

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени А. С. ПУШКИНА

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2017

**Художественные стратегии классической
и новой словесности: жанр, автор, текст**

Материалы XXII международной научной конференции

Санкт-Петербург
2017

ББК 83.3
УДК 821.09

Редакционная коллегия: Т. В. Мальцева (отв. ред.),
С. А. Петрова,
М. В. Ягодкина.

Пушкинские чтения-2017. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: материалы XXII междунар. науч. конф. / отв. ред. Т. В. Мальцева. – СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. – 448 с.
ISBN 978-5-8290-

В сборник включены материалы XXII международной научной конференции «Пушкинские чтения», посвященной классической и современной литературе. В статьях рассматриваются проблемы жанровых стратегий классической и новой литературы, традиции в изображении героя и обстоятельств, арсенал поэтических средств литературы, личность автора в творчестве и критике, вопросы стиливых, речевых, языковых аспектов текста.

Сборник адресован студентам, аспирантам, преподавателям филологических факультетов вузов.

ISBN 978-5-8290-

© Ленинградский государственный
университет (ЛГУ)
имени А.С. Пушкина, 2017

Содержание

РАЗДЕЛ 1. «ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

<i>С. Б. Калашиников</i>	
Модель тождества двух самозванцев: Наполеон и Александр I в творчестве А. С. Пушкина	9
<i>И. А. Балашова</i>	
Французский источник стихотворения А. С. Пушкина «(Из Пиндемонти)»	23
<i>О. А. Павлова</i>	
Проблема национальной идентичности отечественной словесности и журналистики в публицистическом дискурсе А. С. Пушкина	33
<i>О. В. Тимашова</i>	
Литературные и реальные прототипы образов положительных героинь в раннем творчестве А. Ф. Писемского	46
<i>Е. Е. Серегина, Д. В. Серегин</i>	
«Болгарский туман» или «материал словесности»: Г. Г. Шпет и А. С. Пушкин о церковнославянском языке	53
<i>С. Л. Слободнюк</i>	
Пастернак, Пушкин и немного Вольтера (опыт критики «философии» литературы)	63
<i>С. К. Тхакур</i>	
Восприятие и изучение творчества А. С. Пушкина в Индии	71

РАЗДЕЛ 2. ДИНАМИКА ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XXI ВЕКОВ

<i>Л. И. Вигерина</i>	
Икона и картина в художественном мире романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»	78
<i>Е. И. Лелис</i>	
Синергетика жанра в рассказе А.П. Чехова «На святках»	86
<i>А. О. Фомиченко</i>	
Особенности жанровой модели «путешествие» в автобиографической тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба»	94
<i>А. Ю. Федерякин</i>	
Особенности пространственной организации циклов малой прозы Ильи Эренбурга 1920-х годов	100
<i>А. В. Снигирев</i>	
Рассказ братьев Стругацких «Человек из Пасифиды»: текст и контекст	109
<i>Е. В. Никольский</i>	
Опыт современного эпоса: роман Алексея Иванова «Общага-на-Крови»	119
<i>И. Б. Ничипоров</i>	
Эхо революционного взрыва в русской литературе начала XXI века: роман З. Прилепина «Санькя»	131

РАЗДЕЛ 3. АРСЕНАЛ ПОЭТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

<i>К. В. Злыднева</i>	
Лексико-семантическая группа тёмного тона в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим»	137
<i>О. Н. Красникова</i>	
Художественное пространство пьесы А. Н. Островского «Не так живи, как хочется»	147

<i>В. Ю. Прокофьева</i>	
Семантическое пространство эпитафия в поэтическом цикле Б. Садовского «Самовар».....	154
<i>Е. В. Меркель</i>	
Оксюморонные качества жидких и эфирных субстанций в поэзии Осипа Мандельштама.....	161
<i>А. В. Громова</i>	
Военная проза Л. Ф. Зурова в контексте русской литературной традиции.....	168
<i>В. Т. Захарова</i>	
Художественное осмысление революционных идей Вас. И. Немировичем-Данченко в романе «Вольная душа»	179
<i>Е. Ван</i>	
Символика образа крыльев в лирике Арсения Несмелова.....	187
<i>В. В. Высокая</i>	
Динамика цветовых сочетаний в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»	193
<i>Э. Л. Михайлов, Ю. В. Кисарина</i>	
Структура образов в поэзии Г. Айги	201
<i>В. С. Севастьянова, О. В. Кублицкая</i>	
О движении и неподвижности: «путь» в творчестве Ф. Гельдерлина.....	206

РАЗДЕЛ 4. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

<i>Т. И. Рожкова</i>	
А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков: к истории формирования театрального предания.....	211
<i>Т. И. Акимова</i>	
Авторские стратегии Екатерины II в жанре мемуаров.....	217
<i>С. А. Салова</i>	
«Анакреонтические песни» Г. Р. Державина как литературное путешествие.....	230
<i>В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов</i>	
И. С. Тургенев и П. В. Анненков: литературно-творческие связи	239
<i>Г. В. Мосалева</i>	
Феномен русского старчества в романах Достоевского.....	246
<i>О. Ю. Золотухина</i>	
Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя.....	257
<i>А. Р. Лукинова</i>	
Космос, земная природа и человек в творчестве А. А. Фета и М. М. Пришвина.....	266
<i>И. Б. Александрова</i>	
Нарративные стратегии в романе Д. И. Рубиной «Русская канарейка»	275
<i>Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, А. В. Снигирев</i>	
Специфика национального моделирования в историческом проекте Б. Акунина	282
<i>О. Ю. Осьмухина</i>	
Своеобразие авторской позиции в романе Евг. Попова «Прекрасность жизни».....	288
<i>С. М. Коновалов</i>	
Наследие творчества Чарльза Диккенса и Уильяма Теккерея в романах Джонатана Коу	294

РАЗДЕЛ 5. ЯЗЫКОВЫЕ ЕДИНИЦЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕКСТА И ДИСКУРСА

<i>К. П. Сидоренко</i>	
Басенное слово И. А. Крылова в русской речи	300
<i>О. А. Мещерякова, Н. В. Шестеркина</i>	
Колокол и колокольный звон в паремиологическом дискурсе и художественном тексте	308
<i>Е. А. Юрина</i>	
Идиоматика прецедентного характера в «Словаре русской пищевой метафоры»	320
<i>М. В. Грекова</i>	
Способы лексикографической презентации пословиц и поговорок в «Словаре русской пищевой метафоры»	332
<i>Е. В. Купчик</i>	
Вино в русских поэтических текстах: метафорические модели.....	342
<i>М. А. Морозова</i>	
Религиозность творчества А. П. Чехова (на материале языкового анализа рассказа «На Страстной неделе»)	351
<i>О. В. Шашкова</i>	
Интеллектуализация языка современных СМИ.....	356
<i>Л. В. Сабирова, Л. А. Сабирова</i>	
Семантика игральные карт и карточный социолект в «Пиковой даме» А. С. Пушкина	360
<i>Е. А. Есина</i>	
Словообразовательные аномалии в юмористическом медиадискурсе (на материале медиатекстов «Шоу “Уральские пельмени”»)).....	369

РАЗДЕЛ 6. РАЗВИТИЕ ИДЕЙ В. П. ЖУКОВА В СОВРЕМЕННОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

<i>В. М. Мокиенко</i>	
Лексикографическое наследие В.П. Жукова и современная паремиография.....	376
<i>А. В. Жуков</i>	
О фразеологическом словаре русского языка с лексико-грамматическим комментарием	387
<i>Е. И. Роголёва, Т. Г. Никитина</i>	
Школьный фразеологический словарь: традиции и инновации.....	399
<i>Н. В. Баско, В. И. Зимин</i>	
Новое время – новые фразеологические образы.....	407
<i>Е. И. Зиновьева</i>	
До чего может довести язык? (Семантика и функционирование пословиц, построенных по одной модели, в современном русском языке).....	416
<i>В. М. Шетэля</i>	
К истории некоторых фразеологизмов русского языка	419
<i>О. Б. Абакумова</i>	
Способы выражения оценки в пословице в бытовом диалоге.....	424
<i>Л. К. Байрамова</i>	
Фразеологические единицы об уме и глупости в пространстве словаря	432
<i>К. С. Парфенова</i>	
Семантико-тематическое своеобразие современной фразеологии	438
Сведения об авторах	443

Contents

SECTION 1. "PUSHKIN'S TEXT" IN RUSSIAN LITERATURE AND WORLD CULTURE

<i>Kalashnikov Sergey</i> Model of Identity of Two Impostors: Napoleon and Alexander I in A. S. Pushkin's Creativity	9
<i>Balashova Irina</i> French Source of Pushkin's Poem "From Pindemonti"	23
<i>Pavlova Olga</i> The Problem of National Identity of Russian Literature and Journalism in Pushkin's Publicistic Discourse.....	33
<i>Timashova Olga</i> Literary and Real Prototypes of Women's Positive Characters in A.F. Pisemsky's Early Period.....	46
<i>Seregina Elena, Seregin Dmitriy</i> "Bulgarian Fog" or "Means of the Language": G.G. Shpet and A.S. Pushkin about Church Slavic Language.....	53
<i>Slobodnyk Sergey</i> Pasternak, Pushkin and a Little of Voltaire (Experience of Criticism of Philosophy of Literature).....	63
<i>Thakur Subhash Kumar</i> Perception and Study of A. S. Pushkin's Works in India	71

SECTION 2. THE DYNAMICS OF GENRE FORMS IN THE LITERATURE XVIII – XXI CENTURIES

<i>Vigerina Ludmila</i> Icon and Painting in the Art World Novel-epopee L. N. Tolstoy's "War and Peace"	78
<i>Lelis Helena</i> Genre Synergetics in A. Chekhov's Story "At Christmas Time"	86
<i>Fomichenko Anna</i> Peculiarities of Genre Model "Journey" in the Autobiographical Tetralogy B.K. Zaitsev "Gleb's Journey"	94
<i>Federyakin Alexandr</i> Features of Spatial Organization Short Story Cycles by I.G. Ehrenburg of 1920s.....	101
<i>Snigirev Alexey</i> Strugatsky Brothers' Story "The Man from Pasifidy": Text and Context.....	109
<i>Nicholsky Evgeny</i> Experience of Modern Epos: Works by Alexey Ivanov "Obshchaga-na-Krovi"	120
<i>Nichiporov Ilya</i> The Echo of the Revolutionary Upheaval in Russian Literature of the Early XXI century: Novel by Z. Prilepin "Sankya"	131

SECTION 3. ARSENAL POETIC MEANS IN THE CLASSICAL AND MODERNE LITERATURE

<i>Zlydneva Christina</i> Lexis-semantic Group of Dark Tones in M.Yu. Lermontov's Novel "Vadim".....	137
<i>Krasnikova Olesya</i> The Artistic Space of the Ostrovsky's Play "Don't Live as You Like"	147
<i>Prokofeva Viktoria</i> Semantic Space of Epigraph in B. Sadovsky's Poetic Cycle "Samovar"	154

