «Странные» переживания и «странное приключение» Дарьяльского: источники мотивов и семантика.....	124
Поздняков К.С. Отражение антирелигиозной кампании в рассказах и фельетонах М.Зощенко 1920–1930-х гг.....	130
Федорова Е.В. Визуальные особенности романа А. Белого «Серебряный голубь».....	138
Чигинцева Т.А. Поэтика визуальной образности в художественном мире Д.Осокина.....	144
Шеленок М.А. Функции водевильной поэтики в пьесе В.Катаева «Миллион терзаний».....	149

III. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ

ПОЭТИКА..... 155

Алдони́на Н.Б. А.В.Дружинин о «науке чтения»..... 155

Бычков Д.М. Основные свойства агиографического дискурса..... 163

Крылов В.Н. Формы диалога писателя и критика в литературном процессе..... 169

IV. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР..... 176

Ахмед Аббас Абдураззак Ахмед. Египетские мотивы в ранней лирике А.Блока: образы жреца и сфинкса..... 176

Галимуллина А.Ф., Мухаметшина Р.Ф. Переводы русских сказок на татарский язык в контексте диалога культур..... 181

Ибтисам Ахмед Хамзах. Сочинения Л.Н.Толстого в странах Арабского Востока..... 187

Казачкова А.В. Специфика рецепции саги о Джеймсе Бонде в детективных романах Бориса Акунина..... 191

Мартынова Т.И. Поэтический портрет Лермонтова в творчестве художников Серебряного века..... 196

Осьмухина О.Ю. Специфика переосмысления образов северогерманской мифологии в романе В.Пелевина «Креатифф о Тесее и Минотавре»..... 201

Рясов Д.Л. Немецкая тема в переписке Н.В.Гоголя и М.П.Балабиной... 204

Саяпова А.М. Символический образ Тени в русской и татарской Поэзии..... 210

Терещенко Э.Б. Об изучении немецкого и татарского языков Н.Г.Чернышевским..... 217

Фокеев А.Л. Фольклорно-этнографическая специфика рассказов П.И.Якушкина.....	220
-------------------------------------------------------------------------------------	-----

V. АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МИРОВОГО ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА..... 226

Бакалов А.С. Баллады Августа фон Платена.....	226
Гаранина К.П. Специфика архетипа Великой матери в романах Дж.М.Кутзее «Сумеречная земля», «В сердце страны», «Железный век».....	234
Зотова Л.И. Художественный конфликт как особенность сюжетопостроения «малой» прозы Р.Киплинга (на материале рассказов и новелл 1880-х гг.).....	240
Чивильгина Е.А. Жанрово-тематические особенности сборника эссе У.С. Моэма «Запутанные мысли».....	246

VI. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ. ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ: ПРОШЛОЕ. НАСТОЯЩЕЕ. БУДУЩЕЕ..... 253

Мочалова Ю.В. Литературное и историческое краеведение: междисциплинарная интеграция и формирование коммуникативной компетентности	253
Пашкуров А.Н., Сидорова М.М. Модель анализа региональной литературоведческой школы (на материале биобиблиографического словаря «Русское литературоведение в Казанском университете (1806 – 2009)».....	257
Софьина А.В. К вопросу о создании музея казанского литературоведения.....	263

**VII. ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И СТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ..... 269**

Гарифова О.А. Филологический компонент лингвокультурологической компетенции будущих бакалавров сервиса и туризма..... 269

Игнашов А.В. Политический язык цитат выступлений адвокатов в литературных произведениях о Нюрнбергском процессе..... 272

Сомова Л.А. Развитие дискурсивного мышления учащихся при изучении филологических дисциплин..... 278

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 284

І. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е.В.Абрамовских

Самара, ariadna2@list.ru

«Лакуны» в незаконченных произведениях В.М.Гаршина (на материале отрывка «Сон Павла Павловича»)

В настоящее время исследователями установлено девять незаконченных произведений В.М.Гаршина. К ним относятся эпические отрывки – «Так начались мои несчастья...», «Фиалка», «Скипидар», «Сон Павла Павловича», «Объявите суду ваше имя...», «Да! Так вот какие дела...», «Незнакомец», и драматические – «Голоса», «Деньги». По мнению В.А.Стариковой, они представляют собой «фрагментарные записи задуманных произведений, имеющих достаточно ясный, хотя и незаконченный смысл. Для исследователей они интересны как явления художественной эволюции Гаршина, его творческого процесса, как некий достигнутый результат, к которому подошел автор» [3, 629].

Цель данной статьи – рассмотреть незаконченное произведение В.М.Гаршина «Сон Павла Павловича» (1883 – 1885) с точки зрения «лакун», «участков неопределенности», провоцирующих сознание читателя на со-творчество, достраивание, домысливание сюжетных ситуаций.

Понятие «лакун» ввел в научную парадигму литературоведения Р.Ингарден [4]. Для того, чтобы возникли художественные образы, требуется работа читательского воображения, которое не только наполняет текст смыслом, но и заполняет «пустые места». Согласно Р.Ингардену, произведение характеризуется смысловой подвижностью, которая задается самой структурой текста и колеблется между «высказанным» и «невывыказанным», между коммуникативной определенностью и коммуникативной

неопределенностью. Размышляя о «видах» литературного произведения, под которыми Р.Ингарден понимает предметы изображения, исследователь указывает, что они не сочетаются в непрерывное целое, не заполняют все фазы произведения «от начала до конца», «они возникают скорее временами, как бы сверкают в течение одного мгновения и гаснут, когда читатель переходит к следующей фазе произведения. Они актуализируются читателем в процессе чтения. В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии» [4, 29]. По словам Р.Ингардена, читатель «должен завершить конструирование (построение) данного изображаемого предмета» [4, 41]. Исследователь говорит о разных способах конкретизации мест неопределенности, зависящих от множества причин: от фантазии читателя, от его опыта, вкуса, тонкости эстетического чутья и др.

При этом предполагается, что читательское сознание, как и смысловой потенциал текста, должно иметь подвижность, которая и обеспечит различные интерпретационные стратегии.

Незаконченный текст является феноменальным явлением в истории литературы в силу антиномичного сочетания нереализованности «творческого потенциала» из-за оставленности текста на пороге ситуации, требующей однозначного решения, и вместе с тем определенной и порой жесткой заданностью его рецептивных стратегий.

К «лакунам» незаконченного текста можно отнести: элементы заголовочного комплекса, которые могут стать подсказкой к расшифровке незаконченного текста; открытость композиционного построения (отсутствие какой-либо части, как правило, незаконченные тексты представляют собой «начала» произведений с той или иной степенью проявленности архитектурного задания); нереализованность сюжетных линий: пунктирность, фрагментирование, доминирование одних сюжетных линий над другими, что в ситуации недописанности текста может быть интерпретировано не-

однозначно, как равные возможности; незавершенность образа («прорисованность» отдельных черт; несколько сюжетных ситуаций, раскрывающих противоречивость характера героя); поиски жанровой формы.

В зависимости от реализованности авторской интенции принято говорить о внутренней завершенности или незавершенности незаконченных текстов [1]. Классифицируя произведения по степени реализации замысла писателя можно выделить: замыслы произведений, планы ненаписанных произведений, начало произведения, отдельные фрагменты и почти завершенные произведения. В соответствии с данной классификацией незаконченные эпические произведения В.М.Гаршина можно отнести к следующим группам:

Начало произведения	Отдельные фрагменты	Почти завершенные произведения
Сон Павла Павловича	<Так начались мои несчастья...>; <Объявите суду ваше имя...>; <Да! Так вот какие дела...>	«Незнакомец», «Фиалка»; <Скипидар>

Остановимся более подробно на незаконченном произведении В.М.Гаршина «Сон Павла Павловича». Это одно из немногих произведений, озаглавленных самим Гаршиным. Название представляет собой явную лауну для читателя, так как никакого упоминания о сне в незаконченном произведении нет. Вместе с тем вынесение в название «сна» говорит о том, что именно «сон» будет являться событием для героя.

«Сон Павла Павловича» представляет собой экспозицию и завязку будущего произведения, у читателя есть возможность самостоятельно додумать, как могли бы впоследствии разворачиваться события.

В незаконченном тексте заявлено три образа: Павел Павлович, господин Брух и барон Ферншталь. Каждому из этих героев соответствует определенная нарративная интрига, в свернутом виде представленная в тексте.

Главным героем является Павел Павлович [Сивцев]. Это молодой человек, дворянин, служащий одним из домашних секретарей у банкира господина Бруха. Его образ сложен и неоднозначен, строится на противоречиях. В его характере отмечено с одной стороны, барство, щегольство, а с другой стороны – скрытая интеллигентность; довольство своим положением, своим локальным счастьем, и по контрасту – гордость, превосходство своим происхождением. Несмотря на весьма посредственный род деятельности – «секретарь», Павел Павлович представлен как эстет, тонко разбирающийся в живописи, театре, мнение которого очень важно и ценно в обществе, и даже сам Брух покупает по его совету четыре живописных полотна.

Однако трудно предположить, в каком направлении автор представил бы развитие героя.

В тексте имеются указания на два варианта фамилии героя, ни один из которых так и не был выбран. В начале произведения упоминается фамилия [Сивцев], далее говорится, что Павел Павлович – Муратов, «происходит от мирзы Амурата, во святом крещении Мартына Муратовы, некогда ушедшего от палок Золотой Орды к великому князю Иоанну Васильевичу, благосклонно даровавшему ему большое поместье в нынешней [Воронежской губ]» [3, 556]. Как видим, это совершенно разные линии родословной (русские, татарские корни), выбор одной из них должен был определить соответствующие стратегии поведения героя.

Загадкой для читателя является прошлое героя, о котором ничего не говорится, непонятно, почему дворянин состоит на службе у банкира, какое образование он получил (есть упоминание, что он знает несколько иностранных языков), его отношения с родителями.

В самом описании Павла Павловича содержится авторская ирония, которая передается точкой зрения повествователя: «Павел Павлович [Сивцев] очень приличный молодой человек, такой приличный, что подобного ему по приличию он сам не встречал во всю свою жизнь» [3, 554].

Иронично дан и портрет героя, в частности, избыточное описание деталей его костюма: «В будни с раннего утра он всегда облечен в превосходнейший сюртук, называемый съютом и сшитый из какой-то удивительнейшей английской материи рубчиками и полосками, необыкновенные брюки, величественно нисбегающие на лакированные сапожки, и туго накрахмаленную белоснежную рубашку с вырезом на горле и широко торчащими в стороны концами воротника, завязанными черным атласным галстуком (...)» [3, 554]. Внимание героя к своей внешности, к своему костюму и столь подробное описание может свидетельствовать, с одной стороны, о желании прикрыться съютом как доспехами, латами, скрыть свою истинную сущность, а с другой, как парафраз к гоголевской «Шинели». Тогда логика развития образа должна разворачиваться в иной плоскости – Павел Павлович как человек ограниченный, мечтающий лишь о том, чтобы заработать несколько лишних десятков рублей к своему заработку. Главная его задача – соблюсти приличия, главное достоинство в том, чтобы носить «съют» лучше своего хозяина.

Следующий образ – господин Брух, который задан как идейный антагонист Павла Павловича по нескольким уровням: происхождение, социальное положение, жизненные ценности. Ситуация столкновения героя и контр-героя типична для гаршинского рассказа [5].

В тексте выстроены основные вехи биографии «великого человека», банкира, негоцианта Бруха. Он – еврей, родился в Шклове. Всю свою жизненную энергию он потратил на то, чтобы сколотить себе состояние. Брух презирает людей, поскольку «видел в них только ползавших под его ногами червяков, которые чуть не растерзали его».

На отношении Бруха к Павлу Павловичу указывают лишь косвенные свидетельства. Ему явно льстит, что Павел Павлович перед ним трепещет, и что у него в секретарях – образованный дворянин: «однажды сам Брух не без удовольствия прошелся с ним по залам Академии художеств по его скромному совету купил четыре огромные холста, хотя и презирал русское искусство, так как считал себя европейцем» [3, 555 – 556].

Так возникает амбивалентная ситуация: возвышение мещанина над дворянином на материальном уровне, превосходство дворянина – на духовном.

Образ барона Ферншталя едва намечен. Читатель узнает, что барон остзейский Ферншталь – приживал в доме Бруха, что-то «среднее между приятелем и комнатной собачкой» [3, 557]. Причины подобного положения барона в тексте не раскрываются. Очевидна функция данного героя в тексте. Именно ему принадлежали латы магистрата Тевтонского ордена, которые он подарил Бруху. И именно эти латы так заинтересовали Павла Павловича во время созерцания на выставке картины Яна Матейки «Битва под Грюнвальдом».

Картина Яна Матейко «Битва под Грюнвальдом» (1875 – 1878) [6] изображает разгром немецких рыцарей Тевтонского ордена польскими и русско-литовскими войсками в районе селения Грюнвальд и Танненберг (бывшая Восточная Пруссия, ныне территория Польши). Битва под Грюнвальдом остановила нашествие Тевтонских рыцарей на Восток.

Введение в художественный текст описания произведения искусства играет важную символическую роль. Вопрос – с какой целью в тексте опи-

сывается и обсуждается картина Матейки – также представляет лакуну для читателя. С картины начинается повествование, затем ее восприятие дано глазами Павла Павловича, и далее – неожиданный сюжетный ход: доспехи убиенного магистра хранятся у господина Бруха в бильярдной.

Итак, мы выявили лакуны незаконченного текста: ожидаемый «сон» персонажа и описание живописного полотна.

Очевидно, что их сопряжение содержится в «творческом потенциале» незаконченного текста и определяет его рецептивные стратегии. Павлу Павловичу должен был присниться сон, в котором он – участник Грюнвальдской битвы. Сон как «особая композиционно-речевая форма, обладающая типической структурой» [7, 240], предоставила бы писателю огромное поле возможностей: раскрытие мотивов и поступков поведения Павла Павловича, воссоздание времени и пространства той эпохи. Самое главное, «сон» мог бы стать тем самым Событием – испытанием, прозрением для героя, которое бы позволило ему переосмыслить происходящее. Об этой специфической черте гаршинского рассказа неоднократно писали литературоведы [2].

Вероятно, во сне Павел Павлович должен был представить себя в образе одного из героев картины Я.Матейко. Но вопрос, какого именно? – остается открытым. Текст предоставляет равные шансы для противоположных прочтений.

Во-первых, в тексте указывается, что особенное впечатление на Сивцева произвела фигура магистра тевтонского ордена. Он не столько сочувствует магистру, которого неминуемо ждет смерть, сколько восхищается красотой его лат. Как мы помним, для Павла Павловича внешний блеск, щегольство, внимание к своему костюму чрезвычайно важны. Сюжетная ситуация «Павел Павлович в роли Магистра» моделирует выход героя за рамки заданной социальной роли, жажда власти, могущества, поклонения. Павел Павлович примеривает на себя роль Злодея.

Во-вторых, если принять во внимание знатное происхождение героя (в любом из заявленных в тексте вариантов), то вполне возможной оказывается иная сюжетная ситуация «Павел Павлович в роли незнакомца, убивающего Магистра». В этом случае Павел Павлович оказывается в роли Спасителя.

Сакральный акт облачения в латы во сне мог бы стать для Павла Павловича обрядом инициации и обретения своего пути. Но и в том и в другом случае это радикальный метод борьбы, который Гаршин, в силу гуманистического восприятия мира, отрицал. Обращение к «битве» как к событию, которое трудно изменить, повернуть вспять, привело писателя в тупик. Гипотетическое развитие сюжета подтверждает эту идею. Именно поэтому Гаршин оставляет читателя на пороге решения.

Сложность ситуации, смоделированной в тексте, отражала веяния времени, соответствовала политическим настроениям, царящим в обществе в 1880-е гг.: кризис народолюбия, «разгар темной, тупой и угрюмой реакции» (В.Короленко); раздвоенность сознания интеллигенции – куда применить свои силы? каким путем идти?

Таким образом, найденные в незаконченном произведении В.М.Гаршина лакуны: ожидаемый «сон» героя, описание картины Я.Матейки, противоречия в характере персонажей – могут стать объяснением причин незаконченности текста. Вероятно, авторский замысел предполагал картину огромного масштаба, в форме повести или романа, которую писателю в силу ряда причин (политическая ситуация в России 80-х гг. XIX века, жизненные обстоятельства, специфика тонкой душевной организации, особенности творческой манеры – тяготение к малой жанровой форме), не удалось воплотить.

Примечания

1. *Абрамовских, Е.В.* Феномен креативной концепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А. С. Пушкина): Монография / Е.В.Абрамовских. – Челябинск: Библиотека А.Миллера, 2006. – 280 с.
2. *Бялый, Г.А.* Всеволод Михайлович Гаршин / Г.А.Бялый. – Л.: Просвещение, 1969. – 128 с.
3. *Гаршин, В.М.* Встреча: Сочинения, избранные письма, незавершённое / Составление, подготовка текстов, вступительная статья и примечания В.А. Стариковой. – М.: Изд. дом «Парад», 2007. – 640 с.
4. *Ингарден, Р.* Исследования по эстетике / Р.Ингарден. – М.: Изд. иностр. лит., 1962. – 572 с.
5. *Милюков, Ю.Г.* Поэтика В.М. Гаршина / Ю.Г.Милюков, П.Генри, Э.Ярвуд. – Челябинск: ЧТУ, 1990. – 60 с.
6. *Мытарева, К.В.* Матейко / К.В.Мытарева. – Л.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 1963. – 56 с.
7. *Федунина, О.В.* Сон / О.В.Федунина // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С.240.

О.М. Буранок

Самара, olegburanok@yandex.ru

Казанские страницы

в «Дневных записках Петра Ознобишина» (1796 – 1811)

Пётр Никанорович Ознобишин (1770 – 1813) – сын Никанора Ивановича Ознобишина и отец поэта Дмитрия Петровича Ознобишина – автор «Дневных записок», которые он систематически вёл с сентября 1796 г. и до середины ноября 1811 г. (с некоторыми перерывами), рукопись содержит 881 страницу [5].

Г.А.Гуковский пишет, что «литературное мышление XIX века вырастает из перелома, совершившегося в 80–90-х годах XVIII столетия, перелома, воплощением которого был Державин. То, что не казалось ранее литературой, стало ею. Индивидуальный мир поэта-автора заявил о своих правах» [4, 324]. Эти суждения в определённой степени, безусловно, распространяются и на другие жанровые обозначения: маркеры записок,

дневников, мемуаров и т.п. свойственны не только поэзии, но и прозе («Бытие сердца моего», «Сумерки моей жизни» И.М.Долгорукой, «И мои безделки» И.И.Дмитриева и т.д.). «Я» автора становилось неким жанровым обозначением. В связи с этим «Дневные записки Петра Никаноровича Ознобишина» вполне можно рассматривать в контексте литературных стратегий рубежа веков. У этого жанра были и предшественники и современники, и сотни последователей: Долгорукая Н.Б. «Записки» (СПб., 1889); «Дневник Александра Чичерина: 1812–1813» (М., 1966); Вигель Ф.Ф. «Записки» (М., 1978), «Дневники Н.Тургенева» (Пг., 1921), Храповицкий А.В. «Дневник: 1782 – 1793» (СПб., 1874) и др.

Со ссылкой на Э.Малэк [7] Т.И.Рожкова [8, 10 – 11] анализирует массовое искусство рубежа веков и роль «неполезного» чтения в литературном процессе конца XVIII в. И сам термин «неполезное» чтение спорен (хотя и взят в кавычки), и деление словесности на непрофессиональную и профессиональную тоже весьма приблизительно и не проливает свет на своеобразие литературной культуры конца XVIII – начала XIX вв. Ярким опровержением этих теорий, подчас малодоказательных, является огромная и до сих пор мало исследованная «низовая» литература, к которой, например, мы относим творчество Н.И.Ознобишина (см.: [2], [3]), а теперь и «Дневные записки Петра Никаноровича Ознобишина» [5].

Записки имеют интересное вступление, по которому ясно, что 26-летний молодой человек впервые обращается к некоему литературному труду – дневнику с ежедневными записями: «Предприемля описывать вступление мое к важнейшей должности по комис[s]ариату, и так как встречаются непредвидимо разные по одной части дела, то и намереваюсь делать записки свои вседневно: не разделяя, а смешивая все, как то описаны, встретившиеся со мною происшествия, воздух места, где буду находит[ь]ся, и натуральная история...» [5, 4]. Далее идут записи по дням (число и день недели; месяц указывается один раз, посередине строки). Записи

носят сугубо личный характер. Их отличает предельная лаконичность, фиксация фактов, внимание к частностям и деталям, при этом полное отсутствие характеристик кого-либо и чего-либо.

«Человек XVIII века жил как бы в двух измерениях: полдня, полжизни он посвящал государственной службе, время которой было точно установлено регламентом, полдня он находился вне ее» [6, 22].

Записи на протяжении всех 15 лет ведения дневника выстроены по одному плану: какой была погода утром; занятия (служебные и личные) утром, днём и вечером (где был – что делал – с кем встречался – где и с кем обедал или ужинал – с кем играл в карты, причём везде проставлен выигрыш и проигрыш, до копеек); какой была погода ночью. Каждая полдневная запись начинается с краткого описания погоды утром и заканчивается столь же краткой информацией о погоде ночью, причём и то, и другое «было» («Утро было...», «Ночь была...»). Скорее всего, записи велись не в течение датированного дня, а на следующий день (записи о понедельнике делались во вторник), об этом же свидетельствует фраза во вступлении к дневнику: «...сколько я вспомнить могу, то внесу в сии Записки» [5, 5]. Получив в 26 лет ответственную должность «по комис[s]ариату» [5, 4], молодой человек использовал форму ежедневных записей не в качестве заполнения досуга литературным занятием (хотя и это имеет место и характерно для быта дворян XVIII – XIX вв. [6]), а прежде всего, для самовоспитания, самоорганизации, самодисциплины. Уже на седьмой год службы он станет директором Астраханского коммерческого банка, а привычка систематически вести «Дневные записки» сохранится на протяжении всей жизни.

В ноябре 1798 г. П.Н.Ознобишин получил перевод в Казань. В Записках день за днём (но при этом, как всегда, кратко) описано путешествие на лошадях от Астрахани до Казани. Выехали с молодой женой, Александрой Ивановной (урождённой Варваца), из Астрахани 21 ноября 1798 г., в

Казань приехали 11 февраля 1799 г. [5, 172], а уже 4 марта подал рапорт о переводе его в другое место [5, 177]. Казанский период жизни П.Н.Ознобишина длился до 30 сентября 1799 г., когда он, получив новое назначение по службе, покинул Казань и выехал в Царицын.

Первые дела П.Н.Ознобишина в Казани: посещение места службы («комис[с]ии»), рапорты, почта, письма. К середине февраля, судя по его запискам, совершенно наладилось общение по почте. Почти ежедневно он или получает письма, или отправляет их. Определелись адресаты: «в Астрахань к батюшке» (отцу жены – Ивану Андреевичу Варваца), «в Пензу к зятю Загоскину», в Москву – Г.А.Хомутову и «к тетушке» Е.И.Хомутовой, «письмо от матушки из Пензы», «письмы из Ярославля от тетушки», «из Астрахани от батюшки», «от сестер», «писал к Огареву Богд[ану]» «тетушка из Ярославля», «Д.Ф.Смирнов из Петербурга», «Астрахань, от тещи», письмо от брата Иван из Пензы [5, 171 – 173 и др.]. Среди обычных адресатов – Варваца, матушка, братья, сестры, тетушки, редко получал письма из Корсуна от Я.Б.Прибыловского (например, 21 мая, в субботу), часто из Симбирска пишет Ф.Ф.Прибыловский [5, 206]. П.Н.Ознобишин ведёт очень обширную переписку. В начале его «Дневных записок» есть отдельная страница с подробной росписью почтовых дней и часов [5, 3]. К концу XVIII века «частная переписка (семейная, любовная), постепенно разрастаясь, превратилась в неотъемлемую черту дворянского быта» [6, 49].

Среди новых казанских знакомых на страницах дневника чаще других упоминаются Козлов и Татариновы. С Козловым (вышестоящим начальником) отношения не сложились сразу: записи о спорах, ссорах с ним и чинимых им Ознобишину «препятствиях» часто появляются на казанских страницах «Дневных записок» [5, 175, 197 и др.]. С Татариновыми же Ознобишины подружились; и на службе отношения были хорошие, и досуг часто проводили вместе, дружили семьями, ходили друг к другу в гости,

вместе посещали театр, часто играли в карты, совершали пешие прогулки [5, 173 – 176 и др.]. Кроме семейства Татариновых, П.Н.Ознобишин часто общается в Казани с Катериной Васильевной Бабаедовой, Василием Александровичем Бабкиным и многими другими, обязательно отмечая в дневнике имена тех, с кем он общался в тот или иной день. Часты были визиты к Ознобишиным, и они делали ответные – к военному губернатору, княгине Баратаевой, Татищевым [5, 188] и другим. Визиты и посещения являлись важнейшей составляющей жизни частного человека в русском обществе рубежа XVIII – XIX веков, поэтому особенно для вновь прибывшего в Казань Петра Никаноровича это было делом обязательным.

«...быт – это не только жизнь вещей, это и обычаи, весь ритуал ежедневного поведения, тот строй жизни, который определяет распорядок дня, время различных занятий, характер труда и досуга, формы отдыха... Связь этой стороны быта с культурой не требует пояснений. Ведь именно в ней раскрываются те черты, по которым мы обычно узнаем своего и чужого, человека той или иной эпохи...» [6, 12].

Ежедневно автор «Дневных записок» сообщает о пребывании в комиссии, «но к должности еще не преступал» [5, 171], т.к. была определенная, строго выверенная процедура и отстранения от должности, и вхождения в нее. 18–19–20 февраля – весьма важные для чиновника Ознобишина дни: «Занимался приемкой денег от моего предшественника, коих принял 409022,07 – 62 ½, а все по бумагам очищено» [5, 172]. Анализ движения денежных средств, поступавших и убывавших из Казенной палаты, показывает, что через комиссию проходили почти ежедневно от 20 до 70 тысяч рублей.

Март прошёл по обычному распорядку: служба в комиссии, отправка денег из Казани в Царицын, в Екатериноград и другие города; наоборот, получение денег в Казённую палату. Частыми стали ссоры с Козловым. Так, 10-го (в «четверток»), пишет: «Зделалась у нас ссора в комиссии» [5,

197]. Вечером того же дня – посещение Акима Ивановича Татарина, «к которому при мне приехали военный губернатор, вице губернатор и Козлов, но я пошел домой [5, 197]: характерная приписка, т.е. еще днем накануне была ссора с Козловым, поэтому П.Н. не захотел общаться в присутствии Козлова даже с такими высокими гостями.

Начало апреля отмечено в записках напряжённой работой в комиссии.

5-го, во вторник, весьма обстоятельная запись, в которой он подробно описывает торжественное для Казани событие – открытие гимназии, приуроченное к очередной годовщине коронации [5, 185]. На празднике были высокие чиновные лица – военный губернатор, гражданский губернатор Дмитрий Степанович Казицкий. В соборе служили молебен, «где были и питомцы здешней новозаводимой гимназии», «архиерей отслужил молебен, и питомцы попарно подходили ко кресту и посажены были в особой комнате обедать» [5, 185]. П.Н.Ознобишин пишет, что гимназии было отдано здание бывшего дворца.

Как некое событие он всякий раз он отмечает присылку московских газет [5, 187]. Других сведений о том, *что* он читает, «Дневныя записки» не содержат.

23 апреля была именинницей его жена. Ознобишин перечисляет гостей: «Аким Иванович Татарин с женой, сыном и дочерьми, Николай Захарьин, Карл Богданович Беретель, Ф.Г.Данилов с женой, Василий Александрович Бабкин с женой, Иван Семенович Фомин, Иван Семенович Баранов, Иван Семенович Ушаков, Иван Павлович Еналеев, два наших офицера, после приехала Марья Петровна Татищева», «поигравши в карты, разъехались», «задержались только Настасья Ивановна Татищева, Анна Яковлевна Бычковская, Алексей Степанович Нефёдьев» [5, 190]. 25-го принесли «жене от батюшки и сестры из Астрахани подарки – «золотыя часы с цепочкой и разныя шёлковыя материи» [5, 191].

Из московских газет узнал о «пожаловании Акима Ивановича Татаринова» в генерал-майоры, все его «много поздравляли» [5, 198].

25–28 мая был «на маневрах артиллерийских» с графом Бензелем, в это же время «получено известие о разбитии немалой части французов в Италии Суворовым» [5, 198].

Очень редко, но Ознобишин всё же болел. Так, 31 мая «был дома по болезни» [5, 199], с 1 по 7 июня мало выезжал, был, в основном, дома «за болезнию», «по слабости» [5, 200]. Появился новый знакомый: «Был у меня Андрей Михайлович Клаус, лекарь, который жил у Кошелевых» [5, 201].

П.Н.Ознобишин был религиозным человеком, что тоже отразилось на страницах его дневника. 20 июня «был в соборе, где было великое собрание по случаю празднования находящихся там мощей С[вятого] Гурия» [5, 203], а 24 июня, в пятницу, поехал в Седмиозерную пустынь [9] «на богомолье» [5, 204], 22 июля был «в соборе у молебна» [5, 208] и др.

В июле – сентябре распорядок дней обычный: комиссия, почта, отправка / получение денег, визиты, гости.

Крепостническая реальность быта также оставила свой след в «Дневных записках» П.Н.Ознобишина: «...купил людей» [5, 185], 17 июля «бежали у меня Артюшка и Никонорка» [5, 208]. 26 августа «приехали из деревни от брата Серг[ея] Ник[аноровича] люди с запасом ко мне: Артюшка, бежавший от меня, Яшка кучер, Ванька фореитор и девочка Маврушка. Привезли письма от матушки от 12 и 13 августа и братнино из Троицкаго от 14 августа. Матушка пишет, что к людям была добра за то, что бежавшие к ней не лгали, а брат просил, чтоб Артюшку простил. Но я решился его не держать и отправил обратно» [5, 219].

29 сентября «в комиссии объявлена мне резолюция на рапорт мой, поданный 4 марта, на который подал объяснение, получил подорожные на 7 лошадей. Ночь была ясная, холодноватая» [5, 232]. 30 сентября «вечером,

разпростясь, с кем мог успеть, выехал. На проводах у меня был генерал наш и Афанасий» [5, 232].

Записи казанского периода завершаются интересным «Примечанием», приведём его полностью:

«Примечание. Оставляя город сей Казань, за нужное нахожу зделать о ней некоторое замечание. Город сей основан почти весь на горе, имея на равнине толко худую часть города. Верхний город хорошо выстроен каменными домами, а нижний деревянными и весма регулярно. Верстах в пяти от Волги под городом протекает речка Казанка. В нижнем городе весма бывает грязно. По всей улице зделаны каналы и обсажены деревьями. Мостовых же нет нигде, отчего грязь и бывает беспокойна. От древностей сего города отстались только разваливающиеся стены крепости, где виден остаток бывшего дворца султанов и мечеть, превращенная потом в церковь, строение древнее башня – мечеть или минарет – кончается высоким шпилем. Вот только древностей в городе. В сей крепости построены ныне все присутственные места, собор и монастырь С[вятого] Варсонофия, или Спасской. Из сей крепости несколько || ворот для выхода, между коими Тайницкия известнее тем, что, так как в крепости нет воды, то из оных выходят бывшия дворцовыя женщины по воду, которая болшими ручьями выходит из горы близ сих ворот, в которых при взятии царем Иваном Васильичем сего города стрелено было из пушек и делан пролом. Окрестности города изрядныя, прекрасные виды представляются. Два монастыря мужския: Зилантов, стоящий верстах в четырех от города на горе, и Хижицкий в таком же разстоянии, построенный на пригорке близ болшой рощи. Недалеко также от города построены каменная пороховыя заводы. Жителей татар в городе весма много, которые живут в нижнем городе, где имеют дома и свои мечети. В городе я имел небольшое знакомство, то отъезд из сего города не был для меня чувствителен и я напротив был очень рад» [5, 233 – 234].

В потоке культурологического материала рубежа XVIII – XIX веков (воспоминания, письма, мемуары и т.п.) большое значение имеют дневники и записки. У Ознобишина произошла контаминация жанров – «дневные записки».

В жизнь не только светского, но и служивого человека, сугубо провинциального, к концу XVIII века входит необходимость на досуге заниматься литературным творчеством. При этом он вовсе не считал себя писателем и не хотел бы, чтобы его таковым считали, поэтому понятие «тип писателя-дилетанта» (термин В.П.Степанова [10, 120]) вовсе не отражает специфику литературной ситуации рубежа веков. Никакого противоречия между чиновником и автором в одном лице у большинства пишущих не было («землю попашет – попишет стихи», как скажет в своё время В.В. Маяковский). Всё это весьма мирно уживалось в творческой личности, и ярлык «дилетант» при этом не корректен. Зачастую как раз произведения так называемых «дилетантов» были и общественно значимее, и художественно выше, нежели у профессионалов. Важно другое – литературные занятия в дворянском кругу XVIII века становятся не просто модным, но необходимым досугом; собственно художественная литература начинает «сотрудничать» с документальными и «бытовыми» жанрами [1], литература рубежа веков движется к рождению новой и по качеству, и по содержанию великой русской словесности.

Примечания

1. *Билинкис, М.Я.* Русская проза XVIII века: Документальные жанры. Повесть. Роман / М.Я.Билинкис. – СПб.: СПб. гос. ун-т, 1995. – 104 с.

2. *Буранок, О.М.* Никанор Ознобишин-переводчик / О.М.Буранок.– Самара: Изд-во «НТЦ», 2005. – 224 с.

3. *Буранок, О.М.* Никанор Иванович Ознобишин и русская переводная художественная проза середины XVIII века: Исследование, публикация текстов, комментарии / О.М.Буранок. – Самара: Изд-во СамНЦ РАН, 2010. – 294 с.

4. *Гуковский, Г.А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г.А.Гуковский. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 352 с.

5. Дневные записки Петра Никаноровича Ознобишина // РГАЛИ. Фонд № 1337. Опись № 2. Ед. хр. № 92. 881 с.

6. *Лотман, Ю.М.* Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю.М.Лотман. – СПб.: Искусство, 1994. – 399 с.

7. *Малэк, Э.* «Неполезное чтение» в России XVII–XVIII вв. / Э.Малек. – Варшава; Лодзь : PWN, 1992. – 122 с.

8. *Рожкова, Т.И.* Беллетристическая книга в литературном процессе последних десятилетий XVIII века: дис. ... докт. филол. наук. / Магнитогорск. гос ун-т. Магнитогорск, 2005. – 318 с. (Рукопись).

9. Седмиозерная пустынь [Электронный ресурс]. URL: <http://komanda-k.ru/Татарстан/богородичная-седмиозерная-пустынь-семиозерка> (Дата обращения: 9.07.2014).

10. *Степанов, В.П.* К вопросу о репутации литературы в середине XVIII века / В.П.Степанов // XVIII век: Сб. 14. Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л.: Наука, 1973. – С.105 – 121.

Н.Л.Вершинина

Псков, nati_85inbox.ru

К вопросу об онтологии и формах «обратного перевода»

в литературе пушкинского времени

К основополагающим понятиям методологии «обратного перевода» [6] правомерно отнести онтологическую двуобращенность культуры: «Ангел истории обращен ликом ко всему, что было, к началу времен, и его спиной вперед уносит ветром истории в будущее, которого он не видит <...>» [1, 603]. Данный тип стремления «к истокам» обнаруживает особый драматизм в коллизии встречи «двух эпох»: нивелируемые позднейшим воспринимающим сознанием «различия» между ними обретают актуальность ввиду «обратного перевода». В этом случае явление литературы требуется «перевести» «на родной ему язык его прежней эпохи», познав ее изнутри – «психологически и эстетически» [1, 605–606]. Вместе с тем, как

обнаруживает изучение, грань между «языками культуры» может иметь место и в пределах одного периода, и даже в рамках творчества одного писателя. Исходя из этого, мы считаем целесообразным рассмотреть немало важную для пушкинского времени интенции «обратного перевода», до сих пор привлекавшей внимания исследователей. Ее действенность связана с реализуемой в данную эпоху иерархией словесных «рядов», с фактором взаимобратимости осуществляемых ими задач онтологического свойства.

Ситуация формирования в литературном сознании пушкинского времени понятий «классика» и «беллетристика» делает границу между ними не просто проницаемой, но продуцирующей «встречное» движение находящихся в процессе самоопределения стилевых и жанровых структур. Представляется, что факт подобного перетекания следует учесть при рассмотрении вопроса о соположении романских форм в «Евгении Онегине», не до конца уясненного исследователями. Соответственно, «поворот» Автора к прошлому, к «пересказываемому» как «общее место» «роману на старый лад» может быть выведен из разряда «парадоксов», отмеченных в науке: «Есть некий парадокс в том, что этот роман – весь в будущем и одновременно он “на старый лад”» [4, 435].

Формула «романа на старый лад», безусловно, тяготеет к беллетристическим вариациям многократно и в общем плане воспроизводимых ситуаций. В этом смысле ее генезис – не столько литературно фиксированный, сколько бытийно неисчерпаемый. Именно так Х.Монолакев истолковывает подобный тип коллизий в «Повестях Белкина» – как не подлежащий объяснению посредством категорий интертекстуальности [7]. Беллетристическую романную схему в третьей главе Пушкин перемещает в «даль свободного романа», одновременно уводя роман «назад», «отменяя» стилистику «болтовни» [11, 180]:

XIII.

Друзья мои, что толку в этом?
 Быть может, волею небес,
 Я перестану быть поэтом,
 В меня вселится новый бес,
 И, Фебовы презрев угрозы,
 Унижусь до смиренной прозы;
 Тогда роман на старый лад
 Займет веселый мой закат.
 Не муки тайные злодейства
 Я грозно в нем изображу,
 А просто вам перескажу
 Преданья русского семейства,
 Любви пленительные сны,
 Да нравы нашей старины.

XIV.

Перескажу простые речи
 Отца иль дяди старика,
 Детей условленные встречи
 У старых лип, у ручейка;
 Несчастной ревности мученья,
 Разлуку, слезы примиренья,
 Поссорю вновь, и наконец
 Я поведу их под венец...

[10, 56–57]

Данный фрагмент, как представляется, свидетельствует не только о допускаемой автором смене нарративных доминант, не только о намерении отдать дань традициям нравоописательной словесности. Поэтический

строй строфы XIII свидетельствует о тяготении к простейшей беллетристической модели жанра как самостоятельной сущности, о целесообразности «обратного перевода» не в плане «старины» и «новизны», а с точки зрения закономерностей художественной онтологии. Обязательной мыслится связь литературной «надстройки» («В меня вселится новый бес») и первоначальных жизненных основ. В этом плане относящаяся к Онегину первой главы строка: «И старым бредит новизна» [10, 23] (в вариантах: «О старом бредит новизна» [10, 246]) получает широкий смысл, выводящий к неожиданным обобщениям.

В пушкинское время функция беллетристики осознается – с разным, часто противоположным знаком – как переосмысление роли литературы в общежизненном ключе. В стиле нравоописательного романа видят точное «подобие жизни» – так воспринимает роман Ф.В.Булгарина «Иван Выжигин» (1829) Н.А.Полевой: «И если он не целен, то такова ведь и жизнь» [8. 75]. Завоеванная художниками «свобода» индивидуального стиля ставится вровень с хаотичностью беллетристической словесности, причем, последняя – в своей безыскусности – может оцениваться выше: «Он (Булгарин – *Н.В.*) <...> воспользовался собранными фактическими данными и с замечательным юмором вывел на сцену всех действовавших в его Одиссее лиц. Это были не какие-нибудь общие типы, как их изображали фон-Визин, Грибоедов, Гоголь, это были просто фотографические портреты, с фамилиями мало изменёнными, и скопированные до того верно, что нельзя было не узнать представляемых личностей» [9, 196].

С тех же позиций жизненно неубедительной объявляется Ф.В. Булгариним седьмая глава «Онегина» – автор рецензии («Северная Пчела», 1830. №. 35) «замещает» ее пародийным эквивалентом, низводящим художественную «многослойность» к ординарности, по поводу которой «нечего разьяснять» [5, 145]:

Но как рассеять горе Тани?
 Вот как посадят деву в сани
 И повезут из милых мест
В Москву на ярмарку невест!
 Мать плачется, скучает дочка:
 Конец *седьмой главе* – и точка!

[2, 232]

Пушкинский принцип романной поэтики 20-х годов (« <...> да возьми-ка за целый роман – и пиши его со всею свободою разговора или письма <...>» [11, 245]) не случайно становится объектом подражаний [3]. В нем видят, во-первых, поддающийся беллетризации (и пародийной стилизации) способ вести повествование «на новый лад». Во-вторых, – возможность соучастия в «пересоздании» пушкинского текста за счет внесения беллетристического элемента – в качестве восполнения подчеркнутого с помощью утрировки приема «болтовни» недостатка сюжетных скреп. Именно так, опираясь на «ходячие сюжеты», поступает, например, М.Воскресенский в романе «Евгений Вельский» (1828 –1832), что дает основание исследователю не отождествлять роман с пародией: «<...> цель автора скорее была дать собственную вариацию на новую, выдвинутую Пушкиным тему <...>» [12, 227].

Выход в жизнь, мыслимый «напрямую», как мы видели, заявлял о себе и в «классическом» пушкинском романе. В этом смысле классика и беллетристика оказываются взаимно необходимыми, о чем убедительно пишет А.В.Михайлов применительно к поэтике Л.Тика. Наличие первого, литературно-творческого плана обуславливает и значимость второго – всем понятного и ко всем имеющего отношение, безотчетно правдивого в своих исходных посылах. Соответственно, «обратный перевод» – к первоосновам человеческого опыта – в своей диалектической объемности возможен лишь как проекция художественных свойств произведения. «Чи-

тателя возвращают назад в его жизненно-практическую ситуацию, – отмечает А.В.Михайлов, – где всевозможные проблемы обсуждаются “как таковые”, независимо от образно-поэтического строя. <...> Между ними, читателем и автором, происходит неслышный разговор, полный взаимопонимания. Естественно, он немислим без книги, без произведения, но ему принадлежит здесь подсобная роль посредника, и поэтический мир произведения – неперемное привходящее обстоятельство» [5, 152].

Примечания

1. *Бочаров, С.Г.* Огненный меч на границах культур. Идея обратного перевода / С.Г.Бочаров // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 601–611.

2. *Булгарин, Ф.В.* «Евгений Онегин», глава VII. Сочинение Александра Пушкина / Ф.В.Булгарин // Пушкин в прижизненной критике. 1828 – 1830 / Под ред. Е.О. Ларионовой. – СПб.: Государственный Пушкинский Театральный Центр, 2001.

3. *Вершинина, Н.Л.* «... забалтываясь донельзя»: функция «забалтывания» в «Евгении Онегине» А.С. Пушкина и подражаниях «роману в стихах» (М. Воскресенский, Трилунный, А. Яхонтов и др.) / Н.Л.Вершинина // Болдинские чтения-2013 / Отв. ред. Н.М. Фортунатов. – Нижний Новгород: РИ «БегемотНН», 2013. – С. 129–141.

4. *Викторович, В.А.* Роман / В.А.Викторович // Онегинская энциклопедия / Под ред. Н.И. Михайловой. В. 2 т. – Т. II. – М.: Русский путь, 2004. – С. 433–436.

5. *Михайлов, А.В.* О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» / А.В.Михайлов // Михайлов А.В. Обратный перевод / Сост., подгот. текста и комм. Д.Р. Петрова и С.Ю. Хурумова. – М.: Языки русской культуры, 2000. С. 145–210.

6. *Михайлов, А.В.* Надо учиться обратному переводу / А.В.Михайлов // Одиссей. Человек в истории: Личность и общество. 1990. – М.: Наука, 1990. – С.56–58; Бочаров С.Г. Литературная теория Константина Леонтьева // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 276–340..

7. *Монолакев, Х.* Рецепционная проблемность «чужого» текста в «Повестях Белкина» / Х.Монолакев // Болдинские чтения / Под ред. Н.М. Фортунатова. –Нижний Новгород: Вектор-ТиС, 2003. – С. 173–182.

8. Московский Телеграф. 1829. № 13.

9. *Пржецлавский, О.А.* Из воспоминаний петербургского старожила: Федор Венедиктович Булгарин / О.А.Пржецлавский // Русский сборник. – Т.2. – Ч.1. – СПб., 1877.

10. *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. / А.С.Пушкин. – М.- Л: Изд-во АН СССР, 1937 – 1949. – Т. VI.

11. *Пушкин, А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. / А.С.Пушкин. – М.- Л: Изд-во АН СССР, 1937 – 1949. – Т. XIII.

12. *Розанов, Ив.Н.* Ранние подражания «Евгению Онегину» / Ив.Н.Розанов // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. 2. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – С. 213–239.

А.А.Демченко

Саратов, adema4@yandex.ru

Чернышевский и Александр II

В нашей статье имя Чернышевского на первом месте, в жизни писателя было наоборот, поскольку император своею властью прекратил его участие в общественно-литературном движении, сослал в Сибирь, изломал его судьбу.

В научной литературе оба упоминаются многократно, но представляет интерес рассмотреть их имена в непосредственном сближении.

Имя Александра II в первый раз появляется у Чернышевского в письме к отцу в Саратов 22 февраля 1855 года. Передавая некоторые подробности кончины Николая I и предстоящего восшествия на престол его сына Александра Николаевича, он, зная о монархической приверженности своего отца-священника, писал: «Все ждут добра для России от прекрасного сердца нового ее государя» [12, 239]. 7 марта того же года в письме к отцу он повторил: «Люди, которые, по всей вероятности, довольно основательно могут судить о делах, говорят, что все действия нового императора отличаются благоразумием и "верным тактом", как принято выражаться. От него надеются многого доброго» [12, 291]. Примерно теми же характеристиками сопровождалось письма от 3 января 1856 года («самое искрен-

нее и мудрое стремление к тому, чтобы улучшить администрацию» – [12, 309]), от 5 сентября 1857 года («говорят о хороших намерениях государя, относительно помещиков и их мужиков» – [12, 349]). Во всех случаях подразумевалось намерение царя провести реформу об освобождении помещичьих крестьян от крепостного права.

Впервые о Чернышевском, как удалось установить из архивных источников, Александр II узнал из адресованного ему официального доклада от 26 декабря 1857 г., автор которого генерал-квартирмейстер Гвардейского генерального штаба А.П.Карцов представил редакторов поддержанного Александром II нового журнала «Военный сборник» – военных полковника А.М.Аничкова, капитана Н.Н.Обручева и гражданского «общим редактором», сотрудника «Современника» Н.Г.Чернышевского [9, 35]. Протекцию журналу оказывал близкий царю граф Э.Т.Баранов.

Уже с первых номеров «Военный сборник» занял критическую позицию по отношению к состоянию русской армии, уступавшей, как показала военная Крымская кампания 1853 г., армиям враждовавших с Россией Англии и Франции. Почти напрямую указывалась причина – крепостничество, тормозившее развитие страны, в том числе и военное. Поначалу император в своих отзывах о статьях «Военного сборника» поддерживал взятое направление, однако по мере того, как критический дух издания усиливался и все более явственно проявлялся курс на демократизацию сознания русского офицерства, воспитания в нем оппозиционных настроений, тон оценок стал меняться, вмешательство Баранова и Карцова в содержание журнальных материалов принимало резкий характер. Озабоченный судьбой курируемого им периодического издания Александр II распорядился подвергнуть журнал помимо гражданской цензуры, как было вначале, еще и военной цензуре, отличавшейся более жесткой проправительственной позицией, а то и прямой реакционностью [6, 96]. И Чернышевский ушел из редакции. Смена редакционного состава и вместе с ним «цвета»

издания получила одобрение царя. На первом годовом отчете нового редактора генерала П.К.Менькова Александр II наложил резолюцию: «Искренне благодарю главного редактора за направление журнала, совершенно согласное моим желанием» [4, 278; 8, 285].

Так, в память хозяина русского трона Чернышевский очень быстро вошел как писатель-оппозиционер. И все последующие сведения о нем, какие шли из цензурного ведомства, из министерства внутренних дел, опиравшегося на развернутую всей отечественной печатью широкую кампанию травли «Современника» и его сотрудников, особенно Чернышевского [3], наконец на материалы III жандармского отделения [1], лишь подкрепляли первоначальные впечатления от деятельности журналиста на посту редактора «Военного сборника».

Наращивание негативных характеристик продолжалось вплоть до ареста писателя, и власти дожидались лишь повода для расправы. Случай представился 6 июля 1862 года, а уже на следующий день управляющий III отделением генерал А.Л.Потапов, выполняя приказ шефа жандармов В.А.Долгорукова, отдал распоряжение: «Литератора Чернышевского повелено арестовать вследствие найденных по арестовании чиновника Ветошникова на его имя писем от Герцена» [2, 240]. Факты грубо извращены. Среди писем эмигранта-изгнанника А.И.Герцена не было ни одного, адресованного непосредственно Чернышевскому. Лишь в обращении к известному публицисту и общественному деятелю Н.А.Серно-Соловьевичу содержалось упоминание о писателе: предлагалось перенести печатание приостановленного властями «Современника» в Лондон. Останавливает внимание и слово «повелено», семантика которого указывает на монарха.

Арест Чернышевского был воспринят русским монархом как важнейшее событие ближайшего времени. «Из Петербурга ничего особенного не получал,— сообщал Александр II своему брату в Варшаву из Риги 13 июля,— но в самый день моего отъезда по сведениям, сообщенным из

Лондона, должно было сделать несколько новых арестаций, между прочим Серно-Соловьевича и Чернышевского. Найденные бумаги доказывают явно сношения их с Герценом и целый план революционной пропаганды по всей России. В этих же бумагах есть указания и на других главных деятелей, как в столицах, так и в провинции, — так что есть надежда, что мы, наконец, напали на настоящий источник всего зла. Да поможет нам Бог остановить дальнейшее его развитие». «Как я рад,— отвечал варшавский наместник,— известию об арестовании Серно-Соловьевича и, особенно, Чернышевского. Давно было пора с ними разделаться» [5, 144, 148].

Излишне говорить о степени внимания монарха ко всем перипетиям начавшегося следствия, возглавленного преданным царедворцем князем А.Ф.Голицыным. Без ответа оставлено обращение подследственного к Александру II от 20 ноября 1862 года, когда следствие, не располагавшее серьезными уликами, кроме малозначащих сведений о связях с Герценом, зашло в тупик, и Чернышевский, сохраняя достоинство невиновного и, по его словам, не употребляя «ни одного из принятых в обыкновенных письмах к государю выражений чувства», доказательно провел мысль о необходимости освобождения его от ареста [12, 460, 461]. Несомненно, с одобрения Александра II жандармский генерал А.Л.Потапов осуществил против Чернышевского в течение 1863 года гнусную операцию с подлогами и лжесвидетельствами, чтобы обвинить писателя в сочинении и попытке тайного напечатания антиправительственной прокламации «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон». Когда и после этого в среде сенаторов и членов Государственного совета, рассматривавших дело в последней инстанции, возникли тени сомнения в доказательности выводов голицынской следственной комиссии, требовавшей «строжайшего из наказаний», а именно «сослать в каторжную работу в рудниках на 14 лет, поселив затем в Сибири навсегда» [1, 417-419] им, по позднему свидетельству сенатора М.М.Любоцинского, князь В.А.Долгоруков показал «какие-то

бумаги из III отделения – и члены вдруг перестали противоречить» [7, 441-442]. Из другого мемуарного источника, связанного с именем жандармского подполковника А.К.Зарубина, явствует о существовании резолюции Александра II «Судить Чернышевского по всей строгости законов», наложенной на составленной в III отделении «Записке о литературной деятельности Чернышевского», согласно выводов которой он «своими статьями подготовлял меры к разрушению государственного порядка в России» [11, 386].

7 апреля Государственный совет утвердил «Приговор», и текст поступил Александру II на окончательное рассмотрение.

Император не торопился, однако, с утверждением документа. Есть основание полагать, что его все же не вполне устраивало решение сената, хотя оно и предусматривало «строжайшее из наказаний, в 284 ст. поименованных». Александр II искал способ более жестокой расправы с писателем, например, заточения в Шлиссельбургскую крепость. 23 апреля министр юстиции Д.Н.Замятнин представил царю специальный доклад, разъясняющий сделанный запрос: ссылаемым в каторжные работы разрешается переписка с родными, а их женам дозволяется следовать в Сибирь; узникам же Шлиссельбургской крепости не дозволяются ни переписка, ни свидания, их пребывание в тюрьме остается неизвестным даже их родственникам. «Заключение в секретном замке преступника, законно осужденного, лишая его сношения с родными, предоставляемых законом ссыльно-каторжным, – писал министр, – возбудит справедливое нареkanie на пренебрежение законом самим правительством». Александр II не решился пренебречь советом своего министра и утвердил «Мнение Государственного Совета». На первой странице сверху он начертал резолюцию, в которой по традиции обязан был проявить милость к осужденному: «Быть по сему, но с тем, чтобы срок каторжной работы был сокращен наполовину» [1, 263, 434, 629].

История русской литературы знает множество примеров расправы властей с писателями, вспомним герценовский «Мартиролог», но случившееся с Чернышевским выходит за пределы всего известного по своей какой-то особой пристрастной жестокости, какую проявил в отношении к нему Александр II.

Вплоть до своей гибели в 1881 году глава российского трона неотступно преследовал сосланного в Сибирь писателя, пресекая любые законные способы облегчения его участи. Даже после отбытия Чернышевским в 1871 году семилетнего срока каторги было сделано всё, чтобы лишить его предусмотренного законом перевода в положение ссыльнопоселенца, и услужливо подсказанный вариант запретить писателя в вилуйской тюрьме суровой Якутии со строжайшим запрещением печататься был немедленно высочайше утвержден. Только в 1884 году уже при Александре III состоялось разрешение жить в Астрахани, а под самый конец жизни в родном Саратове.

Отношение самого Чернышевского к столь драматично сложившейся судьбе, выстроенной самодержавным правителем России, хорошо передано великим русским религиозным философом и поэтом Вл.С.Соловьевым. Он писал: «Все сообщения печатные, письменные и устные, которые мне случилось иметь об отношении самого Чернышевского к постигшей его беде, согласно представляют его характер в наилучшем свете. Никакой поэмы, напряженности и трагичности; ничего мелкого и злобного; чрезвычайная простота и достоинство. В теоретических взглядах Чернышевского (до катастрофы) я вижу важные заблуждения; насколько он их сохранил или покинул впоследствии, я не знаю. Но нравственное качество его души было испытано великим испытанием и оказалось полновесным. Над развалинами беспощадно разбитого существования встает тихий, грустный и благородный образ мудрого и справедливого человека» [10, 125].

В оппозиции «Чернышевский – Александр II» первое место в нашем сознании занимает и всегда будет занимать Чернышевский – мыслитель, писатель, гражданин.

Примечания

1. Дело Чернышевского: сб. документов / Подг. текста, вводная ст. и коммент. И.В.Пороха; общ. ред. Н.М.Чернышевской. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1968. – 680 с.

2. Демченко, А.А. Процесс Н.Г.Чернышевского / А.А.Демченко // Русская литература. 1970. – № 1. – С. 238-244.

3. Евгеньев-Максимов, В.Е. «Современник» при Чернышевском и Добролюбове / В.Е.Евгеньев-Максимов. – Л.: Гослитиздат, 1936. – 622 с.

4. Записки Петра Кононовича Менькова: В 3 т. – Т. II. Дневник П.К.Менькова. – СПб., 1898.

5. Лебедев, А.А., Сиверс, А.А. Переписка императора Александра II с великим князем Константином Николаевичем за время пребывания его в должности наместника Царства Польского в 1862—1863 гг. / А.А.Лебедев, А.А.Сиверс // Дела и дни. 1920. № 1. С. 120-157.

6. Макеев, Н. Н.Г.Чернышевский — редактор «Военного сборника» / Н.Макеев. – М.: Воениздат, 1950. – 107 с.

7. Никитенко, А.В. Дневник: В 3 т. / А.В.Никитенко. – М: Гослитиздат, 1955. – Т. 2 – 653 с.

8. Н.О.Л. «Русский инвалид» и «Военный сборник». К 50-летию «Военного сборника» / Н.О.Л. // Русская старина. – 1908, Май. – С.283-287.

9. Российский государственный военно-исторический архив. Ф.1464. Оп.2. № 1523.

10. Соловьев, Вл.С. Из литературных воспоминаний. Н.Г.Чернышевский / Вл.С.Соловьев // Н.Г. Чернышевский: Pro et contra. Личность и творчество Н.Г. Чернышевского в оценке русских писателей, критиков: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А.А. Демченко. – СПб: РХГА, 2008. – 752 с.

11. Н.Г.Чернышевский в воспоминаниях современников / сост. Е.И.Покусаев и А.А.Демченко. – М., 1982. – 591 с.

12. Чернышевский, Н.Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. / Н.Г.Чернышевский. – М., 1939-1953. – Т. XIV.

П.Н.Колесник

Ульяновск, sweet11@mail.ru

**Исповедальное начало в повести С.Т.Аксакова
«Детские годы Багрова-внука»**

Наиболее полно художественное мастерство С.Т.Аксакова раскрывается в его автобиографической прозе, которая имеет ряд своих особенностей. Желание высказаться, осмыслить свое существование в рамках гармоничного Божьего мироздания сопряжено с неизменной духовной работой самого писателя, которая получает выражение в описании «глубины внутреннего мира», «волнений сердца» своего автобиографического героя повести «Детские годы Багрова-внука» - Сережи Багрова.

Целью данной работы является исследование исповедального начала и его проявлений в повести С.Т.Аксакова «Детские годы Багрова-внука». Для достижения данной цели необходимо установить истоки исповедальности в творчестве писателя и определить функции исповедального слова в художественном пространстве данного произведения.

В обстоятельном труде Е.Ф.Григорьевой «Непреднамеренное С.Т.Аксакова» [3] сделана попытка проанализировать особенности мирозерцания писателя. Однако само определение понятия «непреднамеренного» предполагает наличие неосознанного восприятия определенных ценностей окружающей человека действительности. Тем не менее сама природа автобиографического жанра свидетельствует об осознанном осмыслении собственного внутреннего мира.

Автобиографическая повесть по своим типологическим признакам и художественной основе сближается с жанром исповеди. М.М.Бахтин, несмотря на разведение понятий «исповеди» и «автобиографии», утверждает, что это взаимодополняющие друг друга жанры, а следовательно в автобиографии должно присутствовать исповедальное слово [2].

В центре авторского внимания в автобиографической повести оказываются определенные моменты жизненного пути героя, которые не претендуют на целостность представления всех событий жизни героя, а имеют цель осмыслить пережитое с позиции нравственных законов бытия. Исповедальность – понятие более широкое, нежели понятие исповеди как таковой. Его присутствие в произведении говорит об установке на что-то предельно искреннее, личное, даже откровенное. Этим глубоко личным и сокровенным является описание жизни родного семейства, самых близких и дорогих сердцу людей, а самое главное – собственного мироощущения и мирозерцания.

Важной особенностью жанра исповеди является ведение повествования от первого лица. В самом начале повести «Детские годы Багрова внука» автор сообщает читателю: «Желая, по возможности, передать живость изустного повествования, я везде говорю прямо от лица рассказчика» [1, 224]. Несмотря на наличие того факта, что повесть представляет собой описание воспоминаний, представленных сознанием ребенка, а, следовательно, авторской неуверенности в виденном самим, а не просто услышанном от окружающих его в детстве людей, Аксаков сразу оговаривается, что на суд милостивого читателя выносятся исключительно события, в истинности виденных которых, автор не сомневается: «Итак, я стану рассказывать из доисторической, так сказать, эпохи моего детства только то, в действительности чего не могу сомневаться» [1, 225].

Исповедь как церковное таинство обязательно сопряжено с наличием момента покаяния, без которого не может быть достигнута главная цель исповеди – признание своего греха и очищение от него. Однако признать греховность своих действий могут лишь люди, достигшие сознательного уровня в осмыслении собственных действий. Ответить на вопрос, в каком возрасте достигается эта сознательность, достаточно сложно. Данный процесс сугубо индивидуальный, но религиозные деятели сходятся на мнении,

что это обычно период достижения семилетнего возраста: «С этого времени духовная одежда его (ребенка) начинает покрываться греховными пятнами» [7]. События в повести «Детские годы Багрова-внука» описаны до момента достижения отроческого возраста, поэтому вполне естественным становится сомнение в возможности присутствия покаяния в тексте повести. Однако не следует забывать, что, хотя события в произведении показаны как история «дитяти, жизнь человека в детстве, детский мир» [1, 224], но осмыслены они через призму взрослого человека, способного к нравственной оценке происходящего. В повести как будто достигается двойной угол зрения, хотя Аксаков старается выдержать некоторую беспристрастность повествования и не торопится раскрывать все события заблаговременно или давать преждевременные оценки, позволяя читателю следовать и воспринимать происходящее вместе с Сережей Багровым.

Исповедальное начало в повести выражено в авторском стремлении разобраться в прошлом и настоящем, в попытке писателя восполнить отсутствие в детском возрасте достойного собеседника у маленького Багрова, невозможность выразить и по-настоящему осмыслить свои детские переживания: «... я не дружил с своими сверстниками... Это свойство называли во мне нелюдимостью, дикостью и робостью... отчужденье и уединенье, заставляющие и малое дитя... уходить в глубину внутреннего своего мира, которым трудно делиться с посторонними людьми» [1, 320].

Н.Честнова в своей диссертации, посвященной анализу поэтики художественной прозы Ф.М.Достоевского, подмечает, что исповедь становится одной из составляющих поэтики произведения и формой художественного бытия его героев [6].

Исповедальное начало подразумевает также наличие исповедника. В данном случае таким исповедником является безмолвный читатель. Как известно, чтобы решиться на исповедь, человек должен иметь доверие к своему духовнику. Доверие Аксакова к читателю настолько сильно, что

описание самого дорогого сердцу человека – матери героя лишено приукрашиваний и элементов утаивания неблагоприятных поступков и реплик героини. Собственного героя Аксаков также старается показать максимально объективно (не скрывая все свои детские слезы, страхи, слишком нежную и чувствительную для мальчика привязанность к матери), насколько это возможно в рамках жанра автобиографической повести, не боясь показаться в невыгодном свете перед самым взыскательным читателем.

Раскрытию авторской идеи служит и композиционная организация повести. На первое место выдвигается хронотоп дороги, который получается символическое звучание – дорога как жизненный путь, становление человека, пусть еще и достаточно маленького, как личности. Текст аксаковской повести пространственен и на уровне внешней архитектоники: название каждой главы несет в себе часто не просто упоминание пространственного образа или объекта, но непосредственно связано с дорогой или ходом времени («Зимняя дорога в Багрово», «Первая весна в деревне», «Летняя поездка в Чурасово», «Осенняя дорога в Багрово»). Ход жизни немалым, быстротечен, и где обрывается жизненный путь, это знание неподвластно человеческому разуму. Но человек должен быть подсознательно готовым к этому: «Хотя я много читал и еще больше слышал, что люди то и дело умирают, знал, что все умрут... каждую минуту может случиться какое-нибудь подобное неожиданное несчастье с отцом, с матерью и со всеми нами» [1, 419]. Именно с этим связана важность исповеди (таинства раскаяния) в христианстве. Наличие исповедального начала в повестях Аксакова обусловлено и личными религиозными воззрениями писателя. В русском обществе XIX века человек духовно воспитывался, начиная с раннего детского возраста, в соответствии с традициями русской православной веры, поэтому все церковные таинства и обряды были естественной потребностью людей. Современного человека долгие годы существования в атеистическом обществе лишили этой естественной потребности. Но не-

изменным во все время в вопросах веры остается факт доверия к Богу. И это доверие к Творцу и созданному Им миру отчетливо прослеживается во всех автобиографических произведениях С.Т.Аксакова, в которых осмысление собственного жизненного пути сопровождается с осмыслением тайны человеческой жизни в целом.

Таким образом, наличие исповедального начала в автобиографической прозе С.Т.Аксакова сопряжено с самой природой жанра автобиографической повести, которая предполагает приближение читателя к сокровенным фактам и задушевным переживаниям личной жизни. Мир ребенка показан с позиции событий, которые переживаются автором заново по прошествии многих лет через воспоминание. Доверительный тон писателя вызывает особое сочувствие в читателе к герою повести. С одной стороны, происходящие события показаны глазами ребенка, а следовательно, лишены объективной оценки в силу маленького возраста их свидетеля, который только начинает разграничивать понятия «добра» и «зла». С другой стороны, многогранная и глубокая личность самого писателя, имеющего большой жизненный опыт, пытливый ум, постоянно присутствует в пространстве повести и помогает читателю максимально приблизиться к пониманию внутреннего мира своего героя, стать соучастником событий и в некотором роде человеком, принимающим исповедь – внимательным, но мудрым и безмолвным слушателем.

Примечания

1. *Аксаков, С.Т.* Собрание сочинений. В 3-х т. Т.1. Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука; Стихотворения / С.Т.Аксаков. – М.: Худож. лит., 1986.

2. *Бахтин, М.М.* Автор и герой в эстетической действительности / М.М.Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7-180.

3. *Григорьева, Е.Ф.* Непреднамеренное С.Т.Аксакова: Христианская традиция в творчестве писателя / Е.Ф.Григорьева. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2007.

4. *Николина, Н.А.* Поэтика русской автобиографической прозы: учебное пособие / Н.А.Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002.

5. *Садовникова, Т.В.* Исповедальное начало в русской прозе 1860-х гг.: На материале жанра повести: автореф. дисс. ... к.ф.н. / Т.В.Садовникова; Екатеринбург, 2004.

6. *Честнова, Н.Ю.* Исповедальность как принцип становления поэтики художественной прозы Ф.М.Достоевского: автореф. дисс. ... к.ф.н. / Н.Ю.Честнова; Владимир, 2012.

7. http://azbyka.ru/tserkov/lyubov_i_semya/vera_i_deti/5g12_13-all.shtml

А.И.Разживин (Ключёвский)

Елабуга, arazzhivin@yandex.ru

Неизвестный роман Н.А.Дуровой

В 1839 году вышло в свет самое крупное произведение Н.А.Дуровой роман «Гудишки» в 4-х частях общим объемом 900 страниц. Ныне роман (в отличие от «Записок кавалерист-девицы») - практически неизвестное для современного читателя произведение, впервые переизданное в Елабуге лишь в 2013 году по прошествии 174-х лет [3]. О романе после его выхода в свет положительно отозвался лишь журнал «Библиотека для чтения»: «Действие происходит в Литве, которой нравы сочинительница так хорошо знает и так прелестно описывает. Рассказ вообще быстр и увлекателен. «Гудишки», как они есть, читаются с удовольствием» [1, 1-2]. Несколько иным был отзыв журнала «Отечественные записки»: «Произведения Александра (псевдоним Дуровой, А.Р.) в короткое время поставили его в ряд с другими почетными именами нашей литературы. В самом деле, он обладает умением рассказывать легко, заманчиво, приятно, иногда возвышается до сознания художественного, как, например, в «Павильон», и всегда произведениями своими оставляет глубокое впечатление в душе читателя. Новый роман его «Гудишки» весьма занимателен, но во многих отношениях не может выдержать строгой критики» [6, 95].

Один из первых биографов Дуровой Е. Некрасова отмечала, что в романе «много страстных сцен, очень недурно выполненных. Каждая сцена, каждый разговор отзываются необычной крепостью и силой. Ясность изображения чувств, ощущений приятно поражает во всём произведении» [5, 604].

Исследователь Р. Сидеравичюс обратил внимание на то, что «в разработке литовской темы в русской литературе роман Дуровой остался исключением; жанровые особенности готического романа делают неравнозначными в отношении «Гудишек» различные суждения о достоверности изображения быта и характера литовцев, которые высказывались в современной критике и позднейшей исследовательской литературе» [7, 280-281].

Роман по форме представляет собой повествование арендатора литовской корчмы о том, почему двенадцать окрестных селений имеют одинаковое название Гудишки. Но он осложнен своеобразной трагической прелюдией из жизни героев, суть которой раскрывается значительно позже, и возвратным сюжетом о любви графа Торгайло к красавице Ядвиге с ее трагическим исходом, и вполне романтическим финалом, подчеркивающим временную дистанцию между описываемыми событиями и их авторским осмыслением.

Интрига с названием селений была обозначена писательницей во вставной новелле «Гудишки» из «Добавлений» к «Запискам кавалерист-девицы» (1839 г.). В новелле рассказывается о том, что в одном из походов Дуровой было поручено отвезти приказ к командиру взвода, находившемуся в пяти километрах в селении Гудишки. Она выехала при заходе солнца. Но найти командира взвода оказалось не так просто, ибо в округе насчитывалось более десяти селений с таким же названием. Объехав несколько деревень и хуторов, она лишь к утру нашла адресата, а Гудишек в этой округе, как потом ей сказали, оказалось более десяти. У остроумной

писательницы такое количество Гудишек рождает следующее ироническое замечание: «Кто мне поручится, что к рассвету я не увижу всю поверхность нашего полушария, усеянную Гудишками, и ничем более, как Гудишками» [4, 286]. Именно этот эпизод новеллы стал основой одноименного романтического романа.

Фабула «Гудишек» напоминает структуру популярного в то время европейского «готического романа». Литовский крестьянин Рокочь бежал из благополучной родной деревни в безлюдные пустоши, в заброшенную корчму, желая скрыться подальше от глаз людских и защитить от «руки дерзкого христианина» своих языческих богов. Движет им и личный мотив - желание спасти свою прелестную дочь Астольду от знатного жениха и самому избежать смерти. Интрига смерти связана с предсказанием прабабки Астольды, двадцатилетней вещуньи Нарины, о том, что в день пятнадцатилетия своей любимой дочери он погибнет. Предсказательница видит его трагический исход: по телу Рокоча пройдут к Астольде богатство, почесть и знатность, но они будут результатом надругания над верой отцов. Предотвратить беду крестьянину не удалось. В роковой день на корчму набрел заблудившийся на охоте богатейший литовский вельможа Торгайло. Защищая тайную дверь в светлицу дочери, отец погибает. Слуги графа на месте трагедии находят идол Пеколы, языческого божества, который вместо куклы отдают маленькому приемышу графа - Евстафию, прозванному Гудишеком за его странный плач, порою напоминавший гудение колокола, порою - вой дикого зверя. Изваяние Пеколы успокоило ребенка, внешне излечило от недугов, но в нем поселилась дьявольская сила.

Пеколе (Пеколс, Пикулос) – божество прусской (балтийской) мифологии, связанное с нижним миром, иначе бог преисподней и тьмы, бог подземного царства, повелитель мертвых. Попранный графом кумир грозного Пеколы, поругание им богов своей земли и презрение заветов предков

трагическим образом скажутся на судьбе Торгайлы. Красавица Астольда родит ему двенадцать дочерей, но не будет у него наследника фамилии. Преемником имени, титула и богатства, наследником всех двенадцати деревьев станет приемный графа юный Евстафий (Гудишек). Так раскрывается тайна обилия Гудишек.

Наделенный божественной красотой, он одновременно станет носителем сатанинского начала, соблазнит жену графа Астольду, откажется принять в жены последнюю, дарованную ему в жены его двенадцатую дочь и тайно будет желать смерти отчима. В свою очередь, умерший Рокочь, отец Астольды, становится оборотнем и является то в виде конюха бешеного скакуна, то в облике злейшего врага Торгайлы Воймира.

В сюжете романа Дуровой сплетаются несколько линий: Торгайло-Рокочь и борьба языческой и христианской религии; романическая линия любви мачехи Астольды и приемного сына графа Торгайло Евстафия (сюжет типа Федры Еврипида) на фоне любви графа и полячки Гедвиги в далеком прошлом героев (готический сюжет запретной любви).

Изображение сверхъестественного и ужасного одновременно с описанием блеска аристократической жизни подводит читателя к роковой сюжетной развязке: лишается рассудка и умирает граф, Астольда с дочерьми уходит в монастырь, Евстафий-Гудишек, давно влюбленный в жену отчима Астольду, покидает литвинские края. Слухи доносят известие о сражающемся в войсках польских молодом литвине, поражающем всех храбростью, дивной красотой и сатанинским взглядом.

Автор описывает историю Литвы периода перехода от языческой веры к христианской культуре. Однако исторические события (как и само изображение героев) освещаются, как верно подмечено Е.И.Болух [2], исходя из особенностей популярного в 30-х годах XIX века жанра «готического романа» с его интересом к сверхъестественному, таинственному, ужасному, роковому.

Место действия романа традиционно для готического жанра: события разворачиваются то в заброшенной корчме, то в пышном замке Торгайло с его огромными раззолоченными залами, убранными и ослепительно освещенными, то в монастыре Гедвиги Аграновской.

В романе оживает средневековая готика, интерпретируемая автором в романтическом ключе. Действие романа отнесено к неопределенно далекой эпохе, «когда Литва еще была Литвою и имела множество богов везде и для всего, то есть: была еще Княжеством и поклонялась идолам» [3, ч.I, 15]. Временную дистанцию подчеркивает финал: на развалинах замка спустя годы вырос господский дом, затем на его месте раскинулось ржаное поле, а связанные с замком происшествия изгладились из народной памяти. «Прошли века; все изгладилось и с земли и из памяти, но остались деревни и при них их название. Нет сомнения, что они имеют и другое, потому что слишком затруднительно было бы для многих распоряжений, чтобы двенадцать деревень носили одно и то же название; но жители упорно зовут их Гудишками; и одно поколение передает другому это имя, не заботясь и не доискиваясь, когда, как, для чего и почему оно дано им. Одни только жида-арендаторы, и то умные, хранят это происшествие в своей памяти и увеселяют или пугают путешественника рассказом о всех ужасах корчмы больного Литвина» [3, ч.IV, 216] .

В «Гудишках» причудливо переплетаются языческие и христианские мотивы: с одной стороны, душа графа взывает к верности в отношении к своим национальным богам и символам. Использование Гудишкой в качестве своеобразной игрушки святыни литовцев деревянного идола Пеколы обретает символический смысл: даже в разбитом виде он не исчезает из предметного и духовного мира героев. Христианскими же мотивами пронизан тайный переход графа в новую веру, усыновление им подкидыша, а также противостояние демоническому началу в лице Воймира. С древне-

русской литературой и фольклорной традицией роман сближают мотивы неравного брака, военных походов, хождений, защиты отечества.

Форма готического романа дала право автору на совмещение в рамках романтического художественного произведения вымысла, фантастики, роковой предопределенности судьбы с обыденной реальностью, позволила сочетать напряженный драматизм действия с психологизмом. Отчаяние и раскаяние графа, глубина его горя и неотвратимость жестокого наказания за прегрешения в чем-то сближают фигуру несчастного мученика с героями высоких трагедий. Серьезность чувств и причина постигших страданий роднят Яннуария Торгайло со страдающими, кающимися, добивающимися прощения, но не получающими его другими романтическими изгоями.

В финале романа Дурова замечает, что писатель имеет право на вымысел: может быть, и деревни-то с одинаковым названием не существуют в действительности, а может, только сами жители зовут их Гудишками, не задумываясь о происхождении этого названия. Важно другое - под пером романтического писателя народная легенда обрела плоть романтического исторического сюжета, захватывающего читателя интригой, сложным сюжетом, местным колоритом, проникновением в стихию иной (литовской) национальной культуры.

Роман Н.Дуровой «Гудишки» отвечал всем структурным компонентам и атрибутам готического романа (А.Радклиф, Х.Уолпол, К.Риф, М.Льюис, У.Бекфорд). Сюжет строится вокруг тайны, повествование не лишено атмосферы ужаса и страха, развивается в виде угроз покою, безопасности героя и героини, наблюдается ограничение свободы человека рамками фатума, столкновение с иррациональным и дьявольским, психическое расстройство героя, преследование, психологическое насилие.

Роман стал основным жанром готической литературы. Это, как правило, произведение мистического толка, героями которого помимо реальных действующих лиц являются призраки, либо мрачные люди с загадоч-

ным и темным прошлым и не менее темным настоящим, монахи, мистики. Действие литературных готических произведений, как правило, разворачивается в готическом мрачном замке, подземелье, пещере. Центральный персонаж – девушка – добродетельная, скромная, милая, награжденная впоследствии супружеским счастьем и богатством, вытесняется из центра читательского внимания присутствием героя-злодея. Преобладающая атмосфера романа – таинственность и страх, что соответствовало эстетике европейского и русского романтизма. В этом плане роман Н.А.Дуровой показателен, а ее автор раскрывается новой писательской гранью: мемуаристика – отнюдь не главное (основное) ее писательское пристрастие. Жанровые предпочтения ее весьма разнообразны, эстетические искания актуальны для своего времени.

Литературная слава Дуровой в XIX веке была недолгой, хотя и яркой. Сверкнув на литературном небосклоне конца 30-х – начала 40-х годов публикациями своих повестей и рассказов, Дурова вскоре перестанет заниматься литературной деятельностью. Однако легендарный образ женщины-офицера, писателя, талант которого был оценен критикой и великим А.С.Пушкиным, и поныне вызывает интерес читательской аудитории. Первая треть XIX века – время становления жанра романа. Н.А.Дурова своим романом «Гудишки» внесла свой скромный, но при этом не менее заметный вклад в становление жанра наряду с другими романистами первой половины XIX века - М.Н.Загоскиным, А.Ф.Вельтманом, И.И.Лажечниковым.

Примечания

1. Библиотека для чтения. – СПб., 1839. – Т.35.
2. *Болух, Е.И.* Жанровое своеобразие художественной прозы Н.А. Дуровой: Дис. канд.филол.наук / Е.И.Болух. – Тверь, 2001.
3. *Дурова, Н.А.* Гудишки: роман в четырех частях. Сочинение Александра / Н.А.Дурова // Н.А.Дурова. Избранные сочинения. Составитель Айкашева О.А. – Елабуга: «ЕлТИК», 2013.

4. Дурова, Н.А. Избранные сочинения кавалерист-девицы / Н.А.Дурова. – М., 1988.

5. Некрасова, Е.С. Надежда Андреевна Дурова. (Псевдонимы: Девица-Кавалерист, Александров). (1783-1866) / Е.С.Некрасова // Исторический вестник. – 1890. – Т.41. – № 9.

6. Отечественные записки. – 1839. – Т.IV. – № 7.

7. Сидеравичюс, Р. Надежда Дурова / Р.Сидеравичюс // Русская литература в Литве: XIV-XX вв. Хрестоматия. – Vilnius, 1998.

С.А.Салова

Уфа, irlxx@yandex.ru

Полемический подтекст комедии Д.И. Фонвизина «Бригадир»

В отечественном литературоведении до сих пор остается господствующей инерция осмыслять пьесу «Бригадир» как важнейший этап становления в России самобытной общественно-сатирической комедии. Такая исходная посылка сделала методологически неизбежным рассмотрение ее поэтики на фоне соответствующей жанровой традиции А.П.Сумарокова, а также в микроконтексте «прелагательной» теории В.И.Лукина и практики всей «елагинской» школы. Большинство исследователей привычно называют комедию «Бригадир» первой оригинальной пьесой Фонвизина, отчетливо сознавая при этом, что подобная номинация молчаливо подразумевает указание на «пока» еще не достаточное драматургическое мастерство будущего автора общепризнанного шедевра, каким станет впоследствии комедия «Недоросль». Возможно, именно поэтому в творческой истории фонвизинской комедии сохраняется множество незаполненных лакун. До сих пор остается не вполне ясным, как повлияли на генезис «Бригадира» серьезные разногласия, возникшие в елагинском кружке и приведшие, в конечном итоге, к осложнению отношений Фонвизина со своим непосредственным начальником И.П.Елагиным, а затем и к резкому ухудшению отношений с В.И.Лукиным, быстро превратившихся в откровенно

враждебные. Продолжают вызывать недоумение мотивы поведения И.П.Елагина, отказавшего Фонвизину в поддержке: «Казалось бы, комедия должна была понравиться ему: в ней развивались мотивы, поднятые в «Русском французе» Елагина, комедия блестяще решала задачу создания национального репертуара, поставленного в елагинском кружке» [2, 296].

Из общего потока стереотипных суждений о пионерской для русской комедиографии бытовой пьесе 1769 года решительно выламывается пронизательная оценка, данная ей Н.Д.Кочетковой, назвавшей комедию «Бригадир» «литературным трудом Фонвизина, свидетельствующим о его творческой зрелости» [3, 310]. Наиболее наглядным доказательством его неоспоримого художественного мастерства, вне сомнения, является выработанная им оригинальная, откровенно экспериментальная по духу драматургическая стратегия, полемически заостренная как по отношению к памфлетной жанровой традиции в лице А.П.Сумарокова, так и – причем, в гораздо большей степени – к комедиографической практике апологетов «прелагательной» теории.

Учитывая энергичные попытки теоретика «новой драмы» В.И.Лукина ниспровергнуть авторитет А.П.Сумарокова в жанре комедии, определение собственного отношения к традиции, индексируемой именем последнего, приобрело для Фонвизина особую актуальность. Камнем преткновения при этом стало тенденциозное тяготение Сумарокова к памфлетному истолкованию комедийного жанра. Напомним, что Лукин категорически отвергал подобную драматургическую стратегию, не без основания усматривая в ней неприкрытое стремление ее приверженцев дискредитировать своих оппонентов и «удовольствоваться» тем самым собственной «завистью, злобу и мщение» против конкретных личных противников. Что касается Фонвизина, то по отношению к культивируемой Сумароковым памфлетной комедии, он занял гораздо более взвешенную позицию. Постаравшись извлечь рациональное, позитивное зерно из творческо-

го опыта своего старшего предшественника, он сконцентрировал преимущественное внимание на возможности иного, не памфлетно-обличительного использования так называемых «подлинников». На их присутствие в пьесе Фонвизина обратил внимание еще П.А.Вяземский: «В “Бригадире” есть тоже намеки на живые лица, и между прочим на какого-то президента коллегии, который любил великорослых и по росту определял подчиненных своих на места» [1, 219]. Широко известно также и показанное указание самого Фонвизина в «Чистосердечном признании в делах моих и помышлениях» на прототипическую основу образа Бригадирши. Поскольку использование «подлинников» не было откровением для русской сцены, возникает необходимость обосновать принципиальную новизну тех художественных мотивировок, которые побудили Фонвизина актуализировать данный прием в функции, принципиально отличной от той, что он выполнял у Сумарокова с его пристрастием к «памфлетизирующей» тактике. Рискнем предположить, что автор «Бригадира» фактически перепрограммировал исходную сумароковскую схему соотнесения вымышленного персонажа с его реальным прототипом, поменяв вектор напряжения внутри этой пропорции на прямо противоположный – с индивидуализирующего на генерализирующий. Несомненная эффективность подобного функционально переосмысленного использования «подлинников» как нельзя лучше подтверждалась знаменитым отзывом Н.И.Панина о Бригадирше, которая «всем родня». В соответствии с художественной логикой Фонвизина-драматурга, комедийные персонажи, благодаря своей прототипической основе, наделялись качеством автохтонной укорененности в российской действительности, обретая тем самым способность, взамен предельно редуцированной и практически сведенной «на нет» установки на узнаваемость, художественно транспонировать искомые признаки этноспецифичности и национальной характерности. Существенно подчеркнуть, что, отталкиваясь от опыта основоположника русской памфлетной

комедии, Фонвизин искал попутно и альтернативу эстетическим нововведениям Лукина, поскольку отчетливо сознавал их вторичность по отношению к реалиям русской жизни. Бывшие сослуживцы, они не стали единомышленниками в видении путей и перспектив становления самобытной отечественной комедиографии. Едва ли не самым главным пунктом разногласий между Фонвизиним и теоретиком «склонения на русские нравы» был вопрос о конкретных механизмах создания в условиях острейшего кризиса национального самосознания самобытной комедии с действующими лицами, воплощающими своеобразность новой российской ментальности.

В отличие от многословного В.И.Лукина, подробнейшим образом обосновавшего «прелагательную» теорию и практику, Фонвизин не оставил литературно-теоретических выкладок, дававших хотя бы приблизительное представление об его взглядах на перспективы становления национальной модели комедийного жанра. Данное обстоятельство вынуждает исследователя гипотетически реконструировать жанровую позицию автора «Бригадира» исходя из особенностей поэтики этой пьесы, в художественной структуре которой с той или иной степенью отчетливости преломились наиболее значимые инновационные эстетические решения драматурга. К числу таковых относится, в частности, нетривиальный подход Фонвизина к концептуализации дихотомии «своего» и «чужого» в социокультурном пространстве тогдашней России.

Презентация внутрисемейного конфликта в комедии Фонвизина преследовала цель воссоздать внушительную картину общероссийского масштаба с тем, чтобы проблематизировать исходную ценностную оппозицию своего/чужого в многообразных, но теснейшим образом взаимосвязанных модификациях, в том числе идеологической, этической, социо- и этнокультурной. Есть основания полагать, что едва ли не первостепенную значимость для самого Фонвизина представляла именно последняя из возмож-

ных актуализаций исходной парадигмы. Она-то и стала едва ли не главным предметом его пристального художественного анализа в пьесе, в центр которой драматург поставил фигуру «русского парижанца» – молодого представителя галломанствующего российского дворянства. «Заставив» бригадирского сына признаться, что он «кроме романов, ничего не читывал» [4, 49], Фонвизин одним из первых скептически оценил саму возможность позитивного культурно-моделирующего воздействия инонациональной литературы на интеллектуально неподготовленных к ее восприятию россиян. Весьма красноречиво в этом смысле импульсивное решение Ивана продублировать поведение персонажа прочитанной им «прекрасной» французской книги и, подобно ему, вызвать на дуэль собственного отца: «Et pourquoi non? Я читал в прекрасной книге, как бишь ее зовут... Je n'en m'est échappé, да ... в книге “Les sottises du temps”, что один сын в Париже вызывал отца своего на дуэль... а я, или я скот, чтоб не последовать тому, что хотя один раз случилось в Париже?» [4, 70]. Эта знаменитая мизансцена с предельной отчетливостью обнаружила парадоксальность художественной логики Фонвизина. Дело в том, что спонтанная книжная реакция «негодницы» Ивана полностью соответствовала той парадигме образцового проевропейского культурного поведения, которая, начиная с Петровской эпохи, упорно насаждалась в России нового времени, в том числе и высокообразованными русскими переводчиками галантных романов. Их культуртрегерские претензии до сих пор принято оценивать сугубо положительно, а трансплантируемые ими на русскую почву сочинения считать плодотворной реализацией культурно-просветительской и культурно-моделирующей функций европейской литературы, задававшей россиянам современные нормы светского поведения в самых разных сферах жизни. Фонвизин же выступил против такой, опосредованной литературой экстраполяции европейской ситуации на российскую, против восприятия литературы как фактора, дававшего *готовые* нормы поведения.

В России времен Фонвизина сложилась непростая социокультурная ситуация, чреватая назревшей необходимостью осуществить семантическую переакцентуацию дихотомии «свое – чужое», построенной на унизи-тельном для национального самосознания принципе доминирования в ней второго элемента. Косвенным указанием на осознанную Фонвизиным од-нобокость «культурного интернационализма» (выражение М.М.Бахтина) переводчиков и перелагателей чужих текстов, а также явную ущербность тогдашней практики литературного культуртрегерства стала «прекрасная», по отзыву Ивана, книга с выразительным, «говорящим» названием «Les sottises du temps», что в переводе на русский язык означает «Ошибки вре-мени». Вполне возможно, что именно сквозь такую «иронико-пародическую» призму и рассматривал Фонвизин стратегию «склонения» иностранных пьес на русские нравы по рецепту В.И.Лукина, оценивая ее как своего рода «ошибку времени».

Примечания

1. *Вяземский, П.А.* Фон-Визин / П.А.Вяземский // Вяземский П.А. Полное собрание сочинений: в 12 т. – Т.5. – СПб.: Типография М.М. Ста-сюлевича, 1880. – 367 с.
2. *Горбачева, Н.Н.* О датировке комедии Д.И.Фонвизина «Бригадир» / Н.Н.Горбачева // XVIII век. – Сб. 14: Русская литература XVIII – начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л.: Наука, 1983. – С.292-303.
3. Словарь русских писателей XVIII века. – Вып. 3: (Р – Я). – СПб.: Наука, 2010. – 472 с.
4. *Фонвизин, Д.И.* Собрание сочинений: в 2 т. / Д.И.Фонвизин. – Т.1. – М.; Л.: ГИХЛ, 1959. – 632 с.

Л.А.Сапченко

Ульяновск, ssj-sla@mail.ru

«Швейцария в Казани»:

сочинение Н.Панаева в рукописном журнале «Аркадские пастушки»

В 1804-1807 гг. в Казани выходили рукописные издания «Аркадские пастушки» и «Журнал наших занятий», в которых сотрудничали молодые авторы, подписывавшиеся условно-идиллическими «пастушескими» именами: Ирис – Иван Панаев, Меналк – Сергей Аксаков, Палемон – Петр Алехин, Нереис – Николай Панаев, Адонис – Александр Панаев и т.д. «Все братья Панаевы окончили Казанский императорский университет. Старшие Панаевы были в числе первого студенческого состава и учились вместе с Аксаковым» (см.: [8]). Отдельные публикации и оглавление некоторых номеров помещены были в Полном собрании сочинений С.Т.Аксакова 1886 г., что позволяет выделить темы и жанры (идиллия, пастораль, эклога, ода, послание, путешествие и др.), характерные для литературы XVIII века в целом.

«Аркадские пастушки» и «Журнал наших занятий», редко становятся предметом специального исследования. Между тем архивные разыскания помогают более полно восстановить содержание названных журналов и обнаружить в них ряд интересных материалов. Воспроизведенные по подлиннику отдела рукописей РНБ и опубликованные нами оглавления номеров «Аркадских пастушков» и Журнала наших занятий» (см.: [7]) могут быть дополнено здесь еще одним, хранящимся в фондах РГАЛИ (начало 1800-х гг., январь, № 3): 1. Роза. Идиллия. Г.Жаффрета. 2. Мадригал. (Филлида). 3. Весенняя песнь (Адонис). 4. Песенка. (Хлоя). 5. Торжество любви (Продолжение). 6. Черта из жизни Генриха IV [5].

Несмотря на подражательный, ученический характер этих сочинений, они донесли в общих чертах атмосферу, отразили литературную си-

туацию того времени, спектр жанров, проблемы языка и стиля, борьбу шишковистов и карамзинистов.

Обращает на себя внимание сделанная С.Т.Аксаковым выписка из статьи А.Панаева «О распространении и пользе русской литературы», где «незабвенный Карамзин» назван преобразователем русской прозы, «которая до него у нас находилась в самом жалком положении»; ее «уродливые выражения, скучные и продолжительные периоды, принужденный смысл» утомляли читателей, «но он явился – и чистота слога одушевила сочинения наши, и тьма подражателей старались наперерыв превосходить друг друга в подражании, и множество молодых людей захотели заниматься отечественною литературою» [2, 381]. Именно с этим связывает Панаев дальнейшее литературное развитие: «Отсюда-то, можно смело сказать, следует эпоха усовершенствования нашей словесности, - отсюда-то вкус к любословию начал у нас приходить в лучшее состояние – и издание журналов было самое полезнейшее намерение к достижению онаго...» [2, 381].

Комментируя эту статью, С.Т.Аксаков впоследствии вспоминал: «Я помню, что в этой детски-молодой статье было несравненно больше преувеличенных, безусловных и восторженных похвал Карамзину и что только из уважения к моим настоятельным требованиям Панаев согласился кое-что убавить. Что же касается до мысли и выражений, то разве издатель “Московского Меркурия” (г-н Макаров), да и другие поклонники и последователи Карамзина не такими же мыслями и выражениями опровергали грубые, иногда натянутые, но всего чаще справедливые осуждения Шишкова?» [2, 382].

Однако карамзинское направление поддерживалось и другими авторами журналов. В мартовском номере «Аркадских пастушков» за 1804 год была помещена проза Николая Панаева (Нереиса) под названием «Швейцария в Казани».

Написанное в популярном тогда, освященном авторитетами Стерна и Карамзина жанре путешествия, с трудом поддающегося определению, представляющего «пестрое разнообразие как форм, так и установок» [13, 10], а также в русле моды на путешествия по Швейцарии, произведение Панаева отчетливо отразило также характерные для этого жанра изменения в аспекте соотношения вымысла и подлинности, литературы и действительности.

Данная проблема, поставленная в трудах крупнейших литературоведов на материале творчества Н.М.Карамзина, Ф.Н.Глинки, А.Ф.Вельтмана и др., приобрела в последние годы новую актуальность у зарубежных и отечественных исследователей [см. 11; 12; 13], причем «одним из наиболее продуктивных путей остается осмысление травелогов в рамках существующей картины литературных направлений» [12]. В русской литературе сентиментализма, где происходил «постоянный и сложный процесс взаимопроникновения литературы и реальной действительности» [9, 127], особый интерес представляет собой вопрос о чтении и «читающем» герое (см.: [9]).

«Швейцария» в анализируемом тексте предстает одновременно и как заданный литературой концепт и как реальная местность. Их первоначальная противопоставленность, противоречие между воображаемым и реальным снимается в финале, происходит новое осмысление локального ландшафта. Окрестности города трансформируются в иное пространство, местность пересоздается, не теряя своей конкретности и территориальной прикреплённости, досягаемости. Хотя панаевский герой, как и карамзинский, – это «путешественник с книгой в руках» [10, 572], внешние реалии (автор и место) вполне сохраняют свое значение.

С первых же строк Н.Панаев указывает на предшествующую традицию и отсылает читателя к литературному источнику своего творения, но в то же время устанавливает связь чтения с определенным местом: «В конце

минувшего лета, вставши гораздо ранее обыкновенного, я пошел ходить по окрестностям Казани, имея с собою незабвенного Карамзина, и в задумчивости – зашел в места, совсем мне неизвестные ...» [1, 371].

Дальнейшее повествование строится именно по принципу соотношения книжного текста и реальности. Жизнь просматривается «через призму литературы» [10, 527].

«Можно выделить целую серию травелогов по их интертекстуальным отсылкам к Стерну, Дюпати или Карамзину, будь они напрямую выражены в эпиграфах, предисловиях, и тому подобном или же в заимствовании мотивов, сцен и стилистических приемов», – пишет А.Шёнле [13, 12].

Приятное местоположение привлекает взоры автора, которые повинаясь установке, обращаются к строчкам «Писем русского путешественника», однако чтение и мысленное странствие по городам Швейцарии, по «счастливым странам Гельветии», где он подкрепляется у пастухов молоком, сыром, плодами прерывается внезапным возгласом: «Постой, блуждающе воображение! Ты завело северного жителя слишком далеко <...> Ах! Я в Казани...»[2, 371].

В то же время противопоставление приятной, но исчезающей мечты о неподражаемой, величественной натуре и скудной действительности – прием, заимствованный опять же у Карамзина. В его повести «Афинская жизнь» горестным восклицанием «Мечта! Мечта!» [1, 59] обозначено возвращение от утопии к безотрадной сущности. Однако у Н.Панаева этот прием переосмысливается: окружающий холмистый ландшафт оказывается не менее, чем книжный, приятным и впечатляющим, обнаруживающим сходство с карамзинскими описаниями. Далее опять следует «перебивка» реальности игрой воображения. Пейзаж окрестностей Казани населяется традиционными образами. Путешественник видит мысленным взором переход Суворова через Альпы, Чортов мост, неприступные горы и

глубокие пропасти, видит бесстрашных Россов и храбрых, непобедимых полководцев. «Эстетически освоенный контекст» используется для выражения индивидуального опыта [6, 14]. Внимание автора к реальности возникает благодаря тому, что она могла быть смоделирована в существующих эстетических формах. Автор наяву восхищается чудесными видами окрестностей Казани, но, «не расставаясь с милым своим спутником» (так сочинитель называет находившуюся с ним книгу), одновременно представляет себе, что стоит «на земле, принадлежащей отечеству храброго патриота Вильгельма Телля» [2, 372] (необходимый атрибут швейцарской темы в русской литературе).

Короткое путешествие автора оказывается не лишенным и других примет сентименталистского дискурса: памятные надписи «чувствительных меланхоликов», общение с друзьями, разделившими чувства товарища, наконец, описание всего увиденного и прочувствованного лирической прозой, соотносимой с характерной жанровой формой «прогулки». Лирическая проза под названием «Прогулка» представлена была в творчестве Н.М.Карамзина, П.Ю.Львова и др. В «Аркадских пастушках» свою «Прогулку» помещает Аминт: «Ударило три часа! Я проснулся и вспомнил намерение мое идти прогуливаться. <...> Благодетельная природа ожидала царя своего и готова была воскреснуть при первом появлении лучей его. Я спешил встретить его явление – и побежал на крутой берег великолепной реки Волги <...>» [3, № 8, 11]. Причем, так же, как и у Н.Панаева, сентименталистские клише дополняются у него конкретными приметами реального пейзажа: на хребте Волги «видны были приятные острова с тенистыми рощицами», «утесистые горы с песчаными отлогостями, на коих росли густые мрачные ели...» [3, № 11, 11-12].

У Н.Панаева контраст между мечтой и действительностью, сопровождавшийся нередко иронией в литературе путешествий, как бы стирается, создается поэтический образ, обозначенный в заглавии. По этому поводу

С.Т.Аксаков писал: «Вот каким образом родилось название Швейцарии в окрестностях Казани. Отыскав это гористое и живописное местоположение позади урочища Поцека, на котором стоял архиерейский дом, Александр Панаев мне первому сообщил об этом открытии. Наши рассказы привлекли других, и гимназисты окрестили это место именем “Казанской Швейцарии”. Теперь оно сделалось любимым местом гулянья для всего города. Там настроены домики, беседки и, кажется, есть даже кондитерская; самое место разделилось на два гулянья: одна половина называется немецкою, а другая — русскою Швейцариею» [2, 373].

Очевидно, что Н.Панаев отходит от стернианской модели путешествия с ее сосредоточенностью на субъекте, и взирает «окрест» себя, хотя и воспринимает действительность чрез призму условно-книжного, литературного образа.

Примечания

1. Аглая. – М., 1796. – Изд-е 2-е. – Ч. II. – С.59.
2. *Аксаков, С.Т.* Полн. собр. соч. / С.Т.Аксаков. – Т.2. – СПб., 1886.
3. «Аркадские пастушки», издаваемые Александром Панаевым (журнал ученической эпохи). Ч. II, V, VII-XI. Автограф с вклеенными акварельными рисунками // ОР РГБ Ф. 3. Раздел 3. К. 5. Ед. хр. 1.
4. Журнал наших занятий. – Казань. Автограф чернилами. 6 тетрадей // ОР РГБ. Ф. 3. Раздел 3. К. 5. Ед. хр. 5.
5. «Аркадские пастушки», рукописный журнал, издававшийся А.Паневым в Казанской гимназии. Январь. № 3. Нач. 1800-х г. // РГАЛИ. Ф. 10. Оп. 1. Ед.хр. 4.
6. *Иванов, М.В.* Мир Швейцарии в «Письмах русского путешественника» / М.В.Иванов // Русская литература XVIII века и ее международные связи. XVIII век. – Сб.10. – Л.: Наука, 1975. – С.296-303.
7. *Ишкиняева, Л.К., Сапченко, Л.А.* Рукописные журналы А.И.Панаева и С.Т.Аксакова и жанровая традиция XVIII столетия / Л.К.Ишкиняева, Л.А.Сапченко // Михаил Муравьев и его время. Сб. статей и материалов Третьей Всероссийской научно-практической конференции... – Казань, 2011. – С.154-160.
8. *Коновалова, С.А.* Панаевы в истории культуры / С.А.Коновалова // <tatar.museum.ru> Boratynsk/Musproj

9. *Кочеткова, Н.Д.* Герой русского сентиментализма. Чтение в жизни «чувствительного» героя / Н.Д.Кочеткова // XVIII век. – Сб.14. Русская литература XVIII - начала - XIX века в общественно-культурном контексте. – Л.: Наука, 1983. – С.121-142.

10. *Лотман, Ю.М.* Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина и их роль в развитии русской культуры / Ю.М.Лотман // Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1984.

11. *Соловьев, А.Ю.* Поиск счастья «русским путешественником» (сентиментальный сюжет «Путешествия в полуденную Россию» В.В. Измайлова) / А.Ю.Соловьев // Русская литература. – 2011. – № 3. – С.139-147.

12. *Сорочан, А.* Туда и обратно: новые исследования литературы путешествий и методология гуманитарной науки / А.Сорочан // НЛО. – 2011. – № 112. <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/112/so36.html>

13. *Шёнле, А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790-1840 / А.Шёнле. – СПб.: Академический проект, 2004.

Н.А.Сергеева

Санкт-Петербург, nadia_sergeewa@mail.ru

«Русские ночи» В.Ф.Одоевского:

к вопросу о становлении русской философской литературы

«Русские ночи» В.Ф.Одоевского – особенный тип текста в русской литературе XIX века, находящийся на границе художественного и философского дискурсов. На первый взгляд, это привычный для читателя XIX века диалогический цикл с рамкой и вставными новеллами. «Весь материал располагается тремя слоями: необыкновенные истории о «сумасшедших», искания двух друзей, которые записывают эти истории, и – над всем этим – беседы и размышления четырех приятелей, читающих рукопись предшественников» [1, 173]. Однако текст конструируется таким образом, что внимание читателя занимает не столько фикциональный мир, сколько философское содержание разговоров героев. Проблема правдоподобия и истинности истории, столь остро стоящая в классическом прозаическом цикле, не играет важной роли в «Русских ночах». Одним из первых на это

обратил внимание Ю.В.Манн, указав на фактические несоответствия в тексте [1, 164]. Если в начале автор описывает пространство, в которое помещены герои (ср. герои в гостиной, в карете), то в продолжении повествования хронотоп оказывается постоянным и неподвижным: комната Фауста ночью. Кроме того фигура рассказчика постепенно исчезает, появляясь лишь как маркер начала нового философского спора. А сам нарратив сменяется драматической формой.

Такая структура служит для читателя отсылкой не столько к традиции диалогического цикла, сколько к традиции философских диалогов Платона. По форме разговоры четырех приятелей близки к классическим спорам древнегреческих философов, в частности они строятся с соблюдением правил теории аргументации. Желая подтвердить истинность своих слов, приятели ссылаются на многочисленные авторитеты. Виктор, возражая Фаусту, приводит имена известных экономистов: «Адам Смит, великий Адам Смит, отец всей политической экономии нашего времени, образовавший школу, прославленную именами Сэя, Рикардо, Сисмонди!» [3, 74]. В другом месте Фауст говорит: «Когда я принужден порицать кого-нибудь, то всегда стараюсь поддержать свое мнение каким-либо важным авторитетом» [3, 74]. Нередко друзья уличают друг друга в подмене понятий в споре: «Ты смешиваешь два совершенно различных состояния человека...» [3, 97].

Однако при внешней схожести между классическим философским диалогом и диалогами героев Одоевского есть существенная разница. Философский диалог всегда направлен на доказательство какой-либо определенной мысли. «В рамках такого риторического типа культуры истиной можно играть и над истиной можно смеяться, можно из каких бы то ни было соображений переворачивать истину, но опровергать и отрицать истину, собственно говоря, нельзя, потому что тут, в рамках такого типа культуры, в конечном счете всегда совершенно твердо известно, что *есть*

истина и *что* есть истина» [2, 510]. Герои «Русских ночей» не обладают неким конечным знанием, поэтому они не способны и высказать его. Подобно философам-герменевтам, Фауст восклицает: «Знаете ли великую тайну: истина не передается! Исследуйте прежде: что такое значит говорить? Я, по крайней мере, убежден, что говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное слово» [3, 14]. Если читатель философского диалога получает в результате ответ на определенный вопрос, поставленный в начале, то читатель «Русских ночей» далеко не всегда сталкивается с готовым решением. «"Чем окончилось наше путешествие?" – Путешествием» [3, 145]. «То есть незнанием истины и неутолимой потребностью продолжать ее поиски» [1, 176]. Устраняя повествователя, автор позволяет высказаться каждому из героев. И хотя фигура Фауста во многом является доминантной в ночных разговорах друзей, последнее слово в споре остается не всегда за ним. Более того часто он обрывает диалог, как бы оставляя читателя один на один с предметом спора.

Так в тексте «Русских ночей» формируется новый тип читателя. Адресат здесь перестает быть ведомым повествователем и обретает большую самостоятельность по сравнению с той, которую он имел в предыдущих текстах Одоевского. Читатель вовлекается в спор героев, каждая новелла для него – иллюстрация определенной философской мысли. Его задача – не столько принять идеологическую позицию одного из героев, сколько вынести собственное мнение, которое должно сформироваться самостоятельно, а не под давлением чужого голоса. Читатель как бы становится еще одним собеседником в разговоре героев. Только так можно приблизиться к пониманию истины. Эта мысль эксплицируется в словах Фауста: «Когда два или три человека говорят от души, они не останавливаются на большей или меньшей полноте своих слов; между ними образуется внутренняя гармония; внутренняя сила одного возбуждает внутреннюю силу другого»

[3, 135]. По сути, каждый отдельный читатель должен сам сформировать свою позицию по отношению к определенной проблеме.

Однако Одоевскому не удалось в полной мере создать текст, который бы поднял читателя на ту высокую ступень, которую он обрел, например, в полифонических романах Ф.М.Достоевского. В «Русских ночах» нет картины личности ни одного героя, нет характера в точном смысле этого слова: мы не столько «видим», сколько «слышим» героев. Сознание персонажей не интересует автора само по себе. Однако именно через слово таких обезличенных героев он обращается к читателю-субъекту. В результате возникает конфликт: читатель, обладающий индивидуальным сознанием, помещается в мир текста, в котором нет индивидуальностей. Для того чтобы этот конфликт исчез, реальному читателю пришлось бы превратиться в некую абстракцию – такую же, какую представляют герои «Русских ночей». Кажется, что такая абстрактная инстанция могла бы быть равной идеальному читателю. Энциклопедист, человек широчайшего кругозора, Одоевский видел в своем читателе абсолютно равноправного собеседника и во многом идеализировал его. Он создал текст, который призывает адресата преобразиться в ходе чтения.

Наконец, осталось понять, каким образом Одоевскому удалось построить столь необычный для своего времени текст. Чтобы читатель смог адекватно воспринять «Русские ночи», он должен быть знаком с тем дискурсом, которым владеют герои и автор – понимать, о чем идет речь в тексте, узнавать имена многочисленных ученых и философов, на которых ссылаются персонажи. Для того чтобы сделать текст понятным каждому, автор создает на границе художественного текста особое пространство, в котором он может прямо обратиться к читателю, пояснить ему слова и мысли героев. Для этого в реплики персонажей вводится специальный комментарий. Фауст говорит Виктору: «Вспомни слова Биша – великого экспериментатора, опытного физика, убитого анатомическими опытами,

которого кто-то, и не совсем без основания, поставил наряду с Наполеоном» [3, 141-142]. То, что отделено знаком тире, и есть пояснение, необходимое читателю. Не зря Фауст говорит другу слово «вспомни»: вероятно, Виктор прекрасно осведомлен, кто такой Биша. Чтобы познакомить читателя с идеями того или иного ученого в слова героев вводятся прямые цитаты, заключенные в кавычки. Более того автор сопровождает их ссылками (ср.: «Bichat, “Recherches physiologiques physiologiques sur la vie et la mort“ <Биша, «Физиологические исследования о жизни и смерти» (франц.)>, Paris, 1829, p.108.» [3, 142]). Через подобные ссылки и обращения к читателю, помещенные в сноски, автор вступает с ним в прямой диалог, он разъясняет ему источники мыслей героев: «Мысль, почерпнутая Фаустом из сочинения Пордеча и “Philosopheinconnu”. Фауст часто, раз три или четыре, цитирует этих сочинителей, не называя их – ибо боится упрека в мистицизме и в том, что он поддался влиянию немецкого философа, что в эту эпоху казалось непростительным» [3, 15]. Наконец, автор использует нетекстовые элементы – например, он приводит нотную запись музыки Бетховена.

Все эти ссылки, сноски, кавычки, комментарии являются атрибутами текста, формирующегося за пределами художественного мира «Русских ночей», и одновременно неразрывно связанного с ним. Одоевский структурирует особое интеллектуальное пространство – пространство мысли и культуры, и вовлекает в него своего читателя. В результате текст художественного произведения разрывает свои границы – он перестает быть замкнутым на себе. Внимание читателя становится направленным не только на текст, но и на то, что находится за ним. В результате истинным событием становится не какое-либо событие фикционального мира героев, а сама возможность «прямой» встречи автора и читателя.

Возможно, создание подобного текстового пространства, введение нового типа читателя, вытеснение события за рамки художественного мира

может стать теми признаками текста, которые отличали бы его от классических художественных произведений и позволили бы поставить вопрос о выделении особой линии философских сочинений в русской литературе.

Примечания

1. *Манн, Ю.В.* Русская философская эстетика / Ю.В.Манн. – М., 1988.
2. *Михайлов, А.В.* Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX веков / А.В.Михайлов // Языки культуры. – М., 1997.
3. *Одоевский, В.Ф.* Русские ночи / В.Ф.Одоевский. – Л., 1975.

А.В.Трофимова

Самара, nastya-samara@list.ru

Жанровая классификация

незаконченных произведений Ф.М.Достоевского

Ф.М.Достоевский в своих творческих исканиях шел к своему знаменитому «социально-психологическому роману». Необходимо отметить, что писатель предпочитал работать в крупной и средней эпической жанровой форме, но в его творческом наследии представлены и малые эпические жанры, и лиро-эпические, и драматические.

В незаконченной прозе Ф.М.Достоевского представлены следующие жанровые формы: роман, повесть, рассказ, поэма, драма (комедия, трагедия). Большинство жанров обозначены самим писателем в заглавии отрывков.

Самая многочисленная группа – романная форма, – представлена такими замыслами, как «Роман о помещике», «Роман о христианине», «Жизнь великого грешника», «Русский Кандид», «Дети», «Зависть», «Мечтатель», «Юродивый», «Роман о князе и ростовщике», «Идея романа. Романист», «Отцы и дети», «Исповедь», «Атеизм», «Брак», «Композитор», «Записки лакея о своем барине», «История Карла Ивановича»,

Вторую группу составляют замыслы повестей: «Из повести о молодом человеке», «Смерть поэта», «Весенняя любовь», «Поиски. Повесть», «Слесарек», «Повесть об уничтоженных канцеляриях», «В повесть Некрасову».

Малая эпическая жанровая форма представлена рассказами и анекдотом. Рассказы: «Домовой», «План для рассказа в «Зарю»», «Козлову», «Отрывки». Жанровое определение анекдот Ф.М.Достоевский дает сам в заглавии «Анекдот о перестановке голов».

Два незаконченных произведения были заявлены автором, как поэмы («Император», «Сороковины»).

В наследии незаконченных произведений писателя имеются и драматические произведения: Трагедия «Фатум», «Драма. В Тобольске», «Борьба нигилизма с честностью», «План комедии».

Обратимся к особенностям романной формы у Достоевского. Как известно, Ф.М.Достоевский вошёл в русскую литературу, как создатель полифонического романа.

Известен факт, что Ф.М.Достоевский от романа к роману шёл к так называемой «гармонии изложения» (термин В.И.Кулешова), стремился привести к полному согласию разноприродные образы и картины. Его мечта – охватить в своих романах жизнь при помощи различных приемов словесного искусства разных народов, эпох, направлений. Для всех великих романов Достоевского характерна одна сквозная идея: отстаивание цельности человека. Эта идея является сквозной и в наследии незаконченных произведений писателя.

«Роман о помещике» связан с таким вариантом романной ориентации, как исторический роман, в основном восходящий к творчеству Вальтера Скотта. Отправной точкой в данном замысле является фраза: «*Воля. Мировые посредники поспорили*» (IX, 115), то есть сюжетным зерном является определенное историческое событие. Хотя роман, вероятно, можно

рассматривать и под другим углом, как роман социально – психологический.

Наибольшее число незаконченных текстов писателя можно отнести к типу социально – психологического романа. Е.В.Абрамовских в своей монографии пишет, что «социально-психологический роман ставит своей задачей детерминацию личностного начала в человеке», отмечает, что сложность составляет тот факт, что «эта детерминация имеет большое число вариантов, которые воплощают варианты воплощения модификации» [1,149]. Ф.М.Достоевский опробовал различные формы такого романа. Вслед за Е.В.Абрамовских в основу классификации романских модификаций положим критерии доминирующего типа романной ситуации.

Стоит выделить такой вариант модификации социально - психологического романа, как нравоописательный роман. Этот вариант Ф.М.Достоевский пробует в таких фрагментах, как «Идея. Чиновник. Скучно...», «Записки лакея о своем барине», «Зависть».

Можно предположить, что «Записки лакея о своем барине» – это оригинальный жанр, сродни «Запискам из мертвого дома».

Замыслы романов «Атеизм» и «Житие великого грешника», по справедливому замечанию В.И.Кулешова – это замыслы «романов-левиафанов, романов энциклопедий». К таким масштабным замыслам Достоевского привело стремление к всеохвату жизни [2, 84], писателю было важно показать процесс становления личности, эволюцию своего героя. Вероятно, в эту группу можно отнести и замыслы романов «Исповедь», «Отцы и дети», «Дети» и «Брак». Ф.М.Достоевский планировал описать жизнь героини незаконченного романа «Брак» от её юности до возможной смерти, что позволяет отнести данный роман в эту группу текстов. Но в центре внимания романного замысла «Брак» находится тип страстной женщины и поэтому его можно выделить в отдельную группу.

С другой стороны, замыслы романов «Атеизм» и «Житие великого грешника» можно отнести к жанру романа – испытания.

Еще один тип романной ситуации возникает, когда в центре стоит героиня с кротким характером, такой является героиня романного замысла «Мечтатель» – с одной стороны. С другой стороны, данный фрагмент романа, вероятно, психологический. Главный герой романа находится в состоянии кризиса, он не понимает и не принимает окружающую действительность. В центре сюжета – экзистенциальный конфликт. Подобная сюжетная ситуация и в романных замыслах «Роман о князе и ростовщике», «Атеизм».

Замысел романа (повести) «Картузов» можно условно отнести к такой жанровой модификации, как рыцарский роман. Но это современный рыцарский роман, то есть мы снова имеем дело с оригинальным жанром. Местом действия повести – избран Ревель – одновременно символ рыцарского пространства и ограниченности. Основа сюжета – «рыцарская» влюбленность Картузова в героиню («амазонку»), эта любовь представлена как неминуемое обожание.

Романные замыслы «Русский Кандид», «Идея романа. Романист», «Композитор» можно отнести к философским романам, но это деление будет весьма условно, потому что сведений об этих произведениях сохранилось очень мало. Так строить предположения о содержании романа «Русский Кандид» мы можем только на основании заголовочного комплекса, а планы романов «Композитор» и «Романист» недостаточно подробны. Стоит отметить, что философская составляющая имеется во всех произведениях автора (как в законченных, так и в незаконченных). Все романы Ф.М.Достоевского написаны в форме рассуждений героев на философские темы, а сами герои одержимы определенными идеями. Герои настолько срастаются со своими идеями, что идеи становятся их второй натурой.

Итак, незаконченные произведения Ф.М.Достоевского – это в большинстве своем социально-психологические романы. Автор проводит своих героев через цепь испытаний, сюжетным и идейным ядром всех романов является исследование границ человеческой личности, изучение природы человека. Во всех романских замыслах присутствует «философская» линия.

Но помимо социально – психологического романа, встречаются и другие жанровые поиски, а именно анекдот («Анекдот о перестановке голов»), рассказ («Домовой», «Рассказ о воспитаннице», «Козлову», «Отрывки»), повесть («Из повести о молодом человеке», «Смерть поэта», «Весенняя любовь», «Поиски. Повесть», «Слесарек», «Повесть об уничтоженных канцеляриях», «В повесть Некрасову»), поэма («Сороковины», «Император», драма («Драма. В Тобольске»), комедия («План комедии», «Борьба нигилизма с честностью»), трагедия («Фатум»).

Многие исследователи (Осмоловский, Жилякова, Туниманов, Алексеев, Родина и др.) обращают свое внимание на жанровое своеобразие произведений Ф.М. Достоевского, а именно на взаимодействие в них эпического и драматического, в поэме «Сороковины» наблюдается взаимодействие эпического и лирического.

Примечания

1. *Абрамовских, Е.В.* Феномен креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина) / *Е.В.Абрамовских.* – Челябинск: Библиотека А.Миллера, 2006. – 279 с.

2. *Кулешов, В.И.* Жизнь и творчество Достоевского / *В.И.Кулешов.* – М.: Наука, 1974. – С.80-89.

Е.В.Чубукова

Саратов, alena.tchubucova@yandex.ru

Переводы Ап.Григорьева как отражение нравственных идеалов поэта

Переводы, как известно, являются нередко важным слагаемым в осмыслении процессов взаимосвязи литератур на разных этапах. Что же касается переводов, осуществленных не профессиональными переводчиками, а талантливыми поэтами, то они обладают еще одним существенным свойством, ибо дают возможность постижения и двух художественных миров – поэта и его переводчика, и даже двух национальных стихий, представленных двумя яркими поэтическими индивидуальностями. Это наблюдение относится и к переводам талантливого поэта и известного критика XIX века Ап.Григорьева.

Его переводы (как древнегреческих, так и западноевропейских поэтов и драматургов), составляющие значительную часть творческого наследия, вызывают у исследователей неоднозначные оценки, прежде всего потому, что Григорьев-переводчик, как правило, весьма вольно обращался с оригиналом. Один из первых исследователей творчества Григорьева А.Блок был убежден в праве поэта на свободное обращение с оригиналом, объясняя это право талантом и видя в «созвучии большинства переводов Григорьева с его душой» признак «истинного художника» [2, 514]. Современные исследователи считают «вольность» (или, точнее, «своевольничанье») скорее преградой для создания «хорошего перевода». Григорьев «мог быть хорошим и относительно точным переводчиком, – полагает Б.Ф.Егоров, – но если в его творческих интересах было важно «своевольничать», то он свободно переставлял акценты, изменял ситуацию, изменял ритм» [6, 121].

Сам Ап.Григорьев равно высказывался и против «буквальных переводов», и против «переделок» [8, 345]. И все же, вопреки собственным

словам, Григорьев мог весьма заметно изменять подлинник. Степень вмешательства в чужой текст была различной, иногда незначительной (как, например, в «бонапартистских» песнях Беранже), иногда – принципиальной: переводчик изменял лирический сюжет, образность и синтаксис, а значит, и тональность (в частности, в переводе стихотворения В.Гюго «О, кто бы ты ни был...», включенном в собственный лирический цикл Григорьева «Борьба»). Как представляется, количество изменений зависело не столько от трудностей перевода того или иного поэтического образа, сколько от несовпадения в понимании жизни и ее ценностей поэтом и переводчиком. В таких случаях Григорьев и не стремился к точному воспроизведению чужого текста: насыщая его новыми ключевыми словами, он превращал его в собственную исповедь.

Переводческие принципы Григорьева, пожалуй, наиболее последовательно сказались в его переводах «песен» Беранже, над которыми русский поэт работает в 1840-х гг. (и частично перерабатывает в 1850-х). Перевод песен Беранже Григорьев воспринимал как «*notion méritoire*» (то есть «не-что, достойное похвалы»), ибо почитал Беранже как «поэта истины, поэта будущего» [4, 104]. Такое отношение к Беранже исследователи объясняют интересом Григорьева к проблемам утопического социализма и близостью к кружку Петрашевского [9, 24]. Однако, судя по выбору стихотворений для переводов, Беранже привлекал русского поэта разными гранями своего дарования: как лирик и философ («Сильфида», «Падучие звезды», «Мой челнок», «Самоубийство»), народный поэт, бонапартист («Наполеоновский капрал», «Воспоминания народа»), продолжатель анакреонтических традиций («Начнем сызнова»).

И все же, думается, в выборе стихотворений отразилось не только стремление показать многогранность художественного мира французского поэта: каждый мотив оказался по-своему близок переводчику, давая возможность и ему самому высказать свою душу. Точнее всего о Григорьеве-

переводчике можно сказать его собственными же словами из статьи, посвященной поэту И.И.Козлову: «Он переводит только то и подражает только тому, что связано внутренним, гармоничным единством с его душевным миром; в переводном и подражательном он высказывает свое собственное созерцание – а на переводах его, на его подражаниях лежит его печать, печать его натуры» [3, 96]. Эта «печать» была тем отчетливее, чем сильнее был «угол расхождения» (если воспользоваться термином Е.Эткинда) между французским поэтом и его русским переводчиком. А «угол расхождения» заключался именно в разном понимании любви, идеала женщины, смысла и цели жизни, в различном отношении к смерти. Григорьев в таких случаях и не стремился передать своеобразие мироотношения Беранже: он заменял его эмоциональные оценки – собственными, его идеалы – своими. В этом смысле многие переводы Григорьева из Беранже позволяют понять не только мир души французского поэта, но и в не меньшей степени его русского переводчика.

Однако Беранже, действительно, принадлежал к числу поэтов, душевно близких Григорьеву: об этом свидетельствует близость ряда мотивов их творчества. Так, думается, желание перевести песню Беранже «Падающие звезды» вызвано интересом Григорьева к прозвучавшему здесь мотиву: у каждого человека – своя звезда. Этот мотив начинает звучать еще в ранних стихотворениях русского поэта. В григорьевском стихотворении 1843 г. «Над тобою мне тайная сила дана...» лирический герой стремился утвердить неповторимость своего «я» через неповторимость своего двойника-звезды. Его двойник – «звезда роковая», «падучая звезда», «небывалая» среди «сонма» светил. Зажженная Господом и горящая ярче других, звезда обречена на быстрое исчезновение, ибо горит она – нечистым огнем.