<i>Merkel Elena</i>	
Oxymoronic Quality Fluid and Essential Substances in the Poetry of Osip Mandelstam	161
<i>Gromova Alla</i>	
Military Prose by L.F. Zurov in the Context of Russian Literary Tradition	169
<i>Zacharova Viktoriya</i>	
Artistic Interpretation of the Revolutionary Ideas of V.I. Nemirovich-Danchenko in the Novel "A Free Soul"	180
<i>Wang Ye</i>	
The Symbolism of the Image of Wings in the Arseny Nesmelov's Lyrics	187
<i>Vysozkaya Valentina</i>	
The Dynamics of Color Combinations in Bulgakov's Novel "The White Guard"	193
<i>Mihajlov Eduard, Kisarina Yulia</i>	
Imagery Structure in Poetry by G. Aygi	201
<i>Sevastyanova Valeriya, Kublitskaja Olga</i>	
On the Motion and Immobility: "the Path" in the Works of F. Hölderlin.....	206

SECTION 4. COPYRIGHT STRATEGIES IN FICTION

<i>Rozhkova Tatiana</i>	
Sumarokov A.P. and Volkov F.G.: The History of Theatrical Legends' Creation	211
<i>Akimova Tatiana</i>	
The Author's Strategy of Catherine II in a Genre of Memoirs.....	218
<i>Salova Svetlana</i>	
"Anacreontic Songs" by G.R. Derzhavin as a Literary Journey	231
<i>Kalganova Victoria, Mihajlov Eduard</i>	
I.S. Turgenev and P.V. Annenkov: Literary and Creative Connections	240
<i>Mosaleva Galina</i>	
Phenomenon of Russian Edership in Dostoevsky's Novels.....	247
<i>Zolotuhina Olesya</i>	
Religious Search of V. P. Astafiev in the Context of the Creative Evolution of the Writer.....	257
<i>Lukinova Alla</i>	
Universe, the Earth Nature and Human Being in A. Fet' and M. Prishvin' Works	266
<i>Aleksandrova Irina</i>	
Narrative Strategies in the Novel of D. I. Rubina "Russian Canary"	275
<i>Snigireva Tatiana, Podchinenov Alexey, Snigirev Alexey</i>	
The Specificity of the National Modeling in the Historical Project of B. Akunin.....	282
<i>Osmukhina Olga</i>	
Originality in the Novel Position of E. Popov's Novel "The Beauty of Life".....	289
<i>Konovalov Sergei</i>	
Charles Dickens' and William Thackeray's Legacy in Jonathan Coe's Novels.....	294

SECTION 5. LANGUAGE UNITS IN THE TEXT AND DISCOURSE

<i>Sidorenko Konstantin</i>	
Fable Word of I.A. Krylov in Russian Speech.....	300
<i>Meshcheryakova Olga, Shesterkina Natalya</i>	
The Bell and Bell-ringing in Paremiological Discourse and in Literary Text	308
<i>Yurina Elena</i>	
Precedent Idiomatics in "The Dictionary of Russian Food Metaphor"	320

<i>Grekova Marina</i>	
Methods for Lexicographic Presentation of Proverbs and Sayings in "The Dictionary of Russian Food Metaphor"	332
<i>Kupchik Elena</i>	
Wine in Russian Poetic Texts: Metaphorical Models	342
<i>Morozova Marina</i>	
The Religiousness of A.P. Chekhov's Works (Based on the Linguistic Analysis of the Story "In Passion Week")	351
<i>Shashkova Olga</i>	
Intellectualization of Language Media.....	356
<i>Sabirova Lyudmila, Sabirova Lilya</i>	
The Semantics of Playing Cards and Card Sociolect in Pushkin's Story "Queen of Spades"	360
<i>Esina Ekaterina</i>	
Derivational Linguistic Anomalies in Humorous Media Discourse (on the Material of Media Texts «The Show "The Ural Dumplings"»).....	369

SECTION 6. THE DEVELOPMENT OF V.P. ZHUKOV IN MODERN PHRASEOLOGY

<i>Mokienko Valerij</i>	
Lexical Heritage of V.P. Zhukov and Modern Paremiography	376
<i>Zhukov Anatolij</i>	
About Phraseological Dictionary of Russian Language with Lexical and Grammatical Commentary	388
<i>Rogaleva Elena, Nikitina Tatiana</i>	
School Phraseological Dictionary: Traditions and Innovations	400
<i>Basko Nina, Zimin Valentin</i>	
New Times – New Phraseological Images.....	407
<i>Zinovieva Elena</i>	
To what Can a Tongue Lead up? (Semantics and Functioning of Proverbs Constructed on one Model in the Modern Russian)	416
<i>Szetela Victor</i>	
On the History of Some Phraseology of the Russian Language	420
<i>Abakumova Olga</i>	
Ways of Expressing Evaluation in Proverbs Used in Everyday Speech.....	425
<i>Bayramova Luiza</i>	
Phraseological Units about the Mind and Stupidity in the Space of the Dictionary	432
<i>Parfenova Kseniya</i>	
Semantic-Thematic Singularity of Modern Phraseology	438
About authors	443

РАЗДЕЛ 1. «ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

С. Б. Калашиников

Модель тождества двух самозванцев: Наполеон и Александр I в творчестве А. С. Пушкина

В статье рассматриваются образы Наполеона и Александра I как структурные компоненты глобального метасюжета о праведном и неправедном царе. Эта инвариантная схема становится моделью восприятия и оценки писателем различных эпох как русской, так и мировой истории.

Ключевые слова: Пушкин, Наполеон, Александр I, миметический кризис, самозванство, метасюжет, инвариант, структура.

Kalashnikov Sergey

Model of Identity of Two Impostors: Napoleon and Alexander I in A. S. Pushkin's Creativity

In article Napoleon and Alexander I's images as structural components of a global metaplot about the just and unjust tsar are considered. This invariant scheme becomes model of perception and an assessment by the writer of various eras of both the Russian, and world history.

Key words: Pushkin, Napoleon, Alexander I, mimetic crisis, imposture, metaplot, invariant, structure.

Образы Наполеона и Александра I встречаются в произведениях А.С. Пушкина едва ли не чаще прочих властителей, уступая по частотности разве только образу Петра I. Оба они становятся центральными для своей группы сюжетов, каждая из которых достаточно хорошо изучена исследователями [1; 9; 10; 11]. Своеобразным «общим местом» пушкинистики является утверждение о дуальности, сложности и неоднозначности восприятия поэтом образов обоих властителей. Следует, однако, отметить, что двойственность эта объясняется исследователями по-разному. Дуальность образа Наполеона в творчестве Пушкина истолковывается, как правило, в аспекте политическом и историческом [11], в то время как противоречивость образа Александра I рассматривается, по преимуществу, сквозь призму пушкинского биографизма и личных отношений государя с поэтом [1; 9; 10].

В данной статье мы остановимся на тех произведениях поэта, в которых эти образы встречаются одновременно – как на уровне текста, так и на уровне подтекста: смысловых аналогий, параллельных образных рядов, ассоциативных полей. Эта особая группа произведений Пушкина реализует,

на наш взгляд, особую разновидность сюжетов, связанных с проблемой самозванчества.

Комплекс представлений о самозванчестве является особым культурно-историческим феноменом не только русской истории, но и европейской. Корни этого явления уходят в ту модель представлений о власти, которая, по изысканиям Ж. Дюмезиля [3, с. 153], была присуща всем protoиндоевропейцам. В частности, это выражалось в представлении о божественности происхождения верховной власти как таковой и ее дуальной структуре: наряду со светским правителем сообщества (старейшиной, вождем, королем, царем) обязательной фигурой является духовный лидер (шаман, жрец, посвященный, патриарх)¹. В работе «Царь и самозванец» Б.А. Успенский отмечает, что самозванчество в России является особенным культурно-историческим феноменом и определяет, начиная с XVI столетия, парадигму восприятия и оценки русским человеком феномена власти как таковой: «Идея богоустановленности царской власти определяет для России – в частности для России XVII века – дифференциацию царей «праведных» и «неправедных», где праведный означает не «справедливый», но «правильный» [15, с. 146].

«Конкурс самозванцев» может рассматриваться как разновидность ситуации жертвенного кризиса, или кризиса различий (Р. Жирар)², которая связана с потерей отличительных классификационных признаков участниками социальных отношений. Именно *подобие* участников кризиса, их *функциональное тождество* друг другу становятся главным классификатором данной культурной ситуации и особого типа отношений, который возникает между ними, – стремление к взаимному уничтожению, «война всех против всех», тотальное насилие. Именно в этом аспекте мы предла-

¹ Сюжеты подавляющего числа произведений, написанных в жанре трагедии со времен античности вплоть до «Бориса Годунова» Пушкина либо явно, либо в подтексте выстраиваются в соответствии с этим комплексом представлений. А благодаря трактату Аристотеля «Политика», предлагающему шестикомпонентную классификацию моделей государственного устройства, эта система представлений входит не только в подавляющее большинство политических теорий, но и на уровне образной структуры определяет смысловые и сюжетные конфигурации многих художественных произведений, в том числе и эпохи Просвещения. В частности, противопоставление образов «монарха» и «тирана» становится своеобразным «общим местом» для русской литературной традиции XVIII века.

² «Жертвенный кризис, то есть утрата жертвоприношения, – отмечает Р. Жирар, – это утрата различия между нечистым и очистительным насилием. Когда это различие утрачено, то очищение становится невозможно и в общине распространяется нечистое, заразное, то есть взаимное, насилие. Стоит стереться жертвенному различию, различию между чистым и нечистым, как вслед за ним стираются и все прочие различия. Перед нами единый процесс победоносного шествия взаимного насилия. Жертвенный кризис следует определять как кризис различий, то есть кризис всего культурного порядка в целом. Ведь культурный порядок — не что иное, как упорядоченная система различий; именно присутствие дифференциальных интервалов позволяет индивидам обрести собственную «идентичность» и расположиться друг относительно друга» [4].

гаем рассмотреть ту группу пушкинских произведений, в которой образы Наполеона и Александра I интегрированы в общий сюжет противостояния двух властителей.

Появление этих двух образов в одном смысловом контексте, разумеется, обусловлено историческими причинами – наполеоновскими войнами 1805–1815 гг. и Отечественной войной 1812 г. Парадигмы интерпретации этого противостояния в разные периоды творчества Пушкина различны. Так, например, в лицейский период творчества актуализируется та модель оценки образов Наполеона и Александра I, которая вписывается в эсхатологическую схему восприятия Отечественной войны 1812 года в русской литературе 1810–1820 гг. Определяющими конфигурацию восприятия этих событий произведениями являются державинский «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» (1813) и послание «Императору Александру» В.А. Жуковского (1815), где события недавней войны с Наполеоном и победа над ним кодируются в парадигме «Откровения» Иоанна Богослова, а образы самих государей отчетливо поляризуются и находят соответствие с персонажами последней книги Нового завета: Наполеон отождествляется с апокалиптическим зверем, предтечей антихриста или самим антихристом (Державин), в то время как Александр I уподобляется образу Христа Второго пришествия, повергающего силы тьмы в конце времен и восседающего на престоле в качестве Царя царей (Жуковский) [5, с. 288–290; 12, с. 244]. Причем чрезвычайно важным критерием отличия подлинного царя (читай – Христа) от царя «по внешнему подобию» становится в этом контексте проявление милосердия царем Александром по отношению к побежденному противнику¹. Именно эта смысловая парадигма определила характер интерпретации образов Наполеона и Александра I в самом раннем произведении Пушкина, где оба властителя появляются внутри одного и того же сюжета, – в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (1814):

В Париже росс! — где факел мщенья?
Поникни, Галлия, главой.
Но что я вижу? Росс с улыбкой примиренья
Грядет с оливою златой.
Еще военный гром грохочет в отдаленье,
Москва в унынии, как степь в полнощной мгле,
А он – несет врагу не гибель, но спасенье
И благотворный мир земле [14, I, с. 63].