Возможно, близость образа самому Григорьеву и определяет появление личных нот, которые звучат в переводе стихотворения Беранже «Па-

дающие звезды» («Les étoiles qui filent»). В стихотворении Беранже падение звезд, по-разному горящих и летящих к земле, символизировало разные судьбы. Так, падающая чистая и красивая звезда была звездой, управлявшей жизнью женщины, – счастливой дочери, верной любовницы; звезда, оставляющая «чудовищную вспышку», – была звездой фаворита, считавшего себя великим министром и т.д. Сохраняя замысел стихотворения и его структуру (стихотворение Беранже строится как диалог мальчика и старого пастуха: за каждым вопросом мальчика следует ответ-поучение пастуха), переводчик изменяет нравственную оценку жизней-звезд. Григорьев, например, называет звезды «роковыми», заменяя вполне нейтральное определение у Беранже: «Notre étoile / Régle nos jours» («Наша звезда / Руководит нашими днями») [7, 317]; вместо «чистой» и «красивой» (belle) звезды у идеальной женщины звезда «чистая» и «светлая», а именно светоносность – примета идеального образа женщины в лирике Григорьева. «Счастливую дочь и верную любовницу» – две приметы идеальной женщины у Беранже («Fille heureuse, amante fidèle») Григорьев заменяет только целомудренными «заветными мечтами». Меняется и нравственный итог размышлений. У Беранже старый пастух советует мальчику: «Va, mon fils, garde ta candeur; / Et que ton étoile ne marque / Par l'éclat ni par la grandeur. / Si tu brillais sans être utile, / A ton dernier jour on dirait: / Ce n'est qu'une étoile qui file, / Qui file, file, et disparaît» [7, 317] («Иди, мой сын, храни свое чистосердечие! / И пусть твоя звезда не будет отмечена / Ни вспышкой, ни величием. / Если бы ты сверкал, не будучи полезным, / В твой последний день сказали бы: / Это просто звезда, которая падает, / Падает, падает и исчезает»). У Григорьева этот совет старца юноше (замененного в переводе, кстати, девушкой) звучит иначе: «Но ты, дитя мое родное, / Сияй, смиренная, всегда / Одной душевной чистотою! / Твоя звезда не заблестит, / О ней никто и не узнает... / Не скажет: вон звезда летит, / Летит, летит и исчезает!» [5, 430]. В сущности, смысл совета – обратный: пастух Беранже сове-

тует быть полезным, чтобы звезда-двойник не промелькнула бесследно и незаметно. Герой Григорьева видит в незаметности и смирении истинный смысл жизни.

Можно отметить и еще целый ряд принципиальных изменений, сделанных переводчиком. Новые аспекты вносит, конечно, и изменение названия: не «Падающие», а (как и в оригинальном стихотворении Григорьева 1843 года) «Падучие звезды». Ассоциация с названием болезни акцентирует мысль о болезненности, мучительности падения человека-звезды. Но, характерно, что сам мотив падения как метафоры смерти в тексте перевода заменяется мотивом полета-смерти. В рефрене Беранже каждая звезда «падает, падает, падает и исчезает» («Encore une étoile qui file, / Qui file, file, et disparaît»). У Григорьева «звезда летит, / Летит, летит и исчезает», что вносит дополнительные коннотации в мотив исчезновения: смерть – это исчезновение в пространстве.

Меняется и синтаксический рисунок песни, очень четкий у Беранже: завершая рассказ об очередной жизни в шестой строке, французский поэт делает паузу и ставит многоточие. У Григорьева только в последней строфе сохраняется синтаксис Беранже: в остальных строфах от двух до четырех раз используется многоточие, что изменяет, в свою очередь, ритм и тональность: утверждения сменяются рефлексиями. Новая тональность создается и благодаря иному лексическому составу. Григорьев явно не разделяет «антипатию», которую питал Беранже «к аффектированной торжественности», к чрезмерной метафоричности, о чем французский поэт писал Шатобриану 19 августа 1832 [1, 575]. Правда, речь пастуха обретает своеобразный гневный пафос, но создается он в основном с помощью звукового рисунка, повторяющегося г (re – ri – ro – er). Переводчику не удалось передать это сочетание простоты речи и пафоса. В переводе как раз и звучит тон «аффектированной торжественности», и возникает он за счет лексики и метафор, явно восходящих к русской гражданской поэзии. Ср.:

у Беранже: «C'était l'astre d'un favori / Qui se croyait un grand minister / Quand de nos maux il avait ri. / Ceux qui servaient ce dieu fragile / Ont déjà caché son portrait...» [7, 316] («Это светило фаворита, / Который считал себя великим министром, / Когда смеялся над нашими бедами. / Те, кто служили этому недолговечному божеству, / Спрятали уже его портрет...»). У Григорьева: «<...> Временщика звезда скатилась: / С концом земного бытия / И слава имени затмилась... / Уже врагами бьют разбит, / И раб кумир во прах свергает!...» [5, 431].

Конечно, было бы неверно говорить, что для Григорьева перевод – средство самовыражения. Но, сохраняя почтительное уважение к близкому ему французскому поэту, он – вольно или невольно – отражает в тексте перевода и собственные идеалы.

Примечания

1. *Беранже, П.-Ж.* Полн. собр. песен: в 2 т. / П.-Ж.Беранже. – М., 1936. – Т.2. – 766 с.
2. *Блок, А.* Судьба Аполлона Григорьева / А.Блок // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – Т.8. – М.; Л., 1962. – С.487-522.
3. *Гиривенко, А.Н.* Из истории русского художественного перевода первой половины XIX в. Эпоха романтизма: Учебное пособие / А.Н.Гиривенко. – М., 2002. – 280 с.
4. *Григорьев, А.* Материалы для биографии / А.Григорьев. – Пг., 1917. – 297 с.
5. *Григорьев, Ап.* Избранные произведения / Ап. Григорьев. – Л., 1959. – 523 с.
6. *Егоров, Б.Ф.* Ап. Григорьев – поэт, прозаик, критик / Б.Ф.Егоров // Григорьев Ап. Соч.: В 2 т. – М., 1990. – Т.1. – С.5-26.
7. *Oeuvres complètes de P.-J. de Béranger.* – Paris, 1858. – V. I. – 222 p.
8. Русские писатели о переводе: XVIII – XX вв. – М., 1960. – 696 с.
9. *Старицына, З.А.* Беранже в русской литературе / З.А. Старицына. – М., 1980. – 188 с.

А.А.Шишкина

Ульяновск, persefona_00@mail.ru

Отношения Н.М. Карамзина с царской семьей

(по его письмам к И.И. Дмитриеву)

Осмысление карамзинского наследия, его роли в русской литературе и культуре, познание духовной биографии Н.М.Карамзина приобретает особую значимость в связи с указом президента РФ о подготовке к празднованию в 2016 году 250-летнего юбилея историографа. В литературоведческом плане наиболее актуально сегодня изучение писем Карамзина.

Карамзинский эпистолярый – не только важнейший источник сведений о его личности и мирозерцании, но и особый жанр, показательный для литературной и языковой ситуации конца XVIII – первой четверти XIX века.

Наибольшей популярностью у биографов пользуются послания к И.И.Дмитриеву. Если задуматься о причинах этого, то можно отметить, что из всех дружеских писем Карамзина они наиболее многочисленны и информативны и в наибольшей степени отражают эволюцию мировоззрения и стиля адресанта. В связи с этим открывается возможность исследования писем к И.И.Дмитриеву в разных аспектах: биографическом, тематическом, языковом, жанрово-стилевом, психологическом, философском и др. Рассматривая их с точки зрения исповедальности, нельзя не заметить, что немалое место занимают у Карамзина его сообщения о взаимоотношениях с членами царской семьи и с самим императором Александром I. Это, разумеется, не случайно.

Прежде всего, следует подчеркнуть, что монархизм Карамзина, за что он постоянно подвергался критике и современников и потомков, был для него принципиальной позицией в историческом, политическом, религиозном и нравственно-философском отношениях. Этой теме были посвя-

щены специальные работы (см.: [4; 5; 6; 7]). В настоящей статье (в отличие от уже имеющихся) анализируется не переписка историографа с членами царствующего дома, а собственно карамзинское восприятие этих отношений, их оценка, их анализ самим адресантом. Называя самодержавие «душой» России, Карамзин был искренне убежден, что действиями Государей руководит Провидение, и потому – «история народа принадлежит царю» (фраза из Посвящения в «Истории государства Российского»). В то же время Карамзин «не безмолвствовал», находясь вблизи царя, заявляя открыто свое «мнение русского гражданина».

При этом, в духе культуры сентиментализма, писатель мыслил себе межличностные взаимоотношения в категориях «любви» и «дружбы» и тяготел именно к ним, выстраивая в соответствии с ними свое общение с Александром, его матерью Марией Федоровной, его супругой Елизаветой Алексеевной и его сестрой Екатериной Павловной. «Верноподданный России», он стремился «царю быть другом до конца» (Тютчев).

Важное место в эпистолярном наследии Н.М.Карамзина занимает его переписка Екатериной Павловной ([см.: 5]). В письмах к Дмитриеву Николаю Михайлович сообщает о сердечном внимании с ее стороны во время своего пребывания в Твери (где он знакомил Александра I с главами «Истории государства Российского»): «Великая Княгиня во всяком состоянии была бы одной из любезнейших женщин в свете» [2, 137]. Карамзин высоко ценит время, проведенное в ее обществе, ее «милостивое расположение», несмотря на то, что составленная по ее инициативе записка «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях», содержащая критическую оценку российского самодержавия, равно как и политики Александра I, привела к охлаждению его отношений с государем.

Карамзин информировал друга о последовавшей переписке с Екатериной Павловной, характеризуя ее послания как «всегда ласковые и дру-

жеские» [2, 161], говорил и о своем чувстве: «Умею любить Ее сердечно и бескорыстно, кажется, Она этому верит» [2, 162].

В 1819 году, сообщая Дмитриеву о смерти великой княгини, Карамзин называл ее «благодетельным существом» для души своей» [2, 255].

В письмах к Дмитриеву отразилось также отношение Карамзина к императрице Елизавете Алексеевне: «Судьба странным образом приближила меня в годах преклонных ко Двору необыкновенному и дала мне искреннюю привязанность к тем, чьей милости все ищут, но кого редко любят. Ты не менее моего знаешь двух, но третью я узнал короче: И м п е р а т р и ц у Е л и з а в е т у А л е к с е в н у, женщину редкую. С прошедшей осени я имел счастье беседовать с нею еженедельно, иногда часа по два и более, с глазу на глаз; иногда мы читали вместе; иногда даже спорили, и всегда я выходил из ее кабинета с приятным чувством. Государь сказал мне, что и она не скучала в его отсутствие беседами историографа. К ней написал я, может быть, последние стихи в моей жизни, в которых сказал:

Здесь все мечта и сон; но будет пробужденье!

Тебя узнал я здесь в прелестном сновиденье:

Узнаю наяву!(30 сентября 1821 г.)

[2, 316]

Испытываемое им чувство, он сам называл не только благоговейным, но и любовным.

Как пишет Л.А.Сапченко, «эти отношения между мужчиной и женщиной являют собой высокий пример любви-дружбы, парящей поверх существующих социальных, семейных, возрастных барьеров» [4, 262].

Сострадая с Елизаветой Алексеевной о кончине Александра I, Карамзин пишет Дмитриеву 1 декабря 1825 г.: «Она кажется мне каким-то лучезарным Ангелом в состоянии неизъяснимом. Сердце рвется к ней» [2, 410].

Отношение к императору Александру I предстает в письмах к Дмитриеву значительно более сложным. Как пишет Ю.М.Лотман, «личная привязанность к Александру как человеку, вера в то, что бескорыстный голос честного человека, говорящего царю истину нужен России, сочетается с ясным сознанием недостатков государя, отвращением ко двору, вельможам, свету [3, 304].

И современниками историографа, и его более поздними биографами, исследователями никогда не подвергались сомнению искренность чувств Карамзина, его внутренняя независимость, сознание своего достоинства: «Мне гадки лесть, и низкие честолюбцы, и низкие корыстолюбцы. Двор не возвысит меня. Люблю только любить государя. К нему не лезу и полезу...» [2, 249]. В то же время по письмам к ближайшему другу мы можем видеть, что равнодушие, а порой и холодность государя нередко ранили душу Карамзина, ожидавшего, вероятно, ответной теплоты и дружества.

Фактор адресации играет далеко не последнюю роль в рассматриваемом нами сюжете. Так, в письмах к П.А.Вяземскому акцент делается, с одной стороны, именно на его, Вяземского, отношениях с государем, что было важно для карьеры молодого князя, а с другой – царь предстает едва ли не как родственник, член семьи Карамзиных-Вяземских. Сообщается о его приездах и отъездах, совместных обедах и прогулках, разговорах о князе (Петре Андреевиче) и пр.

В обращениях Карамзина к брату Василию Михайловичу известия о государе больше напоминают официальную хронику, за исключением одного, написанного уже после его кончины: «Александра любил я как человека, как искреннего, доброго, милого приятеля, если смею так сказать: он сам называл меня своим искренним. Его величие и слава, конечно, давали этой связи еще особенную для меня прелесть. <...>Привязанность моя к нему осталась бескорыстной» (10 января 1826) [1, 117]. Предельно лаконичны упоминания о государе в посланиях к А.И.Тургеневу.

На этом фоне доверительные письма к Дмитриеву отличаются не просто более частым и подробным развитием «царской» темы, но еще и детальной фиксацией малейших знаков внимания со стороны высочайших особ: приветствия, разговора, приглашения Екатерины Андреевны (супруги Карамзина) на танец, вопроса о здоровье, тем более откровенной беседы и т.п. В одном из писем к Дмитриеву Карамзин признавался: «Суетность во мне есть, к сожалению; но я искренно презираю ее в себе и еще более, нежели в других; следовательно, она по крайней мере не сведет меня с ума!» (17 июля 1817) [2, 218-219].

При этом следует помнить, что официальное признание заслуг трогало его несравненно меньше, если не вовсе оставляло безразличным, поскольку он всегда отделял себя от историографа, так же, как разделял в Александре I царя и человека. Признавая дружбу и любовь высшей формой человеческих взаимоотношений, ожидая не наград, не чинов, а своей востребованности как друга, собеседника, советчика, Карамзин был вынужден довольствоваться внешними, незначительными проявлениями чувств императора и был счастлив редкими случаями искреннего внимания со стороны царя. Если в своих прямых наставлениях государю он представлял как русский гражданин, то в личных взаимоотношениях избегал навязчивости и тем более искательства.

Письма к другу, написанные после кончины в 1825 году Александра, а в 1826 году – и Елизаветы Алексеевны, передают тревогу Карамзина за судьбу России, но на первое место выходят ощущение сиротства, неопределенности будущего, горечь личной утраты. Фраза из письма к Дмитриеву «Александра нет. Все мои отношения переменились» [2, 417] означала для Карамзина конец целого этапа его жизни.

Благодаря нового императора (Николая I) за его милости, Карамзин сообщает Дмитриеву, что «ничем не мог бы заниматься старым», что «старое должно обновиться новым местом и положением, чтобы сделаться

опять <...> привлекательным» [2, 420]. Его, уже больного, глубоко трогает посещение императрицы Марии Федоровны, которую он называет «ангелом в дружбе» [2, 421].

Рассмотрение писем Карамзина к И.И. Дмитриеву не только дает возможность глубже проникнуть во внутренний мир историографа и человека, но и выявить личностные, нравственно-психологические основы его монархической концепции.

Примечания

1. *Карамзин, Н.М.* Письма к В.М. Карамзину / Н.М.Карамзин // Атеней. – 1858. – № 28. – С.110-118.

2. *Карамзин, Н.М.* Письма к И.И. Дмитриеву / Н.М.Карамзин. – СПб., 1866.

3. *Лотман, Ю.М.* Сотворение Карамзина / Ю.М.Лотман. – М., 1987.

4. *Сапченко, Л.А.* «Дар искренней любви» (Альбом и письма Н.М. Карамзина, адресованные императрице Елизавете Алексеевне) / Л.А.Сапченко // XXXI Зональная конференция литературоведов Поволжья. – Елабуга, 2008. – С.259-266.

5. *Сапченко, Л.А.* «Она была одним из благодетельных существ для души моей» (О переписке Н.М. Карамзина с Великой Княгиней Екатериной Павловной) / Л.А.Сапченко // Вестник МГОУ. – 2013. – № 1. – С.1-15. www.ewestnik-mgou.ru.

6. *Сапченко, Л.А.* «Пред обаянием венца...» (Переписка Н.М. Карамзина с царской семьей) / Л.А.Сапченко // Карамзинский сборник. – Вып.1. – Остафьево, 2011. – С.129-142.

7. *Фрик, Т.Б.* «Как мы говорим с Богом и совестью, хочу поговорить с вами»: переписка Н.М. Карамзина с членами царствующего дома / Т.Б.Фрик // [Вестник Томского государственного университета](http://vestnik.tomskogo-gosudarstvennogo-universiteta.ru). – Выпуск № 362 / 2012. С. 24-29. <http://cyberleninka.ru/article/n/kak-my-govorim-s-bogom-i-sovestyu-hochu-pogovorit-s-vami-perepiska-n-m-karamzina-s-chlenami-tsarstvuyuschego-doma#ixzz343Y2xx62>

II. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Е.Г.Бикеева

Саранск, lvonok06@mail.ru

Эссеистика в составе мемуарных книг

Б.К.Зайцева «Москва» и «Далёкое»

В мемуарном очерке «О себе» Б.К.Зайцев писал: «Я рано начал писать, но зрелости художественной достиг поздно. Все, что написано более или менее зрелого, написано в эмиграции» [1; 1, 52]. В годы эмиграции вектор художественного творчества писателя склоняется в сторону жанров, имеющих документальную и автобиографическую основу. Эта сторона творчества Б. К. Зайцева освещалась в отечественной науке о литературе (см.: [3, 4]).

Исследователями установлено, что мемуары русских писателей XX в., в том числе и мемуарные книги Б.К.Зайцева «Москва» и «Далекое», при сохранении основных черт мемуарного жанра – фактографичность, документальность, автобиографизм и память мемуариста, как основа построения сюжета, тем не менее, отразили и общую тенденцию – трансформацию жанровых структур под влиянием поэтики автора. Мемуарные книги Б.К.Зайцева «Москва» и «Далекое» представляют собой не последовательное повествование, организованное на основе движения памяти мемуариста, характерное для мемуаров XIX в., а составлены из отдельных глав, каждая из которых законченное повествование в форме малых жанров, – автобиографического (биографического) очерка или рассказа, литературного портрета, путевых заметок или эссе.

Эссе (фр. *essai* – проба, попытка) – прозаическое произведение, относящееся к малым жанрам, в сущности, представляет собой небольшое

прозаическое сочинение, для которого характерно стремление автора передать свое личное отношение, впечатление или соображение на ту или иную тему. Для эссе характерен не только повествовательно-описательный элемент, но и диалогический. Нередко свободная композиция, характерная для эссе, становится основой диалога, который ведет автор с самим собой или с читателем. Выразительную характеристику эссе как жанру малой прозы дал В.В.Розанов, предварив им свою книгу эссеистики «Опавшие листья»: «...Это есть самая простая и единственная форма... что я “думаю”, “чувствую”, чем “занят”, “как живу”. Эта форма и эгоизма и без эгоизма. На самом деле человеку и до всего есть дело и – не до чего нет дела. В сущности, он занят только собою, но так особенно, что, занимаясь лишь собою, занят вместе целым миром...Это нисколько не “Дневник” и не “Мемуары”... именно только “листья”, “опавшие”, “был” и “нет более”, жило и “стало отжившим”...» [5, 50].

Этот, как бы «ускользающий» жанр – «не дневник» и «не мемуары» – занимает значительное место в мемуарной прозе Б.К.Зайцева. И жанрово-стилевая особенность зайцевской прозы – «бессюжетный рассказ-поэма» – в этом жанре выступает особенно рельефно.

Так, на страницах книги «Москва» в жанре эссе написаны почти все главы воспоминаний об Италии. В них проникновенность авторской интонации достигает своей наивысшей точки, а сила писательской интроспекции огромного воздействия на читателя. В главе «Studio Italiano» рассуждения об Италии и итальянском искусстве как бы «накладываются» на краткие и емкие характеристики московского быта зимы 1920–1921 гг.: «Убогий быт Москвы, разобранные заборы, тропинки через целые кварталы, люди с салазками, очереди к пайкам...<...> Именно вот тогда я довольно много читал Петрарку. <...> Сиреневый вечер, мягкий туман, барышни, пожилые любители Италии, кафедра, все как следует. Моральный

и аллегорический смысл “Божественной Комедии”, Данте в Падуе...» [1; 2, 460–461].

Форма эссе позволяет автору свободно выражать себя, свое отношение к происходящему через исторические аналогии: «Что, если бы теперь Данте явился на Кисловках и Арбатах времен “великих исторических событий”? Он жил в век гражданских войн. Сам был изгнанником. Самому грозила смерть в случае, если бы ступил на родную землю, флорентийскую... “Божественная комедия” почти вся написана в изгнании» [1; 2, 462].

Субъективно окрашенный образ Данте-изгнанника ясно экстраполируется на образ мемуариста, который уже «предчувствует» и свое изгнание – отъезд из Москвы. Время «борьбы классов», «богохульства», «грубости» и «убожества» ассоциируется в сознании Б.К.Зайцева-мемуариста со временем Данте – «тоже жгли, грабили и резали. Тоже друг друга усмиряли» [1; 2, 462].

Не менее отчетливо тема изгнания разрабатывается Б.К.Зайцевым в эссе «Интермеццо»: «Облик Орла – это гений в изгнании, нищете и бездомности. Данте был флорентийский дворянин. Жил в своем доме, обладал достатком. Гражданские усобицы разметали все. Он потерял семью, Флоренцию, родную землю. Скитаясь по Северной Италии учителем литературы, полуприживальщиком сильных мира сего. Написал великое творение» [1; 2, 463].

Это – своеобразная автобиография, рассказанная «через Данте»: через показ и восприятие его личности, судьбы и творчества. И вопрос, как бы обращенный к самому себе: «Что стало бы с ним, если бы пришлось ему увидеть нового “царя” скифской земли – с калмыцкими глазами, взглядом зверя, упрянца и сумасшедшего?» И ответ: «Дантовский профиль на бесчисленных медалях, памятниках, барельефах треснул бы от возмущения» [1; 2, 462].

Тема социальных потрясений, захвативших Россию, в жанре эссе переводится в историософский план, с одной стороны утрачивая публицистическую остроту, а с другой, дает возможность автору более свободного размышления о себе, о своей судьбе. Эссе «Федерико да Монтефельтро» рассказывает о знаменитом урбинском кондотьере, но завершается размышлением мемуариста о себе: «Да, Италия и красота много помогли пережить страшное время. И, развертывая книгу, сейчас, ощущаешь сразу три эпохи русского человека: первую, мирно-довоенную, поэтическую, когда Италия входила золотым светом. Вторую, трагическую, – в ужасе, ярости и безобразии жизни она была единственным как бы прибежищем, Рафаэль и Божественная империя, Парнас и музы Ватикана умеряли бешенство скифа. И вот теперь третья...» [1; 2, 465].

В статье с очень выразительным названием – «Русские эмигранты как вымирающий вид: автопортрет поколения 1920–1930-х гг. в послевоенный период» утверждается, что «мотив смерти, забвения, гибели – один из основных в эмигрантской мемуаристике, в которой он приобретает, в силу известных историко-культурных причин, апокалипсически-катастрофический характер» [2, 305]. Во второй книге мемуаров Б.К.Зайцева «Далёкое», которая по времени ее создания как раз приходится на послевоенные годы, мотивы смерти, расставания «навсегда», находят воплощение в ряде эссе. С точки зрения человеческой жизни, они неизбежны: уходило целое поколение, составлявшее славу и гордость русской литературы. Но странным образом у Б.К.Зайцева, много писавшего о смерти близких и дорогих ему людей – друзей, товарищей по литературному труду, соотечественников и т. д., этот мотив всегда сопряжен с мотивом памяти и «незабвения». И эта интонация придает зайцевским эссе особый философско-онтологический характер. Неизбежное в жизни каждого человека мемуарист пытается передать через литературные образы: «спустились мы в “бытие”. Пусть ведет вечный Вергилий. Началось схождение в

горький мир, в “темный лес”. Да будет благословенна поэзия. Не забыть Аполлона. Не забыть Рафаэля. <...> Не позабудешь Италии, и не разлюбишь ее» [1;2, 465].

Такая манера письма, как бы «через литературу», вызывающая в памяти дантовские аллюзии, высокий слог, метафоричность, недосказанность составляющие основные поэтологические особенности подачи этого мотива, окрашивают зайцевские эссе в светлые тона. Так написан ряд эссе – «Возвращаясь от Всенощной», «О любви (Балтрушайтис)», «Памяти Ивана и Веры Буниных», «Еще о Пастернаке», «Отплытие» и др. Их основной мотив – ностальгически-прощальный дан в характерной зайцевской лирико-импрессионистической манере и как бы смягчает мотив расставания.

Эссе «Возвращаясь от Всенощной» начинается очень просто, словами Веры Александровны Зайцевой: «Пойдем по rue de Passy...» Так, путь по улицам Парижа: rue Jean Volongue, rue Vineuse, rue Singer и т. д. становится прощальным словом. Каждое название улицы связано с дорогими именами, и каждое название – воспоминание: «здесь... прожили мы первые две недели эмигрантской жизни», «вот там, на улице Colonel Bonnet, жили Мережковские», «на углу Raynouard и Chernoviz, заседал в пятом этаже “Илюша” Фондаминский», всем помогал, всех устраивал, мирил, был каким-то премудрым Соломоном “Современных записок”...» и т. д. [1; 3, 447].

И постепенно приходит воспоминание: о людях – Мережковский и Гиппиус – «Зина, а к чаю есть пирожные?», Осоргин – «приятель молодых лет», Павел Николаевич Апостол, «Илюша» Фондаминский – погибший при немцах». На станции метро Exelmans «вспоминали о Шмелеве – недавно еще “обитал” он в этих краях» [1; 3, 447]. Прием «дороги» дает возможность эссеисту припомнить многих, которых уже нет: «Я довольно давно заметил, что четыре старых русских писателя, все из Москвы, все

Россией рожденные и в ней сложившиеся, живут по линии метро Pont de Sevres – Montreuil. Бунин ближе всех к центру, затем Ремизов, Шмелев, дальше всех я» [1; 3, 448].

И печальное заключение оставляет светлый след: «Теперь остался я один. Но это все ничего. Не вечно же тут жить. Не будет и меня. Жизнь идет – “жили-были”. Не нами литература началась, не нами кончится. Все хорошо, все в порядке» [1; 3, 448]. Эти слова полны философского покоя, человеческого оптимизма и твердой уверенности в будущем: жизнь кончается, хотя на знакомых улицах уже нет знакомых людей... Ушли навсегда – завершились их тревоги, надежды, чаяния, страсти, ссоры, маленькие слабости и т. д. Остается только одно – жизнь в будущем.

Эссе «О любви» с посвящением «Балтрушайтис» также проникнуто мотивом расставания. Говоря проникновенные слова о самом Ю.Балтрушайтисе, сравнивая его с Тютчевым – «иногда Тютчев вспоминается», Б.К.Зайцев вдруг оговаривается: «Но в обаянии словесном кому угнаться за Тютчевым? И страстности, кипения тютчевского (в любви) тоже нет» [1; 3, 442]. Но мысль о любви переходит в размышления о жене Балтрушайтиса – Марии Ивановне: «С виду Мария Ивановна, оставшись одна, не изменилась: такая же спокойная и приветливая, негромко говорящая на отличном московском наречии (урожденная Оловянишникова), какая-то “основательная”, “достойная”» и далее завершается размышлением о русских женах, вернее, вдовах: «К гордости, чести литературы русской и русской женщины, я вижу ряд преданных, смиренных в любви к ушедшим вдов. Имен не называю. Но бескорыстие, благоговение их единит. Творчество ушедшего друга – их жизнь. Они собирают письма, тратят последнее на издание книг, пишут воспоминания, иногда обрабатывают недоконченное» [1;3, 442].

И вновь рассуждение о кресте, жизни, долге и любви: «Годами нести крест одинокой, достойной жизни, годами трудиться не для себя, а для

славы ушедшего, годами хранить могилу, ее украшать, если можно, и годами оберегать память – это и есть та любовь, над которой ничто не властно» [1;3, 442]. Этими словами как бы «закольцовывается» тема эссе.

Известно, что для Б.К.Зайцева-писателя характерны и лиризм интонации, и субъективно-окрашенная манера рассказа, и нарочитая «бессюжетность» повествования, но, если говорить о Зайцеве-эссеисте, то нельзя не сказать о философской глубине и какой-то удивительно просветленной, надмирной интонации. Особенно ярко это проявляется в так называемых «прощальных главах» его мемуаров. Эссе «Отплытие», наполненное предложениями «в духе Данте»: «Тридцать три года – время человеку созреть, да и умереть. Мир сотрясался, государства перестраивались. Новые смерчи возникали, проходили» [1; 3, 464] переходит в завершающее всю книгу «Далекое» эссе «Конец Петрарки». Образ поэта-изгнанника погружает в размышления о предназначении поэта, о жизни и славе, о дружбе с властью и имущими и одиночестве. Эссе завершает мемуары Б.К.Зайцева тематически и эмоционально: «На улице спустился вниз к церкви, где на деревенском кладбище упокоились его останки, – могильный памятник розового мрамора увенчан небольшим бюстом Петрарки» [1; 3, 470].

Выделяя годы эмиграции, как особый рубеж в творчестве писателя, когда он обращается к жанрам, имеющим документальную и автобиографическую основу, следует подчеркнуть, что Б.К.Зайцев, сохраняя жанровостилевую манеру письма, привносит в нее новые черты. К импрессионизму, субъективности и лиризму зайцевской прозы добавляются элементы исторического анализа и философско-онтологического осмысления событий собственной жизни. Именно эти качества зайцевской прозы ярко проявились в жанре эссе, который широко представлен в структуре его мемуарных книг. Это новое качество, рельефно проявившееся в данном жанре, связано, на наш взгляд, с драматизмом собственной судьбы изгнан-

ника, жизненными испытаниями, выпавшими на долю его поколения, и закономерным переосмыслением многих жизненных установок.

Примечания

1. *Зайцев, Б.К.* Собрание сочинений: в 3 т. / Б.К.Зайцев. – М.: Терра, 1998.

2. *Дворецкая, И.А.* Русские эмигранты как вымирающий вид: автопортрет поколения 1920–1930-х гг. в послевоенный период / И.А.Дворецкая // От Бунина до Пастернака. Русская литература в зарубежном восприятии: Междунар. научн.конф. – М.: Русский путь, 2011. – С.305–318.

3. *Конкина, Л. С., Бикеева, Е. Г.*[и др.] Судьбы русской литературы XX века в осмыслении Б.К.Зайцева (по материалам мемуарно-публицистического цикла «Дни») / Л.С.Конкина, Е.Г.Бикеева // Вестник Тамбовского университета. – Вып.12 (116), 2012. – С.224–230.

4. *Конкина, Л. С., Бикеева, Е. Г.* Литературные заметки на страницах публицистического цикла Б. К. Зайцева «Дни» / Л.С.Конкина, Е.Г.Бикеева // Научное мнение. – 2012. – № 6–7. – С.38–43.

5. *Розанов, В.В.* О себе и жизни своей / В.В.Розанов. – М.: Московский рабочий, 1990. – 876 с.

А.О.Буранок

Самара, buranok@yandex.ru

Освещение Русско-японской войны

в художественно-публицистической литературе начала XX века

Современный читатель исторических романов на тему Русско-японской войны имеет богатый выбор произведений, среди которых «Цусима» (1932 – 1935) А.С.Новикова-Прибоя, «На “Орле” в Цусиме» (1955) В.П.Костенко, «Порт-Артур» (1940 – 1942) А.Н.Степанова, произведения П.Л.Далецкого и В.С.Пикуля, «Алмазная колесница» (2003) Бориса Акунина и др.

Человек начала прошлого века мог черпать информацию о событиях Русско-японской войны из периодики и художественно-публицистической литературы.

Начало войны разделило писателей на два лагеря: «патриотов» (сторонников войны, видевших правильность действий правительства, призывавших к сплочению во имя победы над коварным, вероломным врагом) и «пацифистов» (всевозможных противников войны как из либерального, так и революционно-демократического лагеря, – раскрывавших ужасы, несправедливость войны, ратовавших за ее немедленное прекращение). К первому «лагерю» можно отнести В.Брюсова, а также ныне забытых авторов М.Басанина (псевдоним Л.А.Лашевой), А.Лемана и др.; ко второму – М.Горького, Л.Н.Толстого, Л.Андреева, А.Куприна и др. Надо сказать, что оба течения практически с началом войны заявили о себе. 27 января 1904 г. Валерий Брюсов пишет стихотворение «К Тихому океану» – во славу исторической миссии России, а 28 января 1904 г. М.Горький из Москвы сообщает в письме Е.П.Пешковой: «Здесь патриотизм цветет только в газетах; на улицах и в обществе – насмешки. Война – не популярна» (Цит. по: [3, 408]).

На театр войны вместе с военными корреспондентами, а зачастую в их роли, отправилось много писателей: Н.Г.Гарин-Михайловский («Русское слово»), Н.А.Немирович-Данченко («Восточное обозрение», «Русские ведомости»), В.А.Апушкин («Правительственный Вестник», «Русский Инвалид», «Journal de St. Petersburg»), Ю.Л.Елец («Новое Время»), В.Л.Кигн-Дедлов («Новое Время»). Они должны были удовлетворить потребность масс в информации о войне, Дальнем Востоке, о противнике – Японии. Так, отправившийся на Дальний Восток Н.Гарин писал для «Нового дня»: «Я беру на себя большую ответственность перед читателями: быть правдивым» [3, 420]. Большинство писателей сотрудничает с периодическими изданиями, в основном центральными, посылая в них свои ста-

ты, заметки, сообщения. По возвращении с театра боевых действий, многие издают свои наблюдения в качестве отдельных книг (дневников, рассказов, повестей). Некоторые из этих произведений успевают выйти еще в 1904 – 1905 гг., однако большинство приходится на первые послевоенные годы, составляя часть обширной литературы «участников и очевидцев» войны. Тот же Н.Гарин выпустил книжку «Дневник во время войны», а В.И.Немирович-Данченко – «На войну. От Петербурга до Порт-Артура. Из писем с дороги». В течение 1904 г. печать заполняется множеством ура-патриотических произведений. («Порт-Артур» М.Басанина и А.Лемана, «Война Японии с Россией» Трефилова и пр.) Эти темы усиленно эксплуатирует лубочная литература книготорговцев А.А.Холмушкина, Е.И.Коноваловой и др. [3, 437].

В атмосфере ура-патриотизма настоящую «бурю» вызвала статья Л.Н.Толстого «Одумайтесь!», опубликованная в западноевропейской печати в июне 1904 г. Дошло до того, что в некоторых консервативных изданиях Толстого обвинили в измене родине и требовали привлечь за это к уголовной ответственности. Наряду с этим, демократическая пресса восторженно встретила статью Льва Николаевича, отмечая большой вклад великого русского писателя в дело разоблачения политики царизма и фальшивого патриотизма.

Должно обратить внимание на рассказ А.И.Куприна «Штабс-капитан Рыбников», в котором писатель мастерски обличает недальновидных военных чиновников, в среде которых действует японский шпион под личиной капитана Рыбникова, рядового пехотного офицера, якобы только что вернувшегося с театра войны» [1, 292].

Однако, простой народ не читал, в массе своей, газет и журналов, да и художественной литературы, как правило, тоже. Нужны были брошюры, которые бы в популярном, художественно-публицистическом изложении давали доступную информацию о событиях Русско-японской войны. И та-

кие брошюры появились – «дешевые книжки для народа» (нами изучено более 60 подобных изданий). Это особая группа художественно-публицистической литературы, массово выпускаемой, что называется, «на злобу дня». Появление подобного рода изданий было вызвано резко возросшим интересом российской публики ко всему, что связано с Японией и Дальним Востоком. Представляли они собой небольшие по объему (до полусотни страниц каждая) и цене (до рубля за штуку) книжки, выпускавшиеся издательствами Москвы, Петербурга и ряда других городов. Общая тема для всех них была Япония, Дальний Восток, Русско-японская война, а жанры самые различные: сказки, описания, рассказы, хроники, географические справочники и карты. По своему содержанию «дешевые книжки» чаще всего были сборниками различных материалов; источники, которые послужили их основой, обычно не указывались. В качестве источников могли использоваться официальные донесения, телеграммы и статьи военных корреспондентов, материалы прессы (отечественной и иностранной), различные словари и справочники, научно-популярная, публицистическая и художественная литература. Война, несомненно, пробудила интерес общества к данной проблематике, и количество доступных материалов резко возросло и продолжало увеличиваться и после подписания мирного договора.

«Дешевые книжки» представляют весь российский политический спектр начала XX века – от крайне правых, черносотенных группировок, до откровенно марксистских работ. Четко выделяются такие группы: «частная инициатива», «военные», «правые», «левые», «благотворительные общества», одна книжка принадлежит «партии генерала Стесселя». Выделение подобного рода структур, на наш взгляд, оправдано, хотя, конечно, существовали и другие, а также промежуточные, комбинированные формы. В целом, необходимо отметить большое значение «частной инициативы». Авторы, в основном придерживающиеся либеральных воззрений, ло-

яльные к власти, стремились сыграть на том всплеске интереса общества к событиям на Дальнем Востоке, удовлетворить его и заработать какие-то деньги. Часто подчеркивалось, что часть прибыли, либо вся выручка от издания направляется на «усиление российского флота», «в кассу Красного Креста», «в помощь больным и раненым воинам», «в пользу детей-сирот» и т.д. Авторы и издатели таким образом выражали свои патриотические чувства, стремились помочь своей стране в борьбе с дальневосточным врагом.

По качеству содержания, языка, стиля книжки были слишком разными, но в потоке изданий, слабых и с художественной, и с исторической точки зрения, нередко попадались интересные, содержательные «дешевые книжки», которые доступно объясняли народу причины войны, давали характеристику Японии и японцев, Маньчжурии, Кореи, Китая, рассказывали о военных действиях: «Русско-Японская война. (Дешевая иллюстрированная библиотека)», «О Японии и японцах и о том, отчего и как началась русско-японская война. Книжка для народа», «Из-за чего началась Русско-Японская война?», особенно надо отметить «Беседу про японца» (1904), автором которой был К.К.Абаза.

Во всех брошюрах, выпущенных в начальный период войны, проводилась мысль о неминуемой победе России: «Русская доблестная армия, никогда не срабившая своего оружия предательством и сдачей, победит своего врага. И победа эта украсит новою славою старые знамена» [4]. Издатели, как и большая часть сограждан, и мысли не допускали, что все может сложиться по-иному.

Значимой была тема героизма, подвига на войне, она неоднократно звучала в «дешевых книжках для народа», так как с ее помощью можно было укрепить патриотические чувства, поднять моральный дух новобранцев, отправляющихся на Дальний Восток; Русско-японская война, так не-

удачно сложившаяся для России, с первых дней приняла героический характер.

По-видимому, одной из первых «чисто» героических брошюр была книжка о морском бое крейсера «Варяг» и канонерской лодки «Кореец» с японской эскадрой [5].

Подлинной трагедией для защитников Порт-Артура стала гибель адмирала С.О.Макарова 31 марта 1904 г. на броненосце «Петропавловск». Издательство И.Д.Сытина выпустило специальную брошюру к месячной дате этого прискорбного события [6]. На основе рассказов очевидцев, чудом спасшихся матросов и офицеров, фотоснимков и рисунков восстанавливается детальная картина гибели броненосца; заканчивается брошюра все же на оптимистичной ноте – описании очередной неудачной попытки японцев заградить проход во внутренний рейд Порт-Артура.

В основном, выпуск «дешевых книжек» пришелся на 1904 год, и самым популярным сюжетом было начало войны. Данное обстоятельство может быть напрямую связано с тем, что предназначались они для народа, а ему надо было в первую очередь объяснить, почему вспыхнула война, ради каких целей она ведется, кто является нашим противником. По мнению Л.В.Жуковой, для формирования образа врага характерны различные приемы, используемые российскими СМИ: «подмена понятий»; «искажение информации» или ее избыток; представления о коварстве и жестокости японцев, и вместе с тем «о слабости врага, о тяжелом его положении и неумении вести военные действия», о расовом превосходстве «белых» над «желтыми»; идея войны как борьбы православной Руси с языческой Японией; «исключение подобия» [2, 261 – 263].

Достигли ли своих целей данные издания? По-видимому, нет, ибо общеизвестно, что война была не популярна, и народ ее не понимал и не принимал (первоначальный подъем патриотических чувств никак не связан с подобного рода литературой, хотя она и играла на этих чувствах и на-

строениях). «Дешевые книжки» позволяют проследить динамику изменения общественного мнения о войне, официальной пропаганды, взглядов политических группировок, так как служили одним из важных источников информационного обеспечения Русско-японской войны.

Примечания

1. *Выходцев, П.С.* Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции / П.С.Выходцев // Революция 1905 г. и русская литература. – М.; Л. : Издательство АН СССР, 1956. – С.280-320.

2. *Жукова, Л.В.* Формирование «образа врага» в русско-японской войне 1904 – 1905 гг. / Л.В.Жукова // Военно-историческая антропология. Ежегодник, 2003/2004. Новые научные направления. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2005. – С.259-275.

3. Русская литература конца XIX – начала XX века: 1901–1907. – М.: Наука, 1971. – 593 с.

4. Русско-Японская война. (Дешевая иллюстрированная библиотека). – Выпуск 2: Япония и японцы. – СПб. : Издание Н.П. Дучинского, 1904. – 64 с.

5. Русско-Японская война: геройский бой 2-х наших судов под Чемульпо с 14-ю Японскими судами. – СПб. : Издание Н.П. Петрова, 1904. – 16 с.

6. Русско-японская война: смерть адмирала С.О. Макарова и гибель броненосца «Петропавловска». – М.: Типография т-ва И.Д. Сытина, 1904. – 36 с.

А.Т.Джиоева

Саранск, arina.dzhioeva@mail.ru

Специфика воплощения оппозиции «дом / антидом»

в «Московской саге» В.Аксенова

Образ (и шире – топос) дома, его аксиологическое значение, как известно, становится не просто характеристикой национальной ментальности, одной из констант, структурирующих русский культурный космос, но и занимает важнейшее место в литературном сознании различных эпох – от некоего миромоделирующего ядра, организующего

начала, «символа самого человека, нашедшего свое прочное место во Вселенной» [2, 73] в фольклорной традиции, дома как сакрального места в древнерусской литературе и символа патриархальной упорядоченности и семейно-родовой близости в XVII в., до расширения его границ и метафорических превращений в отечественной поэзии, прозе и драматургии XIX–XX вв. [см.: 3, 264-275; 5, 43-49; 6, 65-85]. Локус дома встречается в самых разных модификациях (избушка, землянка, дворец и др.), в отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. (от М.Шишкина, Л.Улицкой, В.Пелевина, до Дм.Липскерова и В.Аксенова) реализуется и одна из универсальных семантических оппозиций противопоставления дома пространству внешнему.

Так, в «Московской саге» В.П.Аксенова образ Дома становится центральным в топографии всего романа: дом профессора Градова в Серебряном Бору – это град обетованный, обнесенный незримой оградой, пристанище среди исторических катаклизмов. Он незыблем и неизменен: равно как и в «Белой гвардии» М.Булгакова дом Турбинных – едва ли не то единственное, что помогает пережить героям и смену властей, и разгул бандитов, в «Московской саге» дом Градовых изображается защищенным пространством и воплощает идею единства семьи и рода, связи предков и потомков. Так, уставший от бездомья войны и тюрьмы Никита Градов, оказавшись в Москве, заезжает в Серебряный Бор не из сентиментальных соображений, а оттого, что «ему хотелось прикоснуться к чему-то своему, исконному, невоенному, неисторическому, к чему-то более важному, к тому, что излучает и поглощает любовь. Даже не к отцу и матери лично, а к материнству и отцовству [1, III, 369]. Он вспоминает деда, который построил этот дом, и бабушку («из тех самых Якубовичей») [1, III, 369], при этом история возведения и строительства Дома в повествование не включена – дом уже есть как нечто «исконное, неисторическое», как олицетворение давно и прочно сложившейся традиции, воплощение порядка, прав-

ды, праведности, обустроенности. Не случайно и в годы военного коммунизма среди частично разобранных на дрова дач Серебряного Бора градовский дом выстоял, всегда поддерживая очаг и свет в окнах. Жизнь Градовых замкнута пространством дома, которому присущи мифопоэтические свойства: ограниченность, замкнутость, подконтрольность, защищенность, отделенность от внешнего мира. Здесь звучит рояль, пекут пироги, разгуливает по коврам огромный и благожелательный немецкий овчар Пифагор, а из библиотеки доносятся мужские голоса.

По сути, роман В.П.Аксенова представляет собой история «отпадения» героев от дома, его уклада и возвращений обратно, причем те, кто покидает дом, становятся уязвимыми, они меняют дом на антидом, или «большой дом», по В.Проппу, неживой по своей природе: он огромен, огражден, многоэтажен и все отверстия в нем (окна и двери) тщательно замаскированы [4, 112-116]. Подобным характеристикам в «Московской саге» соответствует тюрьма, куда попадают Градовы: Кирилл, Никита и его жена Вероника. Пространства дома и антидома несовместимы, и Никита с Вероникой возвращаются из лагерей «порченные», бездомные: «Отцовский дом, лоно семьи... в этот момент все это показалось какой-то досадной несусветицей, неуместным привеском к его, мягко говоря, несентиментальной жизни... Еще один шаг, и эти гадкие мысли выветрились, он открыл дверь и окунулся в родное, теплое, в этот чудом сохранившийся пузырь мира и добра» [1, III, 290]. Они могут войти в родительский дом, но жить в нем по-прежнему не способны, потому что сами перестали быть прежними – антидом-тюрьма способствует их расчеловечиванию: «Человеческое во мне «засыхает», – говорит Никита. «Бедный мой мальчик... Сволочи, грязные красные, что вы с нами сделали?» – думает в ответ Вероника [1, III, 365]. Другой сын Градова Кирилл, находясь в тюрьме и на каторге, не хочет, «чтобы его считали живым там, в том мире, где отец

стоит с добрыми огнями в глазах посреди своего, похожего на него самого дома и сам похожий на этот дом» [1, III, 439].

Однако отпадение отдельных частей не разрушает родового, семейного целого. Дом в Серебряном Бору нерушим. Герои могут уходить из него – «преодолевать границу», но никогда не происходит противоположного – вторжения стихии извне в дом, вторжения хаоса в размеренное бытие. В связи с этим в романе повторяются однотипные сцены на фоне тех же декораций градовского дома – прежде всего ритуалы семейных обедов. Сохранение Дома, рода, – это способ противостояния изменившемуся окружению, миру «вне» родового пространства. Борис-младший думает: «Бабушка Мэри и дедушка Бо умудрились среди всего этого бедлама сохранить серебряноборскую крепость. Вот только там-то и не было их... Да они, может быть, туда приходили, но они никогда не могли там жить, потому что там Мэричкин Шопен, дедовские книги, Агашины пироги, а они этого не выдерживают и, если не могут сразу разрушить или подменить фальшивкой, тогда испаряются. Вот так и надо делать – жить так, как будто их нет, создавать среду, в которой они задыхаются» [1, III, 538-539].

Противопоставление дома / антидома порождает в романе разделение персонажей на своих / чужих. Клан Градовых – это крут избранных, куда невозможно войти человеку со стороны. Не только персонажи-антагонисты (например, Берия, тюремные надзиратели, Семен Строило и др.), но и формально принятые в дом люди не могут стать своими: жена Никиты Вероника, жена Кирилла, пламенная коммунистка Цецилия, усыновленный Кириллом и Цецилией кулацкий сын Митя Калугин не становятся в полной мере Градовыми, они «отчужденные элементы» [1, III, 152]. Единственный «династический брак», который совершается на страницах романа, это брак Нины с Саввой Китайгородским, учеником и «сыном души» профессора Градова, про которого последний говорит: «Савва потомственный, как и они, Градовы, интеллигент разночинного класса, к тому

же врач, стало быть, зачинатель будущей и косвенный продолжатель династии» [1, II, 306]. Семья Градовых олицетворяет собой космос, противостоящий хаосу, тепло домашнего очага, родовую общность, преемственность, основанный на традиции уклад, и дом в романе – это воплощение красоты, завершенности, своего рода символ универсальных ценностей.

Эпилог романа отчасти закольцовывает повествование: после многочисленных испытаний, мытарств, обретений и потерь герои вновь возвращаются в родовой, «вечный» дом, устойчивый и неизменный – Борис Никитич читает «Войну и мир», Мэри подстригает розы, Агаша готовит, Нина творит, маленький Никита бежит с новой собакой, Борис IV читает «Игрока», Елка и Майка играют в пинг-понг. Историческое время течет где-то за оградой, а здесь, в семейном градовском раю, времени нет. Будущий своего рода связующим звеном между человеком и миром, образ дома в романе В. Аксенова становится центрообразующим, миромоделирующим началом, символическим «внутренним» пространством, местом спасения героев от пространства «внешнего».

Примечания

1. *Аксёнов, В.П.* Московская сага / В.П.Аксенов. – М.: Изограф, 1999. –Т. I. –704 с.; Т. II. – 500 с.; Т. III. – 270 с.
2. *Бидерман, Г.* Энциклопедия символов / Г.Бидерман. – М., 1996. – 335 с.
3. *Лотман, Ю.М.* Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М., 1996. – С. 264-275.
4. *Пропп, В.* Исторические корни волшебной сказки / В.Пропп. – М., 2002.
5. *Радомская, Т.И.* Свет в художественном пространстве дома: Пушкин и древнерусская книжная традиция / Т.И.Радомская // Вестник СамГУ. – 2006. – №10/2 (50). – С. 43-49.
6. *Цивьян, Т.В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) / Т.В.Цивьян // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1978. – Вып. X. – С. 65-85.

Г.А.Доброзракова

Самара, deva_roza@list.ru

**С.Довлатов и представители “ленинградской школы”:
традиции и параллели**

Изучение механизмов и форм преемственности в рамках городских текстов не теряет своей актуальности. Богатый материал для подобного исследования дает творчество Сергея Довлатова, тесно связанное с петербургско-ленинградской литературной традицией. Принадлежность к ней писатель явственно ощущал; даже живя за границей, он говорил о себе: «Национальность – ленинградец. По отчеству – с Невы» [9, 423].

Касаясь темы преломления традиций петербургско-ленинградской школы в творчестве Довлатова, литературоведы обычно применяют в ее раскрытии два подхода. Во-первых, нахождение интертекстуальных связей произведений Довлатова с произведениями родоначальника петербургского текста А.С.Пушкина [5; 8] и продолжателей его линии – А.А.Блока [8], А.А.Ахматовой [8], О.Э.Мандельштама [8], М.М.Зощенко [8; 13]. Безусловно, это немаловажный аспект в изучении довлатовской прозы, тем более что перечисленные авторы являлись для Довлатова-читателя и Довлатова-художника первостепенными. Отмечается, что писатель унаследовал традиции авторов петербургского текста, проявившиеся в использовании петербургских образов, мотивов, мифологии, в общности художественных принципов и приемов. Второй подход предполагает анализ того, *как* изображен Ленинград в довлатовских произведениях, поиск в них определенных элементов, присущих субтекстам, объединяемым в ленинградский текст. К элементам ленинградского текста И.З.Вейсман относит следующие: субстрат природной сферы; субстрат материально-культурной сферы; субстрат духовной сферы; двойничество; эстетика как политика; возвращение традиционного персонажа петербургского текста – «маленького че-

ловека»; особая поэтика: строгость формы, слово как главный герой произведения [5, 10]. К этому списку можно добавить и другие особенности ленинградского (петербургского) текста. Так, М.С.Уваров в очерках «Поэтика Петербурга», рассматривая Петербург в философско-культурологическом аспекте, наделяет его личностными характеристиками: диалогичностью (пространство диалога между веками и странами), амбивалентностью (город смерти и город жизни) и парадоксальностью [14]. Черты города-личности во все времена, независимо от смены названий, отражались на творчестве его культурной элиты. Кроме того, М.С.Уваров отмечает автобиографичность, исповедальность многих петербургских субтекстов. С полным правом можно утверждать, что все перечисленные И.З.Вейсман и М.С.Уваровым субстратные элементы петербургского текста наличествуют в довлатовской прозе и раннего, и эмигрантского периодов. Однако, если в диахронном аспекте связи между произведениями Довлатова и представителей петербургской школы проанализированы весьма подробно, то в синхронном аспекте – еще недостаточно полно.

Формирование эстетической позиции Довлатова, как и приобретение им писательского опыта, осуществлялось в советском Ленинграде 1950–1960-х гг., когда в городе насчитывалось около пятидесяти литературных официальных и неофициальных кружков и объединений, в которых занимались молодые поэты и прозаики. Отмечалась необычайная сконцентрированность будущих литературных звезд в одном месте и в одно время. Несмотря на индивидуальность каждого, этих авторов объединяло то, что их произведения не укладывались в рамки соцреализма, господствовавшего в литературе и искусстве. Дружеские и товарищеские отношения связывали Довлатова со многими писателями и поэтами: А.Битовым, И.Бродским, Б.Вахтиным, С.Вольфом, Р.Грачевым, И.Ефимовым, В.Марамзиным, А.Найманом, В.Поповым, Е.Рейном, В.Уфляндом, и др. (все они впоследствии стали героями его художественных произведений).

В конце 1960-х гг. Довлатов примкнул к неофициальной группе прозаиков «Горожане», в состав которой входили Б.Вахтин, В.Губин, И.Ефимов, В.Марамзин, в противовес творчеству писателей-деревенщиков поставившие цель сделать темой литературы город. В манифесте «"Горожане" о себе» декларировалось желание «связать оборванные нити многих традиций» [6, 84], «пробиться к заросшему сердцу современника»: «Мы хотим действенности нашего слова, хотим слова живого, творящего мир заново после Бога. Может быть, самое сильное, что нас связывает, – ненависть к пресному языку» [6, 89]. «Горожане» оказали серьезное воздействие на становление творческой манеры Довлатова. Элементы гоголевской поэтики (фантастика, гротеск, пародийность), театрализация, языковая экспрессия, ритмизация прозы – эти приемы были востребованы писателями-«горожанами», в том числе и Довлатовым. Кроме того, воспоминания друзей «дают основание полагать, что его знакомство с художественными достижениями первой половины века (обэриутов, А.Белого, В.Набокова и др.) происходило опосредованным путем – через произведения ленинградских авторов (в значительной степени В.Марамзина)» [5, 12]. Б.Вахтин, которого Довлатов назвал «негласным командиром содружества равных» [10, 22], был сыном известной советской писательницы В.Пановой; в последние годы ее жизни Довлатов работал у нее литературным секретарем. Традиции В.Пановой впоследствии нашли отражение в прозе Довлатова. По утверждению корейского довлатоведа Ким Хен Чон, роман В.Пановой «Времена года» оказывается дополнительным звеном между произведениями Л.Толстого «Анна Каренина» и С.Довлатова «Наши», посвященными семейной проблематике [11, 8].

Эстетические взгляды Довлатова складывались под значительным воздействием И.Бродского; их познакомила в 1959 г. А.Пекуровская, и они стали, как считал П.Вайль, литературными и мировоззренческими союзниками [4]. По мнению Бродского, на которого, в свою очередь, влияла пози-

ция Н.Гумилева, «только литература, а никак не философия, не религия и тем более не политика, может воспитать человека как с точки зрения политической, так и с нравственной и духовной точек зрения» [2, 447]; «мать этики – эстетика» [2, 456]. Эти высказывания соотносимы с тезисом литературного манифеста Н.Гумилева «Наследие символизма и акмеизм», опубликованного в январе 1913 г. в журнале «Аполлон»: «Здесь этика становится эстетикой, расширяясь до области последней» [7]. Влияние поэтического творчества Бродского на прозу Довлатова бесспорно, о чем сам поэт упомянул в эссе «О Сереже Довлатове». Несмотря на ироничные отзывы Бродского относительно первых довлатовских рассказов, принесенных на суд старшего товарища, Довлатов не бросил писать, продолжал показывать написанное и усвоил, что «проза должна мериться стихом» [3, 298]. Его прозе, отмечает Бродский, были присущи свойственные поэтической речи лапидарность, лаконичность, предельная емкость выражения. Кроме того, заметим: учитывая мощное воздействие поэтического начала на повествовательный текст – (ослабление фабулы, повторы, ритмизация), можно утверждать, что в творчестве Довлатова проявляются элементы орнаментализма, характерные для произведений некоторых петербургских авторов 1920–1930-х гг. и эпохи позднего социализма, продолжавших традиции русского символизма, в частности, А.Белого и А.Ремизова.

Необходимо сказать, что в период поисков собственного стиля Довлатов испытал немаловажное влияние своего отца – ленинградского режиссера, фельетониста, пародиста Д.Мечика, проявившего мастерство в работе над жанром литературного анекдота. Книга литературных анекдотов Д.Мечика «Закулисные курьезы» вышла в Америке в 1986 г., однако эти курьезные миниатюры были известны Довлатову в устной форме, о чем вспоминает его сестра К.Бланк: «...за обедом, помимо разговоров, горьких, о Сережиных упорно не публиковавшихся рассказах, между папой и Сережей шел постоянный обмен смешными историями. Т.е. этот

жанр у них культивировался в разговоре, задолго до написания книжек, и папиных, и Сережиных» [1]. Пуантированность как основная черта поэтики анекдота отмечается не только в комических миниатюрах довлатовских «Записных книжек», но и в большинстве фрагментов повести «Филиал».

В мемуарах и выступлениях соратников Довлатова по перу некоторые детали, касающиеся литературного влияния, мифологизированы. Так, в одном из интервью Е.Рейн утверждает: Довлатов, у которого «с сюжетами ... было сложно», «использовал, где-то, тридцать моих сюжетов. Я просто рассказал их ему по глупости, и теперь уже никому не докажешь, что это я придумал, а не он» [12, 18].

Интересно, что именно по совету и примеру Л.Лосева, сына известного писателя, поэта и драматурга В.А.Лифшица, Довлатов обращается в середине 1970-х гг. к созданию сказки для театра кукол, переделывая свой рассказ, опубликованный в детгизовском сборнике «Дружба» (1971), в драматургическое произведение. Переработка рассказа «Человек, которого не было» в одноименную пьесу стала хорошей школой овладения искусством диалога, в котором ответственность за смысловую и даже художественную сторону материала возлагается автором на героев диалога, что впоследствии ярко проявилось в зрелой прозе писателя. В то же время в пьесе заметно влияние на Довлатова творчества современных ему авторов, использовавших гротесковые характеры персонажей, иносказательные образы (прежде всего, В.А.Лифшица, создававшего комические пьесы).

Исследование по затронутой нами теме еще не завершено. Перспективным представляется поиск параллелей и переключек в творчестве Довлатова и А.Битова, Довлатова и Р.Грачева.

Примечания

1. *Бланк, К.* Письмо к Г.Доброзраковой от 06.01.2013 (из личного архива Г.А. Доброзраковой).

2. *Бродский, И.* Большая книга интервью / И.Бродский. – М.: Захаров, 2000. – 704 с.

3. *Бродский, И.* О Сереже Довлатове / И.Бродский // Довлатов С. Последняя книга. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 295–302.

4. *Вайль, П.* Бродский о Довлатове / П.Вайль // URL: <http://www.omiliya.org/article/brodskii-o-dovlatove-petr-vail> (дата обращения 24.03.2014).

5. *Вейсман, И.З.* Ленинградский текст Сергея Довлатова: автореф. ... канд.филол.наук / И.З.Вейсман. – Саратов, 2005. – 22 с.

6. «Горожане» // Сумерки. – 1991. – № 11. – С.80–100.

7. *Гумилев, Н.* Наследие символизма и акмеизм / Н.Гумилев // URL: http://www.dugward.ru/library/gumilev/gumilev_nasledie.html. (дата обращения 24.03.2014).

8. *Доброзракова, Г.А.* Поэтика С.Д. Довлатова в контексте традиций русской литературы XIX – XX веков: автореф. ... д-ра филол.наук / Г.А.Доброзракова. – Москва, 2012. – 50 с.

9. *Довлатов, С.* Марш одиноких / С.Довлатов // Довлатов С. Собр.соч.: в 4 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т.2. – С.381–488.

10. *Довлатов, С.* Ремесло / С.Довлатов // Довлатов С. Собр.соч.: в 4 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – Т.3. – С.7–178.

11. *Ким Хен Чон.* Книга С.Д.Довлатова «Наши» и традиция семейного романа: автореф. ... канд.филол.наук / Хен Чон Ким. – СПб., 2009. – 20 с.

12. *Рейн, Е.* Где-то там, на границе славянства... / Е.Рейн // Наша улица. – СПб., 2003. – № 6. – С.2–28.

13. *Семкин, А.Д.* Зощенко и Довлатов: о двух великих рассказчиках / А.Д.Семкин // Нева. – 2008. – № 11. – С.197–208.

14. *Уваров, М.С.* Поэтика Петербурга. Очерки по философии культуры / М.С.Уваров. – СПб.: Изд.Дом СПб.ун-та, 2011. – 256 с. // URL: http://www.philosophy.spbu.ru/userfiles...Poetika_Peterburga_s... (дата обращения 06.06.2014).

Г.Г.Исаев

Астрахань, kafruslit@mail.ru

Функции концепта «тело» в лирике А.Мариенгофа

Концепт «тело» – один из самых частотных в поэтическом дискурсе как старшего поколения имажинистов (В.Шершеневич, А.Кусиков, С.Есенин, Р.Ивнев и др.), так и «младоимажинистов» (В.Речиотти, Г.Шмерельсон, С.Полоцкий, Л.Чернов, И.Афанасьев-Соловьев). Наблюдение В.Шершеневича о теле в поэзии С.Есенина как о некоем всеобщем

критерии, высказанное в письме к поэту («Откуда же такая любовь к жизни? От ощущения своего тела и физиологического естества мира. Для того, для кого гроза, заря, трава нечто абстрактное, в этих явлениях только дух, для тебя – мясистое существо»), может быть приложимо к интерпретации творчества и других имажинистов. Особенно последовательно внимание к «ощущениям своего тела» проявляется в поэзии А.Мариенгофа, идиостиль которого в значительной степени базируется на обыгрывании принципа телесности.