Примечательно, что в стихотворении 1814 года Наполеон оценивается как неправедный царь, венчанный «коварством и дерзостью». Такая же

¹ Имеется в виду благодарственный молебен русского самодержца, проведенный на площади Согласия 19 марта 1814 года на том самом месте, где в 1793 году был публично казнен Людовик XVI, в знак очищения этого окровавленного места. В этой же оценочной парадигме воспринимается милость русского царя по отношению к парижанам и самой столице Франции, которая, несмотря на вполне обоснованные опасения местных жителей, не была предана огню в отместку за пожар Москвы.

оценка дается его образу и тремя годами позднее в оде «Вольность» – «самовластительный злодей». Иначе говоря, оценка образа Наполеона в лицейском и послелицейском стихотворениях не менялась, в то время как образ Александра I оказался помещен в другой смысловой контекст и утратил прежнюю положительную коннотацию героя и освободителя народов Европы от inferнального ига апокалиптического зверя.

Следует отметить, что сюжет юношеской оды Пушкина связывает образы Наполеона и Александра I на уровне подтекста. События французской революции становятся моделью для построения аналогии с событиями дворцового переворота 11 марта 1801 г. Подобно тому, как вероломное попрание закона (либерально-просветительский модус истолкования права) приводит к появлению «самовластительного злодея» во Франции, цареубийство 11 марта может обладать такими же последствиями и для русской истории: вместо одного царя-тирана Павла I придет другой, еще более жестокий и коварный. Причем в соответствии с русским комплексом представлений о самозванчестве даже находящийся на престоле тиран Павел I воспринимается как «праведный», т.е. «правильный» царь. Как отмечает Б.А. Успенский, «не поведение, но *предназначение* определяет истинного царя; поэтому царь может быть тираном (как, например, Иван Грозный), но это ни в коей мере не говорит о том, что он не на своем месте» [15, с. 148]. Он все равно в этой системе представлений остается царем по Божьему промыслу, а не царем «по собственной воле». Это же представление позднее отразилось в тексте пушкинского «Бориса Годунова» при оценке образа Грозного летописцем Пименом, где Иван IV именно по этому признаку противопоставляется Годунову [7, 126–127].

Примечательно, что именно в оде «Вольность» у Пушкина осуществляется первое функциональное уподобление Наполеона и Александра I: оба государя воспринимаются как носители несправедливой, т.е. не обладающей легитимностью, власти. Основой для построения тождества становится очень важный классификационный признак – момент и способ обретения власти. В первом примере имеется в виду самопровозглашение Наполеона императором Франции, во втором – пусть и пассивное, но участие Александра в убийстве легитимного императора Павла I. И в том, и в другом случае мы имеем дело с функциональным тождеством обоих государей: каждый из них пришел к власти несправедливым путем и присвоил власть «по собственной воле», а не Божественному соизволению.

Уже в следующем по хронологии написания тексте, в котором фигурируют образы обоих властителей, – в стихотворении 1824 года «Недвижный страж дремал на царственном пороге...» – русский царь изображается как поработитель всей Европы, еще более коварный и могущественный, чем его предшественник Наполеон:

Владыка севера один в своем чертоге
Безмолвно бодрствовал, и жребии земли
В увенчанной главе стесненные лежали,

Чредою выпадали

И миру тихую неволю в дар несли [14, II, кн. 2, с. 278], –

теперь он сам выступает в роли того, кто наложил на европейские народы новое ярмо inferнального рабства, что уподобляет его образу некогда поверженного им Наполеона:

И делу своему владыка сам дивился.

Се благо, думал он, и взор его носился

От Тибровых валов до Вислы и Невы,

От саркосельских лип до башен Гибралтара:

Все молча ждет удара,

Все пало – под ярем склонились все главы [14, II, кн. 2, с. 278].

Размышления Александра I о собственном величии прерываются появлением духа Наполеона – и это не случайно. Как и то, что Наполеон является в чертоги русского царя «во цвете здравия и мужества и мощи», т.е. апофеозе своего величия в качестве «владыки запада».

Данное стихотворение вызывает у многих исследователей творчества Пушкина вполне объяснимые трудности при интерпретации. В зависимости от того, в какую смысловую парадигму оно будет включено исследователем, зависит его истолкование. Существует устойчивая традиция помещения данного лирического сюжета либо в контекст легенд о посмертном явлении образа Наполеона [11], либо в контекст историко-политических учений, прежде всего декабристских, середины 20-х гг. XIX столетия [10, с. 746–747]. Причем стихотворение рассматривается исключительно как набросок и интерпретируется в предположительном ключе: «Замысел стихотворения об Александре I и Наполеоне, видимо, должен был включать торжество «кумира». Образ железной стопы, поправшей мятеж, намечает за плечами Александра I фигуру фальконетовского памятника Петру. Однако появление тени Наполеона, вероятно, подразумевало предвещание будущего торжества стихии» [10, с. 295]. При этом упускается из виду то обстоятельство, что образы русского царя и императора Франции сами по себе являются законченными и равнозначными смысловыми центрами стихотворения: торжество и самодовольство одного властителя после Венского конгресса 1823 г. уподобляется торжеству и чувству величия властителя другого после заключения Тильзитского мира 1807 года. Таким способом противостояние двух царей переводится из плана сугубо исторического (где это противостояние, по сути, закончилось в 1815 году) в план метафизический, дополнительно приобретая в нем черты скорее подобия, чем различия.

Оценки Наполеона и Александра I совпадают в том, что оба – «цари по собственной воле», а не по «соизволению Божьему», наделены дуальностью, которая предполагает двойной модус интерпретаций и позволяет выстраивать ассоциативные поля, способствующие как их сакрализации, так и десакрализации. В эсхатологической парадигме «Откровения» Иоанна Богослова один выполняет функцию inferнального предтечи (Наполеон) и расценивается как апокалиптический зверь с числом 666, задача которого

состоит в том, чтобы ввергнуть человечество в состояние тотальной войны и всеобщего хаоса, предуготовив тем самым приход антихриста, который установит всеобщий мир путем наложения на «порабощенные народы» еще более тяжкого inferнального бремени, лишив их не только политической свободы (как Наполеон), но и свободы воли. Примечательно, что в этом эсхатологическом контексте образ антихриста больше соответствует Александру I, который в соответствии с хартией «Священного союза» становится для европейских народов арбитром не только в политических и экономических вопросах, но и конфессиональных. Как отмечает А. Зорин, «государи, подписавшие этот акт, обязались руководствоваться в своей политике заповедями христианства, «которые, отнюдь не ограничиваясь приложением их единственно к частной жизни, должны, напротив того, управлять волей царей и водить всеми их деяниями» [5, с. 288]. Эсхатологический пафос заключения «Священного союза» сводился, как известно, к идее объединения трех христианских церквей Европы – протестантской, католической и греческой – в единую христианскую церковь под эгидой не Бога, а человека, именно русского царя – для установления всемирного Царства Христа [5, с. 290].

Еще одним текстом, в котором осуществляется сближение образов Наполеона и Александра I на глубинном функциональном уровне, является «Борис Годунов». Безусловным поводом для подтекстового сближения этих образов в контексте произведения о другой исторической эпохе становится событийная аналогия: в русской истории Москва была дважды захвачена иноземцами: в 1612 и в 1812 годах. Оба эти события могут рассматриваться в эсхатологической парадигме, особенно после утверждения идеи Москвы как Третьего Рима [2, с. 82–84].

Во-первых, Пушкин идет по пути отождествления царя Бориса с Александром I: оба вступают на престол, совершив убийство предшественника; царствование обоих в начале было «славным» и либеральным, но затем оказалось отмечено различного рода социальными катастрофами и бедствиями, самым страшным из которых оказалось нашествие иноземцев и взятие Москвы. Таким способом народ, принявший власть самозванца, расплатился за свое отступничество. Кроме того, Пушкин видит не только тождество самих событий, но и близкое подобие причин, приведших к ним.

Во-вторых, Пушкин устраивает сближение образов Наполеона – безвестного избранника судьбы, и Григория Отрепьева, тоже осознающего роковую предопределенность своего жизненного пути. Это ощущение судьбоносности санкционировано Провидением: и Наполеон, и Григорий Отрепьев выступают в качестве своеобразного орудия метафизического возмездия, призванного наказать первого самозванца за нарушение нравственного закона и узурпацию власти. Параллелизм образов воеводы Басманова и маршала Нея, убедительно продемонстрированный Е.Г. Эткиндром, также усиливает эту систему подтекстовых соответствий.

Наполеон уподобляется Григорию Отрепьеву, причем функциональное сходство двух самозванцев, приведших в Россию «два на десять» чужеземных народов и захвативших Москву, также усиливается признаком внешнего подобия из сцены в корчме на литовской границе: «Во время чтения Григорий стоит потупя голову, *с рукою за пазухой*» (выделено нами. – С.К.) – характерный наполеоновский жест, служащий таким же атрибутивным признаком императора Франции, как и его знаменитая треуголка. Эта же система подтекстовых уподоблений дает еще одно важное для понимания данного сюжета образное соответствие: функциональное тождество Лжедмитрия и Наполеона должно усилить аналогию между Борисом Годуновым и Александром I.

В-третьих, сходство Бориса Годунова с Александром I (равно как и Наполеона с Григорием Отрепьевым) усматривается и в том, что их «взлет» и особенно «падение», которого ничего не предвещает, совершается с чудодейственной быстротой и неожиданностью, обнаруживая тем самым вмешательство божественной воли [2, с. 97]. Смерть Годунова случается внезапно, вопреки предсказаниям кудесников, и только совесть подсказывает грядущее неизбежное наказание:

Напрасно мне кудесники сулят
Дни долгие, дни власти безмятежной –
Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе [14, VII, с. 26].

Такой же внезапной становится для современников Пушкина и смерть Александра Павловича 19 ноября 1825 года в Таганроге: не страдавший при жизни хроническими заболеваниями, 48-летний император скончался в расцвете сил «от горячки с воспалением головного мозга». Весьма выразительной метафорой «взлета» и «падения» самозванца становится сон Григория Отрепьева из «Бориса Годунова»:

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось –
И, падая стремглав, я пробуждался... [14, XII, с. 19].

Семантика стремительного падения и затухания сопровождает у Пушкина также и образ Наполеона.

В-четвертых, дуальность образа одного самозванца делает его похожим одновременно на всех самозванцев, принимающих участие в ситуации миметического кризиса, поскольку любая дуальность обладает двойным модусом интерпретаций. Именно поэтому образы Александра I и Наполеона в творчестве Пушкина конструируются под знаком двойственности, а их деятельность подвергается противоречивой оценке. Действительно, каждый из этих образов, взятый по отдельности, может быть включен в разные парадигмы истолкования, в зависимости от чего приобретает свойства либо спасителя сообщества, либо его губителя, наделяется либо по-

ложительными, либо отрицательными коннотациями. Зачастую Пушкин идет по пути совмещения в одном тексте взаимоисключающих начал личности одного или другого властителя¹. Свойства личности государя выступают в том числе и как способ кодирования и оценки эпохи его правления: «Если образ Наполеона построен на совмещении несовместимого, то и эпоха, названная его именем, также описана Пушкиным как чередование полярных состояний» [9, с. 115].