Особая роль тела в творчестве А.Мариенгофа отмечается всеми современными исследователями его творчества (В.Сухов, Г.Маквей, В.Дроздков, Г.Исаев и др.). Финский литературовед Т.Хуттунен пишет, что в стихах А.Мариенгофа о революции и городе преобладает их «телесно-ощутимое» описание, поскольку у поэта не было современного языка для изображения происходящего [6, 132].

Целью нашей статьи является определение особенностей и функций концепта «тело» в поэтическом дискурсе А.Мариенгофа, выявление его роли в концептуализации художественной картины мира.

Предварительно отметим, что концепт «тело» предстает в поэзии А.Мариенгофа как динамичное образование, в силу чего он обладает сложным изменчивым содержанием. Отношения дискурса и концепта у поэта подчиняются закономерностям, которые носят универсальный характер. Они имеют «двунаправленный характер: не только тот или иной тип дискурса объединяет в себе определенные концепты, но и концепты, неся на себе отпечаток того дискурса, к которому по преимуществу принадлежат, обладают способностью некоторым образом направлять коммуникацию, порождая вокруг себя определенный дискурс» [1].

Тело словарь С.И.Ожегова определяет как «организм человека (реже животного) в его внешних, физических формах» [4, 728]. В лирике А.Мариенгофа концепт «тело» - это часть художественного способа пере-

живания действительности, используется поэтом в конструировании картины мира посредством либо его редукции, либо наделения дополнительными оттенками значения.

Приведем примеры дословного введения концепта «тело» в разные контексты: тело революции («Причащаются крови и тела революции...»), тело женщины («Разве твое не прекраснее тело, чем сад...»), тело возможного пророка («Из тела и кости пророка не ждем...»), но чаще всего - тело лирического героя («Замерзшей крови в теле камешки»), «Проройте же зубами на теле траншеи...», «Кость и тело с себя не снять», «Вбей в тело лунный кол...», «Потайные слепые двери / Откроет тело», «Донести ли телу / Железа, золота и жемчуга столько?», «И тело по Европе таскаю...». Концепт часто используется в олицетворяющих метафорах, например, при описании города:

И снова голые локти
Этого и того дома
В октябре зябли,
И снова октябрь полировал льдом
Асфальтов серые ногти... [3, 228]

Повышенная частотность концепта наблюдается в текстах первой половины 1920-х годов, в конце десятилетия его использование сходит на нет, в стихах начинают доминировать концепты «разум», «душа».

На первый план в лирике А.Мариенгофа 1920-х годов выдвигается образ лирического героя как натурализованного субъекта речи, с его телом, особым мироощущением и мировидением. Он является носителем «базовых человеческих эмоций» [2, 8], которые выражаются через различные образы частей его тела: удовлетворение / неудовлетворение, любовь / отсутствие любви, печаль / радость, удивление / спокойствие, интерес/равнодушие. Можно говорить о том, что концепт «тело» функционирует у А.Мариенгофа амбивалентно. Конституирующим элементом образа

лирического героя является игра, что соответствует концепции поэта-творца, создававшейся теоретиками имажинизма. Главное у них – театрализация стиля жизни, игра тела и речи, порядок речи – та же речь тела. Все это сказывается на форме их произведений, в которой доминирует монтаж, заметно метафоризированный стиль, интерес к необычному психическому состоянию, создание атмосферы разгула кровавых страстей, а также безысходности и трагизма существования. Образы имажинистов и А.Мариенгофа таили в себе страшную правду о природе человека, об иллюзорности культуры и хрупкости ее установок.

Идеи имажинизма позволяли А.Мариенгофу моделировать при помощи вербальных категорий индивидуальные психофизические состояния личности. Первое, что бросается в глаза, это использование концепта тела для воплощения неотделимости, неразрывной связности различных форм телесного опыта лирического героя с явлениями, вещами мира и другими людьми. В качестве примера рассмотрим лирическую поэму «Фонтаны седины» (1920) – своеобразную самоидентификацию лирического героя.

Мировосприятие героя является антиномичным, для него важны парные и противопоставленные сущности: поэт и толпа, миг настоящего и вечность, жизнь и смерть, молодость и зрелость, трагическое и комическое и др. Герой занят поисками своего пути в поэзии, настоящей поэзии, не подчиненной никаким другим целям, кроме цели служения искусству.

В произведении наблюдается такая модель в понимании мира и человека, как «маскулинность» с ее жесткостью и асимметрией бинарных оппозиций. Герой осознает свое духовное превосходство над окружающими, видит в себе мужчину. Метафорами «мужской жизни» для него в начале 1920-х годов были: жизнь – борьба, гонка, дорога, приключение, авантюра, игра и т.п. В зрелый период жизнь – это путь, долг, воплощение предназначения, поиск, нахождение и закрепление себя. Он взял на вооружение ряд постулатов Ф.Ницше и вслед за ним весьма нелестно отзывается о

женщинах и религии, что объясняет почти полное отсутствие любовной лирики в его творчестве.

Закрепленный за лирическим «я» «мужской голос» дает о себе знать в обилии изъявительного и императивного наклонений глаголов.

В «Фонтанах седины» воссозданы смешанные душевно-телесные состояния лирического героя в момент, когда он обнаруживает, что молодость прошла и начинается вторая, зрелая, половина жизни, отмеченная признаками старения. Отсюда мотив седины, обозначенный в заголовке. В процессах протекания переживаний, порожденных возникающей в связи с этим тоской, герой не может не обратиться к теме модификации телесного опыта, к воссозданию изменений физического состояния и соматики своего тела. Меняется отношение к женщинам, к творчеству, исчезает острота чувств, на первый план выходит вспоминаяще-визуалистская стратегия. «Полынь и лебеда» на губах знаменует утрату интереса к женщинам, убывание мужской силы. Потухший факел как символ олицетворяет смерть, затухание творческого начала в герое. Вылинявшие глаза сигнализируют об утрате ясности мышления, а лебедь, на крыльях которого «синь уплыла из глаз» - знак преобразования и смерти. В герое, следовательно, на данном этапе жизненного пути торжествуют процессы диссимиляции, пассивности, расслабления.

Лирический герой внимательно «вслушивается» в свое тело и его состояния. На первом плане его опыт осмысления происходящего с ним в момент, когда он перешагивает через «середину» своей жизни, когда происходит его подлинное рождение как поэта. Идет постоянное сопоставление мысли и опыта тела, *cogito* и телесности. Итоги наблюдения над собой неутешительны: грудь – «лучами выпитый колодезь», к любви, которая ушла из его жизни, герой приплывет «на смертном корабле», его передвижения в пространстве медленное и тяжелое («Колодой / на ногах / Не-

су прохладу, / Несу снега. / И медленно зеленая тропа / Под поступью тяжелой леденеет»).

В своих глазах герой выделяет зрачки, которые сравниваются с котлами, уроненными в голубой огонь. Они символизируют трансформирующую силу, созревшую в герое. Голубой цвет огня означает умиротворенность и спокойствие духа героя, принявшего важное решение – порвать со своим прошлым, которое его в данный момент не удовлетворяет.

Целью отрешения является движение к упрочению роли разума в своем поэтическом творчестве:

Что вознести и холодно и подло
 Над ними скипетр
 Торжественного лба
 Я мог.

Герой подводит черту под своим предыдущим этапом жизни, подчеркивая это сравнением прошлого с могилой, над которой ставят крест: «Не так ли ставят белый крест над ямой?».

Его глаза пока что не воспринимают мир во всей его многокрасочности и многообразии: «Так тишиной раскрытые глаза / Сжигают дни / И выпивают ночи словно лужи». Глаза у А.Мариенгофа традиционно изображаются как зеркало души, поскольку в них отражается сущность лирического героя. Все в мире теперь кажется герою обескровленным: «Я на престол/ Бескровных зорь/ Бескровные ладони положу». Обескровленные, по цвету близкие к белому руки героя знаменуют утрату им силы. По замечанию В.Проппа, «белый цвет есть цвет существа, потерявшего телесность» [5, 175]. Герой ощущает себя рабом времени, которым невозможно управлять: «Не вздыбить время, / Не взнуздать, / Седок, ты раб коня, / Ты врос в седло, седок. / Напрасно режут брюхо стремяна / И в круп вливается ремень». Осмысляются изменения в своем поэтическом творчестве, когда на смену бурной молодости с ее безумствами приходит успокоение, слепота:

«Вчера / Под взвизги пьяного галопа / Сквозь обручи безумных строф / И с верою пророчествовал о нелепом. / Сегодня метр - / И слепо / Над ведрами вчерашних слез / Подъемлю скипетр / Торжественного лба».

Из всех частей тела лишь голове и лбу лирический герой делает исключение, характеризуя их в позитивной тональности. Его высоко поднятая и увенчанная цилиндром голова выражает гордость и высокомерие. Лоб упоминается четыре раза, один раз используется его синоним «чело» как сигнал высокого стиля. Два раза возникает словосочетание «скипетр торжественного лба». Если учесть, что скипетр – это «жезл с драгоценными камнями и резьбой - знак царской власти» [4, 664], то можно утверждать, что образ лба в произведении выполняет особую символическую функцию. Он сигнализирует о благородстве героя, о драгоценном неповторимом таланте и нерастраченных запасах ума и чувств. Во второй главе вознесенный над глазами «торжественный лоб» сравнивается с «белым крестом над ямой», что символизирует в традициях христианства искупительную жертву Христа, является знаком вечной жизни, избавления от страданий и надежду на предстоящее воскресение. Это коррелирует с аурой праздника яблочного Спаса, с которым идентифицируется переживаемый героем момент жизни.

Многозначный мотив созревшего яблока – плодородия - ассоциируется лирическим героем с мотивами наступления творческой зрелости, долголетия, целостности, здоровья и жизненных сил. Для героя-поэта – это праздник, равный августовскому Спасу в народной культуре.

Мотив преобразования соотносится с мотивом вступления в новый период творчества, когда приходит мудрое понимание мира и себя. Герой приемлет то, что с ним творят время и возраст. Седина связывается поэтом с мудростью и жизненной силой.

Образ тела занимает в дискурсе А.Мариенгофа доминирующее положение. Его концептуализация осуществляется на всех уровнях структу-

ры текста через обыгрывание его отдельных частей (руки, кости, губы, волосы, лоб, голова, стопы, ноги, глаза, локти, ногти и др.), концепты которых насыщаются неоднозначными дополнительными смыслами, что обеспечивает раскрытие глубинного смысла описываемой ситуации лирического героя. Внимание А.Мариенгофа к телу лирического героя как объекту поэтизации проявляется и в выстраивании лирического сюжета.

Примечания

1. Концепт «любовь» в песенном рок-дискурсе Rammstein и Oomph // stud24.ru/foreign –language.

2. *Лакофф, Дж., Джонсон, М.* Метафоры, которыми мы живем / Дж.Лакофф, М.Джонсон. – М.: Едиториал УРСС, 2004.

3. *Мариенгоф, А.* Фонтаны седины / А.Мариенгоф // Поэты-имажинисты / Составление, подготовка текста, биографические заметки и примечания Э.М.Шнейдермана. – СПб.: Пб.писатель; М.: Аграф, 1997. (Произведения А.Мариенгофа цитируются по этому изданию без указания страниц).

4. *Ожегов, С.И.* Словарь русского языка / С.И.Ожегов. – М.: Советская энциклопедия, 1973

5. *Пропп, В.Я.* Морфология сказки / В.Я.Пропп. – Изд. 2-е. – Л., 1968

6. *Хуттунен, Томи.* Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники / Т.Хуттунен. – М., 2007.

И.В. Карпов

Казань, shatunovat@mail.ru

Обзор юбилейной книги к 150-летию Е.Н.Чирикова

(Евгений Чириков. Избранное (казанский период) / Составитель:

И.В.Карпов. – Казань: Изд-во Казан.ун-та, 2014. – 248 с.: ил.)

К юбилею писателя Евгения Николаевича Чирикова, замечательного представителя русской литературы Серебряного века, в этом году была издана книга, названная выше. Составитель сборника выражает особую признательность тем, без кого издание книги не могло бы состояться: Валерию

Николаевичу Коновалову, ныне от нас ушедшему, под руководством которого и начиналась работа по теме «Чириков и «Волжский вестник» четверть века назад, внуку писателя Евгению Евгеньевичу Чирикову, предоставившему много ценных исторических материалов о своём деде (в частности, письма из казанской тюрьмы), киевскому фотографу Сергею Анатольевичу Чередниченко, благодаря которому удалось получить казанские материалы о Чирикове из музея Леси Украинки в Киеве, отделу рукописей и редких книг Научной библиотеки им.Н.И.Лобачевского, предоставлявшим в пользование единственный цензорский экземпляр газеты «Волжский вестник»; наконец, отдельная благодарность правнуку писателя Михаилу Александровичу Чирикову, автору самой идеи книги, также предоставившему ценные документы по уточнению отдельных дат и вообще помогшему в оформлении книги.

Это своеобразный итог 25-летней работы по изучению казанского периода жизни и творчества Е.Н.Чирикова, куда вошло немало прошлых публикаций. Впервые публикуется статья «Евгений Чириков в судьбе Григорьевых». Сборник чётко разделён как по тематике, так и по жанровой специфике. Первая часть проза писателя казанского периода, где особый интерес представляет рассказ «Без желудка», напечатанный анонимно и знаменующий переворот в мировоззрении писателя, своеобразный духовный полёт к вершинам творческой мысли; стоит обратить внимание и на рассказ «На антресолях», где Чириков высмеивает односторонность молодого фанатика марксистской политэкономии. Вторая часть – поэзия писателя, из которой также видно изменение его мировоззрения, переход от сентиментально-печальных интонаций к боевому творческому оптимизму.

Следующая часть – письма Чирикова из казанской тюрьмы, для которых была проведена большая архивная работа по составлению комментариев. Это, в основном, письма Чирикова своей невесте Валентине Григорьевой, одной из первых русских марксисток, а в будущем – известной

драматической актрисе плюс две приписки будущей теще Анне Михайловне. Письма представляют собой не только историческую, но и художественную ценность, складываются в единый взволнованный лирический монолог (где тоскливые интонации постоянно сменяются ироническими), что приблизительно соответствует жанру «лирической новеллы».

Последняя часть – это анализ публикаций Е.Н.Чирикова в газете «Волжский вестник», где с 1885 по 1895 гг. их насчитывается не менее 90.

Завершает книгу цикл фотографий, собранных из различных архивов, а также сделанных самим докладчиком.

В тетралогии «Жизнь Тарханова» Чириков посвятил Казани немало тёплых, ностальгических страниц. В сборнике представлен отрывок из 3-го тома «Возвращение», где глазами писателя мы видим новую Казань начала XX века. Год воспоминаний о Казани, запечатлённый в романе, вызывает особый интерес и соответствующие вопросы. На этом хотелось бы остановиться подробнее.

Отрывок из романа Е.Н.Чирикова «Возвращение», целиком посвящённый Казани, вызывает основной вопрос: воспоминания какого года могли лечь в основу отрывка? По различным воспоминаниям, писатель был в Казани в 1904, 1909 и 1910 годах. Попробуем действовать методом исключения. По воспоминаниям сына писателя Е.Е.Чирикова, вся семья собралась у постели умирающей матери (Феоктисты Степановны) в 1904 году. Но этот год следует сразу исключить благодаря письму Е.Н.Чирикова С.А.Найдёнову от 1909 года, найденному в архиве внука писателя Е.Е.Чирикова (Минск). В письме Евгений Чириков подробно рассказывает Сергею Найдёнову, как его мать умирала от рака печени. Таким образом, воспоминания сына писателя неточны. По фотографии из архива В.А.Телешева (Москва) очевидно следует, что писатель был в Казани осенью 1909 года, так как снимок датирован и указано место, где снимался писатель: фотоателье С.С.Фельзера в Казани. Казалось бы, именно воспо-

минания 1909 года должны были лечь в основу отрывка о Казани. Но возникает вопрос: а мог ли Чириков спокойно разъезжать по городу, когда его мать была при смерти? По воспоминаниям племянницы Найдёнова (Казань), Чириков был в Казани и в 1910 году; даже гостил у драматурга (тоже, кстати, уроженца Казани). Может быть, именно воспоминания 1910 года легли в основу отрывка? Единственный недостаток: воспоминания племянницы Найдёнова переданы устно и не исключено, что и тут могла вкратце ошибка. Тем не менее, всё вышеизложенное склоняет к выводу, что именно в 1910 году Чириков мог спокойно и подробно осмотреть Казань. Хотя и 1909 год нельзя исключать полностью. Но пока будем придерживаться 1910 года не как установленного факта, а как гипотезы.

Одно несомненно: Чириков никогда не забывал о своём родном городе, где провёл своё отрочество и юность; учился в 3-й гимназии, в университете, работал секретарём в газете «Волжский вестник», в которой активно печатался. Отрывок из романа «Возвращение» можно считать ценным историческим материалом для исследования местными краеведами.

Ю.В.Кленова

Самара, klenovayv@gmail.com

Проблема серийности в "иронических детективах" Дарьи Донцовой

Произведения современной массовой литературы (паралитературы) в новом ключе иллюстрируют тезис Ю.М.Лотмана об имманентной диалогичности текста. Как отмечал ученый, "текст вообще не существует сам по себе, он неизбежно включается в какой-нибудь исторически реальный или условный контекст" [10, 204]. Отличительная особенность паралитературы состоит в том, что она строго ограничена контекстными рамками.

Как пишет В.А.Андреева, "осуществляя свою, авторскую, дискуссию, продуктом которой является текст, автор закладывает в него интер-

претационную программу для реального читателя" [1]. Яусс утверждал, что залогом адекватного понимания является слияние горизонтов ожидания читателя и автора [14, 98]. Предложить такие условия изначально, без усилий со стороны воспринимающего - на этом зиждется паралитература. Все, что усложняет рецепцию, не используется. Писатели жертвуют художественной ценностью своих текстов в пользу их коммерческого успеха, а на материале популярных создаются новые. В современной массовой литературе феномен серийности получил устойчивое развитие. Настоящая статья представляет собой опыт осмысления этого явления.

В качестве материала для исследования остановим свой выбор на произведениях Дарьи Донцовой. По данным Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям, по состоянию на июнь 2014 года писательница является самым издаваемым российским автором. Издательство "Эксмо" опубликовало более сотни ее произведений, заявленных в жанре "иронический детектив" (тираж - более 110 млн. экземпляров, почти 3 млн. только в 2013 году). Каждый из романов относится к одной из шести серий: "Любительница частного сыска Даша Васильева", "Евлампия Романова. Следствие ведет дилетант", "Виола Тараканова. В мире преступных страстей", "Джентльмен сыска Иван Подушкин", "Татьяна Сергеева. Детектив на диете", "Любимица фортуны Степанида Козлова".

"В случае с жанровой, массовой литературой (паралитературой) "серия" равна маркетинговому понятию "бренд", пишет О. Орлова [11]. Она оперирует понятием "паратекст" (информационный комплекс, функция которого - презентовать текст). Он одинаков для всех "иронических детективов" Донцовой: мягкий переплет, "карманный" формат, обложка в едином стиле. Узнаваемый дизайн сигнализирует покупателям, что они получат не противоречащий их эстетическому опыту текст. И романы писательницы столь же узнаваемы при прочтении, как и с точки зрения внешнего оформления. По словам Е.В. Козлова, серийность как явление детер-

минирует специфику текста [8]. На наш взгляд, это верно и в обратной последовательности.

Потенциал серийности имплицитно присутствует в индивидуально-авторской картине мира писателя. Все шесть серий романов Донцовой – воплощение единого комплекса представлений о мироустройстве. При "сохранении целостности картины мира – заданности ее рамок и принципа изображения - в ней могут меняться отдельные фрагменты или общая колористика, запечатлевающая мироощущение субъекта этой картины", пишет В.И.Постовалова [12, 48]. Эти изменения у писательницы никогда не становятся масштабными. Индивидуально-авторская картина мира у Донцовой без изменений воспроизводится из текста в текст как на описательном, так и на повествовательном уровне. Рассмотрим каждый из них подробнее.

В "иронических детективах" описания сокращаются до минимума. В развернутых следует искать деталь, которая является ключом к разгадке: "Неподалеку от служебного входа в особняк в осенней грязи лежал труп женщины, одетой почти как Ксюша, - в темно-синие брюки, свитерок, только черный, и темные замшевые балетки" [2, 53]. Легкая обувь, надетая поздней осенью, позволяет предположить, что убитая проживала в особняке и вышла на улицу ненадолго. Именно это заключение позволяет главному герою раскрыть преступление. Детали - подсказки позволяют публике делать свои выводы. Протагонист не наделяется особыми способностями, и это отличает "иронические детективы" от детективов в устоявшемся литературоведческом понимании. Исследователи (Ц.Годоров, В.Руднев, М.А.Можейко) сходятся в том, что для детектива определяющим фактором является логический анализ фактов, который осуществляет главное действующее лицо. У Донцовой к разгадке ведет случайное стечение обстоятельств, в которых оказывается сыщик. Чтобы правильно сориентировать читателя в ситуации и сохранить его интерес, автор подчеркивает только

значимые для развития сюжета детали. Так, в произведениях особое внимание уделяется интерьерам, где происходит действие: "Я ожидала увидеть тесное душное помещение... заполненное всякими магическими предметами вроде хрустальных шаров, карт Таро и гадальных досок. Но комната оказалась очень чистой, светлой и походила на кабинет терапевта в платном медцентре. Здесь стояли письменный стол, на котором лежал толстый том под названием "Справочник лекарственных средств", диван, два кресла, пара стульев и ширма" [5, 69]. Из персонажей подробно также описываются только те, что сыграют в повествовании важную роль. Так, настоящая преступница всегда изображается в деталях: "Арина необыкновенно красива, внешность ей досталась от родителей, а о фигуре журналистка наверняка позаботилась сама. Интересно, какой у нее объем талии? Сантиметров пятьдесят пять, не больше. На Обнорской эффектное красное платье, оно подчеркивает грудь третьего размера" [3, 6]. Из-за специфики описаний художественное пространство книг Донцовой предстает минималистичной декорацией настоящего мира. Это упрощенная версия реальности. Публика хорошо в ней ориентируется, что обеспечивает легкое, комфортное чтение. Новизну впечатлений обеспечивает развитие сюжета. В книгах Донцовой повествование представляет собой линейное движение к развязке, где каждое событие является ступенью к финалу. Писательница в этом плане не является новатором; особенность ее текстов – в успешном применении кинематографических приёмов. Они приближают произведения к киносценариям; четыре из шести серий "иронических детективов", действительно, легли в основу сериалов. Сценаристы выделяют ряд факторов, которые обеспечивают фильмам успех у зрителя. В их числе – т.н. "насыщенность" сюжета. "Стандартное количество сюжетных точек среднестатистического голливудского фильма колеблется от 7 до 10. Если это детектив, криминал или триллер, их должно быть еще больше", - считает сценарист Джон Труби [13]. По его мнению, главным элементом меж-

дународного блокбастера является динамичность повествования, развитие сюжета с возрастающей скоростью. В текстах Донцовой новые обстоятельства, меняющие ход повествования, появляются практически на каждой странице. Вот аннотация к книге "Квазимодо на шпильках": "Евлам- пия Романова, дура стоеросовая, согласилась лететь с соседом- предпринимателем в Таиланд. У того заболела напарница. Там я чуть не скончалась от жары, да еще пришлось везти назад двух живых крокодилят. Их заказал профессор Баратянский для своих научных опытов. По прилете в Москву сосед сломал ногу, и аллигаторов к профессору домой повезла я. Но там вместо Баратянского я обнаружила его труп с дыркой во лбу. По подозрению в убийстве арестовали любовника его юной жены Ирочки. Она наняла меня расследовать это дело, так как не верила в вину любовника..." [7, 4]. Донцова поддерживает интерес публики на всем протяжении повествования и стимулирует спрос на последующие книги. Так, роман "Смех и грех Ивана Царевича" заканчивается размышлениями главного героя: простить начальницу за обман или отомстить ей? " Я немного посто- ял в бездействии, затем взял с вешалки куртку и вышел к лифту. Отвечу на этот вопрос позднее..." [2, 347]. Этот прием в среде киносценаристов назы- вается клиффхэнгер. Донцова также использует флешбеки, или прием рет- роспективы: "К моему огромному изумлению, Константин позвал меня не в шикарный ресторан, как бывало раньше, а в... обшарпанную одноком- натную квартиру в блочной пятиэтажке в малопрестижном районе столи- цы. Я прошла на грязную кухню, увидела парочку тараканов, нагло при- шедших в раковину на водопой..." [5, 20]. Однако, у Донцовой не встре- чаются сложные для восприятия кинематографические приемы, как "ре- альность в реальности" или "флешфорвард" (пролепсис) – упоминание бу- дущих событий. Автор не включает в повествование элементы, которые могут быть неоднозначно восприняты читателями. Простота, наряду с занимательностью и расчётом на целевую аудиторию, являются ключе-

выми особенностями каждого «иронического детектива». Занимательность, кроме насыщенности сюжета и киноприемов, достигается моделированием редких ситуаций (грузовик с деньгами сорвался в заброшенный карьер, в поликлинике встретились похожие женщины с полностью идентичными именами). Книги из-за небольшого объема (350 страниц формата А5) читаются быстро, каждая из них является завершенной детективной историей (клиффхэнгеры касаются личной жизни героев), при выборе книги не нужно придерживаться хронологического порядка. Тексты Донцовой просты для восприятия: в них практикуется сознательный уход от постановки серьезных проблем. Феномен успеха всех шести серий романов писательницы во многом объясняется аккуратным подбором художественных средств и приемов. Донцова отказывается от всего, что может травмировать ее средневозрастную женскую аудиторию. В книгах торжествует хэппи-энд. Главные героини подшучивают над неприятностями и радуются жизни. "Мои книги — это сказки, - поясняет Дарья Донцова, - оттого они так популярны... Нигде нет ощущения хоть чего-нибудь светлого, хорошего, спокойного. Тогда женщина берет сказку и читает. А закрыв книжку, думает: "Господи, у меня тоже, может быть, все будет хорошо" [9]. Этот сверхвостребованный посыл – "все будет хорошо" – вторая неотъемлемая составляющая феномена Донцовой. В современной России, где большинство СМИ нацелены на негатив и усугубляют депрессивные настроения масс, "иронические детективы" будут издаваться долгие годы - тем, кто дает надежду на лучшее, простят многое, на них будет спрос.

Примечания

1. *Андреева, В.А.* Литературный нарратив: текст и дискурс [Электронный ресурс] / В.А.Андреева. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-narrativ-tekst-i-diskurs#ixzz35rmuuUzg>, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10.06.2014.

2. *Донцова, Д.А.* Смех и грех Ивана Царевича / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2014. – 352 с.
3. *Донцова, Д.А.* Толстушка под прикрытием / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2014. – 352 с.
4. *Донцова, Д.А.* Белочка во сне и наяву / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2014. – 320 с.
5. *Донцова, Д.А.* Кнопка управления мужем / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2013. – 352 с.
6. *Донцова, Д.А.* Маникюр для покойника / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2003. – 352 с.
7. *Донцова, Д.А.* Квазимодо на шпильках / Д.А.Донцова. – М.: Эксмо, 2004. – 348 с.
8. *Козлов, Е.В.* Серийность в паралитературе: интратекстуальные образования и издательские серии / Е.В.Козлов // Массовая культура на рубеже XX -XXI веков: человек и его дискурс. Сб. научных трудов. ИЯ РАН. – М.: "Азбуковник", 2003. – С.201-211.
9. *Куликова, А., Ванденко, А.* На литературных плантациях [Электронный ресурс] / А.Куликова, А.Ванденко. – Режим доступа:<http://www.itogi.ru/archive/2003/17/81425.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 09.07.2014.
10. *Лотман, Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике / Ю.М.Лотман // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: Гнозис, 1994. – 560 с.
11. *Орлова, О.А.* Серийность современной массовой литературы как фактор "формовки" читателя [Электронный ресурс] / О.А.Орлова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/seriynost-sovremennoy-massovoy-literatury-kak-faktor-formovki-chitatelya>, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 15.06.2014.
12. *Постовалова, В.И.* Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира / В.И.Постовалова. – М.: Наука, 1988. – 215 с.
13. *Труби, Дж.* Интервью. [Электронный ресурс] / Джон Труби. – Режим доступа:<http://www.mitta.ru/vse-stati/publikatsii/intervju-s-johnom-trubi>, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20.06.2014.
14. *Яусс, Х.Р.* К проблеме диалогического понимания / Х.Р.Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С.97-106.

Н.В.Мокина

Саратов, nat.mokina2011@yandex.ru

**«Странные» переживания и «странное приключение»
Дарьяльского: источники мотивов и семантика**

Интертекстуальность – не только одна из отличительных особенностей прозы А.Белого: аллюзии, параллели и даже прямые заимствования исследователи признают своего рода жизненной необходимостью, «опорой» для писателя, живущего на границе быта и бытия [6, 60]. Однако сама природа интертекстуальности в романах А.Белого неоднозначна: отзывчивость на «чужое слово» определяется и «литературным припоминанием», и сознательной «игрой в прятки с читателем», и скрытым диалогом, который ведет А.Белый с тем писателем, чье «слово» включается в авторское повествование. В свою очередь, диалог может быть вызван желанием «доспорить» (и это – одна из причин включения в текст «блоковского» слова) или, напротив, представить себя наследником-продолжателем традиций предшественника (чем во многом объясняется значительный «гоголевский» слой в прозе А.Белого). Можно отметить и еще одну важную функцию аллюзий и реминисценций: «чужое слово», сохраняя «чужие» коннотации, обретает особенную глубину и значимость в тексте, указывая на скрытый смысл происходящего. Характерный пример многофункциональности литературных аллюзий представляют эпитет «странный» и мотив «странного приключения» в романе «Серебряный голубь».

Понять семантику слова и мотива и их функции в романе позволяют как их устойчивая соотнесенность с определенными персонажами и коллизиями, так и их источники. В частности, слово «странно» становится одним из ключевых в описании представителей «Востока» – сектантов и их веры. Это секта, – пишет автор, – «содержание которой было столь неопределенно и странно, что понять ее смысл в целом было нельзя, а что было

понятно, то диким казалось и страшным» [2, 51]. «Станным» автор называет знамя сектантов с вышитым серебряным голубем [2, 147], «странными людьми» – самих сектантов [2, 114]. «Станный невидимый вид» принимает душа «верховного владыки» сектантов колдуна Кудеярова, вытекающая «наружу паутинными нитями, светами, пламенами» [2, 171]. «Станность» подчеркивается в описании нищего сектанта Абрама, в руках которого – «странная» палка, где, «что всего страннее», светилось изображение оловянного голубя [2, 32-33]. «Станным спутником» Дарьяльского автор называет и сектантку Аннушку, ведущую его к месту гибели [2, 224].

Столь же последовательно определение «странно» акцентируется и в описании переживаний и поступков главного героя Дарьяльского, оказавшегося во власти сектантского наваждения. «Станным» автор называет воспоминание Дарьяльского о пережитом им некогда кошмаре: увиденном за окном призраке, лицо которого напомнило позднее лицо «духини» сектантов Матрены [2, 65]. Слово «странно» еще более устойчиво сопутствует повествованию о Дарьяльском после встречи с Матреной: герою кажутся «странными» его «думы» [2, 24], «странным» – «в его душе движенье, что от одного он взгляда да наглой усмешечки бабы гулящей разволновался <...>» [2, 78]. Дарьяльский пытается объяснить «странности» «жаром, духотой и мухами» в Троицын день, но ощущение «странности» происходящего не исчезает и в описании событий следующего дня, когда происходит роковой для героя разрыв с обитателями «западной» усадьбы Гуголево. Трижды повторяется слово «странно» в эпизоде утренней встречи Дарьяльского с невестой Катей и ее бабушкой – баронессой, причем каждый раз это слово подчеркивает необычность, нехарактерность поведения героев. «Странной» кажется жалость «роптавшей» на Дарьяльского баронессы к «неприглядному на ее взгляд внучкину жениху» [2, 78]; «странно как-то сменила» баронесса «свой каждодневный» на Дарьяльского «утренний гнев ничем не объяснимой благосклонностью». «Странно» не радуется и

Катя тому, что баронесса сменила гнев на милость и «бури не будет» [2, 78].

И далее слово «странно» особенно устойчиво повторяется в описании поведения, переживаний уже самого Дарьяльского, что придает этим переживаниям особенный смысл, – указывая на близость демонических сил. Вновь трижды повторяется слово «странно» в описании размышлений героя над гуголевским озером, где он видит отражения гуголевского дома и понимает, что душа его – в плену неведомой силы: «<...> легко в глубине танцующий теперь дом заструился легко; и белыми теперь змеями странно пляшут колонны <...>, а под ними – там, там: опрокинутый странно купол, и странно там пляшет проникающий глубину светлый шпич <...>» [2, 95]. И в повествовании о дальнейшей жизни Дарьяльского, уже в сектантском селе, слово «странно» является опорным: «странными» признает Дарьяльский свою любовь к Матрене [2, 201], саму – жизнь в избе у столяра [2, 161]. Выражением «странное дело» будут начинаться размышления-прозрения Дарьяльского [2, 179, 189, 208].

В акцентировании «странности» происходящего в душе и жизни героя после его встречи с сектантами можно увидеть, прежде всего, следствие «литературного припоминания»: слово «странно» – одно из опорных в гоголевских повестях, под впечатлением которых находился А.Белый, переживавший ту личную драму, которая отразилась впоследствии в романе «Серебряный голубь». В тех произведениях Гоголя, где все «наполнено чертом» [3, 75], слово «странно» – ключевое в эпизодах, где герой сталкивается с «неведомо страшным», потусторонним миром. Так, это слово подчеркивается в эпизоде встречи героя «Майской ночи» Левко с панночкой-русалкой. Сцена проходит на фоне «странного» сияния, которое «примешалось к блеску месяца», и под эти «странным» сиянием Левко видит отраженный в воде ветхий дом совершенно иным – «чистым и в каком-то ясном величии», а в окне этого дома – панночку-русалку [4, 80-81]. Эта сцена

явно отозвалась в том эпизоде романа «Серебряный голубь», где описываются переживания Дарьяльского над гуголевским озером, причем «связками» между двумя произведениями становятся не только локусы (место действия – берег озера) и мотив отражения-преображения, но и акцентирование «странности» происходящего, указывающего и у Гоголя, и у А.Белого на близость «неведомо страшного».

Те же коннотации эпитет «странный» имеет и в повести «Вий», где он подчеркивает необычность переживаний Хомы Брута, столкнувшегося с неведомым. Хомой Брутом, увидевшим, как избитая им старая ведьма превратилась в красавицу, овладели «жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому <...>. Дорогой билось беспокойно его сердце, – пишет Гоголь, – и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело» [5, 165].

Характерно, что те же «гоголевские» коннотации слово «странный» имело и в повести Достоевского «Хозяйка», написанной под явным влиянием Гоголя и, кстати, также явно отозвавшейся в романе А.Белого, прежде всего, в сюжетных коллизиях, связанных с отношениями Дарьяльского, Матрены и Кудеярова. В повести «Хозяйка» слово «странно» было доминирующим в описании «странной пары» – колдуна Мурина и Катерины [7, 363-366]. Но «странно» чувствовал себя и Ордынцов после встречи со «странной парой»: «странная злоба» стесняет его сердце, в голове его складывается «странный план» [7, 342, 346], и эти переживания подчеркивали власть над героем колдовского наваждения.

Несомненная соотнесенность романа Белого с повестями Гоголя и Достоевского, проявляющаяся не только в сходстве коллизий, но и в акцентировании «странности» переживаний героев, столкнувшихся с «неведомо страшным», безусловно, была не только следствием «литературного припоминания», но и сознательного стремления А.Белого указать на связь собственного романа с теми произведениями русской литературы, где опи-

сывалось гибельное для души человека влияние «бесов», представить себя продолжателем традиций русских классиков, которые вели «борьбу с чертом» [1, 351].

Иные источники, как представляется, имеет мотив «странного приключения», и выполняет он также иные функции. Он повторяется в романе дважды, причем это выражение соотносится с разными моментами жизни героя. Сначала «странными приключениями» Дарьяльский называет свои сновидения (или реальные поступки), вызванные «сладким» вином – новой верой Кудеярова: «<...> стоило той чаши вина отведать, как уже начинало казаться ему невесть что; он не знал: наяву ли, во сне ли приключения странные с ним бывали <...> и все, что случилось с ним накануне <...>» [2, 201]. Затем перед бегством из Целебеева «странными приключениями» Дарьяльский называет свою работу подмастерьем у Кудеярова и любовь к Матрене, в сущности, все события целебеевской жизни. Причем, пишет автор, духовный руководитель жизни героя Шмидт «самое позорное поведение и гибель» Дарьяльского «в ночь одну обернул только в необходимый искус, посылаемый на жизненном пути; будут дни, – и странные этих недель приключенья издалека покажутся ему разве что эпизодом, разве что тяжелым, давно забытым сном <...>» [2, 215].

Источником этого выражения являются слова апостола Петра в Первом соборном послании. Обращаясь к тем, кому посланы «страдания плоти», апостол Петр говорит об этих страданиях как «участии» в Христовых страданиях и называет эти испытания «огненным искушением» и «странным приключением»: «Возлюбленные! огненного искушения, для испытания вам посылаемого, не чуждайтесь, как приключения для вас странного, но как вы участвуете в Христовых страданиях, радуйтесь, да и в явление славы Его возрадуетесь и восторжествуете» (1 Пет. 4:12-13).

На слова апостола Павла как источник мотива «странного приключения» Дарьяльского указывают и статья А.Белого «Священные цвета»

(1905), где словами апостола Петра описывается искус, ожидающий неопита, проходящего путь к посвящению на стадии «красных ужасов» [1, 204], и письма А.Белого, где это выражение имеет тот же смысл – искушения, испытания чувственными страстями [8, 197].

Именно через «страдание плотию», переживание в душе борьбы Бога и Зверя проходит в романе и Дарьяльский. И евангельская аллюзия позволяет автору и передать смысл духовного испытания героя, и указать на истинную миссию героя, не случайно наделенного «великой душой» [2, 130] и призванного быть участником (а, может быть, и руководителем) «великого преобразования», которое началось в России [2, 84], но не выдержавшего испытания «странным приключением».

Примечания

1. *Белый, А.* Символизм как миропонимание / А.Белый / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А.Сугай. – М., 1994. – 528 с.
2. *Белый, А.* Собр. соч. Серебряный голубь. Рассказы / А.Белый / Вступ.статья и примеч. В.М.Пискунова. – М., 1995. – 336 с.
3. «Ваш рыцарь». Андрей Белый. Письма к М.К.Морозовой 1901-1928 годов. – М., 2006. – 296 с.
4. *Гоголь, Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. / Н.В.Гоголь. – М., 1959. – Т.1. – 368 с.
5. *Гоголь, Н.В.* Собр. соч.: В 6 т. / Н.В.Гоголь. – М., 1959. – Т.2. – 352 с.
6. *Долгополов, Л.К.* Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого / Л.К. Долгополов // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. – М., 1988. – С.25-102.
7. *Достоевский, Ф.М.* Хозяйка / Ф.М.Достоевский // Собр. соч.: В 15 т. – Л., 1988. Т.1. С.337-405.
8. Литературное наследство. Т.92. Кн.3. – М., 1982. – 539 с.

К.С.Поздняков

Самара, kpozdneyakov@yandex.ru

**Отражение антирелигиозной кампании
в рассказах и фельетонах М.Зощенко 1920–1930-х гг.**

Повседневная жизнь многих советских граждан в начале 1920-х гг. включала посещение церкви, празднование Пасхи и Рождества и т.д. Несмотря на то, что официально в Советской России была провозглашена свобода вероисповедания, подобная религиозная компонента повседневности очень быстро стала раздражать новую власть. Привыкшие к церковным праздникам люди зачастую предпочитали прежние обрядовые формы новым. Так, например, показательна победа церкви в негласном соревновании за популярность среди населения, случившаяся в Ленинграде 1 мая 1921 года, когда «многие горожане, по воспоминаниям сына философа Н.Лосского, предпочли участие в Крестном ходе, начавшемся в Александро-Невской лавре, большевистской демонстрации под красными флагами» [7]. Конфликт советской власти и православной церкви – это фактически конфликт между двумя религиями, старой и новой. М. Вайскопф в неоднозначной работе «Писатель Сталин» справедливо говорит о том, что большевистская риторика отсылала к Новому завету: «апостольской риторикой веры проникнуто великое множество ленинских выступлений. (...) Ненависть к «боженьке» ничуть не мешала Ленину по-библейски изничтожать оппортунистов, «продающих за чечевичную похлёбку своё право первородства», а марксизм, на манер Энгельса, сравнивать с первоначальным христианством» [1, 134-135]. Сталин, хорошо усвоив уроки семинарии и старших большевистских наставников, не только продолжил использовать евангельскую образность, но и окончательно достроил здание советской мифологии, выступая в роли Бога-Сына, продолжившего дело Отца (т.е. Ленина). Н.Б.Лебина отмечает: «Марксизм в России был превращён в при-

митивное догматическое учение и внедрён в массовое сознание» [7]. Однако для этого «внедрения» необходимо было устранить основного конкурента, в роли которого и выступала православная церковь. Одним из средств агитации стала художественная литература. Достаточно вспомнить отрывок из стихотворения Маяковского «Гуляем»:

Это — церковь,
 божий храм,
 сюда
 старухи
 приходят по утрам.
 Сделали картинку,
 назвали — «бог»
 и ждут,
 чтоб этот бог помог.
 Глупые тоже —
 картинка им
 никак не поможет [9, 205]

М.Зощенко, будучи советским писателем, не разоблачал становящейся мифологии. Скорей напротив – он стремился сделаться соцреалистом. Так, в его «Рассказах о Ленине», судя по всему, была произведена попытка лишний раз возвеличить образ советского Бога-Отца, хотя, благодаря сказовому языку автора, главный герой превратился в подобие трикстера: он ловко обманывает жандармов, пришедших с обыском, съедает чернильницы, меняет облик, делаясь совершенно неузнаваемым. Трикстер, связанный со смеховым, комическим началом, советской мифологии был не нужен, а вот в антирелигиозной кампании Зощенко действительно принял довольно активное участие. Правда и здесь не обошлось без двойственности, характерной для всего творчества литератора.

Стоит сказать, что к образам священников в прозе Зощенко исследователи его творчества обращались уже неоднократно. Про сатиру, направленную на служителей культа писала Г.Н.Рябова, подчёркивая лишь дискредитацию персонажей подобного типа [10]. Е.В.Сергеева рассматривает карнавализованную поэтику рассказов Зощенко, опираясь на труды М.М.Бахтина [11].

В представленной статье сознательно не делается установка на процессе карнавализации, поскольку этот принцип анализа в последнее время чрезвычайно распространён. Подобно последователям З.Фрейда, ищущим (и, конечно же, находящим) в художественной литературе лишь подтверждения теории знаменитого психоаналитика, многие современные филологи видят в самых разных произведениях лишь карнавализацию и игровое начало. Данные подходы позволяют вспомнить одну из разновидностей типологии текстов с позиции слушающего (реципиента), описанную Ю.М.Лотманом: «Слушатель безразличен к функциональной природе текста в системе передающего, включая его в свою систему» [8, 21]. Задача данной статьи заключается в том, чтобы восстановить контекст повседневной жизни 1920-1930-х гг., а исходя из него, рассмотреть неоднозначность позиции М.Зощенко в отношении антирелигиозной кампании. Думается, что писатель не только безоговорочно поддержал своими произведениями действия правительства в отношении церкви и верующих, но и продемонстрировал специфику отношения советского обывателя к религии.

В первую очередь, Зощенко высмеивает моральный облик священников. «Каков поп, таков и приход», - вот, пожалуй, та формула, которую использует автор. Тема жадного или вовсе преступного священника не нова, она проходит красной нитью сквозь всю мировую литературу. Достаточно вспомнить новеллы эпохи Возрождения, «Монахиню» Дидро, готические романы М.Г.Льюиса, А.Радклифф и Ч.Р.Метьюрина. Народный театр часто выводил в качестве отрицательного героя именно попа, фольк-

лорную традицию учёл и А.С.Пушкин в «Сказке о попе и работнике его Балде». В рассказах Зощенко представлены самые разнообразные пороки священников. Главный герой «Рыбьей самки» мнит себя гонимым апостолом, являясь заядлым игроком в карты, а развращённость своей жены объясняет общим безверием и «сатанинским бесстыдством». Правда, стоит отметить, что в этом раннем рассказе у автора ещё сохраняется сочувственная интонация, характерная для «Сентиментальных повестей». «Поп» пока ассоциируется с «бывшими» людьми, не находящими себе места в новом мире. Видно, что главный герой действительно болеет душой за церковь, и этому находят многочисленные подтверждения: рискуя жизнью, подобно Сусанину, поп пытается запутать грабителей; искренне боится того, что храм превратят в кинозал; крупный выигрыш в карты не радует его, потому что он узнаёт об измене жены с человеком, который называет её «старой старухой». Несомненно, что в «Рыбьей самке» автор пародийно переосмысливает жанр агиографии, ведь герой живёт, предчувствуя плачевный конец, и в финале действительно совершает подвиг, открыто заявляя о том, что не признаёт новую власть. Его арест – сцена явно недопустимая для поздних рассказов Зощенко. В большинстве из них создаётся иная картина, идеально соответствующая антирелигиозной кампании. Священники уже не вызывают сочувствия, но и арестовывать их никто не собирается. Общее послание литератора читателю таково: никто не мешает вам исполнять религиозные обязанности, но имеет ли смысл это делать, когда знамя веры находится в столь ненадёжных руках?

Рассказ «Монастырь» заставляет вспомнить «преступных священников» из готических романов «Итальянец» А.Радклифф и «Мельмот Скиталец» Ч.Р.Метьюрина. В первом из упомянутых произведений монах Скедони пытается уничтожить наследника богатой семьи, чтобы прибрать к рукам всё состояние, а в «Мельмоте» духовник семьи де Монсада настаивает на том, чтобы один из сыновей, Алонсо, принял постриг, а впоследст-

вии монах-преступник убивает другого брата, с расчётом на то, что деньги перейдут в распоряжение аббатства. Монастырь, описанный Зоценко, вполне сопоставим с тем, в который попадает Монсада, поскольку большая часть его обитателей руководствуется корыстными расчётами. Показателен и «аттракцион», который привлекает в монастырь посетителей: один из монахов «настойку из мух пил натошак» [3, 189]. Мухи издавна ассоциировались с дьяволом, сатаной. Появляется характерный для антирелигиозных рассказов Зоценко приём: священники либо соблазняются, занимаясь недостойными делами, либо сомневаются в существовании Бога («Рассказ о попе», «Исповедь»), либо, поддавшись чувствам, начинают использовать в своей речи бранные слова, также соотносящиеся с нечистой силой или материально-телесным низом («Какого чёрта!» [3, 191] (речь игумена монастыря); «Ну, говорит вас, трамтарарам, к чертям собачьим!» [3, 192] (с этими словами монастырь покидает молчальник), «А теперь вы, собаки, около моей двери шум поднимаете» [2, 325] (так обращается к взбунтовавшимся прихожанам «молодой, энергичный поп» из рассказа «Живые люди»). Зачастую показано, что сами священнослужители дискредитируют церковь. Так, например, в рассказе «Шумел камыш» пьяный батюшка оказывается не в состоянии достойно отпеть покойную, исполняя фольклорную песню, посвящённую плотским утехам. Цинично звучит и ответ святого отца на сделанное ему замечание: «Когда я выпивши, я почему-то завсегда сворачиваю на эту песню. Усопшей это безразлично, а что касается родственников, то мне решительно на них наплевать» [6, 319]. Жадность священников описана в рассказах «Пасхальный случай» и «Сторож». Характерно, что во втором произведении поп отказывает сторожу от церкви только из-за того, что главный герой потребовал выплатить полагающиеся ему по закону деньги. В рассказе «Роза-Мария» священник тоже не желает крестить ребёнка Лебедева, но данное нежелание обусловлено хамским поведением отца и полным непониманием родственниками цер-

ковных традиций. Батюшка не корыстолюбив, он предлагает вернуть Лебедевым деньги. Можно сказать, что здесь и появляется образ «прихода».

«Ещё в 1913 г. Автор учебного церковного права Н.Суворов писал: «Массы народные могут оставаться в неведении относительно умозрительных догм вероисповедания, но крепко держаться за обряды». Действительно, накануне 1917 г., несмотря на нарастающий религиозный индифферентизм, большинство населения Петрограда исполняло религиозные обряды крещения, венчания, отпевания. Освящение актов рождения, бракосочетания и смерти служителями религиозных культов было нормой повседневности. Новая власть правовым путём установила свой контроль над этими сторонами человеческой жизни, регулируемые ранее «обычным правом» церкви» [7]. Иными словами, для большинства советских обывателей значения церковных обрядов были утрачены (или их не было вовсе), оставалась пустая форма, которая связывалась отнюдь не с духовным началом, а с материальными сторонами. Критикуя служителей культа, Зощенко иронизирует и в адрес недалёких прихожан. Так, например, герой «Пасхального случая» не посещает церковь вовсе не потому, что осознал своё заблуждение, а исключительно по причине того, что дьякон наступил ему на кулич. Возникает параллель с другим рассказом Зощенко, вроде бы никак с темой религии не связанным. «Старый ветеран» из одноимённого произведения вспоминает, как всеми правдами и неправдами пытался избежать службы в Красной Армии, при этом подчёркивая, что формально находился на стороне новой власти: «Это я в своё время действительно ходил по улицам, присоединяясь к какой-нибудь демонстрации и громко крича ура»; «Вышел на улицу. Опять демонстрации ходят. Пошёл и я за стягами. Иду, кричу дорогие лозунги» [4, 216-217]. Оба персонажа не понимают сути происходящих ритуальных действий. Первому приятно «жрать куличи», второму – кричать «дорогие лозунги», но веры нет в обеих ситуациях. В поедание блинов превращается праздник Масленицы в

рассказе «Теперь-то ясно», а наклонявшаяся в церкви до того, что не может встать с дороги, бабка Анисья готова продать душу дьяволу, лишь бы добраться до дома («Чёрт»). Характерно, что в речи героини переход от веры к продаже души совершается на протяжении всего лишь одного абзаца: «Ох, - думает бабка, - ежели я тут скончаюсь, то мне, конечно, зачтётся. Бог-то всё видит. Но только мне тут немислимо, худо скончаться. (...) Ох, думает, дала бы я полжизни, только б мне очутиться в Стружках! Да что полжизни. Чёрту бы самому душонку продала» [5, 186]. Подобное легкомыслие усердно молящейся бабки Анисьи свидетельствует о нестойкой вере, отсутствии глубинного понимания христианства. В своих речах она будто жонглирует Богом и чёртом, переключая их в бытовой контекст: кто быстрее доставит до дома - тот и лучше. Стоит вспомнить, что поверхностная вера, вера формальная характерна и для героев рассказов и повестей А.П.Чехова («Мужики», «Бабы» и др.), И.А.Бунина («Ермил»). В данном случае можно говорить о том, что граждане Советской России оказались удобными объектами для проведения антирелигиозной кампании. Изменились формы, а деконструировать значения новым властям не потребовалось – они отсутствовали у большинства «верующих».

Однако в рассказах Зощенко 1930-х гг. встречается и «камень в огород» тех, кто боролся с религиозным «дурманом». В уже упомянутом рассказе «Шумел камыш» отпевают умершую старуху: момент характерный для повседневной жизни ленинградцев 30-х годов XX века. «Стариков (в 30-х гг. в Ленинграде – КП) чаще всего приходилось хоронить по церковным обрядам, о чём свидетельствуют документы комиссии по вопросам культов» [7]. Приструнить распоясавшегося священника должен прибывший по свистку милиционер, который нагло отказывает родственникам усопшей в этой просьбе, фактически провоцируя драку. Цинизм священника и представителя новой власти уравниваются, будто указывая на

столкновение двух равных по воздействию на умы советских граждан мифологий.

Проделанные наблюдения над текстами рассказов в контексте повседневной жизни ленинградцев позволяют указать на то, что наряду с откровенно антирелигиозными выпадами в произведениях Зощенко появляется и сочувствие к священникам, и ирония по поводу формального, крайне материального подхода к духовным делам советского обывателя. Точная фиксация изменений, происходивших в повседневной жизни, сочетается с вечными темами отечественной литературы.

Примечания

1. *Вайскопф, М.* Писатель Сталин / М.Вайскопф. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 384 с.

2. *Зощенко, М.М.* Живые люди / М.М.Зощенко // М.М.Зощенко. Собрание сочинений в трёх томах. – Л.: Изд-во Художественная литература, 1986. – Т.2. – 480 с.

3. *Зощенко, М.М.* Монастырь / М.М.Зощенко // М.М.Зощенко. Собрание сочинений в трёх томах. – Л.: Изд-во Художественная литература, 1986. – Т.1. – 560 с.

4. *Зощенко, М.М.* Старый ветеран / М.М.Зощенко // М.М.Зощенко. Собрание сочинений в трёх томах. – Л.: Изд-во Художественная литература, 1986. – Т.1. – 560 с.

5. *Зощенко, М.М.* Чёрт / М.М.Зощенко // М.М.Зощенко. Собрание сочинений в трёх томах. – Л.: Изд-во Художественная литература, 1986. – Т.1. – 560 с.

6. *Зощенко, М.М.* Шумел камыш / М.М.Зощенко // М.М.Зощенко. Собрание сочинений в трёх томах. – Л.: Изд-во Художественная литература, 1986. – Т.2. – 480 с.

7. *Лебина, Н.Б.* Повседневная жизнь советского города [Электронный ресурс] / Н.Б.Лебина. - СПб.: Журнал «Нева», Издательско-торговый дом «Летний Сад», 1999. – Режим доступа: <http://www.el-history.ru/node/559>, свободный. – Загл. с экрана.

8. *Лотман, Ю.М.* К проблеме типологии текстов / Ю.М.Лотман // Ю.М. Лотман. Статьи по семиотике искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 544 с.

9. *Маяковский, В.В.* Гуляем / В.В.Маяковский // В.В. Маяковский. Собрание сочинений в двенадцати томах. – М.: Изд-во Правда, 1978. – Т.6. – 512 с.

10. *Рябова, Г.Н.* Традиции смеховой культуры в советской литературе 1920-х гг. [Электронный ресурс] / Г.Н.Рябова. – Режим доступа: <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Smeh%20v%20Rossii-6.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.

11. *Сергеева, Е.В.* Проблемы карнавализованной поэтики в комических рассказах М. Зощенко («Пасхальный случай», «На дне») [Электронный ресурс] / Е.В.Сергеева. – Режим доступа: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/4063-----l-r-l-r>, свободный. – Загл. с экрана.

Е.В.Федорова

Челябинск, katerina-fe@yandex.ru

Визуальные особенности романа А. Белого «Серебряный голубь»

Литературный прорыв в области визуализации прозы в начале XX века был сделан А.Белым. В его творчестве сложилась целостная, многоступенчатая система визуально-графических приемов, с помощью которых образовалась определенная визуальная модель прозы писателя, для начального этапа развития которой характерна максимально возможная плотность текстового массива.

«Серебряный голубь» написан в 1909 году и занимает в творчестве А.Белого особое место, являясь первым крупным экспериментом в области прозы, основанном на поиске новых возможностей повествовательной формы. Роман задумывался автором как первая часть трилогии «Восток или Запад», в рамках которой писатель переосмысляет судьбу и мировое значение России. Второй частью неоконченной трилогии является роман «Петербург», первоначальное название которого было «Путники». Однако, третья часть так и не вышла в свет, и романы «Серебряный голубь» и «Петербург» приобрели самостоятельное значение: в первом описана гибельная стихия Востока, во втором – уничтожающая сила Запада.

По мнению Андрея Белого, проблема Востока и Запада не ограничивается исторической судьбой России, а находит свое отражение в жизни

каждого индивидуума, образуя бинарную систему сознательное (Запад) – бессознательное (Восток). В будущем именно идея двухбытийности мира станет концептуальной основой последующих произведений А.Белого (например, таких, как «Котик Летаев», «Крещеный китаец», «Записки Чудака»).

Андрей Белый считал, что только преодоление духовного кризиса способно преобразить личность и решить судьбоносный вопрос для России, именно поэтому в романе «Серебряный голубь» автор исследует влияние хаотичных религиозных культов на человека. Показательно, что для Белого, как и для многих символистов, социально-политический кризис страны отождествляется с религиозно-мистической идеей конца света.

Главный герой – Петр Петрович Дарьяльский – является личностью «символистского» типа, занимающейся поиском «нового» начала и путей духовного преображения человека. Как указывает Л.К.Долгопопов, сама фамилия героя символизирует идею поиска, т.к. «Дарьял – это ущелье, проход, ворота (в переводе с персидского – “дверь”), открывающая путь европейцам в Азию <...> и <...> доступ из Азии в Европу» [3, 190]. С одной стороны, отношения Дарьяльского с Матреной символизируют слияние героя с темной народной стихией, воплощающей восточное начало России, с другой – его чувства к Кате выражают западное начало. Известный исследователь А.В.Лавров отмечает, что все члены Катиной семьи «так или иначе олицетворяют западное начало, связаны с умирающей европейской культурой» [5, 98].

Конфликт Востока и Запада отражен не только в судьбе Дарьяльского, но в самом построении текста. Экспериментальный подход к изображению реальности, к освещению актуальных для символистского общества тем, к выбору образных средств находит отражение и в использовании уникальных приемов поэтики и выборе образов-символов. Так, в самом названии и тексте романа переосмыслен традиционный символ Святого Духа

– белый голубь. Образ серебряного голубя становится визуально-зримым в результате передачи зрительных впечатлений повествователя:

«Кусок огромный голубого шелка, с на нем нашитым человеческим сердцем из красного бархата и с терзающим то сердце белым бисерным голубем (я с т р е б и н ы й у голубя вышел в том рукоделии клюв)» [2, 59–60].

Визуализация образов осуществляется благодаря тому, что повествователь характеризует их с точки зрения зрительного, слухового, обонятельного, тактильного восприятия. Так, цветовое решение отражает эмоциональную сторону каждого эпизода и сюжета в целом, его настроение и смысловое содержание. Например, нагнетание обстановки в селе иллюстрируется метафорой: «...кусок красного коврового воздуха ударил в поповский смородинник» [2, 36]. Т. е. цветовые характеристики воспринимаются читателем, влияют на его эмоциональное восприятие текста, создают определенную атмосферу языкового пространства.

Таким образом, можно утверждать, что в романе А.Белого «Серебряный голубь» доминирует визуальное воспроизведение действительности. При этом мы отмечаем исключительную роль повествователя, благодаря которому мир воспринимается главным образом через визуальную сферу.

Н.А.Кожевникова и другие исследователи романа «Серебряный голубь» описывают сильное влияние поэтики Н.В.Гоголя и его сказовой манеры на стиль А.Белого. В работе «Мастерство Гоголя» А.Белый пишет: «Цвета “Серебряного голубя” в общем близки к цветам “Вечеров на хуторе близ Диканьки”»; как у Гоголя, они даны впестьрь, перебойями пятен. <...> В напевности, в оперной нарочитости поз, в расстановке слов, в их повторах, красках, паническом чувстве, внушаемом солнечным блеском, во многих сюжетных моментах есть итог увлечения прозой Гоголя до усилия ее реставрировать» [1, 302]. Анализируя особенности творческой манеры Ан-

дрей Белого Н.А.Кожевникова подчеркивает, что «сказ Белого строится как цитата из Гоголя, но преобразованная» [4, 68].

Сказовая форма повествования имитирует спонтанность и устность речи, что визуально выражено в нарушении правил пунктуации и орфографии. Напевная речь фрагментов текста, связанных с народом и восточным началом России, насыщена инверсией, лексическими повторами, звукописью, диалектной лексикой и т. д.:

«— Вот ошшо величат холубьями нас; и по всей-то крайне мы разлетайся, друх; вот ошшо середь нас живет набольший: матерый сам, холубь сизокрылый; оттого пошел по Руси бунт-свят, шта бунтарствует вольно казачество под синим под небушком.

— Вот ошшо те казаки слаботные — перво-наперво; то касаточки-пташечки, разнесут они по Руси Свят-Дух; как пройдут по землеце-то ропотом, так за ними холуби вылетят.

— Вот ошшо...» [2, 156].

В тексте анализируемого произведения важную роль играют народные песни, восходящие к фольклорно-мифологической традиции — стихотворные отрывки, непосредственно включенные в структуру повествования. В контексте романа явление прозиметрии — наличие стихового элемента, который определяется, прежде всего, на визуальном уровне — связано со сказовой манерой. Подобные отрывки могут быть самого различного объема: от одного двустушия до больших фрагментов:

Девыцы-красавыцы —
 Светел теремок!
 Душенькы-подруженькы, —
 Пейте пиво да медок!
 Ждите гостя, ждите:
 Гость тот не далек —
 Из страны далекой

В терем ваш притек [2, 63].

Жанр народной песни подразумевает присутствие в тексте элементов фольклорной ритмики: повторы строк, употребление существительных в уменьшительно-ласкательной форме (душеньки-подруженьки), лексические обороты, свойственные для народной речи (светел теремок), простой синтаксис. Использование средств прозиметрии способствует созданию своеобразной ритмической конструкции текста: прозаический массив становится сложной многоуровневой системой, сочетающей в себе не только метрически нейтральную и метрически организованную прозу, но и цельные стиховые фрагменты. Таким образом, различные стихотворные вставки представляют собой органичную часть основного текста романа.