Тот же принцип дуальности используется на протяжении практически всего творчества Пушкина и при изображении Александра I: непоследовательность поведения в «Воображаемом разговоре с Александром I», двойственность его характеристики в комплиментарных строфах 10-й главы «Евгения Онегина». Теми же свойствами наделяется и эпоха правления русского самодержца: «дней Александровых прекрасное начало» сменяется административным бессилием послевоенного времени.

Как отмечает Вяч. Вс. Иванов в связи с употреблением производных от числительного «два», «сложные прилагательные этого типа обозначают противоестественное и/или безнравственное соединение в одном лице разных эмоций и жизненных установок». Двойственность, с одной стороны, становится распознавательным признаков неистинности, несправедности, неправильности, а с другой – передает идею единства «сочетанием слов, обозначающих парность или двойственность, с символами цельности и объединенности» [6]. Таким образом, внутренняя противоречивость каждого из властителей и невозможность их однозначной идентификации и оценки по отдельности компенсируется снятием этой двойственности при рассмотрении их как некоего дуального единства, нерасторжимой пары объектов, обретающей свою идентичность и отчетливую функцию только в отношениях парности, где взлет первого означает неизбежное падение второго – и наоборот. Думается, что такая циклическая модель восходит к структуре близнечного мифа (см., например, миф о Прометее и Эпиметее).

Это дает нам основание выстроить еще одну важную для Пушкина на уровне текста и особенно подтекста конфигурацию персонажей этого произведения: подобно тому, как Борис Годунов обладает функциональным тождеством с Григорием Отрепьевым, Александр I также может быть уподоблен Наполеону, поскольку в ситуации миметического кризиса, т.е. кризиса различий, оба самозванца уподобляются друг другу до крайней степени нерасторжимости и теряют свои отличительные признаки.

¹ Хрестоматийным примером такого изображения государя становится, например, ода «Наполеон» (1821), в которой структурообразующим принципом создания текста становится сочетание несочетаемого [9, с. 114]: «Всматриваясь в оксюморонные эпитеты пушкинского стихотворения, легко увидеть, что их двучленная структура определяется сочетанием полярных точек зрения на Наполеона. Однако эта полярность не только идеологическая, содержательная, а и чисто поэтическая, затрагивающая план выражения» [9, с. 115]. Ср. У Эткинда: «Наполеон волновал его, внушая смешанные чувства восторга, негодования и страха, сочувствия, ненависти и уважения» [16, с. 389].

Парная система подтекстовых аналогий в ее различных конфигурациях (прежде всего, конфигурация тождества: Борис Годунов = Александр I, Григорий Отрепьев = Наполеон, а также одновременного тождества/противостояния: Борис Годунов – Григорий Отрепьев, Александр I – Наполеон) позволяет Пушкину интегрировать образы противоборствующих царей своего времени в сюжет, связанный с эпохой смутного времени в России. Причем, модель противостояния двух самозванцев XVII века становится моделирующей схемой для оценки и восприятия образов двух главных самозванцев века XIX – Наполеона и Александра I, и шире – становится в творчестве Пушкина универсальной парадигмой построения всех сюжетов, описывающих ситуацию «конкурса самозванцев» (например, противостояние Екатерины II и Емельяна Пугачева в повести «Капитанская дочка»). В этом смысле «Борис Годунов» представляет собой модель построения и оценки как прошлых, так и настоящих и даже будущих событий. Наложение двух парадигм создает у Пушкина эффект глубинной аналогии, позволяющий увидеть функциональное тождество двух исторических процессов.

Показательна в рассматриваемом аспекте конвенциональность смысла известной пушкинской строки и ее контекстуальных вариаций: «Вострепещи, тиран! уж близок час паденья!» – впервые употребленной в «Воспоминаниях в Царском Селе» применительно к образу Наполеона. В тексте стихотворения 1815 года «Наполеон на Эльбе» вариация этой строки вложена в уста лирического героя, который предвещает час окончательного падения императора, совершающего побег с острова Эльба и еще не знающего своей близкой трагической участи: «...трепещи! погибель над тобою, / И жребий твой еще сокрыт!». Профетически одаренный поэт истолковывает разыгравшуюся накануне побега Наполеона с острова Эльба бурю как предзнаменование его неизбежного падения, как предупреждение судьбы.

В оде «Вольность» («Тираны мира! Трепещите!»), включенная в контекст рассуждений о «праведной» и «неправедной власти», вариация этой строки связана, с одной стороны, с рассуждениями о Наполеоне и его приходе к власти, а с другой, на уровне легко узнаваемой аналогии оказывается адресована властителю, вступившему на престол в результате дворцового переворота 11 марта 1801 года, – Александру I. В конце произведения она уже обладает обобщающим смыслом и адресована всем царям-тиранам, вступившим на престол в результате нарушения нравственного закона.

Наконец, в подтексте стихотворения 1825 г. «Андрей Шенье» – «И час придет... и он уж недалек: / Падешь, тиран!» – она почти дословно воспроизводит строки «Воспоминаний в Царском Селе», но оказывается обращена к Александру I и предвещает его близкое и неизбежное падение, т.е. аккумулирует все предшествующие контекстуальные смыслы, но теперь уже применительно к русскому самодержцу. Хрестоматийно извест-

ным становится высказывание Пушкина по поводу этих строк из «Андрея Шенья»¹: поэт воспринимает их как пророчество о скорой гибели самозванного царя, что вполне корреспондируется с лирическим сюжетом «Наполеона на Эльбе», где подобное же предостережение (пусть и на уровне художественной условности) лирический герой делает Наполеону.

Чрезвычайно выразительным контекстом употребления этой строки становится один из черновых вариантов «Бориса Годунова». В нем Хрущов говорит о близком и неизбежном падении «неправедного» самодержца:

Он удалился
В печальные свои палаты. Грозен
И мрачен он. Ждут казней. Но недуг
Его грызет. Борис едва влачится,
И думают, его последний час
Уж недалек... [14, VII, с. 268].

Если учесть, что образ царя Бориса в обозначенной системе соответствий соотносится с образом правящего в 1825 году Александра I, то аналогия последнего с Наполеоном оказывается еще убедительней: с фигурой французского императора данная строчка соотносится напрямую дважды – в «Воспоминаниях в Царском Селе» и стихотворении «Наполеон на Эльбе». Дважды через систему контекстуальных уподоблений в «Андрее Шенья» и «Борисе Годунове» она соотносится с образом русского царя. В оде же «Вольность» ее смысловая инверсия носит двунаправленный характер и адресована как Наполеону, так и Александру I. Тожество этих сюжетных и семантических решений и намеренное создание перекрестных контекстуальных смыслов позволяют сделать вывод о том, что в художественной системе Пушкина образы Наполеона и Александра I к 1825 году начинают обладать практически полным функциональным тождеством.

Наконец еще одним важным для понимания этой модели тождества двух самозванцев текстом является стихотворение «К бюсту завоевателя» (1829). Стихотворение обращено к бюсту Александра I, выполненному датским скульптором Торвальдсенем с натуры в октябре 1820 г. в Варшаве. Принято считать, что это стихотворение «является острой художественной характеристикой» Александра I, повторенной в эпитете «лукавый» в начале X главы «Евгения Онегина» [13, II, с. 714–715].

Скульптурный портрет «завоевателя» отмечен противоречивой двойственностью: верхняя и нижняя половины лица, вступая в разительное несоответствие, тем не менее, сочетаются в нем, образуя странное единство – двуязычное и склонное к противочувствиям. Часто это стихотворение сопровождается ссылкой на заметку Пушкина, датированную 1828 годом: «Торвальдсен, делая бюст *известного человека* (выделено нами. – С.К.), удивлялся странному разделению лица, впрочем прекрасно-

¹ Имеется в виду фраза из письма к П.А. Плетневу: «Душа! я пророк, ей богу пророк! Я Андрея Шенья велю напечатать церковными буквами во имя отца и сына» [14, XIII, с. 249].

го – верх нахмуренный, грозный, низ же, выражающий всегдашнюю улыбку. Это не понравилось Торвальдсену: «Questa è una brutta figura»¹. Эта характеристика вполне применима к облику и особенностям характера Александра I.

В вариантах автографа предложено три, помимо итогового, варианта заглавия: «Кумир Наполеона», «Бюст Наполеонов» и «Бюст Завоевателя» [14, III, с. 801]. Примечательно, что ни в одном из них не фигурирует ни имя Александра, ни признак, по которому можно было бы его идентифицировать: первые два содержат упоминание Наполеона, а третий и окончательный варианты обозначают обобщенную функцию – завоеватель. Т. Цявловская делает предположение, что «Пушкин думал, вероятно, напечатать стихотворение, – он подбирал к нему заглавие, чтобы *отвести сопоставление с русским царем* (курсив наш. – С.К.)» [13, II, с. 715]. С объяснением Т. Цявловской трудно согласиться: Пушкин скорее *не отводит* сопоставление с русским царем, а, напротив, намеренно *вводит* его сопоставление с Наполеоном. Предположение Г.М. Коки о том, что «официальному облику царя, каким он представал во вновь создаваемых монументах, Пушкин противопоставляет свое поэтическое толкование того же образа, опираясь при этом на достоверный материал, оставленный современником – Торвальдсеном» [8], – тоже выглядит верным лишь отчасти: оно не объясняет первоначальную логику отождествления Александра с Наполеоном и дальнейшую замену имени собственного на имперсональную функцию.

Безусловно, Пушкин разоблачает официальный имидж Александра I как «ангела» на троне и «спасителя» Отечества и всей Европы – имидж, который на официальном уровне поддерживался и при жизни императора, и особенно после его смерти², вскрывая двусмысленную природу «власте-

¹ В разных переводах эта фраза звучит так: Какое тяжелое лицо – Вот грубая физиономия – Что за грубая образина.

² В контексте разговора о данном стихотворении уместно упомянуть об одной важной функциональной детали, связанной с предсмертной и посмертной «канонизацией» русского самодержца. В 1825 году О.А. Кипренский к 25-летию царствования Александра I делает автолитографию портрета русского императора именно с бюста работы Торвальдсена. На литографии дается оплечное изображение русского государя в окружении облаков и в лавровом венке победителя. Портрет является вольной интерпретацией скульптурного изображения Александра и выполнен в традиции апофеоза, т.е. обожествления, прославления, возвеличивания какого-либо лица, события или явления. Первоначально термин прямо обозначал причисление человека к сонму богов, а в Новое Время был воспринят католической церковью, которая перенесла на него значение «беатификация, канонизация» и стала относить к святым. Портрет был выполнен незадолго до кончины императора и является, вероятно, его *последним официальным* прижизненным изображением. Эта же литография послужила *первым* образцом для *официального* посмертного портрета Александра I, также исполненного Кипренским: на нем фигура монарха дана в зеркальном отражении. Таким образом, мы сталкиваемся здесь с явлением визуальной художественной канонизации образа государя, основой которой становится именно бюст работы датского скульптора.

лина»: «Александр как бы носит одновременно несколько масок, в силу чего различные части его облика не сочетаются друг с другом; эту тайную черту «завоевателя» изобличает искусство художника» [2, с. 173]¹:

Недаром лик сей двуязычен.
Таков и был сей властелин:
К противочувствиям привычен,
В лице и в жизни арлекин.

Образ арлекина функционально тождествен образу шута и вписывается в русскую традицию в модель антиповедения, превращаясь у Пушкина в характерный отличительный признак самозванца как носителя не священного, а inferнального начала². Это функциональное свойство позволяет при рассмотрении данного стихотворения в парадигме «конкурса самозванцев» вскрыть его глубинный смысл и объяснить появление тех вариантов заглавия, в которых упоминается Наполеон, а также понять причину выбора окончательной редакции названия текста. Художественная логика Пушкина, как и в предшествующих произведениях, где сюжетобразующими становятся фигуры Наполеона и Александра I, обнаруживает последовательное движение к отождествлению этих двух образов, причем не только по функции, но теперь уже и по внешности.

Выбор вариантов заглавия, в котором фигурирует имя Бонапарта, как раз и является характерным признаком отождествления Наполеона и Александра I, особенно если учесть то обстоятельство, что к 1829 году – году написания стихотворения, бюста Наполеона работы Торвальдсена еще не существовало в природе: он будет создан годом позже, в 1830-м, по заказу поклонника Бонапарта шотландского лорда Мьюри. Далекое не случайно то, что два варианта первоначального заглавия из трех напрямую отсылают нас к образу французского императора. Совершенно очевидно и то, что в самом тексте стихотворения описывается бюст именно Александра I, имя которого, однако, не фигурирует ни в первоначальных вариантах заглавия, ни в окончательном.

¹ Подобная двусмысленность акцентирует внимание на понятии раздвоенности, противоречивости, которая «по отношению к одному человеку и его непарным частям (как сердцу) <...> представляет собой отступление от стандарта (в романтической поэзии и ее продолжениях) или от нормы» [6] и воспринимается как «патология расщепленной или раздвоенной личности шизофренического типа».

² Как отмечает Б.А. Успенский, «самозванчество расценивается на Руси как антиповедение» [15, с. 161], а шут (арлекин) воспринимается как пародия на царя, которая «в содержательном плане означает кощунственное стремление через внешнее подобие обрести сакральные свойства» [15, с. 159]. Образ арлекина корреспондируется также с комплексом «игры в царя», структура которого хорошо описана у исследователя: «Поведение самозванца предстает как карнавальное поведение, а самозванцы воспринимаются как ряженые» [15, с. 151]. Поскольку царь рассматривается как живой образ Бога, «игра в царя» косвенно связана с уподоблением Божеству [15, с. 171], что, безусловно, порождает аналогию с прецедентной схемой подражания дьявола Богу, в которой дьявол имитирует подобие по сути с помощью исключительно внешних признаков соответствия.

Это явное несоответствие вызывает у большинства интерпретаторов данного текста закономерное недоумение, ощущение некоей ошибки. Но вписанное в рассматриваемую нами парадигму, оно приобретает вполне отчетливый и однозначный смысл: текст стихотворения посвящен скульптурному изображению одного государя, в то время как два из первоначальных заглавий соотносят его с образом другого властителя, а третье и итоговое связаны не с именем конкретного властителя – Наполеона или Александра, а с той функцией, которая является для них общей – завоеватель. Метафорически бюст, таким образом, можно уподобить одному телу, в котором совмещаются по принципу тождества две сущности, связанные отношениями парности, функциональной идентичности и, как следствие, дуального единства. Собственно, этот принцип дуальности становится структурообразующим и для самого стихотворения, обеспечивая его двойное истолкование – и применительно к образу Александра Павловича, и применительно к личности Наполеона Бонапарта.

Двойственность и намеренная противоречивость между самим произведением и заглавием снимается конвенциональностью первой строки стихотворения «Напрасно видишь тут ошибку». Она обращена одновременно и к скульптору, и к читателю и предполагает двунаправленный характер истолкования: с одной стороны, двойственность присуща самому Александру I как модели для бюста, а с другой – вписывает этот образ в систему более широких аналогий и обобщений, предлагая читателю единую модель восприятия и оценки деяний обоих исторических деятелей эпохи. Бюст одного самозванца становится визуальным воплощением функции другого самозванца, одновременно присущей обоим государям, – функции поработителя всей Европы.

Таким образом, все сюжеты, основанные на противостоянии Наполеона и Александра I, могут быть сведены как «повторяющиеся структуры» (Леви-Стросс) к одной инвариантной схеме противоборства двух главных европейских царей. Это дает нам основание рассматривать данную схему в еще более широком контексте творчества Пушкина и видеть в ней одну из вариативных реализаций глобального сюжета (метасюжета) подавляющего большинства исторических произведений автора на данную тему – противостояния двух самозванных царей. Так, в этой парадигме у Пушкина рассматривается противоборство Бориса Годунова и Григория Отрепьева («Борис Годунов»), Екатерины II и Емельяна Пугачева, выдающего себя за государя Петра Федоровича («Капитанская дочка»). Эта же инвариантная схема становится моделью восприятия и оценки различных исторических эпох – от смутного времени до восстания Пугачева, от французской революции до Отечественной войны 1812 года.

Самозванчество как культурно-исторический феномен русской ментальности перестает рассматриваться Пушкиным на рубеже 1824–1825 гг.

исключительно как национальное явление. Если до написания «Бориса Годунова» парадигмой восприятия русских исторических событий и моделью для построения аналогий становятся события Французской революции 1789 года, то на рубеже 1824–1825 гг. происходит важное функциональное перераспределение степени значимости этих схем. Теперь обе они восходят к одному и тому же метасюжету, в основе которого лежит универсальный комплекс представлений о «праведном» и «неправедном» царе и та его вариативная разновидность, которая может быть определена как «конкурс самозванцев» – т.е. модель противостояния двух неправедных царей в борьбе за власть при отсутствии царя праведного.

Список литературы

1. Альтшуллер М.Г. Между двух царей: Пушкин в 1824–1836 гг. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.
2. Гаспаров М.Б. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999. 400 с.
3. Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М.: Наука, 1986. 234 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное. [Эл. ресурс]: <http://predanie.ru/zhirar-gene/book/200125-nasilie-i-svyaschennoe/>
5. Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 416 с.
6. Иванов В. В. К семантической типологии производных от числительного два. [Эл. ресурс]: <http://www.testsoch.info/ivanov-k-semanticheskoy-tipologii-proizvodnyx-ot-chislitel'nogo-dva/>.
7. Калашников С.Б. Метасюжет «Поэт vs Государь» в «Борисе Годунове» А.С. Пушкина // Известия Волгоградского государственного педагогического ун-та. Волгоград, 2012. № 2 (66). С. 126–129.
8. Кока Г.М. Стихотворение «К бюсту завоевателя». [Эл. ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/is2/is2-324-.htm?cmd=2>
9. Немировский И.В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб.: Гиперион, 2003. 352 с.
10. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. 847 с.
11. Муравьева О.С. Пушкин и Наполеон (пушкинский вариант «наполеоновской легенды»). [Эл. ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/ise/ise-0053.htm?cmd=2>
12. Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.
13. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т. 2. 799 с.
14. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М., 1994–1997.
15. Успенский Б.А. Избранные труды, том I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 608 с.
16. Эткинд Г.Е. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М.: Языки русской культуры, 1999. 600 с.

Французский источник стихотворения А. С. Пушкина «(Из Пиндемонти)»

В статье выявлена эстетическая позиция героя стихотворения А.С. Пушкина «(Из Пиндемонти)», основанная на впечатлениях, которые были вызваны знакомством поэта с книгой французской художницы М.-Э-Л. Виже-Лебрён. Особую роль при этом принадлежала ее описаниям итальянского путешествия. Эмигрировавшая из охваченной революционным пожаром Франции художница сохранила способность восторгаться красотами природы и шедеврами искусства. Независимо от обстоятельств она создавала живописные полотна, называя творчество счастьем. Пушкину, оказавшемуся к 1836 году в социальной изоляции, мемуары Виже-Лебрён дали повод для создания диалогического стихотворения и утверждения единственно приемлемого жизненного кредо: прав на свободную жизнь, на странствия «здесь и там», а также – счастье видения, создания, наслаждения прекрасным.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, счастье творчества, литературное влияние, мемуары, диалог.

Balashova Irina

French Source of Pushkin's Poem "From Pindemonti"

The article reveals the aesthetic position of the hero of the poem A.S. Pushkin "(From Pindemonti)", based on the impressions that were caused by the poet's acquaintance with the book of the French artist M.-E.-L. Vizhe-Lebrion. A special role in this case belonged to her descriptions of the Italian journey. Emigrating from the French-covered revolutionary fire, the artist retained the ability to admire the beauties of nature and the masterpieces of art. Regardless of the circumstances, she created picturesque paintings, calling the work of happiness. Pushkin, who turned out to be in social isolation by 1836, Vizhe-Lebrion memoirs gave an occasion for creating a dialogical poem and affirming the only acceptable life credo: the rights to a free life, to travel "here and there," and also the happiness of seeing, creating, enjoying the beautiful.

Key words: A.S. Pushkin, happiness of creativity, literary influence, memoirs, dialogue.

Пушкин нередко характеризовал состояние творчества и его результат как то, что приносит счастье. В статье «Словаря языка Пушкина» не выделено употребление поэтом слова «счастье» в значении «счастье творчества». Однако формы этого слова, соотносимые с его 1-м и 2-м значением («1. Состояние высшего довольства, полной удовлетворённости жизнью; благополучие»; «2. Удача, успех; благополучное стечение обстоятельств» [16]), сопровождаются примерами, раскрывающими интересующий нас аспект. Все они характеризуют творческий процесс. Юный поэт писал в поэме «Монах» о желании иметь талант живописца: «Представил бы все прелести Натальи, / На полну грудь спустил бы прядь волос, / Вкруг головы венки душистых роз, / Вкруг милых ног одежду резвой Тальи, / Стан

обхватил Киприды б пояс злат, / И кистью б был счастливей я стократ!» [14, I, с. 19–20]. Этот сюжет вторит картине Фр. Альбани «Венера с нимфами и эротами», автор которой назван в поэме образцом для подражания. Таким же источником творчества и связанного с ним счастья стал для поэта миф о храме Девы, который, по преданию, располагался на мысе Фиолент вблизи посещенного Пушкиным Георгиевского монастыря. Поэт писал: «Видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических; по крайней мере тут посетили меня рифмы» [14, VI, 430]. Творчество в сознании Пушкина неизменно связано с ощущением счастья. Моцарт в его пьесе произносит слова: «Нас мало избранных, счастливцев праздных, / Пренебрегающих презренной пользой, / Единого прекрасного жрецов» [14, V, 315]. Пушкин-критик вспоминал о Шаховском: «Он написал Козак стихотворец – в нем есть счастливые слова, песни замысловатые» [12, XII, с. 302 (орфография оригинала)]. Он заметил о французской литературе XVII века: «Трудность, искусно побежденная, счастливо подобранное повторение, легкость оборота, простодушная шутка, искреннее изречение – редко вознаграждают усталого изыскателя» [14, VII, с. 211–212].