Одним из ярких качеств прозы А. Белого является необычный визуально-графический облик текста – визуальные акценты как особенные авторские знаки позволяют расшифровать сложную мозаичную структуру его произведений. Несмотря на прозиметрическую структуру текста, пространство страницы еще заполнено достаточно плотно и расположение текстового массива больше относится к традиционному. В романе «Серебряный голубь» в ряду прочих приемов на первый план выходит использование шрифтовой акциденции. В качестве приема шрифтовой акциденции используется разрядка слова. Как правило, разреженное написание имеют идейно-значимые элементы, которые требуют логического ударения. Функция данного приема – сигнальная, шрифтовая акциденция привлекает внимание читателя, выделяет фрагмент текста, подчеркивает его смысловую и эмоциональную значимость. Примечательно, что слово, выделенное однажды в одном контекстуальном фрагменте, в дальнейшем выделяется по всему тексту, скрепляя даже сюжетно не связанные фрагменты повествования. Таким образом, разрядка становится приемом, с помощью которого происходит образное раскрытие текста, графически выделяются ключевые или особо значимые слова, отражающие тему и глубинный смысл

произведения. Изменение шрифтового рисунка влечет за собой интонационно-ритмическое изменение, заставляя прочитывать текст иным образом, делая акценты на визуально выделенных словах: «К тому времени более двухсот г о л у б е й поразвел столяр, хоть и таился сам он от многих» [2, 54].

Помимо ключевых слов при помощи разрядки выделяются окказионализмы и слова, в которых нарушены фонетические и грамматические нормы. Так, в главе «Наваждение» в тексте выделены слова, передающие речь, стилизованную под малограмотную, характерную для персонажей из народа: «глаза ее после того еще а г р а м а д н е й» [2, 141]; «и прочее на счет ж е н щ ы н» [2, 143]; « и Степан Иванов полюбил “Г е й н ю”...» [2, 145]. Использование шрифтовой акциденции также присутствует во вступительной части «Вместо предисловия», что подтверждает использование визуального приема в качестве компонента системы художественных особенностей, присущих индивидуальному стилю автора.

Таким образом, в романе «Серебряный голубь» феномен «визуальности» представлен в двух планах: как тип художественного восприятия, при котором образы-символы становятся визуально зримыми в результате передачи визуальных впечатлений повествователя, и как прием внешнего, физического уровня, с помощью которого происходит образное, концептуальное раскрытие текста. Визуализация стала для А. Белого одним из средств создания символистского текста, элементы которого влияют на эмоциональное восприятие произведения, создают определенную атмосферу текстового пространства (отрицание старого мира с его устоями, ощущение культурного и социального кризиса, характерное для произведений символистов) и подчеркивают авторский замысел о необходимости духовного перерождения личности.

Примечания

1. *Белый, А.* Мастерство Гоголя / А. Белый. – М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. – 353 с.
2. *Белый, А.* Серебряный голубь / А. Белый. – М.: Скорпион. – 321 с.
3. *Долгополов, Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург»: монография / Л.К. Долгополов. – Л.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
4. *Кожевникова, Н.А.* Язык Андрея Белого / Н.А.Кожевникова. – М. : Институт русского языка РАН, 1992. – 256 с.
5. *Лавров, А.В.* Дарьяльский и Сергей Соловьев: О биографическом подтексте в «Серебряном голубе» Андрея Белого / А.В.Лавров // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 93–110.

Т.А.Чигинцева

Челябинск, tatewick@yandex.ru

Поэтика визуальной образности в художественном мире Д.Осокина

Имя Дениса Осокина широко известным стало благодаря экранизации повести «Овсянки» — одноименный фильм был включен в программу международного Венецианского кинофестиваля 2010 года.

Первые же публикации произведений Дениса Осокина, появившиеся в различных журналах и Интернете в начале 2000-х годов, привлекли внимание читателей и критиков. В 2001 году Д.Осокину была присуждена премия «Дебют» в номинации «Короткая проза» за цикл рассказов «Ангелы и революция. Вятка, 1923». В 2004 и в 2011 годах имя Дениса Осокина вошло в шорт-лист премии им. Андрея Белого за книги «Барышни тополя» и «Овсянки» соответственно, в 2005 — шорт-лист премии им. Ю.Казакова за книгу «Новые ботинки», в 2008 в рамках фестиваля «Аксенов-фест» писатель получает премию «Звездный билет» за книгу «Овсянки». В 2013 году Д.Осокин становится обладателем премии им. Андрея Белого в номинации «Проза» за книгу «Небесные жены луговых мари».

Феномен творчества Д.Осокина сложен, в его создании участвуют такие уровни текста, как нарративный (в стилизованном нарраторе), рит-

мико-интонационный (в сказовой ритмико-мелодической основе), синтаксический, визуальный.

Ключом к пониманию симбиотической природы стиля Д.Осокина является необычный визуальный облик текстов его произведений. Яркие визуальные акценты как особенные авторские знаки позволяют расшифровать сложную мозаичную структуру его произведений.

В текстах Д.Осокина феномен визуальности представлен двупланово: как тип художественного восприятия, при котором образы визуализируются в результате передачи зрительных впечатлений повествователя, и как трансляция стилевых и концептуальных характеристик через внешний, физический уровень текста.

В данной статье речь пойдет о такой яркой стилевой черте произведений Дениса Осокина, как визуальная образность, ее взаимодействии с повествовательным фокусом, а также основными качествами нарратора.

В произведениях Д.Осокина доминирует визуальное воспроизведение действительности, позволяющее создать особую атмосферу, передать тональность мироощущения автора, его жизненную философию. Мировосприятие писателя можно охарактеризовать как мифологическое, при котором происходит возвращение к докультурному состоянию — слова, мысли чувства. Мир Д.Осокина близок к истокам бытия, соприкасается с природным началом, отражает языческую мощь жизни.

Визуальная образность в произведениях Д.Осокина связана с принципами изображения художественного мира, особой ролью рассказчика-наблюдателя, фокусом его видения. Фокус изображаемого зависит от повествователя, детализированные описания которого основаны на зрительных (в комплексе со слуховыми и обонятельными) ощущениях и визуализируют его внутренние, душевные переживания.

Повествователь в книгах Д.Осокина может играть роль всеведущего нарратора, предлагая читателю взгляд извне. Повествование такого типа,

переменяясь с повествованием от лица героя-рассказчика, создает эффект двойного видения, который позволяет рассмотреть жизнь с внутренней и внешней стороны.

В отдельных произведениях, входящих в книги Д.Осокина, есть свой вымышленный повествователь, который не наделяется портретной характеристикой и о характере которого читатель не имеет никакого представления: Валентин Кислицын, гражданин Германии Еужен Львовский, Валентин Коменский, бойцы второй дивизии Азина, Аист Сергеев. Образ Аиста Сергеева является не только повествовательной маской, но и псевдонимом писателя, которым он может пользоваться даже во время личной переписки по электронной почте.

Разнообразные нарративные стратегии связывает имплицитный автор, который стремится передать все события с разных точек зрения. В некоторых произведениях автор устраняется из текста, приобретая функцию собирателя, редактора, публикатора или переводчика материала, например, в книге «Сборник пролетарской поэзии», авторство которой приписывается бойцам второй дивизии Азина. Стихотворения, входящие в сборник, якобы читались на фронтах в 1918 – 1922 гг., на что дается указание в конце книги.

В произведениях Д.Осокина повествовательный фокус зачастую представляет собой взгляд изнутри, точку зрения наблюдателя-участника описываемых событий, что обуславливает обращение писателя к сказовому типу повествования.

Приметы сказовой формы повествования могут проявляться через отсутствие зачина, эмоциональную насыщенность текста, прямые указания на устную форму повествования, использование разговорной лексики, фразеологии, диалектных слов. Сказовая стратегия повествования в творчестве Д.Осокина выражена в таких визуально-графических средствах, как отсутствие прописных букв и абзацных отступов, нарушение правил пунк-

туации, визуально маркирующих установку на устное произнесение текста.

Специфика визуальных образов определяется в книгах Д.Осокина примитивным и одновременно комическим взглядом повествователя на действительность. Данные качества выражаются через имитацию детского сознания, языковую игру, наличие смехового начала, описание чудесного как обыденного. Поэтика комического в произведениях Д.Осокина восходит к фольклорной традиции, что расширяет семантику произведений и организует повествование. Комический эффект возникает в зоне подмены высокого и низкого, профанного и сакрального, проявляясь и на языковом уровне в парадоксальном сочетании сниженной и возвышенной лексики, в употреблении не связанных друг с другом фраз, в использовании приема игры слов.

Визуальный образ — знак субъективного видения мира повествователем, способ репрезентации его внутреннего состояния. В творчестве Д.Осокина визуализироваться могут различные предметы (подзорная труба, балкон, велосипед, раскладушка, пугало и пр.), человеческие образы, существа. Детальное описание предметов или образов говорит о том, что они оказываются в фокусе видения наблюдателя, несут на себе отпечаток субъективного видения смотрящего.

Тексты Д.Осокина, в которых присутствуют детализированные описания, требуют особой формы экстатического письма, способной выразить восторг повествователя от того, что он открыл в этих предметах что-то свое, сокровенное или он просто хочет поделиться какими-то наблюдениями относительно того или иного предмета, историей его приобретения или радостью, что обладает им, а также ассоциациями, впечатлениями и воспоминаниями, которые он вызывает.

В творчестве Д.Осокина визуальный образ строится на зрительных (в комплексе со слуховыми и обонятельными) впечатлениях, подвергается

всестороннему описанию с фокуса нахождения повествователя. Так, например, описывая женщину с определенным именем, писатель соотносит с ним конкретный цвет, запах, даже животных, растения и т. п. Средством выражения семантики зрительного образа выступает визуальная метафора:

евгения — кривая система координат — одно из
 названий антимира — пароль — надпись на
 зеркале задом наперед. <...>
 евгения — эссенция двойки (мира № 2)

[1, 81]

Образ может визуализироваться также посредством цифровой и звуковой перекодировки, как это происходит с концептуально значимыми в творчестве Д.Осокина образами жизни и смерти. Мир и антимир писатель визуально обозначает цифрами: единица и двойка (мифообразующая оппозиция четного и нечетного), осуществляя перекодировку с вербального уровня на цифровой. С каждым миром писатель связывает определенные образы, цвета и звуки (жизнь — звук [э], смерть — [и]). Концепт смерти часто трансформируется у Д.Осокина в русле национальных традиций. Писателя интересуют в первую очередь традиции северных народов, их представления, специфическая атрибутика, обряды, связанные с процессом умирания и погребения.

Д.Осокин изображает смерть как нечто обыденное, например, в книге «Затон имени Куйбышева» она визуализирована в образе человека, имеет пол и ведет обычную человеческую жизнь: «смерть из затона имени куйбышева — пожилой мужчина в штурманской куртке с дешевой черной китайской сумкой на плече. смерть из казани — симпатичная молодая женщина с республиканского телевидения — имеющая семнадцатилетнего сына и мужа» [1, 367]. Образ смерти может быть намеренно снижен писателем, теряет при этом свои трансцендентные черты, десакрализуется.

В творчестве Д.Осокина представлены также визуальные образы, в которых акцентирована телесно-эротическая составляющая (подзорная труба, чернильница, виноград и пр.). Визуализируя телесные образы через визуально-эвфемистические метафоры, Д.Осокин стремится к точной передаче впечатлений, ощущений на уровне всех органов чувств. Телесно-эротическая составляющая в произведениях Д.Осокина является органической частью мифопоэтического видения писателя.

Примечания

1. *Осокин, Д.* Барышни тополя / Д.Осокин. – М.: НЛО, 2003.
2. *Осокин, Д.* «Стало быть, убираем любую суету» / Интервью ведет С. Анашкин [Электронный ресурс] / Д.Осокин // Искусство кино. 2011. №1. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/01/n1-article11>.

М.А.Шеленок

Саратов, shelenokmishka@rambler.ru

Функции водевильной поэтики в пьесе В.Катаева

«Миллион терзаний»

«Водевиль в трех действиях» В.Катаева «Миллион терзаний» (1930) открывает новый этап в драматургическом творчестве писателя. Автор расширяет границы комедийного жанра, с одной стороны, за счет актуальных в 1920-е – 1930-е гг. остросоциальных проблем, с другой – благодаря активному использованию водевильной поэтики на уровне развития действия. Цель данной статьи – определить функции водевильной поэтики в тексте.

Действие пьесы «Миллион терзаний» развивается по классической водевильной схеме. Катаев вводит цепь обманов и путаниц, которые будут постепенно раскрываться. В самом начале пьесы мы наблюдаем чисто водевильное поведение Михаила, сына Анатолия Эсперовича Экипажева.

Милиционер Миша, одетый в форму, появляется на сцене и тут же «скрывается» от отца, затем подслушивает разговор Анатолия Эсперовича с квартиранткой Шурой и осторожно выглядывает, делая последней «отчаянные знаки». Шура, чтобы помочь своему возлюбленному, идет на хитрость – заставляет Экипажева выйти из комнаты сообщением, что в уборной кто-то не погасил свет. Автор создает комическую ситуацию пребывания милиционера в коридоре: «Миша: ... <...> Жильцы в коридор заглядывают, видят – милиционер. Беспокоятся. А я от них морду прячу за вешалку» [1, 195]. Здесь возникает путаница: испуганные жильцы не знают, что милиционер – это их сосед, который боится, что его могут узнать. В итоге среди жильцов дома возникнет слух: «Экипажева забирают!» [1, 198]. Миша постоянно переодевается из милицейской формы в гражданскую одежду, чтобы сохранить от отца в тайне факт устройства на службу. Трюк с переодеванием является одним из традиционных водевильных приемов.

Водевильными являются также сцена появления пьяного Ананасова в доме Экипажевых и эпизод, в котором дедушку Парасюка уговаривают искупаться в ванне. Ананасов, будучи в состоянии алкогольного опьянения, принимает дом Экипажевых за трамвай, когда видит в комнате кондукторшу Шуру: «О! Кондукторша! Я думал, что мы уже приехали. А оказывается, мы еще едем... <...> Послушайте, дайте мне два билета... мне и моей жене... Передайте кондукторше. Будьте любезны. Извините... Меня со всех сторон толкают... Вагон страшно качает...» [1, 204]. Когда приходит Миша в форме, Ананасов начинает паясничать: «Значит, вы живете пр-реиму-щественно в милиции?.. Очень приятно... Можете меня арестовать. Ведите меня в темницу» [1, 204]. В начале третьего действия отец и мать Парасюки пытаются искупать дедушку, который купаться не хочет и капризничает, как младенец. Автор приводит здесь большой диалог в форме словесной дуэли, заканчивающийся решительными действиями Пара-

сюка-отца, который силой *«водворяет дедушку в ванную комнату»*: «...хоть ты мне и папаша, хоть ты и не граф, а придется, кажется, к тебе применить революционное насилие. Иди в ванну!» [1, 232-233]. Данные эпизоды имеют развлекательный характер и создают комическую атмосферу.

Основная интрига держится на путанице. Анатолий Эсперович заочно характеризует своего зятя – молодого пролетария Парасюка – как необразованного хама и свинью. Это ошибочное суждение заставляет Экипажева принять настоящего Парасюка за интеллигентного дворянина, а Анаасова, второго экипажевского зятя, за нарисованный в собственном воображении образ Парасюка-хама. Своего апогея путаница достигает в третьем действии – в гостях у Парасюков. Экипажев считает главу семейства присяжным поверенным Анаасовым и, чтобы поддержать с ним разговор, начинает беседовать о судебных процессах, что приводит к комическому диалогу, построенному на подмене понятий, где собеседники не понимают друг друга:

«Экипажев: <...> Я давно слежу за вашими блестящими судебными процессами.

Отец: Да чего там! Обыкновенные показательные процессы. Приходится и обвинять, приходится и защищать... Завком выдвигает. Неудобно отказываться.

Экипажев: Еще бы! Еще бы. Я давно за вами слежу по газетам. Ваши портреты...

Отец: Ну, один раз, действительно... В «Рабочей Москве»... И то узнать нельзя. Какая-то клякса вместо физиономии» [1, 236].

Вскоре, по закону водевиля, последует раскрытие этой интриги, как и полное разоблачение героя. Дедушка Парасюк, выходя из ванной, узнает в Экипажеве бывшего барина, у которого он состоял в дворниках (внезапная встреча после долгой разлуки). Выясняется и судьба пропавших фа-

мильных драгоценностей. Экипажев проиграл приданое старшей дочери Калерии на бегах, что становится известным из квитанции, найденной Шурой. Анатолий Эсперович кичился не только своим происхождением, но и докторской степенью, однако его философическая брошюрка «Несколько интимных мыслей по вопросу однополой любви в Древней Греции, с иллюстрациями» лишена научной ценности. От собственного отца отказываются не только дочери Калерия и Агнесса, но и сын Миша, женившийся вопреки всем родительским наказам на Шуре и взявший ее фамилию. Заканчивается действие арестом – милиционер Миша уводит «бывшего папашу» в отделение за хулиганство. Таким образом, Экипажев получает заслуженное наказание и как водевильный злодей, и как объект социальной сатиры.

В духе классического водевиля, вводится любовная линия (история отношений Миши и Шуры). Строгий отец против возможного брака между его сыном и девушкой пролетарского происхождения. Влюбленные идут на различные хитрости ради кратковременных встреч. А в одном эпизоде к ним на помощь приходит случай (водевильный прием): трамвай, в котором едет кондуктор Шура, ломается у дома Экипажевых в тот самый момент, когда Миша дома. Влюбленную чету ждет счастливый финал, в котором Катаев пародирует традиционную развязку любовного сюжета. В водевиле XIX века возможен сюжет, где у влюбленных разное социальное происхождение: как правило, страсть вспыхивает между молодым дворянином и простой девушкой. В «Миллионе терзаний» дворянин Михаил Экипажев женится на кондукторе московского трамвая Шуре Ключиковой не для того, чтобы вывести ее в «высший свет», а чтобы самому стать представителем передового класса пролетариат, отказавшись от дворянского титула и фамилии.

Катаев расширяет границы водевильного жанра за счет языковой игры, построенной на советской лексике и простонародных выражениях.

Так, например, Шура реагирует на новости восклицанием «Прямо цирк, не будь я гадом» [1, 203], а Агнесса употребляет выражение «Вот так номер – я чуть не помер!» [1, 211].

Автор строит некоторые речевые партии героев на каламбуре. Например, Экипажев делает Шуре комплемент, называя ее «статуэткой», на что Шура обижается: «Анатолий Эсперович! Я за статуэтку могу печеньем Бабаева по шее съездить! <...> У нас одну кондукторшу за прогулы уволили, так она статуэткой сделалась» [1, 217-218]. Дедушка Парасюк буквально понимает вопрос бывшего барина «Ты как сюда попал?» и отвечает: «Прямо из ванны попал. Очень просто. Душ принимал» [1, 241]. Анатолий Эсперович пренебрежительно говорит о своем соседе-инженере с французской фамилией: «Я не хочу знать никакого Белье. Меня не интересует чужое белье. Да-с. Грязное чужое белье» [1, 199].

В текст пьесы включены различные остроты. Например, диалог Калерии с отцом можно охарактеризовать как анекдот:

«Экипажев: Случилось несчастье.

Калерия: С кем? С Агнессой? Ради бога! С Агнессой?

Экипажев: С Агнессой.

Калерия: Что? Попала под машину? Утонула?

Экипажев: Хуже. Она вышла замуж» [1, 220].

Пьяный Ананасов говорит Экипажеву: «Ка... какой же ты профессор, если у тебя водки нет?» [1, 212]. Миша, отказываясь от отцовской фамилии, поясняет: «Экипажев – это для нас чересчур шикарная фамилия», Шура тут же прибавляет: «Хотя и транспортная» [1, 245]. Таким образом, Катаев использует различные приемы языковой игры.

Автор «Миллиона терзаний» создает образы своих персонажей, выбирая традиционные водевильные амплуа (отец-самодур Экипажев, обманутая невеста Калерия, влюбленная пара Миша и Шура, сварливая соседка Артамонова, негодяй Ананасов), которые осложняются за счет социальной

характеристики героев. Особо следует обратить внимание на первого и второго жильцов, которые всегда внезапно появляются во время серьезных разговоров с нелепыми просьбами (например, постоянно приходят к Экипажеву за ключом от уборной), пожеланиями, новостями и становятся источником различных сплетен. Первый и второй жильцы выступают в качестве клоунского дуэта: один – «робкий», другой – «бурный». Автор играет на контрастном буффонадном изображении персонажей, выводя их на сцену поочередно, а в финале пьесы – вместе.

Итак, В.Катаев создает свой вариант «водевиля нового времени». Писатель старается избегать публицистических высказываний, оформляя идеологически заостренную сатиру как водевиль, чтобы адаптировать для массового зрителя. Водевильный характер развития действия придает динамику и занимательность, вводит языковую игру, т.е. делает текст более художественным. Однако шутки в пьесе довольно грубые и примитивные, рассчитанные на массового зрителя в большей мере, чем, например, у И.Ильфа и Е.Петрова, творчеству которых свойственны интеллектуальное острословие и афористичность. Таким образом, возникает различие в функциях водевильных приемов у Катаева, стремящегося создать несложное, адаптированное для масс сатирическое произведение, и у соавторов, которых непосредственно интересует игра с жанровыми формами.

Примечания

Катаев, В. П. Собр. соч. В 10 т. Т. 9. Пьесы / В. П. Катаев. – М.: Худож. лит., 1986. – 576 с.

III. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Н.Б.Алдоина

Самара, n.aldonina@yandex.ru

А.В.Дружинин о «науке чтения»

А.В.Дружинин вошел в историю русской литературы как поэт, прозаик, драматург, критик, журналист, переводчик, мемуарист, а также инициатор создания «Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым» (впоследствии – Литературного фонда). Кроме того, он был большим знатоком не только русской, но и зарубежной, главным образом, английской и связанной с ней американской литературы. Такая многосторонность стала возможной благодаря врожденным качествам, а также хорошему домашнему воспитанию и образованию, продолженному в Пажеском корпусе. Но решающую роль в становлении писателя и критика сыграло самообразование, работа с книгой. Дружинин нередко сетовал на недостатки своего энциклопедического образования, но именно оно позволило ему оставить след в различных сферах деятельности. Вот почему опыт работы критика с книгой поучителен для современных читателей, тем более, что и сам он уделял много внимания «науке чтения». К сожалению, в современном литературоведении круг чтения Дружинина, навыки его работы с книгой почти не являлись предметом изучения. Обращение к данной теме обусловлено и обнаружившейся в последнее время в литературоведении тенденцией к изучению текста в аспекте его восприятия читателем, отношений между ним и автором.

Страсть к чтению, зародившись в детстве, не покидала Дружинина до конца. Первыми литературными впечатлениями будущий критик был обязан няне, которая пела ему колыбельные песни, рассказывала сказки, и отцу, который сам выбирал книги для чтения, заботясь о том, чтобы они

способствовали нравственному развитию ребенка. Накануне Рождества и в Вербную субботу, когда отец возил сына по книжным лавкам и позволял ему выбирать книги по своему вкусу, Дружинин был «глубоко счастлив» и до смерти чтит эти дни «как высокие духовные праздники» [4, VIII, 129].

Первые книги, с которыми познакомился будущий критик («Похождения Телемака» Ф.Фенелона и «Одиссея» Гомера), не оставили в нем «никаких воспоминаний»; комедии Беркена и повести Бульи вызывали «вялое воспоминание» [4, VI, 26-27]. Писатель заучивал и декламировал «тирады александрийских стихов», позже вызывавших в нем «мысль о скуке и пустозвонстве» [4, VI, 27]. К счастью, в библиотеке отца были сочинения писателей конца XVIII – первой трети XIX вв., а также множество альманахов. Когда библиотека была прочитана, Дружинин начал брать книги у друзей и знакомых, позже – у сослуживцев по лейб-гвардии Финляндскому полку, коллег-литераторов.

В Мариинском, где будущий писатель проводил летние месяцы, одним из его главных занятий было чтение. Юный Дружинин следил за новинками литературы: в одном из писем к братьям он просит их «захватить» роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени», который, «вероятно, уже вышел из печати», и справиться, нет ли другого издания романа Э.Сю «Матильда», «которое непременно должно быть, судя по беспримерной моде, которую эта книга возбудила» [7, 4].

Детство писателя пришлось на конец 20-х – середину 30-х гг., когда еще сохранялось увлечение романтическими произведениями. Неудивительно, что он зачитывался рыцарскими романами, бóльшей частью переведенными с немецкого (Г.Цшокке, Л.Б.Ф.Бильдербек, Х.Г.Шпис), французского (Ф.Г.Дюкре-Дюмениль) и английского языков («Улло, горный бард, или Страшилище в скалах Хиллы»). Не меньшее впечатление на Дружинина производили «страшные» или готические романы. «Забившись в темный уголок комнаты и вздрагивая при каждой помехе» [4, V, 139], он

прочитывал «Удольфские тайны» А.Радклиф и «Ужасные происшествия, или Видения в Пиренейском замке» К.Катбертсон.

В поле зрения будущего писателя оказались «морские» и «восточные» романы, а также произведения социально-бытового и социально-психологического содержания. Гувернер-француз привил ему любовь к Расину, учитель английского языка – к Диккенсу. К 16 годам Дружинин был знаком с английским языком в такой степени, что мог «схватывать и понимать все тонкости слога и содержания» [8, 3]. Свои занятия немецким языком он ставил в прямую зависимость от желания прочитать в оригинале произведения Шиллера.

О круге чтения 16-летнего Дружинина дают представление читательские дневники 1840–1841 гг. Будущему писателю были известны многие произведения русской и зарубежной литературы [1, 224-242]. В поле его зрения были иностранные и русские журналы, не были забыты и труды по истории и военному делу.

В период пребывания в Пажеском корпусе Дружинин продолжил заниматься самообразованием. В библиотеке корпуса были книги XVIII – первой трети XIX вв. на русском и иностранных языках по самым различным отраслям знаний, в том числе по истории, отечественной и зарубежной литературе. Дружинин интересуется всемирной историей, религией, углубляет познания в области литературы.

Во время службы в лейб-гвардии Финляндском полку, избранный товарищами библиотекарем, он следит за новинками литературы, знакомится с романами Э.Сю, Ж. Санд, работами Г.О.Бомона и Бюре (Buret) о нищете низших классов во Франции и Англии, радикально-демократическим журналом Ж.Санд, П.Леру и Л.Виардо «Revue indépendante», оказавшими на него большое влияние.

Дружинин собирал книги на протяжении всей жизни. Помимо библиотеки в Петербурге, книги были и в Мариинском. К сожалению, судьба

библиотеки Дружинина сложилась драматически. После смерти писателя она перешла в собственность его брата Г.В.Дружинина, а затем – племянника, известного историка В.Г.Дружинина. После его ареста в 1931 г. по делу «академиков» большая часть библиотеки была конфискована. Недавно в США были найдены 3 книги из библиотеки В.Г. Дружинина, возможно, там же находятся и книги А.В.Дружинина [5]. Составление каталога его библиотеки, выяснение судьбы каждой конкретной книги, входившей в ее состав, – одна из интереснейших задач современного литературоведения.

Дневник Дружинина, обзоры журналистики, статьи свидетельствуют не только о том, что он читал, но и как он читал. Произведения иностранных авторов писатель старался читать на языке оригинала. Так, читая трагедию Шекспира «Ромео и Джульетта», Дружинин за каждым неизвестным словом «ходил в “Лексикон”» [8, 19]. Критик считал необходимым «читать медленно и с любовью, привязываясь каждый день к образам» [4, V, 24]. Понравившиеся произведения, такие, как «Илиада» Гомера, прочитывались им «по десяти и более раз» [2, 152].

По Дружинину, существует целая «наука чтения», имеющая много сходного с наукой жизни. Чтение, утверждал он, «удовлетворяет нашему уму, не любящему самостоятельной деятельности» [4, VI, 8], во многих случаях помогает жизненной опытности. Однако чтение – источник не только полезных сведений о жизни, но и эстетических наслаждений.

По убеждению Дружинина, нет ни одного произведения, которое не принесло бы пользы. Из сказанного не следует, что он поощрял неразборчивость, был всеяден. У писателя были четкие критерии для отбора книг для чтения. Критик вовсе не отвергал пристрастия публики к любовно-сентиментальным романам, «страшным историям» и т.п. Он понимал, что и в том, и в другом случае литература удовлетворяет потребностям человека. Тем более, что, например, литература «тайны и ужаса» не только пугала и развлекала читателя, но и давала возможность автору коснуться за-

гадочных явлений человеческой психики, различных философских и нравственных вопросов, на протяжении веков волновавших человечество.

Одним из главнейших критериев являлась нравственность произведений, воспитательный характер, ощущения не должны были происходить «от грязного источника» [4, VI, 10]. «Книга, – полагал критик, – которая принуждает нас краснеть и возмущает стыдливость ... никогда не поступит в разряд произведений какой бы то ни было словесности, потому что там, где явно оскорбляется человеческое достоинство, уже не может быть ни вкуса, ни таланта, ни понимания действительности» [4, V, 78].

Дружинин считал, что чтение носит избирательный характер, зависит от мировоззрения, вкусов, возраста. Ему чрезвычайно нравилось высказывание древнегреческого оратора, философа и общественного деятеля Диона Хрисостома, помещенное Н.И.Гнедичем в качестве эпиграфа к изданному в 1829 г. переводу «Илиады» Гомера: «Гомер дает всякому – и старцу, и мужу, и юному – столько, сколько всякий взять может».

Однако в Петербурге, по мысли Дружинин, никогда не будет постигнута «великая тайна читать с пользою и удовольствием» [4, VI, 11]. Чтению более всего вредят рассеянность и торопливость. А в Петербурге читают много и второпях, часто – в книжной лавке, при шуме; в результате «первые полчаса в чтении пропадают даром» [4, VI, 11]. Петербургу с его суетностью и торопливостью писатель противопоставляет деревню, где иной ритм жизни. В повести «Пашенька» он формулирует главное преимущество сельской, усадебной жизни, по сравнению с жизнью столичной, – «жить не торопясь» [4, I, 532]. «Только посреди одиночества и тихой жизни, – писал критик, – дается нам способность понимать истинно великих писателей, мыслить их мыслью, видеть перед собою ряд величественнейших или грациозных ими созданных образов» [4, VI, 10].

Лучшее время для «общения» с книгой, по Дружинину, – зимний вечер, когда на улице трескучий мороз или ненастный осенний вечер, когда

«ливень колотит по стеклам» [4, VI, 507]. В это время «приятно ... сидеть у камина и читать путешествие по Южной Америке ... мы беседуем с книгою, как с другом, настраиваем свои мысли под лад сочинения, лежащего перед нами» [4, VI, 119]. И совсем не располагали к чтению весна и лето: «...в майский день пропадает наша снисходительность, исчезает внимание; мы швыряем книгу с неудовольствием ... летом, при взгляде на самый нехитрый северный пейзаж, мы забываем и Анды, и цветущие долины Мексики и Амазонскую реку...» [4, VI, 119].

По Дружинину, процесс чтения – процесс двусторонний, в котором участвуют, как писатель, так и читатель. Задача писателя – сообщать читателю полезные сведения в доступной, занимательной форме («забавляя, просвещать»). «Надо, – писал он, – творить поучая и действовать на читателя, развивая его понятия, расширяя их круг, поощряя терпимость и любознательность» [3, 121]. «Великий поэт, – замечает критик, – есть всегда великий просветитель...» [4, VII, 581]. Причем, соотношение между развлечением и поучением читателя на протяжении жизни у Дружинина менялось [9].

Правда, написать хорошее сочинение с исключительно нравственной целью «есть труд почти превышающий средства человеческие» [4, V, 80]. Тем не менее писатель должен заботиться о том, чтобы произведение, прочитанное читателем, не изглаживалось из его памяти. Поэтому важно уже вначале заинтересовать читателя, ибо «любопытство читателя и его привязанность к воображаемым лицам продолжают не вследствие обилия событий, а вследствие первого резкого и блестящего впечатления, поддерживаемого искусным анализом» [4, V, 41-42].

Писатель обязан не только направлять вкус публики, но и учитывать ее требования. «Полезно направлять вкус публики, – пишет Дружинин, – приятно и отрадно бороться с литературными антагонистами; но если вся публика против нас, если антагонисты не воспринимают наших идей ... не лучше

ли посмотреть на себя самих и задать себе такой вопрос: не заблудились ли мы, не идем ли мы путем ложным и никуда не ведущим?» [4, VI, 675].

Но и перед читателем выдвигались требования. Идеальный читатель, по Дружинину, должен стараться проникнуть в замысел писателя: «...если всякий литератор и должен помышлять о том, чтоб его творение было доступно читателям всех веков и народов, зато лучшие из его читателей должны сами уметь возвыситься до понимания автора и нравов, им описанных» [4, V, 86]. Идеальный читатель умеет наблюдать, отдаться эмоциям, обладает воображением. Но и при условии наличия идеального читателя, от него требуется труд. Так, для понимания Гомера даже развитым человеком необходимы «усилие, внимательность, охота гоняться за пояснениями» [4, VI, 80]. Более того, читатель должен выучиться понимать намеки, «читать между строками» [4, VI, 98].

Дружинин резко противопоставлял людей читающих и нечитающих, образованных и невежественных. По мнению критика, начитанность западноевропейского читателя велика. В данном случае речь шла не об Италии, где читают мало и неохотно, и не о Германии, где «читают много и медленно» [4, V, 403], а о Франции и особенно Англии. Начитанность великобританских писателей приводила Дружинина в «истинное изумление» [4, V, 482]. Поэтому говорить с англичанином о его родной литературе нелегко: «Он не простит вам ошибки хронологической, портрета небрежно набросанного ... нужно знать в ней больше, чем он знает» [4, V, 482].

В современную Дружинину эпоху Англии была наводнена книгами различных жанров, и было нетрудно встретить человека, круг чтения которого не ограничивался одними романами. Женщины, действительно, начинали с чтения любовных романов, но тоже не останавливались на них: «Всякий раз, когда им приходит охота урваться из приторного мира вымыслов, они находят под рукой все средства для незаметного перехода в мир живой действительности» [4, V, 430]. Дружинин прекрасно понимал, что такое положение явилось результатом длительного исторического разви-

тия. В XVIII в., в эпоху С.Джонсона, большинство публики в Англии не достигало того «развития умственного, при котором потребность чтения становится одною из настоятельных потребностей жизни» [4, IV, 10].

В России любовь к чтению не была так развита, как в Англии. Критик констатировал, что русские люди не постигли умения читать, равнодушны к отечественной и зарубежной словесности, мало знакомы с колоссами древней литературы: «Редкие из русских людей ... умеют читать усердно и строго, учиться до конца своей жизни и к мировым поэтам обращаться как к учителям» [4, III, 7-8]. С сожалением пишет Дружинин о русских людях, с насмешкой относящихся к родной литературе и даже хваставшихся своим невежеством. Возмущенный этим обстоятельством, он предлагает эксперимент: «...я бы хотел, чтоб такие джентльмены на минутку сделались англичанами и осмелились в гостиной какой-нибудь леди похвалиться своим равнодушием к отечественной словесности ... я уверен, что всякий из присутствующих отвернулся бы от такого господина...» [4, VI, 323]. Подобное отношение к литературе, по Дружинину, – не ветренность, а «необходимый плод развития нашего, результат ней молодости и нашего недавнего, хотя быстро двигающегося просвещения» [4, III, 7-8]. Несмотря на сказанное, критик был уверен в наличии в русской публике любви к чтению, доказательством чего явилась способность русских читателей оценить Карамзина, Пушкина, Гоголя, усвоить гений Шекспира.

С другой стороны, он сожалел о неразвитости в России страсти к старым книгам «в коричневых, кожаных, или так называемых змеиных переплетах» [4, VI, 507]. «Конечно, у нас нет занимательных сочинений, написанных за тысячу лет назад... Но разве ... не древность для нас книга, изданная знаменитым Новиковым в первое время его книгопродавческих подвигов ... или «Письмовник» г-на Курганова в первых своих изданиях не заслуживает внимания наблюдательного человека, которому надоели новые книги?» [6, 7]

Примечания

1. *Алдонова, Н.Б.* А.В. Дружинин (1824–1864): Малоизученные проблемы жизни и творчества / Н.Б.Алдонова. – Самара, 2005. – 531 с.
2. *Дружинин, А.В.* Повести. Дневник / А.В.Дружинин. – М., 1986. – 511 с.
3. *Дружинин, А.В.* Прекрасное и вечное / А.В.Дружинин. – М., 1988. – 543 с.
4. *Дружинин, А.В.* Собрание сочинений: В 8 т. / А.В.Дружинин. – СПб., 1865–1867.
5. *Плигузов, А.И.* Библиотека Василия Григорьевича Дружинина / А.И.Плигузов // Отечественные архивы. – 1994. – № 5. – С.20-24.
6. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 20. 17 л.
7. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 264. 4 л.
8. РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 282. 35 л.
9. *Строганов, М.В.* Читательские заботы критика А.В. Дружинина / М.В.Строганов // Встречи в библиотеке: авторы и читатели: Сб. статей. – Тверь, 2009. – С.21-40.

Д.М.Бычков

Астрахань, dmitriybychkov@list.ru

Основные свойства агиографического дискурса

Наблюдения над проблемой психологии религиозного творчества можно проиллюстрировать на оригинальном примере. В этом плане показательно стихотворение русского поэта-эмигранта 1920-х годов Семёна Луцкого. (Думается, что лирические формы агиографического дискурса – предмет отдельного исследования, и в поэзии такой дискурс оказывается не менее продуктивным, чем в прозе). Приведем полностью текст стихотворения, наглядно иллюстрирующего характерные особенности дискурса подобного типа.

Я спрашивал дорогу у ветров...

Гудели ветры и не отвечали –

Им непонятно содержание слов,

Сосудов человеческой печали...

Я спрашивал названье у реки...
Река молчала, но и без названья
Величественны, плавны и легки
Шли волны к океану на свиданье.

И обедневшие глаза подняв,
Я вопрошал угрюмо имя Бога...
Был кроткий день, благоуханье трав,
Свет святости. И белая дорога.

Но что-то мне мешало быть святым...
Не то ль, что я всему искал названье?
И вот не день, а черно-бурый дым
Окутал вдруг мое существованье...

Огромная природа в темноте
Змеей грозящей раздвигала звенья...
Я шел по первозданной пустоте,
Но даже ей искал определенье.

Упорство мысли! Каменный язык!
Единоборство духа и приманок!
Наклеивать аптекарский ярлык,
Чтобы пустых не перепутать банок!

[3]

Лирический герой стихотворения (как и каждый «неоагиограф») пребывает в трудном поиске языка, адекватного постигаемому предмету святости. Лирическое высказывание С.Луцкого – опосредованная форма вы-

ражения агиографической дискурсии, когнитивные принципы которой субъект речи пытается осознать на чувственном уровне.

В художественной картине мира стихотворения природные стихии – воздух (ветер), вода (река) – составляют отдельную и замкнутую систему, в которой человеку уже не отводится центральное место. Система мотивов, создающих целостность концепции высказывания, включает и мотив искушения, выражающийся в метафорическом выражении с использованием образа змея в предпоследнем четверостишии. Ситуация, в которой находится герой, напоминает испытание, по условиям которого, если человек не обрел бога, в борьбу за его душу вступают бесы.

Итак, герой стихотворения не может овладеть мифологическим языком. Спрашивая дорогу у ветров или название у реки, он не получает ответа. Мифологический язык не может выразить нового мироощущения. Текст С.Луцкого заявляет о проблеме «непрямой референции», с таким образом организованной дискурсией связаны особенности рецепции всех священных книг, в том числе Священного Писания. Проблема «непрямой референции» стоит перед многими современными писателями, об их дискурсивной практике отображения святости мы говорили в третьей главе настоящей книги. Концепция поэта доказывает, что «Священное писание священо совсем не в силу каких бы то ни было особенностей использования лексики, стилистики, риторики или даже дискурса, но – постольку, поскольку доступными натуралистическими средствами повествует о недоступном супернатуралистическом, совершая очевидно невозможное действие. Божественное не ограничивается своим именем, равно как и именованьем вообще» [1, 222].

В своем индивидуальном духовном развитии лирический герой проходит основные стадии эволюции человеческого мышления, непосредственно связанного с феноменом языка в соответствии с развитием когнитивных процессов. Открывая для себя заново мир, герой учится по-новому

воспринимать окружающее пространство, обращается к своему внутреннему миру. В момент высказывания он переживает новый этап когнитивно-дискурсивного развития. Мир видится ему в общем плане, горизонты сознания становятся шире. Герой напряженно переживает трансформацию чувственной сферы. Психологическое состояние заметно по его «обедневшим» глазам, угрюмой интонации, которой окрашен его вопрос об имени Бога. Это не тщетная попытка. Он осознает, говоря словами преподобного Ефрема Сирина, очевидно, уже достигшего в своей жизни подобного понимания мироустройства, что Бог в сердце и божественное начало разлито вокруг человека, невидимыми, но ощущаемыми потоками.

В структуре текста отображается механизм творческого постижения сакрального плана, из мира быта герой обращается к бытийным сферам, упорно стараясь в определении сущего.

Самонадеянный поиск приводит все же героя к осознанию феномена святости. В своей новой ипостаси, в которой он пребывает короткий период времени, он понимает, что его язык «каменный», он раздираем противоречиями в единоборстве духа и «приманок». Картина мира, формирующаяся в сознании лирического героя, отображает его внутреннее состояние. Эпитет «каменный» в отношении к понятию язык характеризует тяжелое психологическое ощущение, а с другой стороны этот точный эпитет обозначает тот груз, который вынужден нести человек как ношу (ср. «камень с души упал»).

Святые отцы разных эпох поучали свою паству: «Христос живет в тех, которые победили страсти» (прп. Исаия Отшельник), «Кто не внимает хранению ума своего, тот не может быть чист сердцем, тот не может сподобиться зреть Бога» (свт. Игнатий Брянчанинов). К пониманию духовного конфликта и экзистенциальной проблематики этого религиозно-философского лирического стихотворения, как видим, необходимо привлечь некоторые святоотеческие источники. В этой связи ценны замечания

архимандрита Киприана (Урусова), религиозного деятеля русского зарубежья.

Пятое четверостишие, в котором герой передает своё ощущение от «огромной природы в темноте», «первозданной пустоте», которой он ищет определение фиксирует очередной духовный этап. Арх.Киприан писал о том, что «надо научиться слушать себя и себя узнавать, хотя если делать это всерьез – это невыносимо. Это знают монахи, это знают одинокие люди. Вместо глубины и богатства человеку открывается его внутренняя бедность и пустота. <...> Наша внутренняя пустота – *страшная*, и ничем на земле ее не заполнить, какие бы земные наслаждения и радости мы не бросали туда, все исчезнет, как в черной скважине, один только Бог...». Данная цитата – не выдержка из трудов Киприана, приводится нами в огласовке другого литературного персонажа.

Имя архимандрита Киприана и его труды привлекают героиню романа Майи Кучерской «Бог дождя», находящуюся, как и герой С.Луцкого, в духовном расстройстве. Это автобиографическое во многом произведение известной писательницы и журналистки представляет собой новый вариант юношеской повести о любви (как сообщается в аннотации). М.Кучерская – религиозный человек, с трудной духовной биографией, судя по её интервью и роману, жанровую разновидность которого можно обозначить как «роман воцерковления». Глава романа, в которой от лица героини рассказывается о начале её духовного преображения, примечательно называется «Архимандрит Киприан всё объяснил». «Замечательную книгу» Киприана даёт прочитать Ане её однокурсник и молодой духовный наставник – воцерковленный студент Глеб. «...Аня немедленно раскрыла книгу. Оторваться было невозможно. Архимандрит Киприан словно все уже знал про нее, про ее черную тоску, отчаяние...». Она узнаёт, что «...он мальчиком покинул Россию вместе с родителями. До шестнадцати лет жил невером и нехристом, пока, по собственному его выраже-

нию, Бог не победил его. Бог побеждал его не напрасно, подыскав Себе верного слугу и проповедника. В каждом слове архимандрита дышала непонятная сила, – может быть, это была власть посвященного, а может, сила веры, но именно она, эта внутренняя мощь абсолютной убежденности, вея над словами, удивляя сердце, будила душу» [2, 46]. Последние слова – точная формулировка основных свойств агиографического дискурса.

Стихотворение доказывает, что божественную сущность можно только почувствовать, «но не дерзая пытаться, что Она есть по естеству, как это делает демонский ум» (прп. Максим Исповедник). Для достижения этого необходимо, говоря проще, самому стать святым. Герою стихотворения С. Луцкого «что-то» «мешало быть святым», хотя ему виделся «свет святости». Иоанн Златоуст призывал: «Если хочешь увидеть святого, освяти самого себя».

В приведенных выше высказываниях исповедников христианского вероучения нам видится не только личное свидетельство о религиозном опыте, но также важные указания на то, каким должно быть художественное сочинение о праведниках. В этой связи можно сделать определенные выводы о характере рецепции агиографического произведения.

Таким образом, стихотворение С.Луцкого, проанализированное в заключении нашего исследования, в силу своего идейно-художественного своеобразия и небольшого объема позволило выявить основные компетенции агиографического дискурса.

Примечания

1. *Кузнецов, Вас. Ю.* Философия языка и непрямая референция / Вас. Ю. Кузнецов// *Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Юрия Сергеевича Степанова*/ отв. ред. Е.С. Кубрякова, Т.Е. Янко. М., 2001.

2. *Кучерская, М.А.* Бог дождя: роман / М.А. Кучерская. – М.: Время,

2007.

3. *Луцкий, С.* Я спрашивал дорогу у ветров... / С. Луцкий // Дальние берега: Антология поэзии русского зарубежья. – Смоленск: Русич, 2006. – С. 105.

В.Н.Крылов

Казань, krylov77@list.ru

Формы диалога писателя и критика в литературном процессе

Вопрос о формах влияния критики на писателей и вытекающих из этого реакциях художников на критические суждения относится к числу малоизученных. В.П.Муромский в уже давней работе намечал несколько уровней изучения проблемы взаимодействия критики и литературы (критика и литература, критик и писатель, критики произведение, писатель – критик-читатель), но и по сей день они не получили достаточного теоретического освещения [3, 76]. Для прояснения этой проблемы, полагаем, следует обратиться к методологии социокультурных исследований.

Представление о том, что для писателя критика может не иметь никакого значения, можно отнести к разряду мифов. На самом деле грани отношения писателя к критике многообразны.

На одном полюсе находится индифферентное отношение, хотя в глубине оно отражает несоответствие существующих подходов критика тем идеалам, которые есть у художника. Отвечая на вопрос анкеты о влиянии на писателя рецензий, Н.Никитин отмечал: «Критику и рецензии я читаю только тогда, когда добрые друзья сообщат мне или предупредительно пришлют какую-нибудь ругань. Похвал я не разыскиваю – их мало. Но когда они неожиданно встречаются, я принимаю их с удивлением и удовольствием. Короче говоря, я не разыскиваю в газетах своего имени и не состою подписчиком в Бюро вырезок. Я не страдаю лихорадкой этого рода» [2, 99].

Надругом – позиция писателя, крайне болезненно оценивающего все, что говорится о нем, как, например, у Ф.Сологуба. Он, как известно, любил собирать вырезки о себе, объясняя в письме А.А.Измайлову: «Я совершенно искренне не понимаю, как могут эти вырезки кого-нибудь серьезно огорчать или радовать. Знать же чужое мнение о себе, хотя бы оно иногда было и глупое, всегда полезно. Суд глупца подобен «аггелусатанину», который мне «пакостидеет, да не превозношуся». Просматриваю эти вырезки я не очень внимательно и затем храню их как интересный во многих отношениях материал» [7, 236].

Между этими полюсами находятся самые многообразные способы творческого диалога писателя с критиком. Особое место в этой связи принадлежит писательским маргиналиям на критических статьях; пометы художника позволяют выявить отдельные элементы самооценки и полемики. К сожалению, такой материал труднодоступен и, тем большую ценность приобретают факты, свидетельствующие о том, как автор оценивал критику, что принимал в ней, а что отвергал.

Часто диалог писателя с критиком принимает художественную форму. Пушкин отвечает на статью В.К.Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», в которой позвучали нападки на жанр элегии, в 4-й главе «Евгения Онегина». В том случае, когда критик, действительно, искренне заинтересован в судьбе художника, когда его профессионализм сочетается с позицией собеседника, а не обличителя или наставника, писатель всегда заинтересован в такой критической оценке, в том числе это может быть оценка и «чужого» творчества, становящаяся важным элементом творческого опыта писателя. Известно, что В. К. Кюхельбекер много читал в период сибирской ссылки. «Недостаток профессионального общения и скудость непосредственной, живой информации он пытался компенсировать усиленным чтением художественной и критической литературы» [5, 7]. Интересно и то, что Кюхельбекер

воспринял роман М.Ю.Лермонтова «Герой нашего времени» не непосредственно, а через критику Белинского: «Наталья Алексеевна получила несколько номеров «Сына отечества» и «Отечественных записок» из Нерчинска. Примечательнее всего тут мне показался разбор Лермонтова романа «Герой нашего времени» (в «От<ечественных>зап<исках» [5, 7].

Все эти аспекты отношений писателя и критика определяют и конкретные *жанровые формы*, отражающие особенности творческого диалога писателя с критиком. Писатель может создавать собственно критические статьи любого жанра, выступать в жанрах, присущих только писательской критике (авторрецензия, антикритика как полемическая статья с защитой собственных эстетических позиций, литературно-критическое предисловие к собственным произведениям, интервью и т.д.) (вспомним «Возражение на статью А.Бестужева «Взгляд на русскую словесность в течение 1824 и начала 1825 годов», «Возражение на статью Кюхельбекера в «Мнемозине», «Возражение на статью «Атенея», «Опровержение на критики», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» А.С.Пушкина, «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» Л.Н.Толстого, «Предисловие к собранию романов и рассказов в изданию 1880 г.» И.С.Тургенева и т.д.). Уклонение от полемических ответов писателей на критику их произведений в русской литературной традиции считалось неоправданным и неразумным. Пушкин осуждал тех писателей, кто имеет обыкновение «не возражать на критики ... Обыкновение,— указывал он, — вредное для литературы. Таковые антикритики имели бы двоякую пользу: исправление ошибочных мнений и распространение здравых понятий касательно искусства» [6, 106-107].

Синхронным способом реакции писателя на критические высказывания становится эпистолярный жанр. Переписка представляет немалый интерес не только как дополнительный источник сведений о литературной жизни эпохи, но и как выражение эстетических взглядов писателя, в том

числе реакций писателя на отзывы о своем творчестве и суждений о состоянии критики в целом. Тургенев, например, высказывался на литературно-критические темы больше даже в письмах, нежели в статьях, причем не только по поводу оценок собственных произведений, но и своих единомышленников. Так, «Письмо к редактору Санкт-Петербургских ведомостей» (1870) было вызвано появлением отрицательной рецензии М.Е.Салтыкова-Щедрина на сочинения Я.Полонского, появившейся в «Отечественных записках» (1869, №9).

Дневник, отражая реакцию человека на внешний мир (хотя она становится известной спустя годы), нередко включает комментарии к прочитанным произведениям, к полемике вокруг них. Так, в раннем дневнике Брюсова, который можно отнести к типу дневника периода индивидуации (по типологии О.Г.Егорова [1, 21]), находим неудовольствие Брюсова тем, что появившееся исследование Л.Толстого «Что такое искусство?» в некоторых идеях совпадает сего собственными. *Мемуары* как ретроспективное свидетельство о событиях литературно-художественной жизни становятся одним из важнейших источников функционального изучения критики. При этом важно учитывать адресованность мемуаров более широкому кругу читателей, чем, скажем, критических статей. На страницах, например, «Литературных и житейских мемуаров» Тургенева появляется своеобразная мемуарная критика по поводу деятельности Сенковского, Добролюбова, Писарева. В мемуарном письме «Встреча моя с Белинским» (1860), затем переработанном в «Воспоминания о Белинском» и вошедшем в «Литературные и житейские воспоминания», Тургенев передает впечатления от общения с Белинским.

Однако наиболее «естественной» для писателя становится чисто художественная форма рецепции.

Очень остро ощущая эстетическую «глухоту» критики 60-70-х годов, Я.П.Полонский на склоне лет выпустил поэму «Собаки» (1892), которая

была расценена как сатира на либералов. Под видом собак, как отмечал рецензент «Гражданина», в этой поэме рассказаны «меткие эпизоды из недавнего прошлого, которое заставило нашего поэта прожить «самые тяжелые, безнадежные» годы его творческой деятельности, т.е. 60-х годов» [8, 3]. В зоологических образах поэмы, по-видимому, имеющих «родство» с образами статьи «Критик и зоил», ощутим смелый ответ поэта его критикам - Салтыкову-Шедрину, Писареву, Минаеву, Курочкину и другим, суровые приговоры которых принесли ему немало горьких сомнений в своих поэтических силах.

Критик как *личность* может быть составной частью художественного мира произведения – эпического, лирического, драматического, где изображение подчинено жанрово-родовым принципам изображения человека. Критик как образ-персонаж, как правило, выступает метафорой определенного типа поведения, как принято говорить ныне, стратегии творческого поведения. Для русской литературы это две типологические модели.

Во-первых, создается образ человека, любящего «чужое» творчество больше своего, в чем-то даже жертвующего собой ради блага литературы, страстном публицисте, но при этом в чем-то наивного, «книжного», его деятельность в основном ориентирована на *молодых*. В. Розанов вот это свойство интереса критика к литературе вне себя считал самым главным, ныне почти исчезающим. Подобный тип поведения характерен для просветительского типа критики: вспомним стихотворные образы кумиров русской критики (стихотворения Некрасова «Памяти Белинского» и «Памяти Добролюбова», «Не рыдай так безумно над ним...», Добролюбова «На тост в память Белинского», поэма Некрасова «В.Г.Белинский»). Во-вторых, образ критика тяготеет к однозначной семантике понимания критики как чисто негативного отношения к какому-либо предмету или явлению и нарицательному обозначению критика как Зоила, зафиксированно-

му уже в словаре начала XIX века¹, хотя Зоил появляется в русской поэзии уже на рубеже 1670—1680 гг.; исследователи предполагают, что впервые его упомянул Симеон Полоцкий в стихотворении «К гаждателю» (т.е. хулителю). Стихотворение было написано в 1678 г. и напечатано в «Псалтири рифмотворной» (1680). Автор обстоятельно растолковывает, что Зоил — «хулник стихов омирих», который «писанием си славу онаготерзаше» [4, 22]. В облике Зоила, не желающего жить в мире с поэтами, акцентируется отсутствие способностей, зависть к писательскому таланту, критик оказывается ни на что не годен, кроме бесплодного мелочного критиканства.

Представленные в русской литературе XIX века образцы негативно-го писательского отношения к фигуре критика (чаще всего в стихах) в своей основе имеют личный опыт наблюдений над поведением критиков-современников («Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» Пушкина, «Дурак», «Писатель и критик» в «Стихотворениях в прозе» Тургенева, «Литературная тля» И.Панаева, стихотворения Полонского). Буржуазная эпоха, стимулирующая развитие массовой культуры, торговых отношений, вносит в этот образ черты деловитости, властности, когда и сама критика превращается в некое подобие конвейерного производства (в значительной мере это произойдет в начале XX века), а в современной России порой очень трудно найти образец критики, вписывающийся в русскую

¹ В словаре Н.Яновского так истолковывалось различие между Аристархом и Зоилом: «Аристарх и Зоил были славнейшие критики в древности; но между сими двумя грамматиками находилось великое различие: первый был учен и рассудителен, а последний критик пристрастный и злословящий. Аристарх критикою Гомеровых поэм прославился, а Зоил напротив того, критикою сего самого поэта [...], учинился ненавистным до того, что с тех пор именем его называют всех критиков наглых и завидующих славе хороших писателей [8, 443]

культурную традицию; все более наше время демонстрирует иные образцы отчуждения (или даже разрыва) между критиком и обществом.

Отдельного внимания заслуживает *образ* критика, созданный в рамках: художественных и художественно-документальных прозаических жанров (биографии) (например, Белинский в образе критика Мерцалова в повести Некрасова «Каменное сердце», найденной Чуковским; изображение истории критики Белинским первого сборника стихотворений Некрасова в «Жизни и похождениях Тихона Тростникова», Волынский в образе Кириллова в повести З.Гиппиус «Златоцвет», Чернышевский в романе В.Набокова «Дар»).

Примечания

1. *Егоров, О.Г.* Русский литературный дневник XIX века. История и теория жанра / О.Г.Егоров. – М.: Флинта: Наука, 2003 – 280 с.
2. Как мы пишем. – М.: Книга, 1989. – 208 с.
3. *Муромский, В.П.* Русская советская литературная критика / В.П.Муромский. – Л.: Изд-во Ленинград.ун-та,1985. – 148 с.
4. *Николаев, С. И.* Предыстория литературной критики (первая треть XVIII века) / С.И.Николаев // Очерки истории русской литературной критики: В 4 томах. – Т.1.– СПб.: Наука, 1999. – С.21-36
5. *Одинокое, В.Г.* Литературно-критический опыт в творческой системе писателей XIX в. / В.Г.Одинокое // Традиции и тенденции развития литературной критики Сибири. – Новосибирск: Наука, Сибирское отд., 1989.– С.6-21
6. *Пушкин, А.С.* Полное собр. соч. : В 10 т. – Т.7. Критика и публицистика. – Л.: Наука, Ленинград.отделение, 1978. – 543 с.
7. Федор Сологуб и Ан.Н.Чеботаревская. Переписка с А.А.Измайловым. Публикация М.М.Павловой // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 г. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999.– С. 194-293
8. *Южный, М.* Давнишняя ложь / М.Южный // Гражданин. – 29 апреля 1893. – №116
9. *Яновский, Н.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту / Н.Яновский. Часть вторая. – СПб.: Императорская академия наук, 1804. – 904 стб.

**IV. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ПРОЦЕСС:
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ И ДИАЛОГ КУЛЬТУР.
АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МИРОВОГО
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА**

Ахмед Аббас Абдураззак Ахмед

Самарра (Ирак); Саратов, evanabbas67@yahoo.com

**Египетские мотивы в ранней лирике А. Блока:
образы жреца и сфинкса**

Исследователи уже писали о значимости египетских мотивов и образов (прежде всего, образа Клеопатры) в творчестве А.Блока, объясняя их появление и эклектизмом символизма, с его стремлением к синтезу художественного опыта разных эпох и разных культур [6, 34-37], и значением для младосимволистов мистического опыта Вл.Соловьева, описавшего в «Трех свиданиях» таинственную встречу с Софией-Душой Мира, произошедшую в египетской пустыне. Но можно указать и другие причины, обусловившие появление ряда египетских образов в ранней лирике А.Блока и верность им поэта на протяжении всего творческого пути: несомненный интерес Блока к проблемам египетских мистерий [1, 17]. В свою очередь, интерес к мистериям был связан с актуализацией идеи теургического служения, сама подготовка к которому предполагала «личную приготовленность», самоотречение и самосовершенствование, позволяющее отождествить теурга с древним жрецом. Поэт-теург, как и древние служители, должен был быть наделен знаниями избранных и способностью вступать в диалог с богами и трактовать их волю [2, 106-114].

В ранней лирике Блока жрец – это именно тот, кто проходит через страдания и самоотречение, или тот, кто готовит к такому пути. Причем жрец или ипостась лирического героя, или тот, кто направляет его путь.

Одно из первых стихотворений, где появляется образ жреца, - стихотворение 1902 г. «Мы жгли во славу чистоты»:

Мы жгли во славу чистоты,
 Во славу непорочной страсти
 Костры надзвездной красоты
 И целомудренные страсти.
 И я, недвижно бледнолиц,
 Когда заря едва бледнела,
 Сносил в покровах багряниц
 Ее нетронутое тело.
 И древний Нил, слуга цариц,
 Свершал таинственное дело [3, 261]

В отличие от В.Брюсова, увлеченного образами прошлого как экзотикой, Блока привлекает не возможность поэтизации «картин прошлого». Переживание жреца, его готовность служить высшему миру и его отречение от человеческих страстей в этом стихотворении обретают глубоко личное звучание. Жрец не ролевой персонаж, его чувства и устремления – не воплощенное «чужое сознание», далекое автору и его лирическому герою. Об этом свидетельствует единство переживаний «жреца» из этого стихотворения и героев других ранних стихотворений Блока («магов», «царей»), сознающих свою избранность и устремленных к «чистоте» («Полна усталого томленья...», «Ворожба», 1901, «Стою у власти, душой одинок...», 1902, и мн. др.).

В другом стихотворении 1902 г. «Мы чернецы, бредущие во мгле» описан сам путь к посвящению. Лирический герой этого стихотворения – чернец, который готовится к жреческому служению под руководством посвященного – жреца, прошедшего тот же путь страданий:

Мы – чернецы, бредущие во мгле,
 Куда ведет нас факел знанья
 И старый жрец с морщиной на челе,
 Изобличающей страданья...

Мы дрогнем. Прозвенит, упав, кирка –
 Взглянуть в глаза не всякий смеет...
 Лишь старый жрец – улыбкой свысока
 На нас блеснет – и страх рассеет [3, 258].

Образ факела знанья, локус подземелья, мотивы страданий, тьмы, страха, как и образ жреца, позволяют определить лирический сюжет этого стихотворения именно как описание пути к посвящению, который готовы пройти чернецы. Сам образ лирического героя-«чернеца», заимствованный из иной культурной традиции, позволяет Блоку подчеркнуть мысль о самоотречении, «мнимой смерти» как условию обретения цели.