В пушкинских стихах, посвященных творчеству: «Пророк», «Поэт», «Поэт и толпа», – поэт показан в экстатическом, возвышенном, молитвенном состоянии. Лирический герой «Элегии», написанной болдинской осенью 1830-го, надеется: «Порой опять гармонией упьюсь...» [14, III, с. 169]. И созданное 5 июля 1836 года стихотворение «(Из Пиндемонти)» едва ли можно трактовать как «воплъ человека, задыхающегося и ищущего хоть глотка чистого воздуха», не является оно и произведением, «построенным <...> на понятиях и терминах современной публицистики» [9, с. 254, 255]. Стихотворение повествует о потребности общения героя с необъятным миром, о необходимом ему удивлении «божественными» красотами природы, о его «восторгах умиленья» «пред созданьями искусств и вдохновенья», и все это названо счастьем.

В стихотворении «(Из Пиндемонти)» фраза о счастье особо содержательна. Она фиксирована, она эстетически содержательна в отличие от других, более общих определений, и выражает то состояние, в котором Пушкин находился в период нового подъема своих творческих сил. Называние этого состояния счастьем исходит от собеседника, который согласен с лирическим героем. Его слова предстают также в качестве резюме рассуждений героя и выраженных им чувств по поводу наслаждения жизнью вдали от мнимых ценностей. В связи с этим правильной является публикации последней строки: «– Вот счастье, вот права...» со знаком «–», который, отделяя эти заключительные слова от предшествующих, выявляет именно диалогичность стихов. Тире присутствует и в беловом автографе поэта [17], что не всегда учитывается издателями. Его нет, например, в собрании сочинений Пушкина, где лирика прокомментирована Т.Г. Цявловской [13, II, с. 381].

Своим значимым итогом стихи поэта обращают также к посланию, адресованному вельможе и опубликованному весной 1830 года. Здесь представления о счастье и жизни для нее самой отождествлены: «Счастливый человек: ты понял жизни цель, / Для жизни ты живешь» [14, III, с.160].

Новое стихотворение 1836 года в рукописи имело указание: «(Из [Alfred Musset])». В подготовленном же для издания произведении иное отнесение. Теперь это итальянский поэт, имя которого записано с орфографией «Пиндемонти» вместо верного «Пиндемонте», и так оно дано в книге Ж.-Ш.-Л. Сисмонди «О литературе Южной Европы», которая имеется в библиотеке поэта [11, с. 338]. У Сисмонди имя итальянского поэта приведено в разрезанном поэтом втором томе, в оглавлении и в тексте [20, р. 485, 425, 429].

Вопрос о связи произведения с творчеством обоих иностранных авторов обсуждался, и указания на них признаны мистификацией из цензурных соображений. Однако возможны уточнения, связанные как с политической составляющей пушкинского стихотворения, так и с его источниками. Разумеется, и Мюссе, и Пиндемонте с их политической и эстетической позицией могли быть ориентирами при создании стихотворения. И оба вполне могли быть указаны как таковые без необходимости оглядывания на цензуру, но в связи с желанием скрыть исповедальный характер лирического высказывания. Существенно все же, что первоначально Пушкин назвал именно французского автора. Значимо и то, что это указание не явилось определяющим и стало возможным заменить его другим. Для поэта было важно отметить также общность представлений о творчестве, которое высказано другим поэтом. Сама множественность тоже значима. Интересен и вопрос о том, почему сначала назван Мюссе, а позже в подготовленном к публикации стихотворении его имя заменено другим, и это имя итальянского поэта?

На наш взгляд, сосуществование французского и итальянского авторов, следовавшим эстетическим установкам, которые Пушкина высказывает с особой силой убеждения, поддержано еще одним литературным влиянием. Русский поэт испытал его и обнаружил в стихотворении также и тем, что оно было отнесено первоначально к французскому источнику. Произведение, выражающее сокровенные мысли и оформленное как общение с тем, кто понимает лирического героя и в ответ на его признания, его доводы высказывает свое согласие с ним, появилось после чтения Пушкиным мемуаров, принадлежащих перу французского автора. В них, созданных в форме писем к русской подруге, было выражено состояние счастья, сопровождающее и создание произведений, и впечатления от общения с природой и искусством Италии, что поддерживало творческое горение автора записок.

В 1835-м году в Париже вышли из печати два тома книги воспоминаний французской художницы М.-Э.-Л. Виже-Лебрён, названных ею «*Souvenir de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, de l'Académie Royale de*

Paris, de Rouen, de Saint-Luc de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon» [21] («Воспоминания мадам Луизы-Элизабет Виже-Лебрён, члена Парижской Королевской Академии, Академии Святого Луки в Риме, а также Руанской, Пармской, Болонской, Санкт-Петербургской, Берлинской, Женевской и Авиньонской академий»).

Перевод части этих мемуаров на русский язык был осуществлен Г. Белковой в 1993 году [7]. В большем объеме книга была переведена и издана в 2004 году под названием «Воспоминания г-жи Виже-Лебрэн о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве» (1795–1801) [6]. В этом втором издании представлены часть первого тома воспоминаний, содержащего письма к княгине Куракиной, и вторая половина второго тома издания 1835 года, начиная с части 15-ой, в которой рассказано о прибытии эмигрировавшей из революционного Парижа Виже-Лебрён в Россию, по 20-ю, повествующую о смерти Екатерины II. В публикацию 2004 года включены и пять частей о правлении Павла I, его убийстве, воцарении Александра I, которые отсутствуют в издании второго тома 1835 года. Письма же второго тома, содержащие богатейшие воспоминания художницы об Италии, остаются не переведенными.

Второй том воспоминаний Виже-Лебрён, опубликованный в 1835 году, с инициалами на обложке «С.М.В.» (предположительно «Comte M. Wielhorski») находится в составе книг библиотеки Пушкина [11, с. 358–359]. Книга разрезана вся, заметок в ней нет. Очевидно, что ее владелец не востребовал издание у вдовы, и оно осталось в пушкинской библиотеке.

Как рисующий и неизменно интересующийся изобразительным искусством человек Пушкин не мог не обратить внимания на живопись Марии-Элизабет-Луизы Виже-Лебрён (1755–1842) и на ее мемуары, основанные на дневниковых записях, которые она вела в течение всей своей жизни. Находясь в России шесть лет, она создала более 50 портретов представителей русской знати и особ царствующего дома. Со многими русскими аристократами художница познакомилась ранее в Париже, где уже в молодости стала придворным живописцем, пользуясь расположением и дружбой королевы и написав около тридцати ее портретов. Среди знакомых художницы по Парижу княгиня Н.П. Голицына и ее дочь Екатерина, ставшие прототипами героини повести «Пиковая дама», князь Н.Б. Юсупов, друг семьи Пушкиных и прототип героя послания «К вельможе», любителя и знатока искусств, а также княгиня Н.И. Куракина, барон и баронесса Строгановы.

В повести «Пиковая дама», созданной осенью 1833 года, Пушкин назвал два портрета художницы. Указав на «розу в пудренных волосах» «молодой красавицы» [14, VI, с. 224], Пушкин актуализировал эмблему, частую в работах Виже-Лебрён, писавшей о набожности своей матушки и о своей вере, «искренней, сердечной» [6, с. 135]. Католики трактовали розу как выражение идеи женственности и любви, и на портретах кисти фран-

цузской художницы, включая образы царственных особ России, этот цветок всегда нежно розового оттенка: в волосах, в руке, на платье, на ковре. В повести Пушкина роза соотносима с эмблематичностью графини как представительницы своего века, отличавшегося франкоманией, и с карточным изображением дамы пик, держащей в руках цветок, который является знаком ее женской природы, контрастным свойствам ее масти и выявляющим ее правоту при наказании героя [4].

В обоих томах книги воспоминаний издания 1835 года Виже-Лебрён нередко называет счастьем свой дар и то, что пришло с ним в ее жизнь. Так, например, в первом письме Куракиной читаем: «...страсть моя к живописи нимало не утихла <...> Божественному сему дару обязана я не только своим благосостоянием, но и самим счастьем...» В четвертом письме она отметила: «Неизбежность расставания хотя бы на несколько часов с любезными моими кисточками еще более вкореняли в меня любовь к труду, и я заканчивала работу только с наступлением полной темноты» [6, с. 134, 156]. А во французского тексте второго тома записано о чувствах оказавшейся в Италии Виже-Лебрён: «Non seulement je trouvais une grand jouissance à m'occuper de peinture, entourée comme je l'étais de tant de chefs-d'œuvre; mais il fallait aussi me refaire une fortune, car je ne possédais pas cent francs de rente» [21, p. 40] (Я не только чувствовала большое наслаждение от занятий живописью, окруженная таким количеством шедевров, но мне надо было также поправлять свои денежные дела, потому что у меня не было и ста франков ренты) (Перевод наш. – *И.Б.*).

В оставшейся непереуведенной на русский язык первой части второго тома книги художница повествует о своих впечатлениях во время пребывания в Италии, где она провела три года, а также о посещении ею Англии, Швеции, Австрии. В Италии она восхищена прекрасной природой юга, морем и солнцем, горами и садами. Ее внимание привлекают произведения архитектуры, скульптуры, живописи, она выражает восторг творениями Микельанджело, Рафаэля, посещает дворцы, галереи, театры, библиотеки, частные собрания. Ван Дейк, Рубенс, Роза, Тициан, Рембранд, Канова, Перголези, Тинторетто, Веронези и многие другие живописцы, скульпторы, архитекторы, греческие античные скульптурные творения, итальянские церкви и их богатый декор – все вызывает ее восхищение. В продолжение путешествий она много работает. Она окружена знатными особами и, создавая их портреты, характеризует европейский бомонд и царствующих персон, как правило, благожелательно. Мемуары Виже-Лебрён интересны именно особым взглядом художницы, которая замечает детали, помещает того, о ком она повествует в мир, расцвеченный красками, богатый нюансами человеческих отношений, поведения, особенностями поз и внешности.

Для поэта эпохи Романтизма, когда восхищение природой стало неотъемлемой частью переживаний человека, когда руссоизм, воспринятый и Виже-Лебрён, актуализировал тему хороших родителей, возвраще-

ния женщины к ее природной роли, впечатления мемуаристки были особенно интересны. Своим воспоминаниям она предпослала эпиграф из «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо. Как человек своей эпохи и рисовальщик Пушкин был внимателен к наблюдениям француженки, к ее отзывам о посещенных городах и провинциях Европы, о шедеврах европейского искусства, включая театр и музыкальные произведения. Она писала, например, о Рубенсе, имя которого упоминает русский поэт в своей ранней поэме «Монах». Называя «великолепной» картину фламандца «Соломенная шляпка» («Портрет Сусанны Лунден»), Виже-Лебрён, увидевшая полотно в Антверпене, отметила: «Главная ее особенность заключается в сочетании обыкновенного дневного света и сверкающего солнца, так что первый дает тени, а второе – светлые места. Наверно, нужно быть художником, чтобы оценить все достоинства Рубенса. Эта картина столь восхитила меня, что, будучи в Брюсселе, я вдохновилась на свой собственный портрет и старалась достичь в нем такого же эффекта, изобразив себя с палитрой в руке и в соломенной шляпе, украшенной пером и гирляндой полевых цветов. Когда сей портрет был выставлен в Салоне, он немало способствовал моей репутации» [6, с. 171].

Многочисленные автопортреты французской художницы, эмигрировавшей из охваченной революцией Франции и в течение двенадцати лет объехавшей несколько европейских стран, были выражением ее самосознания и самоутверждения. В записках Виже-Лебрён нередок ценный Пушкиным юмор, иногда довольно острый, распространявшийся и на влиятельных особ. Так, в русской части второй книги она рассказывает о брате последнего короля Польши Понятовского: «...он как-то приходил ко мне посмотреть на портрет графини Строгановой, но интересовался только рамой. Тем не менее почитал он себя великим знатоком живописи, в коей повторял суждения одного превосходного рисовальщика, глубоко презиравшего французскую школу и известного только по копиям эскизов Рафаэля» [6, с. 92–93].

Пушкин, несомненно, видел многие живописные творения Виже-Лебрён. Он общался с князем Юсуповым и весной 1827-го, а возможно и в августе 1830 года, посетил его имение Архангельское, где находилось богатейшее собрание живописи и скульптуры. Виже-Лебрён создала портрет супруги князя и его сына, Бориса Николаевича, в младенчестве. Юсуповы, Гагарины, Авдотья Голицына, княгиня Голицына, граф и барон Строгановы, их жены и дети (в доме графа Павла Александровича была богатая картинная галерея), Чернышевы, Белозерские – все они заказчики портретов у Виже-Лебрён и входят и в круг общения поэта [19]. Он видел также портреты царственных особ кисти французской эмигрантки и его впечатления отражены в графике поэта.

В связи со вторым томом книги воспоминаний французской художницы и нередко выражаемым ею состоянием счастья могут быть разрешены

некоторые спорные вопросы о пушкинском стихотворном шедевре, получившем название «(Из Пиндемонти)»:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги,
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Всё это, видите ль, *слова, слова, слова*¹.

Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от властей, зависеть от народа –
Не всё ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
– Вот счастье! вот права... [15].

Сохранились черновая и беловая рукописи этого стихотворения [18, с. 66]. В двенадцатой его строке нередко печатают: «зависеть от царя» [13, II, с. 381; 14, III, с. 336]. Однако предпочтительнее следовать беловому автографу, где записано: «зависеть от властей» [17, с. 314]. На наш взгляд, это стихотворение, имевшее название «(Из [Alfred Musset])», не случайно отнесено первоначально к французской поэтической традиции, а затем к итальянской, и это не мистификация, но, во-первых, микширование неизбежного при чтении стихов восприятия содержащейся в них исповедальности, автобиографичности.

Кроме того в обоих случаях при выборе автора мнимого первоисточника Пушкин указывал посредника, с которым лирический герой в диалоге. То же видим при названии им стихотворения «Из Гафиза», где посредником в восприятии поэта восточной средневековой поэзии был Гете, автор «Западно-восточного дивана». Среди творений Гафиза не было найдено стихов, которые мог бы иметь в виду Пушкин, потому что он следовал восприятию, творческому переложению и оценке Гафиза немецким поэтом [3, с. 270].

А при создании стихотворения «(Из Пиндемонти)» были важны те впечатления, которыми делилась в итальянских главах своих мемуаров французская художница Виже-Лебрён. На наш взгляд, именно с ней,

¹ Hamlet (Прим. Пушкина).

прежде всего, ведет диалог лирический герой поэта, и как это нередко у Пушкина, источник его образов предстает особенно отчетливо в первоначальных набросках. Один из исследователей творчества поэта писал о наивном взгляде на мир, выраженный в стихах, озаглавленных «(Из Пиндемонти)» [18, с. 62]. Однако этот взгляд можно назвать наивным только в том случае, если забыть, что стихи принадлежат поэту, для которого творчество есть высший смысл существования и который в созданном в этом же году стихотворении назвал свою лиру «заветной» и способной охранить его душу от «тленья». Разумеется, стихотворение «(Из Пиндемонти)» имеет и социальную содержательность. Но прежде всего оно значимо как эстетическая декларация, раскрывающая широкие горизонты существования личности и отменяющая узкие рамки общественных уложений. Это очевидно при знакомстве с европейскими и особенно итальянскими главами книги Виже-Лебрён, избежавшей революционного насилия, оказавшейся посреди прелестей природы и искусства, вдохновляющих ее, хотя и не ограждающих от скорби по получении известий о казнях членов королевского семейства и приближенных к нему особ.

В черновой рукописи стихов Пушкина, откликнувшегося на воспоминания художницы, были строки: «При звучных именах Равенства и Свободы / Как будто опьянев, беснуются народы», которая, собственно, вводит переживания пушкинского героя в контекст событий Французской революции. То же относится и к словам «пред силой [без]законной» [17, с. 314, 315]. Этот вариант проясняет следующее: слово «народ», как и слово «властей», которое в этой строке следует оставить, отнесены к событиям Французской революции и учитывают впечатления и мнения Виже-Лебрён. В противном случае непонятно, как мог поэт упоминать здесь народ, о котором напишет в стихах, ставших предсмертными: «И долго буду тем любезен я народу». Описанному француженкой и воссозданному кратким резюме Пушкина («Зависеть от властей, зависеть от народа») социальному безумию противопоставлен диалог двух испытывающих счастье художников. Им открыто подлинное совершенство мира: свобода странствий или «скитаний» (что, хотя и заимствовано у Батюшкова [5, с. 154], напоминает и о жизни эмигрантки Виже-Лебрён), удивление «божественным природы красотам» и радостный трепет «пред созданными искусства и вдохновенья». В черновом автографе лирический герой стремился и «мечтать» перед совершенными творениями [17, с. 315]. Этими чувствами преисполнена книга француженки, обладавшей также писательским даром, и в ответ на свою речь герой слышит слова, исходящие, возможно, именно от этой его собеседницы и, во всяком случае, от личности творческой: « – Вот счастье! вот права!..»

Разумеется, весьма значим литературный контекст пушкинского шедевра. Поэт цитирует в стихотворении Шекспира. Используемый им шестистопный ямб и множественность упоминаемых богов, принцип исчерпывающего деления (деление темы на многие варианты и перечисле-

ние их в ряду однородных синтаксических конструкций) пришли от античной традиции. Осмыслено следование автора стихов поэтам: Горацию с его темой независимости и его переводившейся в 1833-м Пушкиным одой «Меценат», к которой восходят композиция, образный строй, чередование понятийных и образных суждений (и которая близка русским стихам мотивами власти и счастья спортивной победы, приближающего героев к богам, впрочем, противопоставленного в первоисточнике судьбе поэта, коего к богам «близит» природа и его флейта) [10, с. 149–154]; Шенье с его развернутым образом того, кто льстит и угождает знатным [8, с. 101]; Мюссе и Пиндемонти с их мотивами свободы личности [1, с. 156]. Отмечено и то, что Пушкин помнил строку Батюшкова, автора «Элегии из Тибулла»: «На утлом корабле скитаться здесь и там» [5].

Эти сходства составляют общий фон, естественный для художественных обобщений романтиков. Они, однако, не объясняют степени откровенности и силы впечатлений автора стихотворения «(Из Пиндемонти)», а также его убежденности, и, что особенно важно, – диалогичности концовки пушкинского произведения. Искренняя, трепетная радость, «восторги умиления», счастье и права общения с красотами природы, с «созданиями искусств и вдохновенья», которые разделяет с лирическим героем стихов некто, подтверждая справедливость его слов, – это все представляет исключительную по своей конкретности и, вместе, важности для Пушкина позицию, когда он, как писала Ахматова, «литератор, историк, изнемогающий от долгов критик», познавший «литературные неудачи и литературные тяготы» [2, с. 149], вновь заявляет о счастье творчества. Произошло так и потому, что русский поэт нашел поддержку и подтверждение важнейшей идеи романтиков в мемуарах французской художницы Виже-Лебрён.

Стихотворение «(Из Пиндемонти)» с его звучащей в ответном диалоге с собеседником или, скорее, собеседницей фразой о счастье и правах на существование в общении с подлинными ценностями мира явилось образным обобщением Пушкина. Это во многом было обобщением его впечатлений по поводу заявлений об испытываемом счастье, принадлежащих художнице, вынужденной эмигрировать из заливаемой кровью революционной Франции, скитающейся по европейским странам, но вполне свободной, творчески активной. Виже-Лебрён была наделена незаурядной внешностью, обаянием, подлинным талантом общения и творчества, не ограниченного рамками школ или предпочтений заказчика, она следовала собственным ощущениям времени, тонко и художественно льстила моделям, идеализировала их и наслаждалась процессом творчества, своими богатыми впечатлениями, которые преумножали ее мастерство, и обо всем этом сообщают ее воспоминания. Со страниц ее книги, созданной человеком веселым и жизнелюбивым, обильным потоком струятся радость и счастье творческого существования, в котором она пребывала долгие годы, несмотря на тяготы эмиграции, финансовые трудности, несмотря на дохо-

дившие до нее ужасающие подробности бедствий ее друзей. Для Пушкина книга воспоминаний Виче-Лебрён – это апофеоз идеалов эпохи Романтизма, видевшей в творческой личности провозвестника высших истин. Чтение мемуаров художницы для него – это также общение со счастливым человеком, не знатоком и любителем искусств, каким явился герой его послания «К вельможе», но творцом, выражающим со всей непосредственностью и откровением, на какое только способна женщина, упоение творческим даром и способностью в своих странствиях видеть прекрасное и наслаждаться им.

В тяжелые для поэта последние годы его жизни мемуары Виче-Лебрён подарили Пушкину необходимое ему общение с художницей, познавшей истинную ценность жизни и утверждавшей возможность счастья в радостном «трепете» перед шедеврами Бога и человека и в создании новых творений искусства. Это общение придало особую выразительность лирическому герою стихов Пушкина, идеальному в своей исключительности, в своем состоянии наслаждения красотой мира, шедеврами искусства и заявившему о нем как о достижимом, расцветивающем жизнь человека яркими красками, делающем его прекрасным в его творчестве, в его совершенстве. Испытываемые радость, восторги, счастье и утверждение особых прав художника-творца стало главным нервом эстетической позиции Пушкина, озвученной им в стихотворении «(Из Пиндемонти)».