Как представляется, имплицитно мотив посвящения звучит и в стихотворении 1902 г. «Сфинкс» (окончательный текст – 1918). Лирический герой этого стихотворения – искатель «нераскрытой мечты», его ведет в пустыню и через пустыню стремление услышать «забытое слово Любовь / На забытом, живом языке» [3, 260]. Оксюморон «забытый живой язык» подчеркивает высший смысл слова Любовь, той тайны, которую должен услышать-познать лирический герой.

На возможность истолкования лирического сюжета стихотворения как сюжета посвящения указывает, прежде всего, аллюзия на стихотворение Вл.Соловьева «Три свидания», где путь лирического героя – путь посвящения в высшие тайны, приведший его в египетскую пустыню, – описан и как путь влюбленного. Кроме того, мотив любви эксплицитно или имплицитно сопутствовал описанию теургического подвига (в стихотворе-

нии Вл.Соловьева «Три подвига», позднее – в статье А.Белого «О теургии»): подвиг поэта-теурга – это и подвиг любви.

Истина, которой владеет сфинкс в блоковском стихотворении, – это знание слова «Любовь», единого для всех народов, но забытого ими. Лирический герой тщится найти вербальное воплощение этому чувству, подобрать слова, найти определения, однако мечта остается нераскрытой, звучат лишь тайные намеки:

<...> Преломилась излученной гневная бровь,
Зарываются когти в песке...
Я услышу забытое слово Любовь
На забытом, живом языке...
Но готовые врыться в сыпучий песок
Выпрямляются лапы его...
И опять предо мной – только тайный намек –
Нераскрытой мечты торжество [3, 260]

Характерно, что обретение знания предполагает для Блока и смерть героя, и раскрытие тайны, как и смерть героя, зависят от Сфинкса.

Это стихотворение 1902 г. как бы предвосхищает дальнейшее развитие любовной темы, овеянной египетскими мотивами, прежде всего, в стихотворении 1907 г. «Снежная Дева». Египет – родина главной героини Снежной Девы [5, 311-317], новой избранницы героя: «Все снится ей родной Египет / Сквозь тусклый северный туман». Образ сфинкса становится здесь деталью, связующей хронотопы Египта и Петербурга и указывающей на тайну героини:

<...> Но сфинкса с выщербленным ликом
Над исполинскою Невой
Она встречала с легким вскриком
Под бурей ночи снеговой... [4, 210]

Героине легче принять новое пространство и время, «как царство», благодаря неожиданно узнаваемым деталям. Таким образом, сфинкс (на Университетской набережной или Египетском мосту) в данном контексте становится во многом и психологической деталью. Первая реакция замешательства, испуга сменяет приязнь, любовь к загадочному северному городу, в котором так органично растворены приметы восточной культуры и истории.

Но, думается, сфинкс в этом стихотворении – не только деталь, которая призвана подтвердить египетское «происхождение» Снежной Девы. Благодаря ей возникает сюжетная связь с ранним стихотворением, которая позволяет увидеть в Снежной Деве воплощение тех «оскорбленных богинь», слова которых хранил Сфинкс. Но дополнительные смыслы обретает в контексте раннего стихотворения и судьба лирического героя, отмеченного все тем же знаком избранничества и той же устремленностью к тайне, что и герой «Сфинкса». В финале он переживает то же состояние вражды с вечным миром, который не желает раскрывать свои тайны, что и лирический герой «Сфинкса», причем этот мотив уже эксплицируется в стихотворении: герой назван «неробким врагом» Снежной Девы. На невозможность познания им высшей тайны – Любви указывает и мотив немoty сердца Снежной Девы («Но сердце Снежной Девы немо <...>»). Однако гораздо более отчетливо, чем в раннем стихотворении, подчеркивается неизменная устремленность лирического героя к высшей тайне – Любви: «И я, как вождь враждебной рати, / Всегда закованный в броню, / Мечту торжественных объятий / В священном трепете храню» [4, 210].

Как видим, египетские мотивы органично вписываются в жизненное пространство блоковского героя, позволяют поэту акцентировать и вечный смысл пути героя, его исканий, и неизменность его цели.

Примечания

1. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. – М., 1940. – 371 с.
2. *Белый, А.* О теургии / А.Белый // Новый путь. – 1903. – № 9. – С.101-123.
3. *Блок, А.А.* / А.А.Блок. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1971. – Т.1. – 478 с.
4. *Блок, А.А.* / А.А. Блок. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1971. – Т.2. – 352 с.
5. *Панова, Л.* Софийный дискурс Александра Блока (на примере «Снежной Девы») / Л. Панова // Логический анализ языка. Между ложью и фантазией: сб. науч. ст. – М., 2008. – С.311-317.
6. *Ханзен-Леве, А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов / А.Ханзен-Леве. – СПб., 2003. – 816 с.

А.Ф.Галимуллина

Казань, alfiya_gali1000@mail.ru

Р.Ф.Мухаметшина

Казань, rezeda_fm@bk.ru

Переводы русских сказок на татарский язык

в контексте диалога культур

Публикация статьи осуществлена при финансовой поддержке РГНФ и Правительства Республики Татарстан, проект № 14-14-16014 а(р)/2014 (РГНФ)

Проблема художественного перевода произведений одной литературы на другой национальный язык является одной из самых сложных в литературоведении, поскольку нет однозначного ответа на вопрос о том, что лучше: точная передача семантической и лексической формы оригинала или же перевод, хорошо вписанный в литературный и культурный контекст языка перевода. Следует отметить, что объективные неточности в переводах обусловлены языковыми расхождениями оригинала и перевода, связанными с тем, что языковая система другого языка не может передать все тонкости содержания оригинала (прежде всего это касается метафор, идиоматических выражений и т.д.). В этом отношении особую трудность представляют произведения устного народного творчества, которые создавались в контексте христианской или мусульманской народных культур,

несут в себе оттенки восточного и западного менталитета, выражающиеся на всех уровнях текстов. Следовательно, изучение переводов произведений русского и татарского фольклора позволяет сделать наблюдения над средствами достижения адекватности переводов на язык другого народа, определить степень проявления трансформации и интерференции в переводах с учетом их этнокультурной специфики. В нашей статье мы рассмотрим специфику перевода татарских народных сказок на русский язык, сделанные известной казанской поэтессой и переводчицей Р. Х. Кожевниковой и опубликованные в академическом издании «Татарское народное творчество: сказки о животных. Волшебные сказки» (Казань, 2008 г.), которое является результатом работы коллектива авторов под руководством сотрудников Института языка, литературы и истории им. Г.Ибрагимова АН РТ. Переводчики данного издания тексты для перевода брали из сборника «Татар халык ижаты» (Казань, 1988 г.) [2].

Р.Х.Кожевникова (1950 – 2007 гг.) переводила стихи и сказки с татарского на русский языки, более 17 лет была заместителем главного редактора молодежного журнала «Идель». Ее переводы отличаются очень бережным отношением к оригинальному тексту, стремлением к адекватному переводу с сохранением идейно-эмоционального содержания стихотворения, наиболее точной передачи самой формы переводимого произведения. Особенно это ценно при переводе произведений, относящихся к жанру сказки, которые аккумулируют в себе весь этнокультурный и духовный опыт татарского народа на всех уровнях: бытовые реалии, обычаи, общечеловеческие и национальные духовные ценности.

Вышеуказанный сборник татарских народных сказок содержит 16 сказок в переводе Р.Х.Кожевниковой. Из них 15 сказки о животных («Лев, Волк и Лиса», «Лев, Лиса и Волк», «Лиса и Журавль», «О мудрой хитрости», «Петух и Лиса», «Коза и Волк», «Козел и Баран», «Коза и Овца», «Кот и Медведь», «Котан Иванович», «Медведь и Женщина», «Медвежья

услуга», «Старуха и Медведь», «Медведь и три сестры», «Старик, Медведь и Лиса») и одна волшебная сказка («Гульчечек») [1]. В рамках небольшой статьи дать подробный анализ всех перечисленных сказок не представляется возможным, поэтому сделаем обзорный анализ сказок, выделив их наиболее характерные черты и остановимся более подробно на анализе отдельных сказок.

Все татарские сказки, переведенные Р.Х.Кожевниковой, сохраняют специфическое звучание оригинального текста, их можно отнести к адекватному типу перевода, что демонстрирует высокий уровень переводческого мастерства переводчика. Одновременно татарские народные сказки в русском переводе легко читаются, вписываются в богатую сказочную традицию русского народа, что также представляется немаловажным. Сказки о животных у всех народов, как известно, самые древние по своему происхождению, поэтому могут содержать и традиционные сюжеты такие, как «Волк и Коза» [1, 53]. Эта сказка, известная в вариантах, изданных братьями Гримм, А.Н.Афанасьевым, И.Д.Сытиным (1918), А.Н.Толстым и др., в сборнике татарских сказок включена в варианте «Бүре белән Кәжә», записанном Зарифом Мукминовым из с. Теләнче Муслумовского района РТ. Р.Х.Кожевникова сохраняет название сказки «Волк и Коза», сюжет сказки, в то же время дает вольный перевод рифмованной вставки – песенки Козы («Таудантаугайөримен / Тау жимешежыямын. / Кырданкыргайөримен- / Кыржимешежыямын./ Беримиемәсәтжыям, / Беримиемә май жыям»). В переводе: «Ходила я по холмам,/ Бродила я по долам, / Ела травку шелковую, / Пила воду студеную, / Вымечко молока полно, / Ждут меня козлятки дома») [1, 53]. Вольный перевод песенки Козы наиболее наглядно показывает адаптивную деятельность переводчика, которая проявляется в том, что переводчик стремится донести смысл текста, максимально вписав его в национальный контекст языка перевода. В переводе слова «тау» (гора, дословно строчка переводится: «от горы к горе ходила») превращается в су-

ществительное множественного числа «холмы»; аналогично строчка «Кырданкыргайөримен» (дословный перевод – «от поля к полю ходила») передается словом «по полям», в татарской сказке в обеих строчках используется один глагол «йөримен» (хожу, в форме настоящего времени), в русском переводе в он переводится глаголами прошедшего времени: первом случае – «ходила», во втором – «бродила». В татарской сказке Коза поет, что собирает ягоды гор и долин, а русском переводе Р.Кожевникова употребляет характерные для русских народных сказок постоянные эпитеты: «ела травку шелковую, пила воду студеную», что звучит органично в контексте других русских народных сказок. В татарской сказке Коза уточняет, что она в одном вымечке копит масло, в другом – молоко, в переводе об этом сказано, обобщенно «вымечко молока полно», зато добавочная строчка – «ждут меня козлятки дома» позволяет песенке приобрести некую завершенность. Следует отметить, что переводчик не использовала популярный еще с XIX века в русском народе вариант этой сказки и песенки Козы, нашла свой передачи содержания татарской сказки.

Менее удачным, на наш взгляд, получился рифмованных вставок в татарской народной волшебной сказке «Гульчечек» [1, 283]. Здесь Р.Кожевникова также, как в рассмотренном выше примере, сохраняя содержание и форму прозаических частей сказки, делает вольный перевод его рифмованных строк. И если в первом случае получился адекватный перевод, то во втором случае русский перевод звучит менее ритмично, допущены существенные расхождения с текстом оригинала. Приведем пример: злая свекровь не пускает свою сноху Гульчечек к ее родителям (в татарской сказке особенная тоска девушки подчеркивается традиционным множественным обозначением родных – «энилэренэ китэргэ жыена», что нашло и в рифмованном отрывке – песне Гульчечек: «Урман эче бик якты, / Күктә айлар калыкты, / Көлдән күмәч алырмын, / Энилэргэ барамын, / Энилэргэ барамын...». Р.Кожевникова дает следующий перевод: «Лес дре-

мучий видит сны, / Звезды блещут среди тьмы. / Хлеб из печи выну я, / В путь далекий выйду я, / Навещу своих родных...». Дословно песня Гульчек звучит так: «Лес изнутри ярко освещен / На небо поднялись (калыкты) звезды, / Из углей я выну хлеб / К мамам пойду, / К мамам пойду». Р.Кожевникова делает художественный перевод, который хорошо звучит в контексте русской языковой традиции. Переводчица рисует сказочную картину спящего леса, что хорошо передает сказочную атмосферу, передает внутренние переживания девушки.

Второй стихотворный фрагмент принадлежит злой колдунье-свекрови, превратившейся в серого волка (в оригинале - соры буре): «Көлтә-көлтә койрыгым/ Болгый-болгый улаем. / Күмәчләремне бирмәсән, / тураем, / Калжа-калжа тураем». Р.Кожевникова перевела так: Я волчище – серый хвостище, / Страшный у меня голосище, / Если хлеб не отдашь мне и спрячешь, / Так и знай: у меня ты поплачешь, / Ох, поплачешь...». В этом случае перевод очень далек от оригинала и ритмически и содержательно, В оригинале используется специфическое для татарского языка сравнительное описание: хвост как сноп («Көлтә» переводится с татарского как сноп), это качество еще и удваивается, повтором «көлтә-көлтә», повторяется и действие: «болгый – болгый»улаем (вою, махая-махая хвостом). Переводчица это устрашающее зрелище страшного волка передает через суффикс -ище (волчище – хвостище, голосище), что вполне оправдано. Далее в татарском тексте сохраняются ритмичность: дословный перевод: «если не отдашь мне мне калачи (или булочки) – күмәч), / то я тебя на кусочки порежу». В оригинальном тексте ритм создается повтором слов:калжа-калжа, болгый – болгый, көлтә-көлтә. Здесь пример, на наш взгляд, когда переводчик не оправданно отступил от оригинала, потеряв и смысл, и звучание оригинального текста, хотя устрашающее впечатление от серого волка мы получаем.

Еще одно традиционное затруднение при переводе произведений представляют понятия и определения, связанные с религиозными деятелями и обрядами. Переводчику необходимо в данном случае найти наилучший эквивалент в языке перевода, а если его нет, то, переводчики оставляют понятие или определение без перевода. По второму пути пошла Р.Кожевникова в сказке «Петух и Лиса» [1, 49]. Короткая татарская народная сказка построена на игре слов, которые обыгрывают традиционный мусульманский молельный обряд. Лиса, желая перехитрить сидящего на вершине дерева Петуха, предлагает спуститься вниз, чтобы помолиться вместе. Умный Петух, разгадав хитрость Лисы, вступает в языковую игру и отвечает, указывая на спящую за деревом собаку: «Там за деревом спит *имам*, разбуди-ка его!». Испуганная Лиса убегает, а Петух вдогонку спрашивает, куда она бежит. Лиса отвечает в контексте той игры, которую сама изначально затеяла: «Подожди немного. Я вернусь. Забыла омовение совершить!».

В данном случае, оставив без перевода слова «имам», т.е. руководитель общественной молитвы в мечети, глава мусульманской общины, приходской муллы, переводчик передает конфессиональную специфику, текста оригинала и его религиозного контекста. Каждому мусульманину понятно, кто такой имам, у него сразу же возникает соответствующий ассоциативно-эмоциональный ряд, для представителей других конфессий, в данном издании составлен «гlossарий», а в тексте перевода сказки данное слово помечено звездочкой и отсылкой на гlossарий [1, 450].

Чаще всего Р.Кожевникова не переведенным оставляет слова, которые уже понятны не только татарам, но и представителям других национальностей, русскоязычному читателю: падишах («О мудрой хитрости» [1, 47]), казан («Коза и овца» [1, 58]) и др.

Таким образом, в переводы татарских сказок, сделанные Р.Х.Кожевникова адекватны, отражают национальные особенности ориги-

нала, хотя в стихотворных вставках наблюдается и наличие вольного переложения. Переводчица демонстрирует хорошее знание специфики сказочных традиций татарского и русского народов.

Примечания

1. Татарское народное творчество: В 15 т. – Т. 1. Сказки о животных. Волшебные сказки. – Казань: Магариф, 2008. – 455 с.
2. Татарское народное творчество. – Книга 1. Сказки (на татарском языке). – Казань: Татар. кн. изд-во, 1977. – 360 с.

Ибтисам Ахмед Хамзах

Саратов, aibtisam30@yahoo.com

Сочинения Л.Н.Толстого в странах Арабского Востока

В арабских странах произведения Л.Н.Толстого с огромным интересом читали уже при его жизни.

Заслуга первых пропагандистов русской литературы, в частности творчества Толстого, в арабских странах принадлежит талантливой плеяде питомцев учительских семинариев в Назарете и Бейт-Джале, организованных ещё 80-х годах Русским палестинским обществом. Из этих семинариев вышел ряд деятелей культуры, посвятивших себя благородному делу укрепления дружбы между Россией и арабскими странами.

Одним из первых и наиболее квалифицированных переводчиков Толстого был уроженец Палестины, выпускник Назаретской семинарии Селим Кобейн, впоследствии известный в арабском мире журналист и публицист. В 1901 г. он перевел главу из «Юности» («Что я считаю началом юности»). В 1903 г. в Каире он издал «Крейцерову сонату» под названием «Согласие и развод, или мелодия Крейцера». В дальнейшем Селим

Кобейн почти полностью сосредоточился на переводах Толстого, опубликовав драму «Власть тьмы» (1909) и роман «Воскресение» (1912) [1, 40-42].

На арабском языке существуют еще другой перевод «Крейцеровой сонаты», сделанный с французского в Бразилии Руффюлом Сааде (Рио де Жанейро, 1902).

В Сирии, как и в Египте, непосредственное знакомство с русскими писателями обязано энергии воспитанника Назаретской семинарии молодого писателя Халиля Бейдаса. В Палестине Халиль Бейдас перевёл «Капитанскую дочку» Пушкина, «Тараса Бульбу» Гоголя и многие народные рассказы Толстого. Переводы русских классиков, издававшиеся Бейдасом, пользовались у арабов огромным успехом. Спрос на них всё возрастал и в странах Арабского Востока, и в Америке, где проживали 500 тысяч арабов. Чтобы удовлетворить его, Бейдас с 1908 по 1914 год издавал ежемесячный журнал «Ан-Нафаис» («Сокровища»), в котором систематически печатал переводы из русских авторов. «С тех пор, — вспоминал Халиль Бейдас, — я перевёл много рассказов Толстого. Я твёрдо убеждён, что для араба Лев Толстой — самый понятный русский писатель. Л.Толстой часто выражает свои мысли в форме притчи — это знакомо арабу» [2, 392].

Во время второй мировой войны Бейдас, уже на склоне лет, был занят переводом "Войны и мира". «Годы, которые мне ещё осталось прожить, — писал он, — будут посвящены самому важному труду: это перевод "Войны и мира" Льва Толстого и "Преступления и наказания" Достоевского. Без этих двух переводов труд моей жизни не будет завершён...» [2, 392]. Однако смерть помешала ему осуществить этот замысел.

В Сирии в начале XX века Толстого переводил педагог и публицист Антун Баллян, получивший образование в России. В разных изданиях он за короткий срок опубликовал семь рассказов Толстого. На страницах сирийских газет Баллян печатал и отрывки из статей Толстого, а также короткие заметки о его общественной деятельности.

Антун Баллян издавал в городе Хомс газету под названием "Хомс", там и публиковались его переводы. Среди народных рассказов, опубликованных им — "Кафе Сурат" (1893), и другие сюжеты. Антун Баллян сохранял в переводах основную идею этих народных рассказов и удалял места, где Толстой описывал русскую крестьянскую жизнь в деталях. Например, в рассказе «Шейхан» не упомянут диалог Елисея с Иваном о домашних заданиях. По-видимому, переводчик сделал это удаление, чтобы сосредоточиться на оригинальной идее текста. В тексте "Кафе Сурат" переводчик ничего не меняет, потому что события происходят на Востоке, герои говорят литературным языком и здесь нет описания российской среды.

В 1908 г. появился на арабском языке перевод романа «Воскресение», выполненный писателем Рашидом Хаддадом, и рассказа «Кавказский пленник» в ливанском журнале «Аль-Муракиб»

Так еще при жизни Толстого арабский читатель смог получить некоторое представление о его творчестве и воззрениях [3].

События 1910 года — уход Толстого из Ясной Поляны и его смерть, получившие огромный резонанс в мировой печати, — усилили интерес к его произведениям и в странах Азии и Африки. В Египте, Сирии, Ливане и Тунисе переиздаются ранее переведённые произведения русского писателя, выпускаются новые переводы. Большим успехом, в частности, пользуется в это время рассказ Толстого "Много ли человеку земли нужно", опубликованный в журнале "Шахразада" (1912) под названием "Его нужда в земле". Популярной становится и драма Толстого "Власть тьмы", впервые появившаяся в Тунисе в переводе Махмуда аль-Мушайраки.

В 1919 г. появляется новое издание народных рассказов Толстого в переводе аль-Ханиджи под заголовком «Чудеса фантазии». В сборник входят тексты: «Суратская кофейная», «Как чертенок краюшку выкупал» (под названием «Козни сатаны»), «Дорого стоит» (под названием «Высокая це-

на»), «Зерно с куриное яйцо», «Крестник» и другие рассказы. Сборник пользовался большим успехом и поэтому переиздавался в 1922 и 1926 гг.

В 1926 г. в Каире выходит также в свет второе издание «Власти тьмы» в переводе Селима Кобейна, пьеса «И свет во тьме светит» в переводе Исама ад-дина Насыфа, позднее — сборник статей Толстого против пьянства под заголовком «Яд или алкоголь»; рассказы «Корней Васильев» и «Упустишь огонь, не потушишь» (1937), «Ассирийский царь Ассархадон» (1938), «Семейное счастье», «Исповедь» и некоторые детские рассказы.

В 50-х годах в Дамаске изданы «Война и мир», «Анна Каренина» и «Воскресение», «Детство», «Отрочество» и «Юность». Еще чаще сочинения Толстого издаются в 60-х годах. Так, к пятидесятилетию со дня смерти Толстого были изданы на арабском языке: «Анна Каренина», «Казачьи», «Воскресение», «Исповедь», «Смерть Ивана Ильича», «Крейцера соната» и новые сборники рассказов.

По мере укрепления государственной независимости и роста национальных литератур в странах Арабского Востока все глубже изучается классическая литература европейских стран, в частности русская литература. Увеличивается число изданий, выходящих в Ираке, Ливии, Алжире, Тунисе, Марокко и других арабских странах. Таковы, в частности, новое двухтомное издание «Войны и мира» (1961), сборник «Избранное Льва Толстого» (1961), «Семейное счастье» (1962), «Хозяин и работник» (1962), «Крейцера соната» (1967), «Казачьи» (1967), «Воскресение» (1969) и др. Каждая из книг сопровождается вводными статьями.

Примечания

1. *Крачковский, И.Ю.* Избр.соч.: В 3 т. / И.Ю. Крачковский. – М., Т.Ш. 1956.
2. *Шифман, А.И.* Лев Толстой и Восток / А.И. Шифман. – М., 1971.
3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.marsexx.ru/tolstoy/tolstoy-i-vostok.html#30>.

Загл. с экрана. Дата обращения: 30.04.2014.

А.В.Казачкова

Саранск, ann_rose@mail.ru

**Специфика рецепции саги о Джеймсе Бонде
в детективных романах Бориса Акунина**

Общеизвестно, что сага Я. Флеминга о британском шпионе Джеймсе Бонде, равно как и ее киноверсия, повлияла на образ главного героя в отечественном детективе – от Ю.Семенова до Н.Леонова и А.Бушкова. Наиболее отчетливо это проявляется в романах Бориса Акунина об ЭрASTE Фандорине, которые включают в себя череду побед и поражений героя, когда временная передышка лишь предвещает еще более драматический поворот событий, кульминация наступает в момент смертельной для героя опасности («Любовник смерти»), от него зависит судьба его страны, и он сам, проявляя чудеса храбрости и изобретательности («Коронация, или последний из романов»), находит выход из безвыходного, казалось бы, положения («Турецкий гамбит»).

Равно как и агент британской разведки Джеймс Бонд, который по определению не может разбираться с малозначимыми делами и ординарными преступниками и противостоит незаурядным злодеям, гениям в своем роде, Фандорин показан в столкновениях с по-своему уникальными антагонистами: в «Азазель» – это Эстер, создавшая организацию мирового масштаба; в «Смерти Ахиллеса» – один из лучших наемных убийц мира; в «Черном городе» – неуловимый большевик-революционер Одиссей (Дятел), нацеленный не просто на мировую революцию, но на изменение политической расстановки всего мира: «Революция все равно грянет. Только сначала придется пройти через мировую войну. Вместо нефти на растопку пойдут миллионы жизней» [1, 343].

Также более характерны для шпионского романа, чем для классического детектива переодевания героя и его внедрения в стан противника. На протяжении всего цикла Эраст Петрович успешно переодевается: извозчиком («Статский советник»), нищим, евреем, («Любовник смерти»), становится членом клуба самоубийц для внутреннего расследования («Любовница смерти»).

Непременное условие каждого романа о Джеймсе Бонде – новый любовный роман главного героя. При этом непобедимость персонажа соседствует с его личной уязвимостью, что лишает романы Флеминга традиционного «хэппи-энда». Фандорин наследует в этом отношении агенту 007: в каждом романе неизменно присутствует колоритная, по-своему уникальная женщина, с которой Фандорин так или иначе сходится, но затем вынужденно расстается (Варя в «Турецком гамбите», Саадат в «Черном городе» и др.).

Можно провести множество прямых параллелей между двумя циклами. Так, роман Бонда с Джил Мастертон в книге «Голдфингер» стоит девушке жизни: ее тело покрывают золотой краской и она задыхается. Возлюбленная Фандорина в «Любовнике смерти» погибает от ножа бандита. Подобный параллелизм наблюдается и в реализации мотива брака. Герой, чьей миссией является спасение мира, не имеет права на личное счастье, и все его попытки стать обычным человеком, завести нормальную семью, преследует рок. В романе «На секретной службе Её Величества» Джеймс Бонд женится на графине Терезе ди Виченцо, но невеста погибает в тот же день. В первом же романе «фандоринского» цикла сюжетная коллизия аналогична: враги Эраста Петровича посылают бомбу в качестве свадебного подарка и счастье героя так же длится меньше одного дня.

Очевидная кинематографичность «бондианы», зрелищность, динамизм также воспринята Борисом Акуниным, особенно в последнем на сегодняшний день романе «фандоринского» цикла «Черный город»: роман

изобилует такими сценами, как погоня на моторных лодках по заливу с горящими пятнами нефти, преследование преступника под колесами поезда, настоящая перестрелка во время масштабной съемки кинофильма и т.д. Как справедливо указывает О.Ю.Осьмухина, «это касается не только минимализованных описаний, зрелищности и динамичности <...>. В большей степени – явной кинематографичности образа главного героя: в «Черном Городе» Эраст Петрович Фандорин имеет отчетливо выраженное сходство с известным персонажем шпионской саги Яна Флеминга, причем не столько с его романной «версией», сколько с киноинтерпретацией главного героя “бондианы”» [2, 57-58]. Фандорин в «Черном Городе», по сравнению с предыдущими романами «фандоринского» цикла, обретает все большее сходство с Джеймсом Бондом, сочетая в себе черты супермена и обыкновенного человека, профессионала, «зарабатывающего на жизнь постоянным риском» [4, 176]. Использование разнообразных технических новинок также более характерно для шпионского романа, нежели для классического детектива. Эраст Петрович использует самые современные для его времени автомобили, мотоциклы, блестяще разбирается в оружии и средствах связи. При этом подчеркнем, что, несмотря на явные сходства циклов Флеминга и Акунина и явные параллели в характеристиках главных героев, замысел Бориса Акунина в романе «Черный город» выходит за рамки эффектных сюжетных перипетий и тривиальной детективной интриги – роман насыщен литературными аллюзиями и очевидно перекликается в «Легендой о Великом инквизиторе» Достоевского. Весь сюжет «Черного города» выстраивается вокруг судьбы революционера-террориста Дятла, который выступает в разных ипостасях: человека, пророка, Бога – он меняет маски и практически неуловим; во всяком случае, опытный сыщик Фандорин, наконец-то познакомившись с ним, полагает, что перед ним человек особенный. Финал этой истории представляет собой прямую проекцию сюжетной ситуации, развёрнутой в романе Ф.М.Достоевского «Братья Ка-

рамазовы», в «Легенде о великом инквизиторе». В роли инквизитора выступает Дятел. Ассоциация с кардиналом из «поэмы» Ивана Карамазова прямо подчёркнута Б.Акуниным в портретной характеристике своего героя, который, равно как и Инквизитор «высокий и прямой», с худым лицом и впалыми глазами, «которые светились умом и силой». В роли же Пленника выступает Эраст Петрович. Взаимоотношения героев внешне определяются детективной интригой: их разговор должен объяснить читателю подоплёку сложной цепи загадочных событий и преступлений. Однако это вовсе не исключает философской проблематики эпизода, особенно если учесть феномен так называемого «двойного кодирования» в литературе постмодернизма. В романе Б.Акунина очевидно отражение философско-этических вопросов одного из сложнейших произведений Ф.М.Достоевского – «Легенды о великом инквизиторе».

Примечательна художественная форма переосмысления «Легенды» в романе Б.Акунина. Как справедливо отмечает О.С.Сухих, «у Достоевского философская концепция великого инквизитора воплощена в форме диалогического монолога, в котором кардинал подробно раскрывает свою философскую концепцию в полемике с концепцией христианской. У Акунина философская идея выражена гораздо более кратко и упрощённо, что соответствует жанровым особенностям произведения <...>. Здесь – в духе постмодернизма – обыгрываются и включаются в ткань текста не только философские идеи «Легенды», но и почти прямые цитаты из Достоевского, что вроде бы упрощает сам способ выражения идеи, однако построение эпизода более замысловатое, что тоже вписывается в рамки постмодернистской художественной игры. Здесь перед нами диалог, сконструированный довольно сложно» [3, 285-286].

В «Черном городе» это разговор Фандорина с Дятлом в финале романа. Дятел воспринимает появление Фандорина на своем пути как угрозу для России и даже более того – для «прогрессивных людей», поскольку

считает, что Фандорин (как защитник интересов Российской империи) отстаивает интересы враждебного Дятлу и его сторонникам власти и правительства. Правда, в отличие от великого инквизитора, Дятел видит в своём противнике не Христа, а, наоборот, злого духа, который вознамерился нанести удар по его «добрым намерениям» подлинного спасения России. И задачу – свою и своих единомышленников – Дятел видит в уничтожении режима, соответственно – и Фандорина, который способен разгадать его намерения. Действия Дятла – практическое воплощение «утилитарной этики», согласно которой благая цель – забота о будущем всего общества – оправдывает любые средства, не исключая ложь и манипуляцию сознанием обывателей (Дятел, к примеру, использует Гасана в своих недостойных играх и делает все для уничтожения противников), а также прямое насилие – убийство.

Кроме того, у Дятла есть и вполне «инквизиторский» замысел в отношении революционных сил в России, которые, по его мнению, спасут страну и вселят в людей «новую» веру. Дятел, будучи умным и проницательным человеком, отчетливо осознает, что репрессии в отношении революционеров лишь позволят им обрести популярность: они будут восприниматься как жертвы своей преданности идеям социальной справедливости, равенства и братства. Ему важно, кроме того, представить правительство и власть не как жертв, а как палачей. Необходимо провести серию террористических актов и забастовок и приписать их другим, чтобы был повод для ненависти к ним и для расправы с ними. Дятел готов принести в жертву обычных людей. Эту «кровь по совести» Дятел морально оправдывает: можно пожертвовать тем или иным человеком, чтобы в результате спасти многих. Это «логика героев Ф.М.Достоевского, родственных по своим взглядам, – и Раскольникова, и Шигалёва, и великого инквизитора: наибольшее счастье наибольшего количества людей – любой ценой» [3, 290]. Мотив действий Дятла, таким образом, субъективно вполне нравст-

венный и гуманный, как и у героев Достоевского. В данном случае это желание спасти Россию, мораль и веру.

Таким образом, при всем очевидном сходстве «фандоринского» цикла и «бондианой» Я.Флеминга, касающегося прежде всего специфики построения образа главного героя, очевидно, что в последнем романе цикла – «Черном городе» – и образ Фандорина, и сама детективная интрига усложняется за счет введения в рамках постмодернистской игры прямых аналогий с «Легендой о Великом инквизиторе» Ф.М.Достоевского.

Примечания

1. *Акунин, Б.* Черный Город: роман / Б.Акунин. – М.: «Захаров», 2012. – 368 с.
2. *Осьмухина, О.Ю.* Детектив 2000-х гг. как полихудожественный текст: «Черный Город» Бориса Акунина / О.Ю.Осьмухина // Пушкинские чтения–2013. «Живые» традиции в литературе: жанр, автор, герой, текст: материалы XVIII междунар. науч. конф. / под общ.ред. В.Н.Скворцова; отв. ред. Т.В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им.А.С. Пушкина, 2013. – С.55-59.
3. *Сухих, О.С.* Художественное переосмысление «Легенды о великом инквизиторе» Ф.М. Достоевского в русской литературе XX–XXI веков: Дисс. ... д-ра филол. Наук / О.С.Сухих. – Н. Новгород, 2013. – 364 с.
4. *Pearson, J.* The Life of Yan Fleming / J.Pearson. – L., 1966. – 320 p.

Т.И.Мартынова

Тольятти, Tati84@rambler.ru

Поэтический портрет Лермонтова

в творчестве художников Серебряного века

Начало XX века ознаменовалось повышенным интересом к культурному наследию XIX столетия. В литературе золотого века художники Серебряного века искали ответы на вопросы своего времени, стремились обрести утраченную на рубеже веков гармонию между миром и человеком. Наиболее созвучной эпохе оказалась фигура М.Лермонтова с его бунтар-

ским духом, изображением трагической борьбы земного и небесного в человеческой душе.

«Лермонтовская нота» звучит в произведениях многих писателей и поэтов Серебряного века (Д.Мережковский, И.Анненский, К.Бальмонт, М.Кузьмин, В.Брюсов и другие). Это и литературно-критические статьи, посвященные творчеству великого продолжателя Пушкина, лирические эссе, многочисленные реминисценции из его произведений. Особый интерес представляют стихотворения поэтов непосредственно о самом Лермонтове. Каждый из поэтов видит в творчестве классика что-то свое, близкое собственной индивидуальности, поэтому в стихах о Лермонтове можно уловить черты мировидения авторов стихотворений.

К.Бальмонт посвятил Лермонтову цикл сонетов «Лермонтов» (1916). Поэт-классик в стихах Бальмонта – не просто конкретная историческая личность. Он настолько велик, что даже и «нечеловек» («Лермонтову»). Это безусловный «полновластный гений», тоска, накал страстей которого не вмещаются в привычные жизненные рамки, определенные общепринятыми устоями.

Нет, не за то тебя я полюбил,
 Что ты поэт и полновластный гений,
 Но за тоску, за этот страстный пыл
 Ни с кем неразделяемых мучений,
 За то, что ты нечеловеком был.

[1, 93]

Окружение поэта – бездушные посредственности с мелкими, ничтожными страстями. Они не способны ни разделить его мучительные поиски идеала, своего места в мире, ни даже понять ту могучую энергию, которой заряжен поэт. Поэтому ответом им может быть лишь презрение.

Фигура любимого поэта у Бальмонта разрастается до космических масштабов и становится воплощением величественных земных стихий:

Ты был подобен молниям и тучам,
Бегущим по нетронутым путям...

[1, 93]

Поэт убежден, что душа его великого предшественника умела слышать за земным, низким, мятежным звучание «псалмов певучих».

Поэт у Бальмонта в силу неземного происхождения своего дара обречен на одиночество, неизбежную выключенность из сообщества современников «с ничтожными сердцами», среди которых душа поэта задыхается, словно в безвоздушном пространстве. Лермонтов – по ту сторону земных страстей, он существо иного мира.

Стихи К.Бальмонта о Лермонтове – взволнованный монолог, стихийный выплеск эмоции. Непосредственность реакции поэта, силу его любви и признания к гению подчеркивают обращения, повторы, инверсии, оксюмороны.

«Мой восторг перед Лермонтовым, – вспоминал В.Брюсов, – был неумерен...Его мятежная поэзия была всегда любимицей юности» [3, 74].

«Мятежный» – этим словом определяется брюсовское представление о личности и о поэзии Лермонтова в стихотворении «К портрету Лермонтова (1900) [2, 85]. Уже само название стихотворения предполагает не непосредственное, стихийное выражение чувств, как в бальмонтском случае, а вдумчивое аналитическое размышление над портретом любимого поэта. Вызывает диссонанс то, каким казался Лермонтов посредственному, обывательскому сознанию («сумрачный, властный», безучастный к толпе, «с усмешкой на устах») и подлинный, скрытый от непосвященных облик поэта. Первое – это маска, за которой поэт пытался скрыть тонкую, ранимую душу с «младенческой печалью». Подлинная же суть великого художника в мучительном раздвоении: жажда слияния с «ангельски-прекрасным» началом и тяготение к «демонически-мятежному», стремление к неограниченной личностной свободе, бунту против любых ее огра-

ничений. Отсюда мучительные метания «от гимнов к проклятиям», страстный поиск гармонии, вера в ее существование, в «мечты напрасные», тщетные поиски ответов на неразрешимые вопросы одинокой и страдающей души. Личность поэта осталась неразгаданной и непонятой. Лермонтовская тема поэта и толпы, чуждой миру художника, гения и посредственности была близка и самому Брюсову.

Если в произведениях Бальмонта и Брюсова Лермонтов предстает мятежным гением, навсегда снискавшим признание и память потомков, то в стихотворении М.Кузмина «Лермонтову» (1916) облик поэта «очеловечен», «приземлен». Перед нами трагическая личность с неизбежными слабостями, роковыми ошибками и заблуждениями.

Находишь корень мук в себе самом,
И небо обвинить нельзя ни в чем, -
Я к состоянью этому привык,
Но ясно выразить его б не мог
Ни ангельский, ни демонский язык:
Они таких не ведают тревог,
В одном все чисто, а в другом все зло.
Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят оттого

[5, 238] –

писал Лермонтов в стихотворении «1831-го июня 11 дня». По Кузьмину понять личность поэта помогают его герои: Демон, Печорин «и беглый, горестный чернец». Каждый из них отчасти воплощает сущностные черты самого Лермонтова. Поэт так же говорит об одиночестве создателя «Демона», но это не метафизическое, неизбежное одиночество. Причина отъединённости от мира находится в самом поэте:

К земле и людям равнодушен,
Привязан к выбранной судьбе,
Одной тоске своей послушен.
Ты миру чужд, и мир – тебе.

[4, 118]

Презрение к «скучным песням земли» было чуждо лирическому герою Кузмина, умевшему быть послушным внешней воле, наслаждаться и восхищаться разнообразием и богатством Божьего мира. Поэтому «вызов Творцу» «поклонника демонского жара» представляется поэту XX века «детским». И трагический финал жизни великого поэта тоже невольно становится собственным выбором:

И Божьи радости мелькнули,
Как сон, как снежная метель...
Ты выбираешь – что? Две пули
Да пошловатую дуэль.

[4, 118]

Феномен лермонтовской личности, по-разному запечатленный художниками Серебряного века, позволяет сопоставить разные позиции, точки зрения и тем самым обогатить наше представление о великом поэте и его творчестве, а также ярче увидеть особенности поэтического сознания поэтов Серебряного века.

Примечания

1. *Бальмонт, К.Д.* Избранное / К.Д.Бальмонт. – М.: Правда, 1990. – 606 с.
2. *Брюсов, В.Я.* Избранное / В.Я.Брюсов. – М.: Правда, 1982. – 463 с.
3. *Брюсов, В. Я.* Из моей жизни / В.Я.Брюсов. – М.: Терра, 1994. – 266 с.
4. *Кузмин, М.А.* Нездешние вечера / М.А.Кузмин. – М.: Эксмо-Пресс, 1999. – 384 с.
5. *Лермонтов, М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. / М.Ю.Лермонтов. – М.: Правда, 1986. –Т.1 – 383 с.

О.Ю.Осьмухина

Саранск, osmukhina@inbox.ru

**Специфика переосмысления образов северогерманской мифологии
в романе В.Пелевина «Креатифф о Тесее и Минотавре»**

Общеизвестно, что в прозе В.Пелевина – от ранних рассказов до романов 2010-х гг. – обыгрываются и переосмысливаются темы, сюжеты и образы кельтских, германских, шумерских, скандинавских мифов, китайских и русских волшебных сказок, что приводит не только к игре со смыслами, но и абсолютно новому пониманию архетипических образов, мотивов и сюжетов. Показателен в этом отношении роман «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре».

Хотя античный миф и является здесь важнейшим объектом переосмысления, прозаик обыгрывает также мотивы и образы северогерманской мифологии, на что указывает, например, имя героини UGLI666: Ugly в переводе с английского – «ужасный, безобразный», что этимологически отсылает к древнегерманскому «Игг» – ужасный. В скандинавских сказаниях «ужасное дерево» – ясень Иггдрасиль, являющийся опорой девяти миров, имеющий три корня, которые опускаются до Хеля, таинственного подземного мира, и расходятся оттуда к Ётунхейму, царству великанов, и Мидгарду – земле, обители людей: «Три корня растут на три стороны у ясеня Иггдрасиль: Хель под одним, под другим исполины и люди под третьим» [3, 213]. Его крона постирается над всем миром, а ветви достигают Неба, на них живут боги и павшие герои: «<...> помню девять миров / и девять корней / и дерево предела, / еще не проросшее //» [3, 183]; «Ясень я знаю / по имени Иггдрасиль, / дерево, омытое / влагою мутной; / росы с него / на доли нисходят; / над источником Урд / зеленеет он вечно» [3, 185]. Не случайно, таким образом, что именно героине UGLI666 привиделся лабиринт в форме дерева: «Я стала ходить по собору <...>, разглядывая схемы

различных духовных лабиринтов <...>. Особенно красивым мне показался лабиринт из собора в Пуатье. По форме он как дерево с развесистой кроной, а устроен так, что тодни и те же ворота служат и входом в него, и выходом. <...> это Древо Жизни, а смысл лабиринта в том, что мы входим в жизнь и выходим из нее сквозь одну и ту же дверь <...>» [1, 121].

Особое место в мифопоэтическом пространстве романа занимает шлем. Шлем ужаса, который носит Минотавр (Астериск), властитель вселенной, – генератор кругового обмана, воспроизводящий в числе иных иллюзий и сам себя. Его устройство весьма сложно: «<...> корпус этой машины походил своей формой на шлем. <...> Древняя бронзовая каска, под которой было загибающееся вовнутрь забрало в дырочках. Нижняя часть уходила внутрь шлема через прорезь посередине лица. Еще там были какие-то боковые пластины... Похоже на шлем римского гладиатора – как бы бронзовая шляпа с забралом. Только здесь были еще рога. Они выходили из верхней части шлема и загибались назад. <...> Шлем ужаса состоял из нескольких главных деталей и множества вспомогательных. У деталей были странные названия: фронтальный сачок, решетка сейчас, лабиринт-сепаратор, рога изобилия, зеркало Тарковского и так далее. Самой большой деталью была решетка сейчас – фронтальный сачок. Она состояла из двух частей, временами сливающихся в одно целое. Ее внешняя часть, сачок, выглядела как забрало с дырочками, а внутренняя, решетка, делила шлем на верхний и нижний отделы, так что голову, даже самую маленькую, в него уже было не просунуть. Решетка сейчас отделяет прошлое от будущего, поэтому то, что мы называем «сейчас», существует именно в ней. Пршлое находится в верхней части шлема, а будущее – в нижней» [1, 66-68]. Общеизвестно, что в мифологических представлениях шлем как атрибут воина или героя символизирует защиту и сохранение, «в геральдическом символизме шлем означает скрытую мысль» [2].

Несколько раз шлем является персонажам в трансформированном виде – в качестве маски («<...> на голове у него (Астериска – *О.О.*) был шлем, похожий на маску гладиатора, – каска с широкими полями и пластина в дырочках на месте лица. На этом шлеме было два рога <...>» [1, 24]), атрибутом которой становится вуаль: «<...> у шляпки была вуаль в круглых дырочках, за которой совсем не было видно лица. Все это было красиво, но отчего-то мне стало тревожно... А потом я узнала в своем отражении эту бронзовую маску...» [1, 79]. Маска – дуальный символ, означающий защиту, сокрытие, небытие, имеющий одновременно унифицирующее и идентифицирующее значение. Маска одновременно скрывает и являет подлинную сущность, лицо. Вуаль же – «символ темноты, как состояния, предшествующего просветлению; она также олицетворяет тьму, уступающую путь свету, тайну, иллюзию материального мира» [2].

Отметим, что название романа – «Шлем Ужаса» – также отсылает к северогерманской мифологии. Шлем Ужаса (*aegish-jarm*) принадлежал клану Одина, главное его свойство заключалось в том, что носящий его наводил ужас на все живое. Так, в «Саге о Вельсунгах» подчеркивается, что шлем является частью сокровищ Нибелунгов, возвращенных Сигурдом богам после убийства чудовищного змея Фафнира: «Сигурд поехал по следу Фафнира в его логово и нашел его открытым. <...> Там Сигурд нашел много золота и наполнил им два сундука. Там он взял шлем-страшило, золотую кольчугу, меч Хотти и много сокровищ и нагрузил всем эти Грани» [3, 283]. Кроме того, Шлем ужаса – это агисхьяльм, один из видов гальдрастафа – древнеисландского символа, подобного рунам. Слово «агисхьяльм» буквально означает «шлем ужаса (благоговения)». Согласно северогерманским мифам, обладатель такого шлема мог вселять ужас в сердца врагов. Агисхьяльм рисуется на воображаемом поле, представляющем реальность. Каждый шлем призван «покрыть» определенные части этой реальности. В центре каждого агисхьяльма находится собственное «Я» мага,

который и создает этот шлем [4, 75]. Другими словами, маг, рисующий агисхьяльм, заново создает карту вселенной. Обыгрывая подобную символику в собственном романе, В.Пелевин иронически изображает виртуальный мир, созданный сознанием каждого из героев, в соответствии с индивидуально-личностным представлением о «шлеме ужаса».

Таким образом, в романе «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» В. Пелевин создает собственную мифологическую систему с оригинальными авторскими образами и сюжетом, интертекстуальную по своей природе. На переосмыслении северогерманских и античных мифологических образов и мотивов (мифы о шлеме Одина, ясене Иггдрасиле и др.) здесь строится авторский неомиф, отражая в конечном итоге, равно как и в романах «Чапаев и пустота», «Священная книга оборотня», «Generation P», ключевой тезис пелевинского миропонимания «мир есть только мое впечатление».

Примечания

1. *Пелевин, В.О.* Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре / В. Пелевин. – М.: Эскимо, 2010. – 224 с.
2. *Решетняк, М.* Мифологическая основа романа В. Пелевина «Шлем Ужаса» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-myth/1.html> (проверено 21.05.2014).
3. Старшая Эдда. – М.: Художественная литература. – 1975. – 751 с.
4. *Торссон, Э.* Северная магия: мистерии германских народов / Э. Торссон. – Киев: София, 1997. – 137 с.

Д.Л.Рясов

Саратов, ryasow@mail.ru

Немецкая тема в переписке Н.В.Гоголя и М.П.Балабиной

Отношение Гоголя к Германии весьма ярко проявлялось не только в его художественных произведениях, но и в переписке. Говоря о последней, отдельное внимание стоит уделить общению писателя с его бывшей уче-

ницей М.П.Балабиной. Именно в письмах к ней наиболее часто встречаются рассуждения о немцах, их литературе и культуре. Отдельные пассажи из переписки, наподобие того, что Германия – «самая неблаговонная отрыжка гадчайшего табаку и мерзейшего пива» [2, 229], небезосновательно заставляют многих исследователей говорить о крайне негативном отношении Гоголя к этой стране в определённый период его жизни. Чтобы наиболее объективно разобраться в данном вопросе, мы рассмотрим тексты всех имеющихся на данный момент писем Гоголя и его корреспондентки. До нас дошло десять гоголевских посланий и всего четыре от М.П.Балабиной. При этом весомая часть переписки, к большому сожалению, на сегодняшний день неизвестна учёному сообществу.

Нелишним будет сказать о том, как произошло знакомство писателя с Марией Петровной. В 1831 году (а по свидетельству Ю.В.Манна, в конце 1830 года), писатель по рекомендации П.А.Плетнёва и В.А.Жуковского был устроен домашним учителем в семью отставного генерал-лейтенанта П.И.Балабина. Супруга Петра Ивановича, Варвара Осиповна, была по происхождению француженкой. Как указывают А.Карпов и М.Виролайнен, «биографические сведения о М.П.Балабиной скудны» [1, 301]. По утверждениям современников, она была весьма привлекательной, умной и любознательной девушкой; интересовалась искусством. После «периода учительства» Гоголь продолжал своё общение с ней и её семьёй.

В 1836 году писатель повстречал знакомое семейство в Баден-Бадене. Это обстоятельство сблизило его с Марией Петровной. Именно тогда Гоголь «условился вести с ней переписку и даже сообщать ей все самые ничтожные и малейшие подробности своих впечатлений» [5, 132]. Уже в первом своём послании, датированном двенадцатым октября, он так и поступает – описывает своё путешествие из Лозанны в Веве. В конце письма Гоголь, восхищённый красотами города, приглашает Балабину присоединиться к нему, чтобы она тоже могла насладиться тамошней при-

родой. В.И.Шенрок, однако, подмечает весьма интересную деталь: через некоторое время «Гоголь охладел так же и к видам Швейцарии, как прежде ко всему, что встречалось ему на пути через разные места Германии» [5, 133].

Несмотря на то, что Гоголю, по причине слабого здоровья, приходилось подолгу оставаться в немецких городах-курортах, настоящим домом для него Германия так и не стала. Не обнаружил он в дальнейшем пристанища и в Швейцарии. Но всё же была та страна, к которой Гоголь питал особые чувства. Следующее из дошедших до нас писем, от 15 марта 1838 года, было написано в Риме полностью на итальянском языке. В нём он восхищается городом и призывает Марию Петровну бросить Петербург, «суровый, как альпийский дуб» [2, 129], и вернуться в Рим, где она уже бывала в 1837 году. Германская тема в этом письме затронута лишь косвенно – писатель упоминает о римском знакомом семьи Балабиных, археологе Мейере, весьма любвеобильном человеке. «Мейер теперь в счет не идет, влюблен, как кот и мяукает потихоньку, чтоб его не услышали» [2, 130], – иронизирует над ним писатель. Говорит о нём Гоголь и в следующем своём, апрельском письме, где мы вновь можем прочесть о необычайной красоте Рима. Пишет он и о «пылком» итальянском народе, который сравнивает именно с германской нацией. «Как показались мне гадки немцы после италианцев, немцы, со всею их мелкою честностью и эгоизмом! Но об этом я вам, кажется, уже писал» [2, 142]. Получается, что тема Германии уже поднималась автором в его предыдущих посланиях, которых, увы, не сохранилось.

В следующем, ноябрьском письме, указанная тема получает ещё большее развитие. Как становится ясным из гоголевского текста, в своём послании М.П.Балабина восхищённо говорила о немецкой литературе. Писатель спешит ей возразить: «...я сомневаюсь, та ли теперь эта Германия, какую ее мы представляем себе. Не кажется ли она нам такою только в

сказках Гофмана?» [2, 180]. Гоголь пишет о столкновении мечты с реальностью: «чудесная» Германия исчезла, когда он увидел эту страну «в самом деле, так, как исчезает прелестный голубой колорит дали, когда мы приблизимся к ней близко» [2, 180]. Впрочем, не только Германия удостоилась от Гоголя подобных характеристик: «при мысли о Петербурге, мороз проходит по моей коже» [2, 181]. Проживая в Италии, на «родине души», Гоголь по-иному смотрит на всю свою жизнь, и, в частности, на те места, где ему довелось побывать. Возможно, особо резкие оценки, которые мы можем наблюдать в его письмах, связаны с невольным стремлением автора сравнить атмосферу Италии и Рима с образом жизни в других странах.

В следующем письме мы можем в очередной раз наблюдать присутствие немецкой тематики. Гоголь обеспокоен здоровьем Марии Петровны и рекомендует ей врача из города Греффенберга, поразившего его однажды своим искусством. Выходит, что негативное отношение к немцам не было столь уж постоянным. Между тем, читаем следующую фразу: «Я <...> всегда сомнительно качал головою, когда слышал, как вы внимали вздорам Фишера или глотали ваши гомеопатические порошки» [2, 228-229]. Получается, что одни немецкие доктора вызывали у писателя уважение и даже восхищение, а методы других воспринимались им довольно скептически. Между тем, возвращаться в «гадкую и подлую», по его выражению, Германию, Гоголю абсолютно не хочется, а уж тем более не хочется покидать Италию. «Или, может быть, для этого нужно жить в Петербурге, чтобы почувствовать, что Германия хороша?» [2, 229], – недоумевает автор. Как видно, российская столица тоже не находит его одобрения.

Из следующего послания видно, что рассуждения о немцах уже перешли, фактически, в форму спора. Начинается оно с восклицания Гоголя: «Нет, больше не буду говорить ни слова о немцах. Боюсь, право, боюсь» [2, 244]. Очевидно, что Мария Петровна была в корне не согласна со

взглядами писателя. Вместе с тем, её письмо, которым мы, увы, не располагаем, заставило Гоголя вспомнить свою молодость и главное увлечение юности – немецкую литературу: «Это были лета поэзии, в это время я любил немцев, не зная их» [2, 244]. Подобные взгляды отразились в юношеском сочинении Гоголя – идиллии «Ганц Кюхельгартен», которая была негативно воспринята критикой. Это обстоятельство во многом также могло сыграть свою роль в становлении образа Германии в сознании автора. Попав в Германию впервые, писатель невольно сравнил её с романтическим образом, который ещё в юности нарисовал в своём воображении, и обнаружил большие отличия реальной страны от собственных воззрений. Несмотря на это, Гоголь признаёт немецкую поэзию: «Нет, на севере [читай – «в Германии» – Д.Р.], может быть, еще более и чаще загоралась она. И для того, чьи силы молоды и душа чувствует свежесть, для того север – разгул» [2, 245]. Таким образом, Гоголь верит в «поэтов севера», но себя к ним, увы, отнести уже не может.

В очередном послании мы, наконец, получаем возможность напрямую познакомиться с точкой зрения самой Марии Петровны. Как видно, после прочтения многочисленных гоголевских суждений она осталась при своём мнении. Буквально сразу можно видеть её тёплое отношение к Германии: «я выучилась по-немецки, и это мне доставляет большие наслаждения» [1, 326]. Ученица писателя говорит о том, что германские авторы «понимают» читателя. «Я очень обязана немецким книгам, потому что они, по крайней мере на несколько минут, позволяют мне *иногда* забывать много разных не слишком приятных вещей» [1, 326], – поясняет Балабина.

В остальных письмах прямое обсуждение немецкой культуры и литературы встречается всё реже. В письме от 17 февраля 1842 года Гоголь желает застать ученицу «не за Жан-Поль Рихтером [немецким писателем-сентименталистом – Д.Р.], а за Шекспиром и Пушкиным» [3, 37]. В одном из последующих сообщений Гоголь интересуется, воспользовалась ли Ма-

рия Петровна его советом относительно лечения водами, что ещё раз подчёркивает уважительное отношение писателя к немецким специалистам. Как оказалось, Балабина действительно послушала писателя и отправилась с семьёй в заведение «à la Graeffenberg», находящееся недалеко от Петербурга. Там она познакомилась с полковым врачом Александром Львовичем Вагнером, немцем по происхождению, и полюбила его. Казалось бы, Гоголя вся эта ситуация не должна была обрадовать. Помимо всего прочего, Вагнер был деистом, и писатель, как глубоко верующий человек, не мог это принять, тем более что в своё время он подумывал о том, чтобы сосватать Марию Петровну за своего друга Иосифа Виельгорского. Прямой реакции на сообщение Балабиной мы не узнаём (письмо не сохранилось), однако в ответном послании она благодарит Гоголя за ценные рекомендации, данные в нём. «Вы советуете мне *все устроить в первые дни*: я давно уже этого себе обещала; мне должно беречь и его и себя, как берегут в теплицах молодые растения» [1, 332], – пишет Мария Петровна. Более того, отдельные предложения приносят свои плоды: А.Л.Вагнер постепенно приходит к вере. Гоголь не спорит с ученицей, а наоборот, пытается всячески помочь молодым устроить семейную жизнь. Об этом подробно рассказывает в своём исследовании Ю.В.Манн (см.: [4, 685-687]). Писатель стремится не только подыскать для пары дом в Германии, но даже хлопочет по организации венчания. Словом, он по-настоящему рад и искренне желает своей знакомой счастья. Тем не менее, в последнем своём послании автор коверкает сложно произносимую немецкую фамилию: английский пастор «поручил все дела какому-то Ферзениусу, или Фризениусу, или Фрузениусу, или даже Зерфуниусу» [3, 329]. Из ответа Балабиной мы узнаём, что настоящая фамилия немца – именно Зерфуниус, и Гоголь, упомянувший правильный вариант как самый «неправдоподобный», скорее всего, это знал и намеренно исказил её для придания большего комического эффекта. Этим самым посланием переписка завершается.

После детального рассмотрения писем можно сделать вывод, что на становление образа Германии в сознании писателя повлияло множество факторов: это и несоответствие реальной страны первоначальным представлениям о ней писателя; и пребывание в Италии, идеальном пространстве, с которым писатель сравнивал как Германию, так и Россию. Своеобразная натура Марии Петровны сыграла здесь не последнюю роль. Именно тот почтовый диалог, который она вела с писателем на протяжении нескольких лет, способствовал тому, что многие характерные стороны его воззрений дошли до наших дней.

Примечания

1. *Гоголь, Н.В.* Переписка. В 2 т. Т. 1 / Н.В.Гоголь. – М. : Худож. лит., 1988. – 479 с.
2. *Гоголь, Н.В.* Полн. собр. соч. В 14 т. Т. XI. Письма: 1836 – 1841 / Н.В.Гоголь. – [М. ; Л.], Изд-во АН СССР, 1952. – 484 с.
3. *Гоголь, Н.В.* Полн. собр. соч. В 14 т. Т. XII. Письма: 1842 – 1845 / Н.В.Гоголь. – [М. ; Л.], Изд-во АН СССР, 1952. – 720 с.
4. *Манн, Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809 – 1845 / Ю.В.Манн. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
5. *Шенрок, В.И.* Материалы для биографии Гоголя. В 4 т. / В.И.Шенрок. – Т.3. – М., 1895. – 549 с.

А.М.Саяпова

Казань, Albina.Sayarova@kpfu.ru

Символический образ Тени в русской и татарской поэзии

Образ тени в литературах народов мира – один из распространенных, сложных, часто символический, объемно-многоплановый Он присутствует как традиционная проблема романтизма в русской поэзии XIX века. Весьма привлекательным является этот образ в татарской поэзии начала XX века, в лице, например, Дардменда, С.Рамиева.

В рамках данной статьи представляется интересным рассмотреть восточно-эстетический контекст образа тени в лирике выше названных та-

тарских поэтов, во многом генетически определяемый философской мыслью суфизма. С другой стороны, также любопытно представить истолкование образа тени в эстетических философемах русских поэтов XIX века, в частности, Ф.И.Тютчева, А.А.Фета, в контексте восточной эстетики.

По философии великого учителя (шейха) суфизма Ибн Араби, то, о чем говорится “кроме Бога”, или то, что именуется миром, по отношению к Богу то же, что тень по отношению к человеку. “Сие – тень Бога, и сие же – воплощение соотнесенности бытия с миром, ибо тень, несомненно, наличествует в чувстве, но лишь тогда, когда есть то, в чем появляется эта тень. <...>Вместилищем для сей тени Божьей, именуемой миром, служат воплощенные сущности бытийно-возможного; на них простирается сия тень, и ты постигаешь ее настолько, насколько простерлась она от бытия сей Самосущности” [1, 66-67].

По учению Араби, соотношение, связь между Богом и миром мыслится в эстетической философеме (в отличие от рационалистической и мистической философем) как непрерывный плавный переход (от света через светотень к тени), в котором нет резких скачков и граней, течение которого трудноуловимо и два полюса которого, будучи разделены и отличны, тем не менее незаметно сливаются [1, 69]. В эстетической философеме получает адекватное образное выражение то, что оказалось неисполнимым в рационалистической философеме – увидеть бытие мира как неотъемлемое от божественного бытия.

Если прибегнуть к философии суфизма в истолковании образа тени в лирике Дардменда, то она дает возможность символического осмысления эстетических философем поэта. Дардмендовское восприятие мира созвучно суфийскому его пониманию: то, что именуется миром, – “вместилище для тени Божьей”. Такое понимание мира-жизни изначально в основе своей содержит антропологическое понимание человека как части этого мира, части “тени Божьей”.

В основе эстетических философем Дардменда лежит понимание того, что в мире "тени" у всякого явления всегда есть другая сторона, обращенная не к Богу, а к самому миру, в котором, *«Раздирая нутро дерева, камня, / Раздается один печальный стон!..»* (здесь и далее перевод наш – А.С.), и суть которого остается вечно непонятым и недоступным: *«Я вопрошаю: /– “Что это? Где это? / Вместо ответа – журчит вода, / Кусты колышутся, шумят!..»* (Стихотворение “Дуют ветры...”)

Эстетическая философия поэта позволяет увидеть бытие мира как неотъемлемое от божественного бытия.

Земное Ничто у Дардменда соответствует категории необходимого небытия. Эстетическая философия суфизма определяет категорию небытия “тьмой”. Противоположная “тьме” эстетическая пара – “свет” – категория необходимого бытия. Однако, если есть свет и тьма как две абсолютные противоположности, то их надлежит разделить, иначе они просто поглотят, уничтожат друг друга. В философии Араби говорится о необходимости “перегородки-перешейка” между светом и тьмой. Этот “перешеек” – Творение – оказывается неразрывно связанным со светом и в то же время отличным от него из-за столь же неразрывной связанности с тьмой. Ни свет, и ни тьма, но и то, и другое – не что иное, как “тень” [1, 66].

Любопытно, что “нида-стон” Дардменда говорит не только о бытии и небытии, не только о мире-”тени”, или “Творении”. Суфийская философия с ее образным мышлением позволяет пойти дальше в осмыслении строк поэта. Дардменд улавливает тончайший переход, слияние тварного, земного, понятного человеку, с тем, что есть божественное, тайное, непостижимое. Он как бы находит то мгновение, ту границу восприятия, когда смешиваются уже не свет и тьма, а свет и тень, т.е. божественное и тварное. Причем, смешавшись, они перестают быть тем и другим, получается нечто третье, где земное (мирское) имеет атрибуты божественного, а божественное – земного. Таким образом, можно сказать, что Дардменд строит свои

эстетические философемы, соответствующие суфийским критериям, когда происходит постоянный перелив, движение образов.

Если говорить о русской поэзии, то образ тени занимает значительное эстетическое положение в поэзии Ф.И.Тютчева. Интересно в этом плане стихотворение “Мотив Гейне” с его образами дня, ночи и тени, философско-эстетическая нагруженность которых сводится к экзистенциальному мироощущению: *«Если смерть есть ночь, если жизнь есть день – / Ах, умаял он, пестрый день, меня!.. / И сгущается надо мною тень, / Ко сну клонится голова моя...»*.

Тень – переход от жизни к смерти, который в то же время есть переход от смерти к жизни, от “тьмы” к свету (“ясному дню”), от небытия к царству любви (“И незримый хор о любви гремит...”). Тень у Тютчева не только предвестник смерти-ночи, она – начало новой жизни.

Как ни странно, но в тютчевском образе тени есть нечто суфийское: тень – ”перешеек” (если воспользоваться термином Ибн Араби) между светом и тьмой, смертью и жизнью, абсолютным бытием и абсолютным небытием. Эта тень и есть человеческая жизнь, “Творение”, в которой нам “грезится” “ясный день” уже другой жизни.

Известно, что поэтика тютчевского произведения мотивируется двумя основными категориями мироощущения, “живое” и “мертвое”, на которых, кстати, базируется и вся суфийская философия в ее экзистенциально-антропологическом контексте, когда она решает извечные человеческие проблемы жизни и смерти.

Образ тени как “перешейка” между “двух миров” – мира дня и мира ночи – присутствует и в стихотворении “О вещая душа моя!..” Эту причастность к двум мирам, говорит поэт, чувствует душа человеческая: *«О вещая душа моя! /*

О сердце, полное тревоги, / О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!..»

Причем именно сон как принадлежность ночи приоткрывает завесу над тем, что есть наша жизнь: она, как тень. Потому сон “пророчески-неясный, как откровение духов...”

И в стихотворении “Е.Н.Анненковой” жизнь называется Тютчевым тенью:

«И тусклой, неподвижной тенью, / Вновь обреченных заключенью, / Жизнь обхватила нас опять».

Центральным образом произведения является сон, который вполне может быть прочитан в контексте суфийской философии. Сон у Тютчева еще один “перешеек”, в котором смешаны уже не свет и тьма, из чего состоит то, что именуется “тенью”, или “Творением” (жизнью), а свет и тень, т.е. божественное и тварное-земное.

Уже в первой строфе сон называется поэтом “краем незнакомым”, “чуждым нам”, и в то же время – “миром волшебным”, “задушевым”, т.е. земным, понятным нам. О божественном, неземном поэт говорит: *«Все лучше там, светлее, шире, / Так от земного далеко... / Так разное с тем, что в нашем мире..».*

И в этом другом, неземном мире *«И без заката, без восходу / Другое солнце светит там...»*

И наконец, божественным остается тот образ, “что во сне”: *«Но долго звук неуловимый / Звучит над нами в вышине, / И пред душой, тоской томимой, / Все тот же взор неотразимый, / Все та же улыбка, что во сне».*

Ю.М.Лотман, рассматривая поэтический мир Тютчева, обращает внимание на своеобразное выражение образа тени. Объясняя это своеобразие, он пишет: “Широкая культурная традиция – ближайшим образом романтическая, для Тютчева актуальная как идущая от Жуковского и немецких романтиков, но исторически значительно более обширная и уходящая

в глубь веков, – трактовала именно земную, чувственно данную жизнь как мнимо-реальную, мгновенную и подобную тени" [2, 573].

По Лотману, занимающие его образы Тютчева ("ничтожная пыль", "тень, бегущая от дыма" и другие) восходят к традиции. В то же время им подчеркивается и то, что эти образы "имеют настолько общий характер, что легко могут быть обнаружены в самых разнообразных философских системах" [2, 573-574]. Для Ю.М.Лотмана важнее то, что область художественного языка лежит глубже философских концепций, выраженных в текстах того или иного стихотворения.

Замечание ученого о том, что трактовка земной жизни как "мнимо-реальной", подобной тени, уводит вглубь веков, дает право напомнить, что образное понятие это было выработано еще в суфийской поэзии, в семиотике культуры восточного средневековья. Таким образом, в творчестве Ф.И.Тютчева, действительно, есть образы, интерпретация которых может быть возведена к суфийской философско-эстетической мысли.

Любопытным с точки зрения возможности интерпретации поэтического образа в контексте восточных традиций является и стихотворение А.А.Фета "Заря прощается с землею...", в котором присутствует образ тени. В нем, как и в стихотворении Ф.И.Тютчева "О вещая душа моя!..", образ тени воспринимается как "перешеек" между двух миров – мира дня и мира ночи. Вечерняя тень деревьев приоткрывает тайну бытия – "жизни двойной": *"И землю чувствуют родную / И в небо просятя оне"*.

Г.П.Козубовская, характеризуя поэтику А.А.Фета, пишет: "Тень" у Фета двузначна: она – знак материальности "мира" и одновременно инобытия". По справедливому замечанию исследовательницы, именно в "двойном бытии" – истоки фетовского понимания человеческого существования – бытия [3, 153-154].

У Вл.Соловьева есть стихотворение:

*Милый друг, иль ты не видишь,
 Что все видимое нами –
 Только отблеск, только тени
 От незримого очами?*

*Милый друг, иль ты не слышишь,
 Что житейский шум трескучий –
 Только отклик искаженный
 Торжествующих созвучий?..*

Совершенно очевидно, что философия поэта “Все видимое нами – только отблеск, только тени от незримого очами” выражено языком, близким суфийско-мистической поэзии, и она свободно может быть прочитана в контексте философии Ибн Араби. Так, В.М.Жирмунский вслед за критиками символизма говорит о том, что мистическая лирика философа Вл.Соловьева, учителя второго поколения русских символистов, идет от переосмысления классической, мистически выраженной формулы Гете “Все преходящее лишь символ” в духе христианского платонизма [4, 456]. Не удивительно, что формула Гете явно перекликается с формулой Ибн Араби: “То, что именуется миром, – по отношению к Богу то же, что тень по отношению к человеку”.

Нам же важно подчеркнуть, что русских символистов привлекает Гете – поэт-мистик, усвоивший традиции восточной суфийской поэзии. Гете стал проводником восточной философско-эстетической мысли в русскую поэзию начала XX века.

Примечания

1. *Смирнов, А.В.* Великий шейх суфизма: Опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби / А.В.Смирнов. – М.: Наука, 1993. – 328 с.
2. *Лотман, Ю.М.* О поэтах и поэзии / Ю.М.Лотман. – С-Пб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.

3. *Козубовская, Г.П.* Поэзия А.Фета и мифология: Учебное пособие к спецкурсу / Г.П.Козубовская. – Барнаул – Москва.: Изд-во Барнаул.гос.пед.ин-та, 1991. – 218 с.

4. *Жирмунский, В.М.* Гете в русской литературе / В.М.Жирмунский. – Л.: Наука, 1982. – 558 с.

Э.Б.Терещенко

Саратов, elmira.tereshhenkoaxmetova@mail.ru

Об изучении немецкого и татарского языков Н.Г.Чернышевским

При всей многогранной деятельности, Н.Г.Чернышевский был еще прекрасным лингвистом, знал и владел многими языками. Щедро наделенный способностью к языкам, Чернышевский уже в возрасте 16-18 лет знал 9 языков. Особый интерес проявлял он к изучению немецкого и татарского языков.

В данной статье выясняется, как проявлялся интерес Чернышевского к изучению данных языков в связи с исследованием родного края. В работе над темой мы опирались на труды таких ученых, как А.П.Скафтымов, Н.М.Чернышевская, М.Х.Гайнуллин, А.А.Демченко.

Интерес к изучению немецкого языка возник у Н.Г.Чернышевского с самых ранних лет, когда он впервые увидел в домашней библиотеке отца, Г.И.Чернышевского, сочинения немецких классиков. Наличие в отцовской библиотеке иностранных книг побудило Н.Чернышевского к изучению языков. В 13 лет он уже овладел немецким алфавитом. В его немецких тетрадях за 1842 – 1845 гг. записаны сделанные им переводы из книг Гаммера «История Золотой Орды». Гаммер – известный немецкий ориенталист, автор трудов по истории Востока. Обращение к его работам, несомненно связано с интересом к вопросу, увлекавшему учителя Чернышевского по татарскому классу Г.С.Саблукова, исторические исследования которого сосредоточивались на всестороннем выяснении

местоположения Золотой Орды, быта и нравов ее татарского и русского народов.

Наряду с изучением немецкого языка, Н.Г.Чернышевский занимался в «татарском классе» Г.С. Саблукова, в период обучения в Саратовской духовной семинарии.

Знание татарского языка должно было способствовать в будущем миссионерской деятельности по обращению в христианство многочисленного татарского населения губернии.

Вступление в класс татарского языка было добровольным. В 1842 году здесь числилось 53 человека, и в числе двенадцати лучших числились Н.Чернышевский и Г.Благосветлов. На экзаменах в декабре 1845 г. аттестация знаний Чернышевского – «прилежания и успехов отлично хороших» – оказалась самой высокой в классе [2, 110]. Документальным подтверждением изучения татарского языка являются ученические тетрадки Чернышевского, хранящиеся в архиве, в которых приводятся примеры по склонению в татарском языке. В начале татарские местоимения написаны арабским шрифтом, а рядом дается построение этих же слов русским шрифтом, без перевода на русский. Кроме того, для лучшего освоения татарского языка и отработки арабского почерка юноша скопировал ряд известных учебных пособий того времени – «Татарскую грамматику» Г.Саблукова и грамматику турецко-татарского языка Александра Казембека, а также произведения татарского фольклора [1, 94].

В немецких ученических тетрадях Чернышевского имеются переводы монографии Штральгейма «Универсальная мифология». Вероятно, именно из нее Чернышевский начал выписывать прусские топонимы, по звучанию как он полагал, близкие старорусским названиям. Образовавшаяся рукопись получила заглавие «Города и села Пруссии» [3,13]. Несколько позже Чернышевский под руководством своего отца и учителя Г.С.Саблукова, одной из педагогических особенностей в

преподавании которого было тесное увязывание языка с историей народа, выполнил аналогичную работу, озаглавленную им так: «По поручению Преосвященного о селениях Саратовской губернии с татарскими названиями. 1845».

По воспоминаниям А.Н.Пыпина [4, 61], Николай Чернышевский составил длинный список предполагаемых татарских названий сел, деревень, урочищ. Он раскладывал на полу огромную карту, собирал, проверял названия сел, давал татарское написание названий и перевод их на русский язык.

В доме – музее Н.Г.Чернышевского экспонируется черновой рукописный лист с первоначальным списком татарских наименований сел Саратовской губернии в факсимильной копии. В нем свыше 20 наименований, главным образом Саратовского правобережья, таких как, Карабулак, Сухой Карабулак, Биклей, Бурасы, Елшанка, Чердым, Сокур и другие.

Немецкий и татарский языки сыграли важную роль в исследовании родного края учеником Саратовской семинарии Н.Г.Чернышевским.

Примечания

1. *Гайнуллин, М.Х.* Н.Г.Чернышевский и его рукописи на татарском языке / М.Х.Гайнуллин // Известия Казанского филиала АН СССР. Серия гуманитарных наук. – Казань, 1955. – Вып.1.

2. *Демченко, А.А.* Н.Г.Чернышевский. Научная биография: В 4 т. / А.А.Демченко. – Саратов: СГУ, 1978. – Т.1

3. *Демченко, А.А.* Немецкая культура и творчество Н.Г.Чернышевского / А.А.Демченко // Н.Г.Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. – Саратов, 2001.

4. *Пыпин, А.Н.* Мои заметки / А.Н.Пыпин // Н.Г.Чернышевский в воспоминаниях современников. – М., 1982.

5. *Чернышевский, Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 16 т. / Н.Г.Чернышевский. – М., 1939-1953. – Т. 4.

А.Л.Фокеев

Саратов, fokal56@rambler.ru

Фольклорно – этнографическая специфика рассказов П.И.Якушкина

В творчестве П.И.Якушкина обращает на себя внимание особый тип художественной прозы – фольклоризованной беллетристики. В.Г.Базанов справедливо утверждал, что появление её в литературном процессе связано с именем Якушкина и обусловлено органическим вхождением в авторское повествование фольклорных мотивов и образов. Механизм художественного взаимодействия учёный объяснял как «соотношение между фольклорно-этнографическим элементом и авторским художественным повествованием, которое в отдельных произведениях колеблется, но оба эти элемента всегда существуют: или фольклорные мотивы и образы входят в авторское повествование, создавая деревенский колорит, или, более того, фольклорные материалы и разные этнографические сведения главенствуют, определяют сюжет и характер всех художественных компонентов. Эти компоненты постоянно взаимодействуют и создают особый фольклоризованный стиль» [1, 57].

Знание народной жизни, тонкая наблюдательность, умение проникнуть в сложный внутренний мир человека – все эти качества Якушкина особенно полно раскрылись в его беллетристике. В рассказах и очерках 1860-х годов Якушкин откликнулся на самые жгучие вопросы современности. В его беллетристических произведениях трудно провести грань между авторским повествованием и фольклорным источником.

В рассказах Якушкина народное творчество даётся на фоне современной жизни народа. Так, в «Мужицком годе» фольклорные материалы образуют деревенский колорит. В повествование автора включаются крестьянские обряды и традиционные крестьянские песни. Они интересуют писателя как социальная этнография, отражающая повседневную жизнь

народа. Обрядовые песни даны на широком бытовом социальном фоне, который обнаруживает тяжёлый труд крестьян и материальную бедность.

«Мужицкий год» – бытописательный рассказ, чётко организованного сюжета в нём нет. Повествование приобретает характер этнографической зарисовки жизни и быта крестьянина, с описанием деревни, крестьянской избы, крестьянской еды по праздникам, ярмарки. За этими этнографическими картинками встаёт жизнь народа. Автор пишет: «Посмотрим, как живёт народ в северной части: деревушка, в ней десяток-другой чёрных избёнок об одном, двух окошках, избёнки все не очень весело смотрят, которая ещё стоит, а которая и вовсе на боку... Бывают мельницы и большие, да те мельницы не мужицкие; либо барские, либо купеческие... миру от него мало что перепадает. Зимой такую деревушку всю и с прудом, до того заносит снегом, что не видно, где избы стоят, где пруд» [2, 103].

Время в рассказе определено мужицким годом, что подчёркивается его названием и ассоциируется с крестьянскими заботами, их повседневным временным трудом.

В оврагах ещё снеговая вода бежит, а на сухом месте в конце деревни девушки уже весну закликают. Постепенно в повествование включаются фольклорные элементы, описание весенних праздничных обрядов. С чистыми полотенцами на голове, с лентами в косе, в белых льняных рубашках, в нарядных панёвах... девки песни поют:

«Весна красна,
На чём пришла,
На чём пришла,
Пришла, приехала?
На кобыле вороной –
С сохою, с бороной!»

[2, 104].

Традиционные обряды соотносятся с крестьянской жизнью, с крестьянскими заботами. Мужики собираются к работам: кто соху ладит, кто борону справляет, кто сбрую чинит, после Благовещенья сразу за пахотьбу приниматься; снег сойдёт, земля оттаёт, надо овёс сеять; земля отошла, и стали под рожь пахать, а там опять за пашню под озимые, надо ещё засеять гречиху, а в петровку сенокос подойдёт, и снова поднимать пар и овёс ломать – таков мужицкий год.

Пейзаж в рассказе соответствует трудовому мужицкому циклу и дан от лица рассказчика: «Въезжаем мы в эту деревню на восходе солнышка ранней весной: в оврагах снеговая вода бежит, пруд надувается, но снег ещё не сошёл, только на пригреве высохло» [2, 105].

Авторское повествование проникнуто мироощущением крестьянских забот, восприятие автором действительности сливается с крестьянским миром. В полифонии голосов голос автора соединяется с собирательным образом народа: «Что же такое они ели? – спрашивает автор, - ведь нынче Благовещенье – праздник, разрешение не только вина и еля, да и на рыбу разрешение... Купить для праздника Господня рыбки? Купил бы, да купила – то не хватило! А ели крестьяне хлеб из муки с мякиною, пустые щи, забелённые конопляным соком: масла постного тоже не хватило...» [2, 106].

Писатель показывает, что крестьянская нужда вопиюща. Так, описывая ярмарку, он замечает: «Другому надо лошадь купить, а иной горемыка последнюю коровёнку тащит, деньги нужны – дома соли даже нет» [2, 107].

И целый день с раннего утра до позднего вечера – крестьянские работы, тяжёлый крестьянский труд повседневности: «...труды, работа неустанная, непрерывные труды, часто и в праздники работа, которую отложить нельзя – вот что значит весна в степной полосе России», - поясняет писатель [2, 108].

И, вместе с тем, Якушкина привлекает любовь русского крестьянина к труду, к земле: «И, в самом деле, простой человек только и живёт своей пашней, её только одну любит. Послушайте, о чём толкуют старики, сидя вечерком по праздникам у какой-нибудь избы на завалинке – всё об одних землях, о погоде, о дождях» [2, 109].

В рассказе автором дан обобщающий образ крестьянина, русского мужика, выписанного отдельными деталями: старик, накрошивший хлеба; старуха, поставившая большую миску варева на стол; большая крестьянская семья.

Портретов в рассказе нет, герой показан в трудовом процессе, через воспроизведение которого автором воссоздаётся характер. Крестьянин-мужик пашет и песню мурлычет, вытащил кусок хлеба, съел и опять пахать до позднего вечера. Бабы, девки тоже целый день с раннего утра до позднего вечера на работе. Мальчик лет десяти помогает отцу в полевых работах: пашню заборонует, лошадь напоит, в ночное стонит. Наблюдая жизнь крестьян, проникается писатель народным мироощущением. Фольклорные и этнографические элементы не нарушают целостности художественной структуры рассказа.

Рассказ «Небывальщина» – ближе к жанру путевых заметок и представляет собой сцены, встречи. Сам автор называет себя странником и считает, что только будучи им чего только не увидишь, чего не услышишь. Именно хождения писателя по родной земле, общение с народом и позволяют проникнуться народным мироощущением, представить собирательный образ народа, народную речь.

И здесь проза Якушкина носит фольклоризированный характер: в текст включаются описания свадебных обрядов, девичника, величальные песни. Фольклорные включения вводятся писателем в сказовой манере, в духе народнопоэтической эстетики: появляются художественные образы «пути-дороги», «незнакомой стороны». Автор пишет: «Шёл я путём-

дорогою, стороною незнакомою, попался я на свадьбу, на девичник». Включаются в рассказ исконные элементы устного народного творчества, присказки: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Долго ли, коротко ли, а девичник справили. Опять пошёл я стороною незнакомою. А ночь – хоть деньги считай» [2, 115].

Даже название рассказа «Небывальщина» свидетельствует о близости к устному народному творчеству. В странствиях по Руси раскрываются перед писателем порой полные драматизма судьбы, человеческие характеры в их нравственной красоте. Из рассказа встретившегося Якушкину крестьянина вырисовывается полный душевной щедрости и доброты образ Анюты, Анны Петровны, о которой говорят крестьяне: «У Анюты душа ангельская», крестьянки, пожертвовавшей своей любовью ради любимого во имя высокого нравственного долга. «Я твоему закону не нарушница», - говорит Анна Петровна. «И живёт она в деревне бобылкою, - приводит писатель рассказ крестьянина, - и только у ней радости и есть, как бы моих с Марьей детей чем ни на есть утешить» [2, 116].

Из многочисленных встреч писателя с людьми складывался и находил своё отражение в рассказах образ народа, образ русского дореформенного и пореформенного крестьянства.

Рассказово-очерковая проза П.И.Якушкина отразила всестороннее изучение писателем народного быта, вошедшее в его произведения как через этнографические описания и устное народное творчество, так и через осмысление и освещение народных эстетических, общественных, политических, трудовых воззрений. Проза Якушкина по своей идейно-художественной направленности близка к очеркистике 1860-х годов по уровню этнографизма, и, вместе с тем, отличается большей насыщенностью фольклорно-этнографическими материалами, которые не только присутствуют в авторском художественном повествовании, но и в большей степени главенствуют в нём, определяют сюжет и характер всех художест-

венных компонентов произведения. Её можно квалифицировать как фольклоризованный этнографизм.

Можно выделить и типологические её признаки: произведения изобилуют документально-этнографическими описаниями, фольклорные материалы входят в них органично и подчас составляют содержание очерка и рассказа, использование народных крестьянских песен и народного эпоса носит характер подлинной собирательской записи. Основная роль в повествовании отводится рассказчику, он часто связывает сюжет и комментирует его. Рассказы и очерки построены на достоверных фактах, изобилуют диалогами, которые сменяются авторскими описаниями. Для художественной структуры произведений свойственны отрывки, сцены, эпизоды, эскизы, определённая временная и пространственная конкретность. Сюжеты передают естественный ход жизни. Пейзажи имеют этнографическую окраску. Всё это объясняется спецификой жанра, в который вводятся фольклорно-этнографические элементы, а также индивидуальным своеобразием писателя.

Примечания

1. *Базанов, В.Г.* Русские революционные демократы и народознание / В.Г.Базанов. – Л.: Наука, 1974. – 557 с.
2. *Якушкин, П.И.* Сочинения / П.И.Якушкин. – М.: Художественная литература, 1986. – 360 с.

V. АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МИРОВОГО ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

А.С.Бакалов

Самара, abakalov1941@yandex.ru

Баллады Августа фон Платена

А.Платен (1796–1835) – одна из наименее однозначных фигур в немецкой литературе XIX века, а потому, очевидно, и одна из наиболее избегаемых литературоведами. Феномен этого поэта буквально «сшит» из парадоксов. Офицер-кавалерист и – поборник свободы, поэт – и враг поэтической субъективности, принципиальный антиромантик в эпоху романтизма, человек, у которого повышенная самооценка уживалась с болезненной неуверенностью в себе, поэт-гражданин и – эстет, видящий красоту лишь в мужском теле, антисемит – и переводчик с семитских языков, неудавшийся драматург, считавший драму своим главным вкладом в литературу. Все эти порой взаимоисключающие качества повлияли и на другой парадокс – научный. Так, признавая за Платеном многое – поэтическую одаренность и оригинальность, его несомненное влияние на литературный процесс в Германии XIX века, признавая его новаторство и заслуги в обогащении немецкой лирики новыми поэтическими формами (газель, касыда, кыта), в развитии жанров оды, сонета, баллады, порой даже уделяя ему в поэтической иерархии почетное место неподалеку от Гете, – в целом наука о литературе отказывается видеть в Платене крупного поэта [4, 40].

Поэтические заслуги А.Платена подмываются рассуждениями о его холодном рационализме, о разбросе его поэтического диапазона, упоминаниями о его противоречивости и о скандальных моментах его биографии.

В современном читательском восприятии Платен предстает, главным образом, как поборник красоты в лирике (сонет «Тристан») и как полити-

ческий поэт, предшественник и первый автор «литературы тенденции». Убежденный республиканец и атеист, он решительно выступал в свое время за свободу для всех народов, против произвола и деспотизма европейских жандармов и даже симпатизировал людям труда (эклога «Рыбаки Капри»), однако его политическое кредо не было ни вполне устоявшимся, ни бескомпромиссным. С одной стороны, поэт неоднократно выражает свои республиканские симпатии (“*Republikanische Völker*”), с другой же, – Платен не был «человеком партии», и его политические убеждения и взгляды оставались для него личным, индивидуальным и, вероятнее всего, не главным делом.

Баллады – лишь один из жанров его поэтического репертуара. В них Платен также предстает по преимуществу как поэт политической и гражданской темы. Сюжетами для его баллад послужили преимущественно исторические анекдоты и легенды, связанные с личностью и судьбами правителей и полководцев древности. Современной европейской политике поэт посвятил лишь две из своих девяти баллад, и обе они связаны с личностью Наполеона.

Так, несомненные симпатии к французскому императору поэт выразил в балладе «Дух Колумба» (*Colombos Geist* – 1818). Его героя, ставшего пленником англичан, увозят на остров св. Елены. К печальному узнику является дух Колумба и утешает его, по-братски причисляя экс-императора (*den neuentthronten Kaiser*) к таким же открывателям просторов, каким Колумб был сам, и сами открытия обоих были, на взгляд «духа», направлены на дело... освобождения людей (!?). По логике поэта, Наполеон предстает здесь никем не побежденным борцом за свободу:

Den des Südens Steppen nicht bezwangen,
Den der Frost des Nordens nicht besiegt

И в заключение баллады звучит совет «духа» европейцам умерить свои восторги по поводу освобождения, и здесь вылезает наружу то недоброжелательство Платена по отношению к России, которое буйно расцветет впоследствии в его «Польских песнях»:

...Du erlagst dem unbezwungbarn Norden;
Aber jene, die darob sich freun,
Werden zitternd vor entmenschten Horden
Ihren blinden Jubel bald bereun...

[3, 107]

Если здесь (и не только здесь) Наполеон выступает поборником свободы, то в балладе «Старый гондольер» французский император предстает, напротив, как предводитель банды грабителей, тиран, уничтоживший свободу Венецианской республики:

...Der Gute zog von hinnen	...Wir blieben, ach, und schauten,
Am Tag, als Bonaparte	Wie Kirchenraub und Schande
Der Republik Standarte	Beging die schnöde Bande
Hieß werfen in den Staub...	Nach schnellgebrochnem Eid...

[3, 111]

Негативное отношение к высшей власти в России вылилось у Платена и в балладе «Алексей» (Alexius – 1832). Алексей – это сын Петра 1, здесь он безвинный агнец, бежавший от тирании отца за границу, поскольку над ним нависала опасность быть заключенным в монастырь:

Vor der Strenge seines Vaters, vor dem allgewaltgen Zar,
Floh von Moskau weg Alexis, der aus zartem Stoffe war:
Gern vergönnt der milde Kaiser, den er anzuflehn beschloß,
Ein Asyl dem armen Flüchtling auf Neapels Felsenschloß...

[3, 115]

Остальное пространство баллады занимает монолог несчастного пленника, обнаруженного в Италии и доставленного шпионами к разгне-

ванному отцу. Пленник заявляет, что не хотел российского трона, хотел лишь избежать монастырского заточения, а трон пусть достанется крестьянской девке, переуступленной Меншиковым (Menzikow) царю. В конце Алексей изрекает роковые пророчества кончины отца, не обеспечившего династию законным наследником:

Gerne für den Vater stürb ich, wär's der Welt und ihm zum Heil;
Doch ich fürchte, seine Krone wird den Schlechtern einst zuteil;
Mög er kinderlos verwelken! Seine Herrschaft, ihm zum Hohn,
Möge jene Bauerndirne teilen mit dem Bäckersohn!..

[3, 115]

Сюжеты остальных баллад Платена заимствованы из исторических легенд и анекдотов. Одна из них – баллада «Лука Синьорелли» (Luca Signorelli – 1830) – посвящена теме искусства, подвигу отца, увековечившего красоту своего сына. Великий итальянский художник узнает о смерти сына, убитого соперником на почве ревности и, бросив дела, спешит в церковь, где перед захоронением покоится гроб сына, и всю ночь пишет с него портрет:

Nicht klagt er oder stöhnt und schreit,
Kein Seufzer wird zum leeren Spiel des Windes,
Er setzt sich hin und konterfeit
Den schönen Leib des vielgeliebten Kindes...

[3, 110]

Героями остальных исторических баллад Платена выступают правители и полководцы разных стран и народов. Все эти сюжеты так или иначе соприкасаются с темой смерти.

Так, добровольно восходит на костер основательница Карфагена царица Дидона (Dido), чтобы не дать себе нарушить супружескую верность своему давно погибшему супругу (Die Gründung Karthagos – 1832); добро-

вольно же отрекается перед смертью от власти император Карл X (Der Pilger vor St. Just – 1819):

...Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt.

Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall in Trümmer, wie das alte Reich

[1, 776]

Никчемность своих деяний осознает в конце жизни и император Оттон (Klagelied Kaiser Otto des Dritten – 1833), также отрекающийся от верховной власти в Риме:

Nun fühlt' ich erst, wie eitel	Was je mir schien gewichtig,
Des Glücks Geschenke sind,	Zerstiebt wie ein Atom:
Wiewohl ich auf dem Scheitel	O Welt, du bist so nichtig,
Schon Kronen trug als Kind!	Du bist so klein, o Rom!

[3, 112]

Отдавая власть более энергичному (minder schlaff) правителю, Оттон мечтает быть похороненным не в своем «вечном городе», а в немецком городе Аахене, рядом с деятельным Карлом X, героем предыдущей баллады.

К вестготской легенде о захоронении молодого царя Алариха в ложе итальянской реки Платен обращается в балладе «Могила в Бузенто» (Das Grab im Busento – 1820):

...Und am Ufer des Busento reihten sie sich um die Wette,
Um die Strömung abzuleiten, gruben sie ein frisches Bette,
In der wogenleeren Höhlung wühlten sie empor die Erde,
Senkten tief hinein den Leichnam, mit der Rüstung, auf dem Pferde...
...Abgelenkt zum zweiten Male, ward der Fluß herbeigezogen:
Mächtig in ihr altes Bette schäumten die Busentowogen

[1, 774–775]

Одна и та же тема сближает баллады Платена «Цобир» и «Хармозан». Обе представляют собой исторический анекдот о военной хитрости. В первой балладе хитрость применена ради достижения победы в бою, во второй же – ради спасения жизни.

Так, в стихотворении «Цобир» (Zobir – 1830) легендарным историческим сюжетом стала осада арабами христианской крепости Триполи в северной Африке. Крепость пытается захватить неуверенный в себе полководец Абдалла, защищает же ее византиец Грегор, отец прекрасной воинственной Марии, отважно сражающейся в первых рядах защитников. Дабы укрепить дух христианского воинства, отец обещает свою дочь в жены тому из воинов, кто принесет ему голову Абдаллы. Абдалла инертен, прячется от боя, но под его началом сражается энергичный воин Цобир, и Цобир понуждает своего командующего объявить арабам тот же приз – Марию в жены тому, кто добудет голову Грегора. И в этом варианте успех был достигнут: арабы воодушевляются, и самому Зобиру удается убить вражеского полководца. Крепость пала, Зобир получает в награду пленную Марию, но отказывается от своего права на нее и достаточно грубо ее отвергает: «Иди, оплакивай отца и ненавидь Цобира!»

...Doch jener versetzt im verächtlichen Scherz:

Wer wagt zu verführen ein männliches Herz?

Wer legt mir ein Netz?

Ich kämpfe für Gott und das neue Gesetz!

[3, 117]

«Хармозан» (Harmosan – 1830) – анекдот о хитроумном пленнике, спасающем свою жизнь. Будучи плененным, он попросил у правителя Медины Омара утолить его жажду. Тот велел поднести пленнику чашу с вином, но пленник берет чашу с сомнением, якобы опасаясь отравы, на что

полководец обещает лишить пленника жизни не раньше, чем тот выпьет свое вино:

...Was zagst du, ruft der Sarazen, nie täuscht der Moslem seinen Gast,
Nicht eher sollst du sterben, Freund, als bis du dies getrunken hast...

[1, 775]

Услышав эти слова, пленник тут же швыряет чашу на землю. Теперь, решившись казнить пленника, Омар вынужден будет нарушить свое обещание, поскольку чаша осталась невыпитой, и благородный правитель держит свое слово.

«Хармозан» Платена перекликается с исторической балладой А.Шамиссо «Жены Винсперга», в которой король Конрад 111, основатель баварской династии Штауферов, обещает беспрепятственно выпустить из осажденной им крепости Вайнсберг (у Шамиссо Винсперг) женщин вместе с той кладью, которую они смогут унести на себе. И король держит свое слово, даже когда узнает, что хитрые женщины вынесли на себе... своих мужей.

Не отличается в этом отношении новизной и сюжет в балладе «Смерть Кара» (Der Tod des Carus – 1830). Это вариант сюжета «Валтасарова пира», сюжета «Падения Сеннахериба» из «Еврейских мелодий» Байрона:

Римский полководец Публий Лиций Аурелий Кар (193–260) пришел с войском на границу Персии. Персидские посланники хотят от него откупиться, но Кар неумолим и тверд в решении дать сражение. Он пришел отомстить за унижение, которому подвергся плененный когда-то римский император Валериан со стороны царя Артаксеркса:

...Kampfbegierig sind die Scharen, die er fern und nah beschied,
Durch das Heer, aus tausend Kehlen, ging das hohe Siegeslied:
Weh den Persern, Römer kommen, Römer ziehn im Flug heran,
Rächen ihren Imperator, rächen dich, Valerian!..

[1, 776]

Однако боевые планы воителя были перечеркнуты непогодой, которая здесь воспринимается как провидение Господне:

...Regen stürzt in wilden Güssen, grausenhafter Donner brüllt,
Keiner mehr erkennt den andern, alles ist in Nacht verhüllt,
Plötzlich zuckt ein Blitz vom Himmel, viele stürzen bang herbei,
Dann im Zelt des Imperators hört man einen lauten Schrei.
Carus ist erschlagen! Jeder tut auf Kampf und Wehr Verzicht,
Und es folgt des Heers Verzweiflung auf die schöne Zuversicht.
Alle fliehn, das Lager feiert, wie ein unbewohntes Haus,
Und der Schmerz der Legionen bricht in laute Klagen aus...

[1, 777]

Как видно из приводимых выше текстовых иллюстраций, в строфическом отношении каждая баллада Платена оригинальна, ни в одной из них не повторена стиховая и ритмомелодическая схема, нигде нет повторов в системе рифмовки. Думается, что в этом Платену-балладнику помогал Платен-одописец, поскольку в жанре оды поэт должен четко сформулировать главную мысль. Особенностью всех его баллад видится в том, что каждая из них в очень емкой форме выражают свою тему, полностью игнорируя все второстепенное. Главная же мысль получает отточенное и живое выражение. Особенно наглядно это предстает как раз в балладе «Смерть Кара», где автору важно было показать противоречие между воинственностью римлян, их агрессивным пылом и теми их унынием и подавленностью, когда их постигает неудача, когда против них восстает сама природа.

Примечания

1. *Kurz, H.* Handbuch der poetischen National-Literatur der Deutschen von Haller bis auf die neueste Zeit. Vollständige Sammlung von Musterstücken. Zweite Abteilung / H.Kurz. – Zürich: Verlag von Meyer & Zeiler, 1859. – S.774-778.

2. *Lewald, H.H.* Platens geistliches Bild / H.H. Lewald. – Essen, 1958. –

109 s.

3. *Platen, A. Graf von. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe mit Einschluß des handschriftlichen Nachlasses / A.Platen / Hrsg. von Max Koch und Erich Petzet. Zwölf Teile in sechs Bdn. – Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1969. – Bd. III. – 234 s.*

4. Август фон Платен // А.С.Бакалов. Немецкая послеромантическая лирика. – Самара: Изд-во СамГПУ, 1999. – С.40-67.

К.П.Гаранина

Самара, garaninaksenia@ya.ru

**Специфика архетипа Великой матери в романах Дж.М.Кутзее
«Сумеречная земля», «В сердце страны», «Железный век»**

В большинстве мифологий мира Богиня-мать – главное женское божество, соотносимое с землей или с женским творческим началом в природе. Основные характеристики Богини-матери – созидательная функция, покровительство культуре, стремление к хаосу. Ориентируясь на мифологический тип Богини-матери, К.-Г. Юнг вводит понятие архетипа Великой матери в аналитическую психологию. В коллективном бессознательном образ Великой матери может принимать практически любые формы: «...это нечто «материнское»: в конечном счете магический авторитет всего женского; мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка; нечто благостное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения; содействующий и помогающий инстинкт или импульс; нечто потаенное и сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное возбуждающее страх и неизбежное» [5, 60].

В своих романах южноафриканский писатель Дж.М.Кутзее выстраивает женские образы, ориентируясь на архетип Великой матери. В боль-

шинстве его работ Женщина (независимо, главный она персонаж или второстепенный) предстает прообразом страны, земли, культурных традиций.

Являясь представителем постколониальной литературы, Кутзее часто обращается к колониальному дискурсу насилия. Сюжет насилия представителя темнокожей расы над белой женщиной вообще характерен для колониальной литературы. В свое время это давало возможность вменять насилие как патологию более темных рас, или даже являлось попыткой оправдать колониальную вину европейцев. Но то, что в колониальной литературе называлось «насилием», у Кутзее чаще всего похоже на вынужденную сделку. Сделка как расплата за «историческую вину», для защиты, из чувства страха. Трагическая действительность в жизни населения страны, где одно безнаказанное насилие сменилось другим.

Почти в каждом романе Дж.М.Кутзее можно найти образ женщины, который будет олицетворять страну в текущий по повествованию период. Обратимся к трем романам Дж.М.Кутзее, где архетип Великой матери воплощен в женских образах: «Сумеречная земля» (1974) [3], «В сердце страны» (1977) [1], «Железный век» (1990) [2].

Дневники первых голландских колонистов в Южной Африке вдохновляют Дж.М.Кутзее на написание своего первого романа «Сумеречная земля». Этот роман состоит из двух, на первый взгляд, самостоятельных частей «Вьетнамский проект» и «Рассказ Якобуса Кутзее». Первая часть представляет собой монолог главного героя — одного из «мифотворцов» Вьетнамской войны, целью которого является оправдание военно-политической экспансии США во Вьетнаме. Пропуская через себя всю информацию и пытаясь найти какое-либо оправдание жестокости войны, главный персонаж постепенно сходит с ума. Протагонист Юджин Дон теряет психологические и социальные ориентиры, пытаясь гармонизировать реальный мир, в котором он живет, и созданный в его сознании «мир войны». В его личной жизни нет насилия, но «заиклившись» на вьетнам-

ском проекте, Дон провоцирует конфликт, в котором жертвой становится самый близкий ему человек – его сын. Когда он наносит сыну удар ножом, то он находится в своем «мире войны», и поступает по стереотипу выдуманного «военного мира».

Концепцию «свой» (американцы) и «чужой» (вьетнамцы) «мира войны» он перекладывает на реальный мир своей личной жизни. Теперь «свой» – он сам, а «чужой» – его жена Мэрилин. Жена Мэрилин – архетип Великой матери, в контексте романа, по концепции «чужой», она представляет собой Вьетнам, как землю, как государство. Таким образом, сын Мэрилин Мартин – народ Вьетнама, вьетнамская нация, «сын» вьетнамской земли. Мэрилин воспитывает сына, передает ему свою культуру, свой образ жизни, образ мысли. Несогласный с ее «чужой» моделью воспитания, Дон крадет сына, и пытается его воспитать по своей модели, где основное – разумность, умение логически мыслить. Америка для Дона – модель страны более развитой и, следовательно, более «разумной», нежели азиатское государство Вьетнам. Поэтому он считает справедливым и разумным навязывать «чужому» свое американское понимание демократии и разумного образа жизни. Дон зациклен на своей «разумности», и неоправданно считает себя умнее окружающих. Но сын Дона Мартин, еще в силу своего возраста, не может соответствовать «идеалу» отца, он часто капризничает и плачет. Такое поведение раздражает и выводит из равновесия Дона, он считает, что за такое поведение сына нести ответственность должна мать, то есть Мэрилин. Со временем он понимает, что не справляется со своими отцовскими обязанностями. Даже его мера наказания (закрывать ребенка в ванной комнате, пока он не успокоится) соответствует военной идеологии «перевоспитания», в которой тюремное заключение является главным способом исправления непослушных и инакомыслящих.

«Вспышкой» к акту насилия послужило ощущение чувства опасности при виде оружия и людей в полицейской форме. А также одновремен-

ное появление рядом с ним Мэрилин, которую он воспринял как образ «чужого», то есть врага, собирающегося забрать у него сына. Все это стало связующим звеном мира реальности с выдуманным «миром войны».

Ярким примером «либерального реализма» у Дж.М.Кутзее можно считать роман «В сердце страны». Он как и первый роман Кутзее «Сумеречная земля» написан в стиле мемуаров – это 266 дневниковых записей. В этом романе Кутзее активно пытается сплести воображаемое и действительное, вымысел и реальность, заставляя читателя вместе с главной героиней метаться между реальным и воображаемым миром. Одна из главных тем романа Кутзее – межрасовые сексуальные отношения, с их помощью он показывает разницу культур, переосмысливает модель «хозяин-слуга». Феодальный порядок разрушают сами хозяева фермы – отец Магды вступает в сексуальные отношения с чернокожей рабыней, дочь терпит унижения от черного слуги. Отец и дочь вступают в борьбу за будущее их дома, за семейный уклад. Столкновение мира главной героини и мира ее слуги, представителя другой расы и культуры, приводит к насилию и преподносит ей страдания, заставляет сходить с ума.

Кембриджский ученый Доминик Хед призывает относиться к роману «В сердце страны» Дж.М.Кутзее как к продолжению традиции южноафриканского антипасторального романа. В этом романе снова просматривается архетип Великой матери. В данном случае главная героиня Магда представляет собой современную Южную Африку, по мнению Доминика Хед, «символическую дочь колониализма» [6, 43]. Ее отец, бур, символизирует старые традиции колониализма, а Хендрик (чернокожий слуга в доме) – коренное население Южной Африки.

Образ Магды амбивалентен, она и жертва и преступник колониализма. Ее отец навязывает ей нормы своего поведения, не считается с ее мнением. Она в одной из своих записей подробно описывает момент убийства

своего отца, только Дж.М.Кутзее так и не дает понять читателю, насколько описанное Магдой событие реально.

Отношения Магды и чернокожего слуги Хендрика выстраиваются по модели «хозяин-слуга», но их роли периодически меняются. Магда имеет правовую власть над Хендриком, а Хендрик – психологическую над Магдой. Сцена сексуального насилия в романе утверждает силовое превосходство Хендрика над Магдой. Для колониальной и постколониальной литературы сюжет насилия над женщиной весьма распространен, при этом исследователи призывают не ограничиваться идеями патриархальности и превосходства сильного пола над слабым [4,101]. Дискурс колониального насилия подразумевает в роли нападающего — колонизатора, а в роли жертвы – колонию. Но угроза шла и со стороны местного населения, страх перед местным восстанием нашел воплощение в образе насилия «темнокожего» над «белой женщиной». Тема насилия или сексуального контакта как метафора взаимоотношений между человеком и страной нередко встречаются у Кутзее, например, в романах «Бесчестье», «Железный век», «В ожидании варваров» и других.

Важной темой в романе «В сердце страны» является язык в его коммуникативной и культурной функциях. «Я не в силах продолжать эти идиотские диалоги. Язык, на котором я должна говорить с этими людьми, безнадежно загублен моим отцом. То, что происходило между нами, превратилось теперь в пародию. Я была рождена, когда существовал язык иерархии, дистанции и перспективы. Это был язык моего отца. Не скажу, чтобы мне хотелось говорить на этом языке, у меня вызывает печаль дистанция, но это все, что у нас есть» [1, 200], – пишет в своем дневнике Магда. Для нее язык (африкаанс) очередной барьер в общении с другими жителями фермы – лугами. Она хочет наладить контакт с окружающими, но страх быть отвергнутой, непонятой или смешной заставляет ее вести себя по правилам своих предков. В конце романа, когда Магда слышит голоса на

непонятном языке и видит летающую машину (мы можем догадаться, что это вертолет), она воспринимает новый язык как испанский, но, скорее всего, это эсперанто – искусственный язык для международного общения. Данная ситуация моделирует положение Южной Африки в современном мире. Пространство фермы, представленное записками Магды, существует в XIX веке, что закреплено в том числе канонами пасторального романа. Летающая машина с людьми, которые беседуют на непонятном для Магды языке, – гости из второй половины XX века. Люди из вертолета видят Магду, но не собираются ей помочь. Таким образом, Кутзее показывает жизнь Южной Африки, которая со своим стилем жизни и решением острых вопросов застряла в далеком прошлом. Причем международные организации, видя происходящее в стране, не спешат реагировать на творящееся насилие.

По мнению Кутзее, чтобы ситуация в ЮАР как то изменилась, эта страна должна «умереть». Именно госпожа Керрен в романе «Железный век» представляет образ современной ЮАР. Женщина, которая медленно умирает от рака, как и страна, медленно разрушается от гражданских войн. Приступы, когда огонь боли заполняет ее тело, сравниваются с пожарами, возникающими по всей Южной Африке. Книга написана в форме романа – элегии, дневника, датированного 1986 – 1989 годами, когда страну разрывали постоянные мятежи. Именно тогда госпожа Керрен замечает ужас, царящий на черном континенте: «Сухая земля впитывает кровь тех, кто на ней существует. Страна, которая выпивает реки крови и все никак не насытится» [2,94].

Весь дневник обращен к дочери героини, которая эмигрировала в Америку. «Слава богу, что ее уже здесь нет» [2,90], – постоянно повторяет госпожа Керрен. Мать отпустила своего любимого ребенка подальше от ЮАР, от себя и вместе с этой страной умирает в страшных мучениях. Создается впечатление, что весь роман – это письма Южной Африки к своему

сыну Дж. М. Кутзее, который сбежал от нее очень далеко. В романе «Железный век» основная тема – расовая дискриминация, которая порождает вспышки гражданской войны. Как и все персонажи Дж.М.Кутзее, госпожа Керрен не выдержит происходящего вокруг кошмара, она выступит вперед и будет обращаться к окружающим с просьбой разбудить в себе человеческое, но, как и все персонажи, будет выглядеть в глазах других сумасшедшей.

На примере трех романов можно говорить о том, что в своем творчестве Дж.М.Кутзее отводит женским образам особое место. В некоторых романах женский образ, основанный на архетипе Великой матери, является ключевым, вокруг которого строится весь конфликт произведения. В других романах женский образ противопоставляется ведущему мужскому и являет категории «таинственного», «чужого», «непонятного».

Примечания

1. *Кутзее, Дж.М.* В сердце страны / Дж.М.Кутзее. – СПб., 2005.
2. *Кутзее, Дж.М.* Железный век / Дж.М.Кутзее. – СПб., 2005.
3. *Кутзее, Дж.М.* Сумеречная земля / Дж.М.Кутзее. – СПб., 2005.
4. *Толкачев, С.П.* Мультикультурный контекст современного английского романа: Дисс. ... д.ф.н. / С.П.Толкачев. – М., 2003.
5. *Юнг, К.-Г.* Архетип и символ / К.-Г.Юнг. – М., 1991.
6. *Head, D.* The Cambridge Introduction to J.M.Coetzee / D.Head. – Cambridge, UK, 2009.

Л.И.Зотова

Саратов, lizotova70@ mail.ru

Художественный конфликт как особенность сюжетопостроения

«малой» прозы Р.Киплинга

(на материале рассказов и новелл 1880-х гг.)

Раннее творчество выдающегося английского писателя Р.Киплинга опирается как на лучшие традиции английской классической литературы,

так и выделяется глубоким знанием правды жизни, реалистичностью изображения, определенностью авторской позиции.

Идейно-эстетическое своеобразие «малой» прозы Р.Кипплинга 1880-х годов во многом обусловлено особенностями художественного конфликта, определяющего, в свою очередь, закономерности сюжетопостроения ранних рассказов и новелл писателя. Художник твердо убежден, что все в жизни зависит от случая, поэтому каждый такой случай писатель детально изучает, анализирует, раскладывает на составляющие, находит предмет конфликта и прослеживает процесс развития и разрешения конфликтной ситуации в отдельно взятом произведении.

Следует отметить, что конфликт, как литературная категория, введенная в научный оборот еще Гегелем, стал предметом исследования в фундаментальных работах целого ряда отечественных учёных прошлого столетия, таких как М.Бахтин, Л.Гинзбург, В.Жирмунский, Ю.Тынянов, А.Бочаров, В.Виноградов, Ю.Манн, П.Палиевский, Г.Поспелов, Л.Тимофеев и др. Несмотря на различные аспекты изучения проблемы конфликта, исследователи едины в том, что конфликт – это борьба, крайнее напряжение. При этом важно иметь в виду, что «конфликт художественный» и «конфликт жизненный» не тождественные понятия. Художественный конфликт преломляется через сознание, творческое видение писателя и эстетически преобразованным способом отображается в произведении, тогда как жизненный конфликт – это противоречия и противостояния различного рода в их естественных проявлениях.

В литературоведении в последние десятилетия появились значительные работы о художественном конфликте, существенно дополняющие исследования прошлых лет и позволяющие, благодаря глубоким научным изысканиям, выделить конфликт в самостоятельную единицу в теории литературы. Конфликт в художественном произведении – это противоборство, явное или скрытое противоречие между действующими силами: имеем

ли мы в виду характеры героев или говорим о различных сторонах характера одного только героя. В основе любого литературного произведения лежит конфликт, которому подчиняется и из которого развивается сюжет всего повествования.

В настоящей работе мы обратимся к ряду рассказов и новелл Р.Киплинга, написанных им в 1880-е годы, для изучения эволюции конфликта в раннем прозаическом творчестве писателя. Самые разные конфликты, словно нити, пронизывают произведения Р.Киплинга.

Прежде всего, рассмотрим структуру конфликта в «малой» прозе писателя. Он возникает на любой почве: идет ли речь о культурных, расовых и национальных различиях, лени, патриотизме, преданности, измене долгу, искушении, в каждом конфликте непременно присутствуют участники. В конфликтах внутренних этими участниками выступают противоречивые чувства и желания персонажей. В конфликтах внешних это сами главные (или второстепенные) герои, чаще противостоящие стороны. Р.Киплингу свойственно оценивать происходящее с точки зрения каждого из участников описываемого им конфликта. Внутренний конфликт, возникающий в душе персонажа, когда он сталкивается с каким-либо серьезным препятствием, порождает чувства долга и страха, любви и вины, честности и совести. Герои рассказов и новелл Р.Киплинга переживают внутренний конфликт так же остро, как люди из плоти и крови. Человек в реальном мире часто подвержен соблазнам и колебаниям, которые писатель уместно использует в качестве исходных ситуаций для выбора предмета конфликта в своем художественном произведении. Героев Р.Киплинга терзают и страхи, и сомнения, и опасения, их мучает безответная любовь и чувство вины. Именно благодаря внутреннему конфликту персонаж не просто становится интересен читателю, внутренний конфликт делает героя более заметным и запоминающимся.

Особую остроту конфликт приобретает в тех произведениях, в сюжете которых на первый план выступает ситуация нравственного выбора, связанная с жизненным самоопределением. В этой ситуации оказываются герои рассказов и новелл «Без благословения церкви» (Without Benefit of Clergy), «Джорджи Порджи» (Georgie Porgie), «Маленький Тобра» (Little Tobrah). Выбор, который они делают, коренным образом изменяет их жизнь, определяет дальнейшую судьбу. Напряженность конфликта возрастает оттого, что вовлеченными в него оказываются люди, находящиеся между собой в близком родстве, но тем явственнее проступает несовместимость их нравственных устремлений. Р.Киплинг фактически противопоставляет различные принципы человеческого существования, один из которых основан на эгоцентрическом мировосприятии, другой же соотносен с общечеловеческими духовными ценностями. Во всех названных произведениях кульминационной точкой в развитии конфликта становится принятие решения героем или героиней, и в этом заключен основной смысл произведения.

Так, например, вопрос о выборе дальнейшего жизненного пути со всей остротой встает перед героиней рассказа «Джорджи Порджи», молодой индийской девушкой Джорджиной, чьи стремления просты и человечны: свой дом, семья, а главное – любимый муж, возможность общения с людьми. Интересы же англичанина целиком сосредоточены на «... возможности жениться на белой девушке» [2]. Центральный конфликт рассказа возникает вследствие несовпадения, резкого противопоставления систем жизненных ценностей главных героев.

Р.Киплинг заставляет читателя сопереживать герою, которого терзают муки внутреннего конфликта. Порой напряженность отношений открывается на фоне неготовности персонажей к определенным жизненным ситуациям, как это, например, происходит в новелле «Без благословения церкви»:

– “But if it be a girl?”

Lord of my life, it can not be! I have prayed for so many nights, and sent gifts to Sheikh Badl’s shrine so often, that I know God will give us a son – a man-child that shall grow into a man. Think of this and be glad...” [3, 208]. Навяждение родить мальчика, иметь сына приводит к тому, что кипплинговская героиня, молодая женщина по имени Амира, видит осуществленным это ее страстное желание. Любовь предстает в рассказе Р.Киплинга как главная сфера деятельности героев, как сложное сюжетообразующее начало, как критерий их нравственного потенциала и человечности, как основной конфликт произведения. Женщина убеждена, что только этот ребенок может, наконец, дать ей гарантию стабильности в дальнейших отношениях с англичанином. В диффузии реального и вымышленного рождается и сюжетная коллизия, та самая конфликтная ситуация, когда молодая индийская женщина ждет ребенка от человека принадлежащего другому миру. «Родившийся ребенок – это и есть ее возможность выразить себя в репрессивной общественной системе... В то самое время, когда она «теряет часть своего тела, когда появляется на свет ее ребенок, женщина обретает свою «речь», берет слово в жизни...» [1, 400]. В Восточной культуре с самого начала женщина и ее ребенок (сын особенно) связаны особой, тайной связью. Эта связанность матери и сына, в обозначенном произведении Р.Киплинга, обретает особые размеры, поскольку это тот самый ребенок, от которого зависит участь женщины, ее материнская судьба, ведь на Востоке «...от пола ребенка может зависеть решение мужа: развестись с женой, «отвергнуть ее» или нет, оставить ли ее в доме в случае рождения сына или выгнать вон вместе с дочерью» [1, 399].

Проблема взаимоотношений англичан с индусами комплексно обозначена в новелле «Без благословения церкви». Следует отметить, что существует несколько трактовок новеллы английскими литературоведами и в этих работах доминирует крайне упрощенное восприятие новеллы

Р.Киплинга, как «...романтической истории любви англичанина и индийской девушки» [4, 151]. На наш взгляд, конфликт в новелле «Без благословения церкви» складывается из отношений и поступков главных героев, Амиры и Холдена. Первое впечатление о героях в рассказах Р.Киплинга читатель получает не из лицезрения их наружности, а из случайных рассказов о поступках, которые они совершили: “...he was an Englishman, and she a Mussulman’s daughter bought two years before from her mother, who, being left without money, would have sold Ameera shrieking to the Prince of Darkness if the price had been sufficient... It was a contract entered into with a light heart...” [3, 209]. Следует обратить внимание и на тот факт, что обнаженный драматизм высвечивается в киплинговских новеллах как в поступках героев, так и в психологических первопричинах этих решений и поступков.

По мере того как накаляется обстановка, меняется и сам персонаж. Развитие конфликта возможно только при условии развития самого персонажа. Неожиданным предстает финал киплинговской истории, где герой оставлен на пороге нового этапа его жизни: “...Then he thought that before he departed he would look at the house wherein he had been master and lord...A grey squirrel was in possession of the veranda, as if the house had been untenanted for thirty years instead of three days...The tick-tick of the little scorpions as they hurried across the floor was the only sound in the house. Ameera’s room and that other one where Tota had lived were heavy with mildew... Holden saw all these things, and came out again...” [3, 214].

В новелле «Без благословения церкви» в основе развития действия — конфликт двух культур, Британии и Индии, которые ни при каких обстоятельствах не смогут стать единым целом. Конфликт лежит в основе сюжета и является его движущей силой, определяя развитие действия. Стержень конфликта обозначенной новеллы - жизненные противоречия, а их пошаговое проявление – важнейшая составляющая сюжета новеллы.

Примечания

1. Прожогина, С. В. Женский портрет на фоне Востока и Запада / С.В. Прожогина. – М., 2006. – 478 с.
2. Kipling Reader's Guide from the Kipling's Society: annotated notes on stories and poems. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://www.literaryhistory.com/19thC/KIPLING.htm>
3. *Kipling, R. Poems. Short Stories* / R. Kipling. – М.: Raduga, 1983. – 464 p.
4. *McMunn, G. Rudyard Kipling, Craftsman* / G. McMunn. – London: Robert Hale Co., 1937. – 223 p.

Е.А.Чивильгина

Самара, tschivilgina@gmail.com

Жанрово-тематические особенности сборника эссе У.С. Моэма «Запутанные мысли»

Творчество Сомерсета Моэма приобретает в России все большую известность, несмотря на то, что большую часть его произведений написана в XX веке. Это связано с тем, что до сих пор ведутся работы по переводу его текстов на русский язык. Романы и сборники новелл Сомерсета Моэма хорошо известны отечественным читателям, однако многие драматические произведения, а так же «книги путешествий», сборники эссе и публицистических работ оказались вне фокуса внимания аудитории лишь потому, что до настоящего времени были доступны только на языке оригинала. Необходимость в новых переводах У.С.Моэма порождена, в первую очередь, читательским интересом. Стиль Моэма отличают такие необычные для его современников черты, как лаконичность, динамизм и удивительно простой язык – как на уровне выбора слов, так и на уровне построения предложений. Тексты Сомерсета Моэма не требуют долгого «вхождения» в текст, легки для восприятия в условиях постоянной нехватки времени (достаточно простые фабулы и сюжеты) и не апеллируют к смутным, трудно воспринимаемым аллюзиям и символам.

Тем не менее, во всем мире Моэм известен не только как талантливый писатель, но и как неутомимый путешественник, собиратель биографических материалов и весьма самобытный литературный критик – не по образованию, но по призванию. Обращаясь к критическим работам С.Моэма, необходимо отметить, что именно сейчас они выглядят как никогда актуальными. Бытующее ныне стремление к синкретичности и постмодернистский подход пронизывают не только литературу, но и науку. Она также стремится к поиску новых форм (или актуализации старых, как это видно на примере жанра эссе). Сомерсета Моэма можно назвать предтечей инфотейнмента (предоставления научной информации в развлекательном ключе), т. к. его подход к литературной критике отличался свободой и оригинальностью. Это проявлялось и в выборе жанра эссе, предполагающем ничем не скованное повествование, и в выборе тем. Внимание С.Моэма коснулось творчества знаковых людей его эпохи и тех, о ком в настоящее время вспоминают нечасто, литературных приемов и средств речевой выразительности. Литературовед В.Ю.Чудинова отмечает, что «форма эссе задается произведениями искусства в том случае, когда автор имеет дело не с самой жизнью, а с ее отображением в произведениях музыки, живописи, литературы» [4, 268], однако в эссе Уильяма Сомерсета Моэма встречается как «жизнь отраженная», т. е. ее проявления в анализируемых им произведениях искусства, так и самая настоящая, заключающаяся в автобиографических элементах – воспоминаниях и частично воспроизведенных диалогах со знакомыми.

Сборник эссе «Запутанные мысли» («The Vagrant Mood», октябрь 1952 г.) – одно из поздних изданий Сомерсета Моэма. Ко времени его написания он уже не создавал художественные произведения (последний роман, «Каталина» («Catalina»), написан им в 1948 году) и полностью сосредоточился на своих знаменитых литературно-критических и автобиографических работах [2, 382]. Сборник «Запутанные мысли» состоит из шести

эссе, три из которых были опубликованы в журнале «Корнхилл», а еще одно, посвященное Канту, – переработанный вариант лекции, прочитанной У.С.Моэмом в качестве преподавателя философии в Колумбийском университете. Темы вошедших в книгу эссе так или иначе касаются истории литературы и литературного процесса в целом.

Бытует мнение, что к жанру эссе целесообразней обращаться в зрелом возрасте, прочитав много книг, собрав достаточно впечатлений и сформировав цельную картину мира. О.А.Королева, исследователь эссеистики Чарльза Лэма, отмечает, что жанр эссе – один из традиционных жанров английской литературы [1, 137]: он использовался для философско-эстетической полемики, также к нему обращались, когда возникала необходимость создать материал с ярко выраженным субъективным началом и неторопливым «медитативно-лирическим» темпом. Эссеистику Сомерсета Моэма пронизывают уникальное видение автором мира и его тонкая ирония. Кроме того, писатель не упускает случая рассказать о своей жизни, но только вскользь – упомянув яркую деталь, вроде места, где он любит бывать, или еды, которую предпочитает на завтрак. Подобные автобиографические детали, делающие очевидно-критический литературный анализ объемным и интересным широкой аудитории, встречаются в изобилии в главе «Упадок и разрушение детектива» сборника «Рассеянные мысли». Так, выбор темы эссе (определение жанра детектива и поиск поджанров, подробный разбор популярных детективных сюжетов, выявление «работающих» и «не работающих» на читательский интерес схем) обосновывается через автобиографический рассказ о ситуации, побудившей Моэма к активному чтению детективов – во время Второй Мировой войны он буквально оказался заперт на яхте в Бандоле, что на французской Ривьере. Напряженная атмосфера не способствовала вдумчивому чтению, а магазинчик на берегу изобиловал детективными произведениями. Крупными мазками намечая атмосферу Франции, Моэм, невзирая на нелегкое для

страны время, использует художественные детали, говорящие об изысканности и хорошем вкусе: «В лавке канцтоваров каждое утро можно было купить «Пти Марсельез» и «Пти Вар», потом выпить *café au lait* и пройтись по магазинам» [3, 113]. Использование французских слов, свойственное Моэму, здесь превращается в прием выразительности, передающий местный колорит: «... каждый раз, когда лицо торговки внушало мне доверие, она обязательно подсовывала мне перезрелую дыню или твердый, как кирпич, камамбер (при том, что в ответ на мои сомнения, она дрожащим от обиды голосом уверяла, что он *a point*)» [3, 114]. Тем не менее, несмотря на плавную и расслабленную на первый взгляд манеру повествования, «медитативными» эссе Сомерсета Моэма назвать нельзя – они достаточно динамичны. Динамика эта достигается за счет перемещения фокуса с одного предмета речи на другой, «маневрирования» им. В первой главе сборника «Запутанные мысли», которой является эссе «Огастес», главным героем текста становится Огастес Хейр, писатель, знакомый с Моэмом лично. Его биография дается очень подробно, как и биография его жены, значительное место уделяется истории его семьи, написанном в пафосно-ироничном стиле, однако начинается это повествование с рассказа о визите Сомерсета Моэма в гости к Хэйру. «Поскольку теперь никто так не живет, мне представляется небезынтересным описать распорядок его дня» [3, 7] – скромно замечает автор, прежде чем предложить вниманию читателей очень подробное описание быта в поместье Огастеса Хейра. Это описание, представленное через призму личных эмоций, несет в себе две задачи: дать представление о том, что за человеком был Хейр, и поймать читателя на удочку интереса. В целом, эссе «Огастес» тяготеет по жанру к портретному очерку с элементами исторического и автобиографического очерков.

Современник Моэма, сэр Джон Сквайр в своей статье «Сомерсет Моэм – эссеист» («*Somerset Maugham as Essayist*», 1952) отмечал, что при написании обзора на книгу, посвященную столь большому количеству

тем, неизменно возникают сложности [5, 405]. Темы шести эссе, вошедших в сборник «Запутанные мысли», разнородны, но среди них можно выделить два направления: эссе, посвященные персоналиям («Огастес», «Сурбаран», «По прочтении Берка», «Размышления над книгой», «Писатели, которых я знал»), и эссе, посвященные литературным явлениям («Упадок и разрушение детектива»). Любопытно то, что в эссе, посвященных интересным Моэму персонам, доля критического и философско-эстетического содержания может сильно различаться. Это отмечает и Д.Сквайр: «They are of varying quality: the chapter entitled «Some Novelists I Have Known» is rather flimsy» [5, 405] («Они (эссе) разнятся по качеству: глава, озаглавленная «Писатели, которых я знал», недостаточно убедительна» (перевод – автора статьи: Е.А.Чивильгиной)). В эссе «Огастес» литературной критике уделяется несущественное внимание. Основной упор делается на многотомном автобиографическом романе Огастеса «История моей жизни». Моэм не дает его подробного анализа, однако не стесняется сказать, что, несмотря на обилие полезного фактологического материала и изредка встречающиеся увлекательные истории о сверхъестественном, это произведение не вызывает интереса: «Очень жаль, что они (истории) погребены под грудой скучных банальностей» [3, 67].

Эссе «Сурбаран», рассказывающее о выдающемся испанском художнике Франсиско де Сурбаране, напротив, представляется обширным полигоном для выражения собственной эстетической программы Моэма. В это эссе он включает не только подробный анализ творчества Сурбарана с точки зрения композиции и тематики, но и свои размышления о природе таланта и творчества. Моэм пишет: «Талант – таинственный дар природы, не поддающийся рациональному объяснению» [3, 73]. Здесь он показывает себя рационалистом, так как говорит не о божественной природе таланта, а о том, что талант рождается из человеческой, природной сущности творца. Отклики этого рационализма обнаруживают себя и в акцентировании вни-

мания на том, что изображенные Сурбараном монахи сильно различаются, но лишь меньшую часть из них заставила надеть рясу искренняя любовь к Богу.

Сомерсет Моэм отмечает также близость друг другу родов искусства: «Хороший художник подобен писателю: он может проникать в души своих персонажей, думать и чувствовать то же, что они» [3, 97]. На протяжении своей писательской карьеры Моэм относится ко всем встреченным им людям как к моделям для написания собственных произведений, поэтому в его книгах так сильны биографические мотивы. Не удивительно, что, в качестве своеобразного поучения художникам и слова, и кисти, он говорит о необходимости более чуткого отношения к моделям.

Сборник эссе «Запутанные мысли», вместе с другими книгами эссе последних лет, формируют достаточно четкое представление об эстетических воззрениях Сомерсета Моэма и его литературных вкусах. Отечественные ученые (как и многие современные зарубежные литературоведы) редко обращаются к книге «Запутанные мысли», предпочитая ей «Подводя итоги» («The Summing Up», 1938), как более полное и разностороннее собрание мыслей У.С. Моэма. Тем не менее, сборник эссе «Запутанные мысли» представляет собой органичное целое, в котором переплетаются как черты классических философских эссе, так и элементы исторического, портретного и автобиографического очерков. Также это и богатый материал для литературоведов и читателей, желающих узнать о жизни английской богемы XX-го века.

Примечания

1. *Королева, О.А.* Жанр эссе в творчестве Ч.Лэма (на материале «Очерков Элии») / О.А.Королева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2013. № 1 (2). – С. 137-139.
2. *Морган, Т.* Сомерсет Моэм: Биография / Т.Морган. – М., 2002.
3. *Моэм, У.С.* Рассеянные мысли / У.С.Моэм. – М., 2013.
4. *Чудинова, Ю.В.* Жанр «эссе» в современном литературоведении / Ю.В.Чудинова // Гуманитарные исследования. 2010. №4 (36).
5. *Squire, J.* Somerset Maugham as Essayist / J. Squire // W.Somerset Maugham: The Critical Heritage. – London, New York, 1987.

**VI. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ.
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ:
ПРОШЛОЕ. НАСТОЯЩЕЕ. БУДУЩЕЕ**

Ю.В. Мочалова

Самара, miyulia@mail.ru

**Литературное и историческое краеведение:
междисциплинарная интеграция
и формирование коммуникативной компетентности**

Для учителя-историка как и любого другого современного специалиста важной составляющей профессионализма является коммуникативная компетентность и способность эффективно использовать в профессиональной деятельности возможности междисциплинарной интеграции.

Коммуникативная компетентность совершенно необходима учителю, которому должно общаться и с коллегами, и с начальством, и с учениками и их родителями, и т.д. Однако анализ учительской деятельности свидетельствует о существующих проблемах и затруднениях, которые испытывают выпускники исторических факультетов вузов России в ситуации общения и взаимодействия учителей-историков, например, с работодателями.

Профессиональная подготовка будущих учителей нацелена на формирование компетентности в определённой предметной области, в частности, истории. Компетентность появляется в результате овладения компетенциями, причём это не просто «набор» каких-либо компетенций, а сформированная система компетенций, необходимых для успешной профессиональной деятельности. В нашем случае речь идёт о профессиональной деятельности учителя-историка. Как показывает опыт, для учителя

важно владеть не только профессиональными компетенциями, но и общекультурными компетенциями, в первую очередь, – коммуникативными. В образовательных программах исторического факультета этому уделяется достаточно внимания.

Общепризнанной является мысль о том, что компетенции и компетентности имеют интегративную природу.

Компетентностный подход к профессиональной подготовке будущих историков заключается в формировании профессиональных компетенций и готовности использовать знания, умения и навыки в учительской деятельности, накапливая при этом необходимый опыт. Это происходит в учебном процессе с использованием различных междисциплинарных связей.

Наш опыт работы по формированию коммуникативной компетенции на занятиях по краеведению показал, что просто междисциплинарных связей недостаточно, необходим более высокий уровень – междисциплинарная интеграция. Чётко выражено интегративное начало в рабочих программах и учебном процессе нашего вуза. Так, историкам читается курс «Исторический роман». Это пример того, как в учебный план исторического факультета интегрируется литературный курс, читаемый доцентом филологического факультета. Но и в пределах курсов исторического факультета есть широкие возможности для междисциплинарной интеграции

Интеграции дисциплин и курсов в профессиональной подготовке обеспечит формирование будущего учителя истории как всесторонне развитой личности. В связи с этим актуально изучение проблем междисциплинарной интеграции, в частности, в процессе формирования коммуникативной компетентности будущего учителя истории. Теоретическая база для этого есть – в педагогике разработаны теория и методика использования компетентностного подхода в образовательном процессе.

Обстоятельно разработаны в педагогической науке проблемы межличностной коммуникации, различные аспекты коммуникативной деятельности.

В современном российском образовательном пространстве значительно возрос интерес к истории, культуре, литературе и в целом к духовным ценностям прошлого. Современные педагоги ставят целью воспитания формирование поликультурной личности. При этом трудно переоценить роль художественных произведений в преподавании истории и наоборот (см.: [1; 3]).

Специальный курс «Историческое краеведение» имеет задачи:

- обеспечить условия для овладения знаниями об историческом развитии нашего края в IX – XX вв., о роли Самарского края в истории России, о процессах социально-экономического развития Самарского Поволжья, общественных движениях и изменениях самарского социума;

- продолжить процесс формирования умения оперировать полученными знаниями, самостоятельно извлекать их из исторических источников, умения формировать свою личную точку зрения, аргументировано её отстаивать;

- приобщить студентов к богатейшему социальному опыту предшествующих поколений, духовно-нравственным ценностям, культуре и нравственному идеалу народов нашей страны, способствовать формированию национального самосознания, уважения к многовековой российской истории [2, 2].

Задачами курса литературного краеведения являются следующие:

- обеспечение условий для овладения знаниями о литературном развитии нашего края, о роли писателей Самарского края в истории литературы России;

- формирование филологической компетенции у будущих учителей-гуманитариев, приобщение их к духовно-нравственным ценностям предшествующих поколений.

Как видим, задачи курсов исторического краеведения и литературного краеведения близки и дают возможность осуществить междисциплинарную интеграцию для формирования коммуникативной компетентности будущего учителя истории.

Примечания

1. *Емельянов, М.С.* Роль интеграции литературы и истории в школьном преподавании: автореф. дис. ... канд. пед.наук / М.С.Емельянов. – Самара: СГПУ, 2003. – 20 с.

2. *Макитрин, К.М.* Учебная программа дисциплины «Историческое краеведение»: 2012: Рукопись / К.М.Макитрин // Планы и программы кафедры отечественной истории, исторический факультет ПГСГА.

3. *Якадина, Т.А.* Поликультурное образование и воспитание учителя-словесника средствами мировой художественной литературы / Т.А.Якадина. – Самара: СНЦ РАН, 2004. – 216 с.

А.Н.Пашкуров, М.М.Сидорова

Казань, apr.72@mail.ru

Модель анализа региональной литературоведческой школы

(на материале библиографического словаря

«Русское литературоведение в Казанском университете (1806 – 2009)»

Истоки Казанской литературоведческой школы восходят к самому началу XIX века и неразрывно связаны с генезисом и эволюцией Казанского университета. Этот ключевой факт был и остается неоспоримой аксиомой для всех историков университетского образования в нашем крае: начиная от фундаментальной монографии Н.Н.Булича («Из первых лет Казанского университета (1805 – 1819)», Казань, 1875 – 1891) – к панорамным системным обзорам Н.П.Загоскина (сравним его известную работу: «История Императорского Казанского университета за первые сто лет его суще-

ствования (1804 – 1904)», Казань, 1902 – 1906) и завершая биобиблиографическим словарем под научной редакцией проф. Г.Н.Вульфсона, вышедшим к 200-летию университета («Казанский университет, 1804 – 2004: биобиблиографический словарь», Казань, 2002 – 2004) [4; 6]. Если же учесть и многочисленные научно-исследовательские отчеты и переписку ученых-филологов, в разные годы составлявших славу *alma mater*, можно будет со значительной долей объективной достоверности нижнюю границу в летописи изучения истории казанского литературоведения отнести уже и к первой половине XIX столетия.

К началу 1990-х годов при кафедре русской и зарубежной литературы КГУ сложилось под научным руководством Людмилы Яковлевны Вороновой цельное самостоятельное направление исследований, как историко-теоретического, так и прикладного характера: «Русское академическое литературоведение и критика в Казани: формирование, развитие, школы, традиции». К первым годам XXI века в активе школы были уже и успешно защищенные кандидатские диссертации, и несколько выигранных грантов (от внутри-университетских до центральных по РФ, по линии Федеральной целевой программы), серия концептуальных очерков, статей, монографий, несколько всероссийских конференций, наконец – своя творческая система авторских спецкурсов, разработанных как самой Л.Я.Вороновой, так и ее учениками и последователями. Принципиально важно, что спецкурсы эти пронизывали, по замыслу авторов, всю систему университетского образования, начиная от старших курсов специалитета и заканчивая программами для аспирантуры и магистратуры.

Биобиблиографический словарь «Русское литературоведение в Казанском университете (1806 – 2009)» (Казань, 2011) создавался в течение более чем трех лет и стал на данный момент предпоследним итогом разработок по изучению истории и теории Казанской литературоведческой школы. Работа над книгой, объединившая как преподавателей кафедры

русской литературы, так и работавших под их руководством магистрантов и аспирантов, непосредственно предшествовала итоговому масштабному проекту творческой группы – разработке концепции анализа региональной школы гуманитарного знания. В результате – в 2012 году был успешно выигран, и реализован за два года!, грант ФЦП: «Региональная модель формирования и развития русского академического литературоведения: Казанская научная школа» (*№ соглашения: 14.А18.21.0536; шифр: 2012-1.2.2-12-000-3004; при поддержке Министерства образования и науки РФ*).

К настоящему моменту сама логика ведущихся исследований подводит нас к тому, что некоторые ключевые положения пришло время вынести на широкое обсуждение с коллегами.

Первая принципиально важная для авторов «Словаря» установка заключалась в том, чтобы отказаться от более классических и шире признававшихся до сих пор хронологического и тематического подходов.

Первый из обозначенных нами принципов, легший фактически в основу вульфсоновского «Словаря», как показала исследовательская практика, не позволяет в целом ряде важных моментов проследить динамику генезиса и эволюции научного мировоззрения того или иного литературоведа, сводя все к достаточно жесткой временной биографической «вертикали».

Тематический принцип систематизации материала, также достаточно часто встречающийся в современном науковедении (в частности, в разработках коллег из Москвы и Санкт-Петербурга [5; 2]), не всецело адекватен специфике казанского контекста ввиду многопрофильности научных интересов филологов. Так, историки литературы могли свободно обращаться к вопросам славянского языкознания (как профессора М.П. и Н.М.Петровские), внутри системы истории литературы казанскими исследователями нередко с равным успехом создавались концептуальные труды,

посвященные совершенно разным эпохам отечественной литературной культуры (сравним научно-исследовательскую и просветительскую деятельность Н.Н.Булича, А.С.Архангельского и других); наконец, – филолог-литературовед выступал, особенно – в классическое время расцвета университетского образования, специалистом в целом комплексе смежных непосредственно с наукой о литературе дисциплин (не случайно, к примеру, параллельное изучение: Б.В.Варнеке – истории словесности и истории театра, а Е.А.Бобров – филологии и философии).

Исходя из специфики означенной ситуации, авторы словаря «Русское литературоведение в Казанском университете...» каждый монографический мини-исследовательский очерк построили как систему из трех больших звеньев.

В первой, основной, части освещались периоды жизни и научно-педагогической деятельности героя-филолога, с приоритетным акцентированием его мировоззренческих приоритетов-установок, исследовательских методов и общего очерка вклада в гуманитарные знание и культуру России.

Второе и третье звенья, соответственно, носят прикладной, справочно-библиографический характер. Суть – в том, что в конце соответствующей статьи приводятся сначала основные издания (труды) данного автора по проблемам теории и истории русской словесности (в их хронологической последовательности), а затем, в подразделе «Источники и литература» – биографическая, научно-критическая и справочная литература об ученом, а также перечень отсылок на ключевые архивные источники.

Итак, обратимся к первому, основному, звену в составе очерка-статьи, решающему для выстраивания концепции истории литературоведческой школы как таковой.

В части, касающейся собственно биографии, жизненного пути филолога, на наш взгляд, принципиально важно акцентировать такие зоны, как:

а) семья, в которой будущий ученый появился на свет – и, шире:

б) тот круг знаний и культуры, который был для него доступен и значим на первых этапах становления его как личности.

Итоговой задачей на этой ступени выступает создание цельной картины истории образования литературоведа: от первых возможных уроков домашнего образования (в случае с профессорскими династиями уникальность и первоначальность этого контекста просто невозможно не признать, что и сделала рефреном Н.И.Недашковская в своих материалах для словаря [8]) – через школы / гимназии – и венчая всю совокупность аналитических фактов выявлением времени и путей прихода филолога в университетскую систему.

В ходе представления университетской деятельности ученого, к необходимому логическому хронологическому-биографическому принципу добавляется и системно-генетический подход.

С одной стороны, это дает возможность выйти к достаточно «маргинальным», на первый взгляд, обстоятельствам и фактам, к примеру – вкратце осветить своеобразие юношеского (не только чисто научного, но иногда и художественного) творчества героя статьи-очерка. Так, философско-филологические интересы молодого Е.А.Боброва прекрасно «оттеняли» эксперименты в прозе философского характера и параллельное штудирование и переводы классической литературы.

С другой стороны, не менее существенна и парадигма становления собственно научных приоритетов определенного литературоведа. С этой целью в очерк более чем целесообразно включать данные о студенческих проектах будущего ученого, его первых самостоятельных выступлениях в печати, защищенной магистерской диссертации. К примеру, в прологе статьи по А.С.Архангельскому, Л.Я.Воронова специально в одном смысловом блоке привела сведения по магистерской и докторской диссертациям уче-

ного, что обе были посвящены новационному исследованию теории и поэтики литературы и культуры Древней Руси [1].

На этом же этапе чрезвычайно возрастает роль и контекстного подхода в его историко-функциональном исполнении. Иными словами говоря, в ходе анализа генезиса научного мировоззрения филолога, весьма существенно и важно остановиться на фигурах ученых и деятелей культуры, оказавших на него наиболее существенное влияние. М.М.Сидорова, допустим, выделяет особую роль европейской поездки (1857 – 1859 годы) в научной биографии проф. Н.Н.Булича [9]. Едва ли не более интересный пласт – и рассмотрение диалогов ученых Казанского университета со своими современниками-писателями. Тот же Н.Н.Булич в «санкт-петербургский» свой год (1860) сблизился с А.В.Дружининым, И.С.Тургеневым, Н.Г.Чернышевским. Такой фокус анализа в очерке дает убедительнейшее основание для того, чтобы рассматривать динамику определенной литературоведческой школы в контексте эволюции всей системы гуманитарного знания и литературной культуры. (Если же в круг знакомств и важных контактов исследователя входит кто-либо из других героев словаря, соответствующие фамилии выделяются в тексте полужирным шрифтом – и создается тем самым рефрен «внутреннего» университетского текста).

Далее, от системно-биографического обзора как от отправной точки, логичен выход и на развернутый анализ научно-просветительского мировоззрения того или иного представителя филологической школы. Здесь же называются и ключевые труды (диссертации, монографии, статьи, рецензии и т.д.) этого исследователя.

Определив кредо ученого и все уровни его мировоззренческой системы в «сердцевине» такой модели статьи-очерка, целесообразно перейти и к его вневузовской, локально научной или учебно-преподавательской, деятельности. Особое внимание важно уделить публичным лекциям, участию в литературно-общественных союзах, поездкам и стажировкам. В

итоге так и складывается целостный портрет интересующего литературоведа. Так, Н.Г.Комар в завершение своей небольшой статьи о В.Г.Варенцове приводит интересные и принципиально важные данные об изучении им вопроса о состоянии школ в Швейцарии и Франции, а также уровня преподавания словесных наук в семинариях в славянских странах [7].

Наконец, коль скоро мы говорим именно о литературоведческой школе в ее генезисе и эволюции, логично вновь вернуться к персоналиям. Как начинался каждый очерк обзором трудов основных предшественников ученого, точно так же в завершение всей представляемой картины закономерна краткая характеристика наследия ученого у его учеников. К примеру, А.А.Аксенова и Л.Я.Воронова в статье о Дм.Шестакове коснулись вопроса о преемственности Казанской и Дальневосточной филологических школ (что было связано с переездом ученого в 1920-е годы для работы в Дальневосточный университет) [1].

Примечания

1. *Аксенова, А.А., Воронова, Л.Я.* Шестаков Д.П. / А.А.Аксенова, Л.Я.Воронова // Русское литературоведение в Казанском университете... – Казань, 2011. – С.83-88.
2. *Баршт, К.А.* Русское литературоведение XX века: в 2 ч. / К.А.Баршт. – СПб.: РГПУ, 1997.
3. *Воронова, Л.Я.* Архангельский А.С. / Л.Я.Воронова // Русское литературоведение... – С.8-15.
4. *Загоскин, Н.П.* История Императорского Казанского университета за первые сто лет его существования / Н.П.Загоскин. – Казань, 1902-1906, Т.1-4.
5. История русского литературоведения / Под ред. П.А.Николаева. – М.: Высш.шк., 1980.
6. Казанский университет, 1804-2004: библиографический словарь / Гл.ред. Г.Н.Вульфсон. – Казань, 2002-2004. – Т.1-3.
7. *Комар, Н.Г.* Варенцов В.Г. / Н.Г.Комар // Русское литературоведение... – С.32-34.
8. *Недашковская, Н.И.* Петровский М.П. / Н.И.Недашковская // Русское литературоведение... – С.61-65.

9. Сидорова, М.М. Булич Н.Н. / М.М.Сидорова // Русское литературоведение... – С.27-31.

А.В.Софьина

Казань, anastasisofina@mail.ru

К вопросу о создании Музея казанского литературоведения

Филология была представлена в Казанском университете с первых лет его существования: по уставу 1804 года было создано отделение словесных наук. С тех пор структура университета, как и само филологическое отделение, претерпела немало изменений. За прошедшие 210 лет неоднократно менялось название этой структурной единицы, менялся её качественный и количественный состав, но, тем не менее, пережив тяжелые послереволюционные, а затем и военные годы, филологическая наука до сих пор продолжает свой путь в стенах Казанского университета.

Как и другие научные направления, филология составила немалую славу университету, однако увековечения заслуг её выдающихся деятелей до сих пор не произошло. Наилучшей возможностью сохранения памяти о великих учёных могло бы стать создание музея.

При Казанском университете уже действуют 10 музеев, 5 из которых являются естественнонаучными, 3 представляют историческую науку. На наш взгляд, отсутствие в этом списке музея литературоведения несправедливо, ведь преподаватели отделения словесных наук также внесли немалый вклад в дело прославления казанской *alma mater*. Литературоведов, сформировавших свои научные взгляды и развивших свой потенциал именно в Казани, приглашали на работу в столицу и другие крупные города России.

Расширяя географию поисков музея нужного нам профиля, обратимся к Казани. В нашем городе в настоящее время работают 6 литературных музеев, которые, однако, не затрагивают литературоведческую науку и

судьбы её казанских представителей. В России же музеев, посвященных истории развития литературоведческой мысли, единицы, и, как правило, они находятся в регионах (например, Музей регионального литературоведения при Ставропольском государственном университете).

В наше время, когда под гнётом превосходства естественных наук филология отстаивает своё право на существование и ищет пути для дальнейшего развития, ощущается необходимость популяризации гуманитарных дисциплин. Именно в этом случае весомую помощь могут оказать специализированные музеи, экспозиции которых рассказывают о лучших учёных-литературоведах, а также о литературоведении как науке и её роли в обществе.

Создание Музея казанского литературоведения было бы целесообразно планировать в структуре Казанского университета, ведь именно такой подход позволит показать вклад местных литературоведов в науку и подтвердить существование казанской школы литературоведения. Труды современного поколения литературоведов, сформировавших обширную научную базу регионального литературоведения, станут основополагающими при создании Музея.

Постараемся наметить ключевые моменты на пути создания Музея казанского литературоведения.

Цель создания музея – представить историю казанского литературоведения и вклад казанских ученых в развитие науки о литературе в России.

Задачи:

- выявить и показать музейно-художественными средствами особенности развития литературоведения в Казани с 1804 года по настоящий момент;
- познакомить посетителей музея с фактами биографии и научной деятельностью казанских литературоведов;

- отразить деятельность литературных обществ Казани: Общества любителей отечественной словесности, Пушкинского общества литературы и искусства, Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина при Казанском императорском университете;

- актуализировать и стимулировать научно-исследовательскую деятельность в области изучения регионального литературоведения (исследования, проведение конференций, подготовка и издание монографий, указателей, словарей, учебных пособий, брошюр и т.д).

Основные функции проектируемого музея: научно-исследовательская, образовательно-воспитательная, коммуникативная, популяризаторская.

Главной целевой аудиторией станут студенты и аспиранты, обучающиеся по специальностям «Филология», «Педагогическое образование». Казанский университет – крупнейшее в Татарстане учебное заведение, готовящее филологов и учителей русского языка и литературы. Музей, размещённый на его территории, несомненно, должен привлекать специалистов в этой области.

Перспективной и значимой частью целевой аудитории Музея казанского литературоведения могут стать школьники города, Республики Татарстан и близлежащих республик, особенно – учащиеся старших классов. Именно это время зачастую является определяющим в выборе будущей профессии, поэтому знакомство школьников с историей литературоведения посредством музея не только может стать решающим фактором в этом выборе, но и поможет в сдаче ЕГЭ и вступительных экзаменов по литературе.

Кроме того, для учителей-словесников и преподавателей-филологов посещение Музея литературоведения станет привлекательной возможностью расширить, подкрепить и проиллюстрировать школьную и вузовскую программу.

Частью потенциальной аудитории музея могут оказаться иностранные студенты, участники филологических конференций, а также историки, краеведы и рядовые жители Казани и республики, интересующиеся историко-культурным наследием своего края.

Совершенно особой частью структуры Музея казанского литературоведения может стать библиотека, организованная при нём, и небольшой читальный зал. Книжная коллекция должна быть сформирована не только из научных трудов самих учёных, но и из произведений русской и зарубежной литературы, которые были предметом исследований казанских литературоведов.

Теперь обратимся к самым важным составляющим музея – комплектованию фондов и построению экспозиции.

Структура Музея казанского литературоведения могла бы состоять из четырех больших разделов.

Первый раздел экспозиции – вводный. Целесообразно было бы вкратце представить историю создания Казанского университета, а также учреждение и последующее поэтапное развитие отделения словесных наук. Об этих событиях смогут рассказать копии и оригиналы документов, фотографии.

Второй раздел экспозиции самый обширный – «Развитие науки о литературе в Казани в XIX веке». Предполагается осветить деятельность выдающихся литературоведов этого периода: А.С.Архангельского, Е.Ф.Будде, Н.Н.Булича, Б.В.Варнеке, М.П. и Н.М. Петровских, Д.П. и С.П. Шестаковых и др. Обязательным атрибутом раздела должны стать портреты ученых. Наполнить экспозицию содержанием помогут копии и оригиналы рукописей, писем, изданных работ.

Расширить и углубить содержательную часть второго раздела и задать ей тематическую направленность поможет не только хронологический, но и тематический принцип. Экспозиция Музея должна отражать

весь спектр литературоведческих направлений, затронутых казанскими учёными в своих исследованиях: фольклор разных народов, русская литература, славянские литературы, западноевропейская литература, татарская литература и т.п. Эта часть выставочного пространства может стать самой яркой и насыщенной. Кроме писем и отчетов из заграничных командировок, здесь могут экспонироваться костюмы представителей тех стран и регионов Российской Империи, куда командировались казанские ученые для сбора необходимых им сведений. Также интересно было бы оснастить этот раздел аудиосредствами, чтобы посетитель мог услышать, например, как звучат песни Самарского края, собранные В.Г.Варенцовым.

Третий раздел экспозиции будет посвящен славным продолжателям традиций – литературоведам XX-XXI веков.

Совершенно особым «подразделением» может стать небольшая часть экспозиции, освещающая деятельность литературных обществ: Общества любителей отечественной словесности, Пушкинского общества литературы и искусства, Общества любителей русской словесности в память А.С. Пушкина при Казанском императорском университете.

Источниковую основу экспозиции будущего музея могут составить экспонаты из Отдела рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н.И.Лобачевского: книги, документы и т.д.

Вместе с тем, недостаточное количество имеющихся экспонатов предполагает активное комплектование фондов, которое может быть проведено по нескольким направлениям.

Во-первых, возможно заключение договоров об экспонировании предметов и документов из Национального музея РТ, Национального архива РТ, Научно-исследовательского отдела рукописей Российской государственной библиотеки, Российского государственного архива литературы и искусства, Института русской литературы АН РФ (Пушкинский дом), Института мировой литературы АН РФ. В перечисленных организациях

хранится большой объем документов, связанных с деятельностью казанских литературоведов: письма, рукописи и т.п. В связи со спецификой деятельности таких учреждений, как архивы, по договору могут быть переданы не оригиналы, а копии высокого качества.

Во-вторых, определенный успех может быть достигнут в результате обращения к горожанам, университетам других городов, где работали наши учёные, а также непосредственно к их потомкам. Таким образом могут быть получены личные вещи, фотографии и документы представителей казанской литературоведческой школы.

В-третьих, в процессе комплектования фондов будущего музея возможно изготовление новоделов: форменной одежды студентов и преподавателей университета XIX столетия и т.п.

Наконец, одним из главных направлений комплектования может стать закупка типологических предметов в антикварных магазинах (письменные и учебные принадлежности и т.п.).

Все затронутые аспекты – лишь небольшие ремарки на пути к созданию научной концепции, расширенной тематической структуры и плана комплектования Музея казанского литературоведения и, как результат, его правильного и успешного функционирования.

Примечания

1. *Веселицкий, О.В.* Понятие и сущность художественного проектирования музейных экспозиций / О.В. Веселицкий // Вопросы музеологии. – 2010. – № 1. – С. 121-125.

2. *Поляков, Т.П.* Как делать музей? (О методах проектирования музейной экспозиции) / Т.П. Поляков. – М., 1997. – 174 с.

3. Русское литературоведение в Казанском университете (1806–2009): Биобиблиограф. словарь. – Казань: Казан. ун-т, 2011. – 229 с.

**VII. ВОПРОСЫ ЯЗЫКА И СТИЛЯ
ПИСАТЕЛЯ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ**

О.А. Гарифова

Самара, garifova-oksy@yandex.ru

**Филологический компонент
лингвокультурологической компетенции
будущих бакалавров сервиса и туризма**

Филологический компонент лингвокультурологической компетенции будущих бакалавров сервиса и туризма предполагает формирование не только культуры самоопределения личности, базирующейся на понимании самоценности человеческой жизни, ее индивидуальности и неповторимости, но и в рамках этой культуры формирование филологического компонента.

Изучение культуры и литературы страны предполагает, что будущий бакалавр в сфере сервиса и туризма должен овладеть определёнными компетенциями, которые помогут ему в дальнейшем овладеть и будущей профессией в целом, в том числе и филологического компонента.

Главнейшей из составляющих концепции курса страноведения является культурологическая идея, требующая изучать историю страны, историю русской литературы в их тесных взаимосвязях, для чего в программу закладывается такой аспект преподавания, как межпредметные связи. Преподаватель не может в полной мере осветить все эти связи, поэтому предлагается в рамках факультатива по мировой художественной культуре (МХК) читать курс «Русская и зарубежная культура» параллельно с курсом «Русская и зарубежная литература».

Обновляются вузовские программы, особенно по гуманитарным наукам, поэтому в курсы для будущих бакалавров сервиса и туризма вводится зарубежная литература, которую невозможно преподавать без учёта культуры. Это потребовало переработки программы курса и введения культурологического факультатива [4].

Формирование лингвокультурологической компетенции невозможно без обращения к лексическому минимуму будущих работников сервиса и туризма [3]. Для понимания англоязычного художественного текста чрезвычайно важны лингвокультурные комментарии. «Тезаурус и объём фоновых знаний автора художественного текста на английском языке и русскоязычного читателя, как представителей разных лингвокультур, имеют существенные различия» [5, 3], – считает Е.А.Горбунова. Филологический анализ текста обязывает понимать этот лингвокультурный фон произведения, что обусловлено «необходимостью изучения собственно прецедентного текста как основной составляющей лингвокультурного фона, а также необходимостью совмещения синхронического и диахронического подходов к анализу рассматриваемых явлений» [1, 3–4].

Все русскоязычные туристы, выезжающие в англоязычные страны, должны представлять историю этих стран, их культуру, литературу, в том числе русско-английские (американские, австралийские, канадские и т.д.) отношения, а в их рамках – русско-английские литературные связи, которые уходят в глубь веков [2, 7–9].

Будущим бакалаврам сервиса и туризма необходимо иметь определённые знания (в рамках лингвокультурологической компетенции) о том, что в зарубежной культуре и литературе много замечательных художественных явлений, в том числе и литературных [7]. Об уникальности англоязычной культуры и литературы должны знать не только туристы, но и все те, кто организует и осуществляет индустрию сервиса и туризма. Не-

возможно сколько-нибудь грамотно организовать туристско-сервисные услуги по Англии, США, Канаде без знания их культуры и литературы.

В зарубежном литературоведении устойчив интерес к приключенческому роману вообще и, в том числе, к романам знаменитого Брэма Стокера («Дракула», «Ущелье змеи»), а также к его новеллам и литературным сказкам. Как известно, он вписал своё имя, прежде всего, в готическую традицию английской романистики. По его произведениям можно увидеть английскую ментальность рубежа XIX – XX вв., тем более что и современная молодёжь читает приключенческие романы Брэма Стокера [6].

Невозможно себе представить человека, путешествующего по США и не знающего произведения известного американского писателя Уильяма Фолкнера. Творчество У.Фолкнера («Авессалом, Авессалом!», «Сойди, Моисей», «Большие леса», «Деревушка», «Уош» и др.) характеризуется глубиной эксплицитно-имплицитно выраженного содержания и богатством выразительно-изобразительных средств, а также разнообразными историческими, культурными и литературными аллюзиями [8].

Так, наметив себе поездку в Ирландию, необходимо знать, что там родился и жил знаменитый ирландский писатель, один из признанных «отцов» модернизма – Дж.Джойс. Его роман «Улисс» – воплощение нового понимания задач литературы: тонкий психологический анализ, отточенная литературная техника, это – новый роман XX века [7, 462–466]. Если вы – в США, тем более в Чикаго, то вам просто необходимо хотя бы кое-что знать о великом американском писателе – Эрнесте Хемингуэе: журналист, новеллист («В наше время», 1925), автор знаменитых романов «Фиеста» (1926), «Прощай, оружие!» (1929), «По ком звонит колокол» (1940) и, пожалуй, самое известное его произведение – повесть «Старик и море» (1952).

Путешествуя по современной Англии, США, Канаде, следует представлять себе их современную культуру, литературу, архитектуру и т.д.

Примечания

1. *Аристов, А.Ю.* Интеграция лингвокультурного фона в произведениях англоязычных авторов: автореф. дис. ...канд.филол. наук / А.Ю.Аристов. – Тольятти, 2008. – 22 с.
2. *Буранок, О.М.* Русско-английские литературные связи в новейших исследованиях / О.М.Буранок // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2013. – Т.15. – № 2. – С.7–9.
3. *Верещагина, М.В., Вебер (Гарифова), О.А.* Английский язык. Лексический минимум: методич. указ. / М.В.Верещагина, О.А.Вебер (Гарифова). – Самара: Инкома-Пресс, 2004. – 50 с.
4. *Гарифова, О.А.* Лингвокультурологические, педагогические и психологические аспекты профессиональной подготовки бакалавров сервиса и туризма: учебное пособие / О.А.Гарифова. – Самара: СНТЦ, 2013. – 64 с.
5. *Горбунова, Е.А.* Лингвокультурный комментарий прецедентных феноменов в англоязычном художественном тексте: автореф. дис. ...канд.филол.наук / Е.А.Горбунова. – Самара, 2008. – 23 с.
6. *Лаштабова, Н.В.* Поэтика прозы Брэма Стокера: автореф. дис. ...канд.филол.наук / Н.В.Лаштабова. – Самара, 2013. – 18 с.
7. *Луков, Вл.А.* История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / Вл.А.Луков. – М., 2008. – 512 с.
8. *Семочкина, Ю.В.* Подтекст как системный элемент семиотической структуры англоязычного художественного текста (на материале произведений У. Фолкнера): автореф. дис. ... канд.филол.наук / Ю.В.Семочкина. – Самара, 2013. – 23 с.

А.В.Игнашов

Самара, drama-ignashov@yandex.ru

Политический язык цитат выступлений адвокатов в литературных произведениях о Нюрнбергском процессе

В контексте изучения литературных произведений о Нюрнбергском процессе требует особого внимания проблема толерантности [8]. По мнению Л.Смирнова, «в дни Нюрнбергского процесса адвокатами главных гитлеровских преступников была создана удобная для них версия защиты. Это – версия о «демоническом влиянии» Гитлера на свое ближайшее окружение, состоявшее, оказывается, из «идеалистов» и преданных «рыца-

рей» национал-социализма. Версия настолько глупая и нахальная, настолько противоречащая фактам, установленным на Нюрнбергском процессе, что даже американский военный официоз «Старс энд страйпе» выступил в свое время с фельетоном, высмеивающим ее» [10, 555].

За время процесса обвинители вызвали в суд 37 свидетелей, защита – 102, на предъявление доказательств обвинения в ходе процесса ушло 74 дня, а на защиту – 133.

Адвокаты всячески подчеркивали исторический характер трибунала, как и то обстоятельство, что гонорар не имеет для них значения. Однако доктор Дикс, адвокат Шахта, когда ему отказали в десяти тысячном гонораре, уехал из Нюрнберга, а вернулся, лишь достигнув финансового компромисса. Другие защитники требовали согласия трибунала на их временные отъезды для участия в других судебных процессах в различных городах страны. Защитник СС доктор Бабель, посчитав свой гонорар недостаточным, даже начал собирать деньги с эсэсовцев, пока трибунал не пресек его коммерческую деятельность.

Журнал «Deutschland» посвятил в 2009-2010 годах ряд публикаций вопросам толерантности, формирования общеевропейского культурного и социального пространства: «Несмотря на эпохальные изменения в истории политического развития Западной Европы, журналистский интерес к тоталитаризму, авторитаризму и национализму не уменьшается: данные тенденции не изжиты окончательно, они все еще сохраняют способность к разнообразным метаморфозам» [3, 276].

Нельзя не согласиться с В.В.Колесниковой в том, что «художественное слово-концепт одновременно обладает значением и смыслом» [4, 90]. Изучая зафиксированное в тексте мировоззрение писателя, мы реконструируем индивидуально-авторскую картину мира и систему ее духовно-нравственных и морально-этических измерений.

Принято считать, что современный политический дискурс является сферой манипулирования сознанием всего мирового сообщества. Под политическим языком, как правило, понимается особая знаковая система какого-либо языка, предназначенная для политической коммуникации, для пропаганды тех или иных идей, эмотивного воздействия на граждан страны и побуждениям их к политическим действиям.

Пытаясь оправдать, руководителей Третьего рейха, их адвокаты договорились в Нюрнберге до того, что стали называть Кейтеля носителем лучших традиций немецкого офицерства, Иодля – романтиком и интеллектуалом, а Германа Геринга – демократом.

Как известно, на Нюрнбергском процессе адвокаты порой снабжали свидетелей от защиты заранее заготовленными текстами. Так случилось при вызове на допрос в качестве свидетеля бывшего статс-секретаря германского министерства иностранных дел Штеенграхта. Сидя за свидетельским пультом и отвечая на вопросы адвоката, тот откровенно читал текст по шпаргалке. Председатель трибунала Лоренс заметил защитнику Риббентропа, что свидетели могут пользоваться заметками, «но трибуналу кажется, что этот свидетель читает почти каждое слово... Он фактически произносит речь, которую написали заранее. Если это будет продолжаться, то трибуналу придется подумать, не следует ли изменить установившийся на данном процессе порядок и придерживаться обычного правила, запрещающего свидетелям пользоваться какими-либо заметками, за исключением тех, которые делаются в данный момент» [9, 113].

В «Нюрнбергском эпилоге» есть ряд фактических неточностей, на наш взгляд, вполне сознательно допущенных автором. Так, например, Полторак пишет о том, что в Нюрнберге каждый подсудимый мог выбрать себе адвоката. В стенограмме же заседания трибунала от 20 ноября 1945 года в тексте выступления лорда Лоренса читаем об этом: «Почти во всех случаях защитники, выступающие от имени подсудимых, были избраны

самими подсудимыми, но в некоторых случаях, когда подсудимым было невозможно избрать себе защитников, Трибунал сам назначил подходящих защитников, приемлемых для подсудимых» [6, 97].

Нюрнбергская защита включала в себя и небольшую группу молодых адвокатов, не брезговавших никакими средствами. Так, например, доктор Зейдль, щуплый человечек маленького роста с глубоко сидящими злыми глазами, всем своим поведением буквально жаждал скандальной известности, постоянно вертелся возле Геринга, хотя должен был защищать Гесса и Франка. Геринг называл Зейдля мышонком и часто использовал для выполнения таких поручений, которые не рисковал давать солидным адвокатам Штамеру или Диксу.

Профессор международного права, адвокат Герман Яройсс настаивал: «Только империя, но не отдельное лицо, будь оно даже главой государства, должно нести ответственность. Наказание отдельных лиц в соответствии с нормами международного права за нарушение мира между отдельными государствами возможно только в том случае, если будут уничтожены основы действующего международного права и представления, в течение веков прочно укоренившиеся в сознании европейских народов» [7, 461].

Адвокат Геринга Штамер считал, что трибунал, состоящий из судей стран-победительниц, не может быть беспристрастным. В своей речи Штамер предложил трибуналу собрать мнения признанных во всем мире авторитетов в вопросах международного права относительно законности этого процесса.

Адвокаты подсудимых приложили все усилия, чтобы доказать, будто захват Австрии был произведен с согласия самой Австрии, народ которой якобы принял это с восторгом. Адвокат Штейнбауэр привел следующий аргументом: Гитлер был австрийцем, он любил свою родину. Восточнее Берхтесгадена, на высоте тысячи метров, на склоне горы, среди лугов и ле-

сов расположен Оберзальцберг. Здесь Адольф Гитлер устроил себе дом, куда приезжал, чтобы отдохнуть от работы в имперской канцелярии. Погруженный в свои мысли, Гитлер стоял у широкого окна своей виллы, его взор скользил по долинам и покрытым снегом горам.

У адвокатов было свое понятие эдельвейса. Они и в Нюрнберге развивали мысль о том, что суд над военными преступниками не нужен цивилизованным государствам.

Учитывая, что каждый писатель создает в литературном произведении собственную модель мира, отражая в ней свое видение реалий, кодируя в тексте те или иные проблемы, необходимо помнить о том, что художественной природой произведения является органическая «связь лингвистических и экстралингвистических элементов, которые формируют единое целое» [1, 11].

Изучая развитие личности в политическом языковом пространстве, Е.А.Луговая отмечает, что в «литературе политический дискурс представлен как многоаспектное и многоплановое явление, как комплекс элементов, образующих единое целое» [5, 277].

В наши дни знания, полученные из литературы, так же ценны в массовом сознании, как и научные знания. «Художественно-документальное произведение и научное исследование дают одинаково правдивую картину действительности, но для читателя роман более интересен, чем труд историка» [2, 117].

В художественном произведении авторское слово приобретает максимальную семантическую многоплановость, включает в себя индивидуальные и общепринятые значения. Кроме того, как мы видим на примере «Нюрнбергского эпилога» А.И. Полторака, слово в рамках художественного текста может получить значимость концепта, если вкладываемый автором в него особый смысл выходит за рамки общепринятого понимания.

Примечания

1. *Борисова, Л.В.* Интерпретация текста (проза) / Л.В.Борисова. – Минск, 1999. – С.11.
2. *Игнашов, А.В.* Историзм и исторические документы в литературных произведениях о Нюрнбергском процессе / А.В.Игнашов // Современная наука. №1 (4). 2011. – СПб. 2011. – С.117.
3. *Игнашов, А.В.* Полиэтническая толерантность на страницах «De - Magazin Deutschland» / А.В.Игнашов // Формирование языковой личности в поликультурном пространстве Северного Кавказа: материалы Всероссийской научной конференции / отв. ред., сост. Е.А.Луговая. – Ставрополь: РИО Ставропольского филиала ГОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова», 2011. – С.276.
4. *Колесникова, В.В.* Концептосфера литературной личности: художественные концепты в индивидуально-авторской картине мира / В.В.Колесникова // Формирование языковой личности в поликультурном пространстве Северного Кавказа: материалы Всероссийской научной конференции / отв. ред., сост. Е.А.Луговая. – Ставрополь: РИО Ставропольского филиала ГОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова», 2011. – С.90.
5. *Луговая, Е.А.* Языковая личность в политическом дискурсе: истоки и перспективы развития / Е.А.Луговая // Формирование языковой личности в поликультурном пространстве Северного Кавказа: материалы Всероссийской научной конференции / отв. ред., сост. Е.А.Луговая. – Ставрополь: РИО Ставропольского филиала ГОУ ВПО «Московский государственный гуманитарный университет им. М.А.Шолохова», 2011. – С.277.
6. Нюрнбергский процесс. Сборник материалов в 2 т. / Под ред. К.П.Горшенина, Р.А.Руденко и И.Т.Никитченко. Изд. второе, исправ. и дополн. Гос. изд-во юридич. литературы. – М., 1954. – Т.1. – С.97.
7. Нюрнбергский процесс. Сборник материалов в 2 т. / Под ред. К.П.Горшенина, Р.А.Руденко и И.Т.Никитченко. Изд. второе, исправ. и дополн. Гос. изд-во юридич. литературы. – М., 1954. – Т.2. – С.461.
8. См.: *Полевой, Б.Н.* В конце концов. Нюрнбергские дневники. – 2-е изд. – М., 1972; *Полторак, А.И.* От Мюнхена до Нюрнберга. – М., 1960; *Полянский, Н.Н.* Международный военный трибунал / Под ред. Н.М. Рычкова. – М., 1946; *Сагалов, З.В.* Прелюдия к Нюрнбергу: повесть, основанная на документах. – Харьков, 1990; *Ступникова, Т.С.* «Ничего кроме правды...». Нюрнберг-Москва: воспоминания. – М., 1998; *Яртых, И.С.* Нюрнбергский процесс: Защитительные речи адвокатов. – М.: Юрлитинформ. в 2 т. – М., 2008.
9. *Полторак, А.И.* Нюрнбергский эпилог / А.И.Полторак. – М., Воениздат, 1969. – С.113.
10. *Смирнов, Л.* Послесловие ко второму изданию / Л.Смирнов // Полторак А.И. Нюрнбергский эпилог. – М., Воениздат, 1969. – С.555.

Л.А.Сомова

Тольятти, makso@yandex.ru

**Развитие дискурсивного мышления учащихся
при изучении филологических дисциплин**

Усиление дискурсивного акцента в гуманитарных науках – веяние времени. В широком смысле, текстами, ставшими частью культуры, мы общаемся – в этом практическое значение филологического образования.

Владение способами вступать в художественную коммуникацию, интерпретировать текст, понимать контексты, осознавать личностные смыслы, обретенные при чтении, самому использовать в общении силу образного, художественного слова – все это, на наш взгляд, важные составляющие дискурсивного мышления, свидетельствующие о художественно-коммуникативной компетенции личности.

Термин «*дискурсивное мышление*» понимается «как особая форма мышления вербального, оперирующего сложными текстовыми смыслами, которые передают целостные речевые произведения» [3, 5]. В центре оказывается языковая личность – «человек в его способности совершать языковые поступки» [3, 4]. Обучая школьников русскому языку и литературе, читая учебные курсы студентам-филологам, важно ставить их в ситуацию, требующую решения различного рода художественно-коммуникативных задач.

Рассматривать методику преподавания филологических дисциплин в школе и в вузе в ракурсе задач формирования «дискурсивного мышления» языковой личности заставляет и ситуация, связанная с модернизацией образования: новые ФГОСы подчеркивают важность формирования коммуникативной компетенции у школьников и студентов, новые требования к учебным планам заставляют унифицировать филологические дисциплины...

Актуализируя интертекстуальные смыслы художественного произведения, организуя «диалог культур», мы включаем в образовательное пространство другие тексты, освоение которых возможно зачастую только в перспективе за счет самостоятельной работы учащихся. Информационное развитие общества, появление поисковых систем в интернете облегчают нахождение новых текстов, будь то литературные произведения прошлого и настоящего, картины художников или музыкальные творения. Но калейдоскоп высказываний может дать весьма абстрактную общую «картинку», отражающую мозаичность современного образа мира. Еще Л.Н.Толстой выразил мысль о том, что важно разобраться в том «бесчисленном лабиринте сцеплений», что сопрягают тексты в единую структуру. Ныне возможно «путешествовать» по информационному пространству, самому выбирая путь чередования таких смысловых сцеплений. Мотивировать на такие поиски можно, апеллируя, например, к музыкальным увлечениям школьников. При изучении творчества В.Маяковского - предложить разыскать и прокомментировать музыкальные интерпретации на темы: «Хорошее отношение к лошадям», «Лиличка!», «Послушайте!». Кроме ставших классическими музыкальных интерпретаций Е.Камбуровой, группы «Сплин», путешествующие по сети найдут музыкальный альбом «Живой Маяковский», выпущенный в 2005 году в рамках экспериментального проекта «Живое радио». Организаторы конкурса предложили музыкантам погрузиться в эпоху Маяковского, стать его соавторами, оживить своей музыкой его стихи, найти точки пересечения двух эпох, сравнить современное мироощущение с мировидением поэта. В результате заиграли новыми красками такие произведения, как «Блэк энд Уайт», «Про Это», Письмо Татьяне Яковлевой», «Флейта-позвоночник», «Военно-морская любовь», «Кадет», «Уличное», «Ночь», «Париж», «Наш марш», «Вам!», «Мелкая философия на глубоких местах» и даже «Санплакат». Разумеется, активизировать дискурсивное мышление школьников целесообразно не

призывом поставить свой «лайк» (хотя «лайкнуть» - это тоже коммуникация), а просьбой написать отзыв, дать комментарий и обосновать свой выбор произведения или музыкальной группы. Интересный ряд произведений выстраивается при поиске и составлении рейтинга музыкальных интерпретаций стихотворений И.Бродского. Многие учащиеся признаются, что к восприятию поэзии И.Бродского они пришли через открытый ими в сети музыкальный ряд.

В методике преподавания литературы по-прежнему остро стоит вопрос, как научить оперировать «сложными текстовыми смыслами», как инициировать речевые поступки (аксиологический аспект художественного произведения настраивает размышления о духовно-нравственных ценностях). Прозвучавшие вербально, они превращают хаотичные раздумья в словесную плоть, особо действенную, если это аргументативная речь. Своеобразными аргументами при анализе литературного произведения становятся содержательные и стилистические доминанты художественного текста, биографические, исторические и языковые комментарии, личностные смыслы читателя и т.д.

При изучении филологических дисциплин в вузе необходимо обратить внимание студентов на то, что «текст – это пространство высказывания, поле выражения мысли» и «в пределах этого пространства складывается, формируется стратегия речи» [2, 161]. Это можно сделать, например, в рамках курса «Теория речевой коммуникации», связав эти мысли с литературоведческими изысканиями В.И.Тюпы, который рассматривал дискурс как «коммуникативное событие», «социокультурное взаимодействие».

Решения конкретных коммуникативных задач путем привлечения филологических знаний разных учебных дисциплин - сфера практической филологии. «Лингвокриминалистика», например, - база лингвистической экспертизы. «Психолингвистические основы рекламного текста», «Филологический анализ текста» позволяют проанализировать рекламный текст

с целью выявления способов усиления его воздействующей функции. Так, например, анализируя рекламное стихотворение В.Маяковского «Московский пролетарий» студенты выясняют, что уже в самом рекламном тексте поэта содержится общественно-политическая лексика (кодекс, труд, производство, профсоюз) как указание на специфику рекламируемого издания, которое являлось отраслевым и освещало проблемы рабочих. Они отмечают, что Маяковский использует прием паронимической аттракции «нэпачу нипочем», создающий эффект легкости борьбы с представителями НЭПа благодаря журналу «Московский пролетарий». Текст построен в вопросно-ответной форме, за счет чего создается эффект диалогического общения. В прямых призывах («читай «Московский пролетарий» и «с подпиской спеши») императив употребляется в единственном числе, что позволяет создавать иллюзию обращенности к каждому человеку, а не к безликой массе. Исследуя таким образом текст, студенты выявляют, что все используемые автором приемы направлены на наиболее адекватную и объективную характеристику рекламируемого журнала и соответствуют специфике предполагаемой целевой аудитории данного издания. Создавая тексты на основе знаний лингвостилистики, студенты учатся решать практическую задачу: как при помощи арсенала языковых средств максимально увеличить воздействующий потенциал рекламы. Коммуникативная сущность рекламных плакатов В.Маяковского определялась социальным заказом, он был востребован как талантливый версификатор. Однако необходимо сопряжение такого рода текстов с современными реалиями. Обратившись к интернету, можно установить, что стиль стихов В. Маяковского востребован и в современной рекламе: С.Белорусец - копирайтер, версификатор, специалист по креативу, член СП Москвы использует лесенку В.Маяковского, выполняя современные заказы по версификации рекламных текстов. Такое пересечение смысловых полей мотивирует студентов к творческой деятельности – они пробуют себя в роли копирайтеров-

версификаторов. За счет такого «социального взаимодействия», когда тексты воспринимаются как «коммуникативные события» чужой и своей жизни, осуществляется формирование собственной стратегии речи.

Важность выявления интертекстуальных связей, погружения в «диалог культур» можно продемонстрировать и на другом примере. Изучая курс «Основы речевой коммуникации», студенты получили задание сделать анализ коммуникативного статуса двух лирических текстов (стихотворения В.Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» и поэтической стилизации Д.Быкова под условным названием «Города сада не будет»), опираясь на теоретические положения Ю.И.Левина, предложившего рассмотрение лирики с коммуникативной точки зрения. Важно было выявить взаимоотношения «действующих лиц» («персонажей»), связанных с этим текстом» [1]. Частое использование 1-го лица, обобщенного «мы» - позволяет сопоставить отдельные лирические тексты с научными и философскими текстами; частое использование 2-го лица роднит лирику с бытовой или ораторской речью, письмом, молитвой, заговором. Возможны обращения к заведомо «некоммуникабельным» объектам. Фабульно немотивированное введение периферийных персонажей, немотивированных речевых коммуникативных элементов (восклицаний, вопросов и т. д.), фиктивная коммуникативность, эготивный и апеллятивный типы текста – все выдает авторскую интенцию лирического текста, помогает определить его повышенную коммуникативность. Интересно было от анализа речевых актов переходить к осмыслению сложно выстроенной модели коммуникации медиа-проекта Д.Быкова и М.Ефремова «Гражданин - поэт». Первоначально он являлся телевизионным проектом телеканала «Дождь», затем был свернут на телевидении, «переброшен» на радио «Эхо Москвы» и в интернет. «Собеседниками» студентов стали поэты В.Маяковский и Д.Быков, вступившие в диалог (интертекстуальные связи), артист-чтец М.Ефремов (оригинально интерпретирующий и смыслы

В.Маяковского и подтексты Д.Быкова), персонажи обоих стихотворений, прототипы героев (реальный строитель Кузнецка по фамилии Хренов из прошлого и «подполковник» из настоящего). Опираясь на изученное, студенты создавали аналитические работы, выявляя коммуникативный статус текстов, оценивали успешность созданной модели коммуникации.

Дискурс рассматривают как «текст, опрокинутый в жизнь» (Н.Д.Арутюнова), речевое произведение в многообразии его познавательных и коммуникативных функций». Дискурсивное мышление, включенность в активную коммуникацию, связанную с научным и художественным познанием, дают возможность современным школьникам и студентам стать «частью речи», услышанным высказыванием, частью мировой мысли.

Примечания

1. *Левин, Ю.И.* Лирика с коммуникативной точки зрения / Ю.И.Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С.464-482.

2. *Львов, М.Р.* Основы теории речи: учеб.пособие для студ. высш.пед. учеб. Заведений / М.Р.Львов. – М.: Издательский центр «Академия», 2000. – 248 с.

3. *Седов, К.Ф.* Становление дискурсивного мышления языковой личности: Психо- и социолингвистические аспекты / К.Ф.Седов // Под ред. О.Б.Сиротининой. – Саратов: Изд-во Саратов.ун-та, 1999. – 180 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абрамовских Елена Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Алдоница Надежда Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Ахмед Аббас Абдураззак Ахмед (Ирак, Самарра, Университет), аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского госуниверситета им. Н.Г.Чернышевского (Саратов).

Бакалов Анатолий Сергеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Бикеева Екатерина Григорьевна, аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы Национального исследовательского Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарева

Буранок Александр Олегович, кандидат исторических наук, доцент, докторант кафедры отечественной истории Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара).

Буранок Олег Михайлович, доктор филологических наук, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара).

Бычков Дмитрий Михайлович, кандидат филологических наук, доцент кафедры современного русского языка Астраханского государственного университета (Астрахань)

Вершинина Наталья Леонидовна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой литературы Псковского государственного университета (Псков)

Галимуллина Альфия Фоатовна, доктор педагогических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Гаранина Ксения Петровна, старший преподаватель кафедры журналистики Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Гарифова Оксана Альбертовна, аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Демченко Адольф Андреевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского университета (Саратов)

Джигоева Арина Томазовна, магистрант кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н. П. Огарёва» (Саранск)

Доброзракова Галина Александровна, доктор филологических наук, доцент кафедры связей с общественностью Поволжского государственного университета телекоммуникаций и информатики (ПГУТИ) (Самара)

Зотова Людмила Ивановна, кандидат филологических наук (Саратов), доцент кафедры английского языка Поволжского института управления имени П.А.Столыпина (Саратов)

Ибтисам Ахмед Хамзах, аспирант кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского университета (Саратов)

Игнашов Александр Викторович, кандидат филологических наук, член Союза писателей России, главный редактор телеканала ДЛД, зам. главного редактора журнала «Самарские судьбы» (Самара)

Исаев Геннадий Григорьевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы Астраханского государственного университета (Астрахань)

Казачкова Анна Владимировна, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «МГУ им. Н.П.Огарёва» (Саранск)

Карпов Игорь Викторович, кандидат филологических наук, научный сотрудник (Казань)

Кленова Юлия Викторовна, аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Колесник Полина Николаевна, старший преподаватель кафедры русского языка и методики его преподавания Ульяновского государственного университета (Ульяновск)

Крылов Вячеслав Николаевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Мартынова Татьяна Ивановна, кандидат филологических наук, доцент (Тольятти)

Мокина Наталия Васильевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского университета (Саратов).

Мочалова Юлия Владимировна, аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Мухаметшина Резеда Фаилевна, доктор педагогических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания, заведующая отделением русской и зарубежной филологии Института филологии и межкультурной коммуникации Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Осьмухина Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВПО «Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева» (Саранск)

Пашкуров Алексей Николаевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Поздняков Константин Сергеевич, кандидат филологических наук, доцент (Самара)

Разживин (Ключёвский) Анатолий Ильич, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, заместитель директора по научной деятельности Елабужского института Казанского федерального университета (Елабуга)

Рясов Даниил Леонидович, аспирант кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского (Саратов)

Салова Светлана Алексеевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Башкирского государственного университета (Уфа)

Сапченко Любовь Александровна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И.Н.Ульянова (Ульяновск)

Саяпова Альбина Мазгаровна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Сергеева Надежда Александровна, магистрант, лаборант-исследователь кафедры русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)

Сидорова Марина Михайловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Сомова Людмила Александровна, доктор педагогических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Гуманитарно-педагогического института Тольяттинского государственного университета (Тольятти)

Софьина Анастасия Валерьевна, аспирант кафедры русской литературы и методики преподавания Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань)

Терещенко Эльмира Булатовна, аспирантка кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского университета (Саратов)

Трофимова Анастасия Владимировна, аспирантка кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Федорова Екатерина Викторовна, аспирант кафедры русского языка и литературы Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Фокеев Александр Леонидович, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета им. Н.Г.Чернышевского (Саратов)

Чивильгина Елена Андреевна, аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Поволжской Государственной социально-гуманитарной академии (Самара)

Чигинцева Татьяна Александровна, кандидат филологических наук, преподаватель Южно-Уральского государственного университета (Челябинск)

Чубукова Елена Васильевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Саратовского социально-экономического института РЭУ им. Г.В.Плеханова (Саратов)

Шеленок Михаил Алексеевич, аспирант кафедры новейшей русской литературы Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского (Саратов)

Шишкина Анна Анатольевна, аспирант кафедры литературы УлГПУ им. И.Н. Ульянова (Ульяновск)