Список литературы

1. Алексеев М.П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Проблемы его изучения. Л.: Наука, 1967. 275 с.
2. Ахматова А.А. Две новые повести Пушкина // Ахматова А.А. Соч.: в 2 т. Т. 2. Проза. Переводы. М.: Худож. лит., 1986. С. 149–160.
3. Балашова И.А. Учебно-методическое пособие по модулю курса «Творчество А.С. Пушкина-романтика». Ростов н/Д.: Foundation, 2012. 374 с.
4. Балашова И.А. Характерное, типическое и эмблематичное в образе главной героини повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. Материалы V Конгресса РОПРЯЛ (г. Казань, 4–8 октября 2016 года). СПб.: РОПРЯЛ, 2016. Вып. 5. С. 763–768.
5. Ботвинник Н.М. О стихотворении Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Сб. научных трудов. Л.: Наука, 1979. С. 147–157.
6. «Воспоминания г-жи Виче-Лебрён, о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве» (1795–1801). СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 300 с., ил.; пер., сост. и комм. Д.В. Соловьева.
7. Воспоминания госпожи Виче-Лебрён, члена Парижской Королевской Академии, Академии Святого Луки в Риме, а также Руанской, Пармской, Болонской, Санкт-Петербургской, Берлинской, Женевской и Авиньонской академий. Пер. с фр. и публикация Г. Белковой // Наше наследие. 1992. №25; 1993. № 26. [Эл. ресурс]: nasledie-rus.ru
8. Гречаная Е.П. Пушкин и А. Шенье (две заметки к теме) // Временник Пушкинской комиссии. Сб. научных трудов. Л.: Наука, 1988. Вып. 22. С. 98–108.
9. Измайлов Н.В. Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1976. 340 с.
10. Кибальник С.А. О стихотворении «Из Пиндемонти» (Пушкин и Гораций) // Временник Пушкинской комиссии. 1979. Сб. науч.тр. Л.: Наука, 1982. С. 147–156.

11. Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С. Пушкина. (Библиографическое описание). СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1910. 442 с.
12. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
13. Пушкин А.С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1974–1978.
14. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
15. Пушкин А.С. Полн. собр. стихотворений [Эл. ресурс]: http://royallib.com/read/pushkin_aleksandr/polnoe_sobranie_stihotvoreniy.html#1247982
16. Словарь языка Пушкина: в 4-х т. Т. 4. С – Я. 2 изд., доп./ отв. ред. акад. АН СССР В.В. Виноградов. М.: Азбуковник, 2000.
17. Томашевский Б. Из пушкинских рукописей // Литературное наследство. Т. 16–18 [А.С. Пушкин]. М.: Жур.- газ. объединение, 1934. С. 273–320.
18. Фомичев С.А. Последний лирический цикл Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Сб. научн. тр. Л.: Наука, 1985. С. 52–67.
19. Черейский Л.А. Пушкин и его окружение. Изд. второе, доп. и перераб. Л.: Наука, 1989. 544 с.
20. *De la littérature du midi de l'Europe*. Т. 2 / par J. C. L. Simonde de Sismondi,... – 1829. [Эл. ресурс]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079290>
21. *Souvenir de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lébrun, de l'Académie Royale de Paris, de Rouen, de Saint-Luc de Rome et d'Arcadie, de Parme et de Bologne, de Saint-Pétersbourg, de Berlin, de Genève et Avignon*. Paris, 1835. [Эл. ресурс]: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208331x/f4.image>

О. А. Павлова

Проблема национальной идентичности отечественной словесности и журналистики в публицистическом дискурсе А. С. Пушкина

На материале публицистики А.С. Пушкина рассмотрена специфика освещения писателем темы национальной идентичности России. Доказано, что специфика национального самоопределения россиян интерпретирована поэтом через диалог русского и западноевропейского начал.

Ключевые слова: национальная самоидентификация, социокультурный миф, славянофильство, западничество, евразийство, жанр путешествия.

Pavlova Olga

The Problem of National Identity of Russian Literature and Journalism in Pushkin's Publicistic Discourse

On material of journalism of A. S. Pushkin specifics of illumination of national identity of Russia by the writer of a subject are considered. It is proved that the specificity of the national self-image of Russians is interpreted by the poet through a dialogue of Russian and West-European principles.

Key words: national self-identity, socio-cultural myth, Slavophilism, Westernism, Eurasianism, genre travel.

Поиск «русской идеи», национальной самоидентификации России является одной из «вечных» тем, как отечественной литературы, так и отечественной журналистики, на протяжении почти двух столетий. Казалось бы, этот философский неразрешимый вопрос в современном информационном обществе, в эпоху глобализации и нивелирования национальных различий предстает, по меньшей мере, анахронизмом. К тому же исторически сложилось так, что модели решения проблемы национальной идентичности России, предлагаемые учеными и философами, размышляющими о феномене «русского духовного скитальчества» [9, с. 77], весьма немногочисленны и являются интерпретациями базовых моделей славянофильства, западничества, евразийства.

Несмотря на то, что споры славянофилов и западников «разгорелись» после смерти А.С. Пушкина и его «всечеловеческий» гений возвышается над этой «локальной» полемикой, именно поэту было суждено начать диалог об истоках отечественной культуры. Причем диалог был начат им с опорой на материал словесности, в силу ее значимости для духовной жизни россиян, ибо именно в художественной словесности и критических разборах ее произведений допускалась свобода рассуждений о политике, свобода выражения общественного мнения. Подчеркнем, что отношение А.С. Пушкина к Европе не «вписывается» ни в одну из предложенных выше моделей. Рассмотрим, как через призму диалога России и Запада в пушкинской публицистике и художественных произведениях была создана авторская интерпретационная модель национальной самобытности отечественных литературы и журналистики.

В «Опыте отражения некоторых обвинений» А.С. Пушкин справедливо утверждал: «Состояние критики само по себе показывает степень образованности всей литературы вообще» [7, VI, с. 325]. Затем, иронизируя над тем, почему не отвечал на выпады критики («главная причина: лень... для опровержения критик повторять школьные или пошлые истины»), приходит к *глубокой характеристике отношения россиянина к напечатанному в типографии*. «Я заметил, – пишет он, – что самое неосновательное суждение, глупое ругательство получает вес от волшебного влияния типографии. Нам все еще *печатный лист кажется святым*. Мы всё думаем: как может это быть глупо или несправедливо? Ведь это напечатано!» [7, VI, с. 325–326].

Подчеркнем, что в данных рассуждениях писателя речь идет не о прессе, как ошибочно полагает Н.В. Вайнонен, пришедший к выводу о том, что «Пушкин был едва ли не первым, кто обратил внимание на трудно объяснимое свойство прессы внушать доверие благодаря тому только, что она – пресса» [1]. Дело в том, что, по меткому высказыванию Е.В. Переваловой, «в пушкинскую эпоху журналистика только становилась профессией в современном понимании этого слова, выделялась в самостоятельный институт как массовая информационная деятельность» [4, с. 35–36].

Следовательно, когда А.С. Пушкин говорит «нам все еще печатный лист кажется святым», он, прежде всего, дает ироничную аллюзию к стихотворной сатире И. И. Дмитриева «Чужой толк» (1794), – и об этом читаем в комментариях к академическому собранию сочинений поэта, данных Ю.Г. Оксманом [7, VI, с. 547].

Направленная против засилья хвалебных од в русском классицизме, сатира И.И. Дмитриева содержит сравнение творчества «наших Пиндаров» как с античными, так и с современными западными авторами, причем сравнение отнюдь не в пользу россиян. Так, если Гораций «желал... в веках бессмертия, а в Риме лишь венка из лавров иль из мирт», то российские классицисты более прагматичны: они восхваляют сильных мира сего в одах и мстят обидчикам посредством созданных сатир. В отношении их творчества И.И. Дмитриев дает саркастическую характеристику: «А наших многих цель — награда перстеньком, // Нередко сто рублей иль дружество с князьком... // Иль похвала своих приятелей; а им // Печатный всякий лист быть кажется святым» [2, с. 113–114]. Как видим, в сатире И.И. Дмитриева содержится сопоставление русского и западного классицизма, в контексте которого утверждается *характерное*, с точки зрения автора, *для россиян обожествление печатного слова*. И в связи с этим пушкинская перифраза сатирического текста И.И. Дмитриева содержит смысл, тождественный раздумьям знатока античности А.Ф. Лосева о русской национальной идее. Он приходит к выводу, что сущностные отличия России от Запада предопределены спецификой истолкования понятия «*λογος*»: если рациональный Запад идентифицирует его с *ratio*, то Россия тяготеет к иррациональному и сакральному толкованию, где «Логос метафизичен и божествен» [4, с. 176]. Отсюда ментальная способность россиянина придавать сакральный статус идеологической доктрине, не рационализируя над ней, а принимая ее на веру. Вероятно, особое отношение к печатному слову обусловлено именно данной ценностной парадигмой.

В связи с этим думается, пушкинская фраза «нам все еще печатный лист кажется святым» [7, VI, с. 325 – курсив наш. – О.П.] имплицитно содержит сравнение России и Европы, а фраза «нам все еще» выражает подспудный диалог с И.И. Дмитриевым, указание на неизменность россиян в отношении того, что издано типографским способом. Думается, пушкинская политическая идентификация России дается через призму контекста диалога русского и европейского начал. Наиболее явственно этот подход проявился в публицистических и критических текстах А.С. Пушкина.

Так, в наброске «О русской словесности» (1830) писатель, полагая, что «уважение к минувшему – вот черта, отличающаяся образованность от дикости», мировоззренчески находится в эпистемологической парадигме романтизма, открывшей диалектический взгляд на историю через призму эстетики и художественного сознания. Потому он задается целью пронаблюдать «историю нашего народа» через призму истории литературы. Однако приходит к выводу, что «Слово о полку Игореве» – «единственный

памятник», так как «старинной словесности у нас не существует» [7, VI, с. 367]. Более того, появление словесности российской А.С. Пушкин относит к петровским временам: «Словесность наша явилась *вдруг в 18 столетии*, подобно русскому дворянству, *без предков и родословной*» [7, VI, с. 367 – курсив наш. – О.П.]. Метафорическое уподобление отечественной литературы русскому «неродовитому» дворянству, в совокупности с отсылкой к эпохе петровских времен, мы полагаем, свидетельствует о том, что А.С. Пушкин в генезисе отечественной литературы сугубо европейские истоки.

Эту же мысль он продолжает развивать в статье «О ничтожестве литературы русской» (1834). Само название статьи носит, безусловно, оценочный характер. Но в контексте пушкинских рассуждений слово «ничтожество» применительно к русской литературе, думается, означает «малочисленность», «недоразвитость». И это «ничтожество», по мнению поэта, обусловлено двумя причинами. Во-первых, вступив в диалог с античным «западом» («переняв свет христианства от Византии»), Россия долгое время развивалась обособленно, не участвуя «ни в политических переворотах, ни в умственной деятельности римско-кафолического мира», ни в рыцарстве, ни в Ренессансе. Во-вторых, в момент татарского нашествия «растерзанная и издыхающая Россия» исполнила свое «высокое предназначение» и спасла «образующееся просвещение» Европы, причем Европа не оценила духовного подвига «порабощенного народа» и «в отношении к России всегда была столь же невежественна, как и неблагодарна» [7, II, с. 407]. Несмотря на то, что «духовенство... одно – в течение двух мрачных столетий – питало бледные искры византийской образованности», морально поддерживая русское дворянство, в целом «внутренняя жизнь порабощенного народа русского не развивалась». Однако А.С. Пушкин подчеркивает, что «в эпоху бурь и переломов цари и бояре согласны были в одном: в необходимости сблизить Россию с Европою» [7, II, с. 407].

Аргументируя свою точку зрения, А.С. Пушкин упоминает об отношениях Грозного с Англией, Годунова с Данией, европейские посольства Алексея Михайловича; так что логика петровских реформ предстает диалектическим продолжением диалога российской власти и Европы. Считая «успех народного преобразования следствием Полтавской битвы», А.С. Пушкин рождение отечественной словесности также относил к этому периоду. И, поскольку «в начале 18 столетия французская литература обладала Европою», она, согласно мнению поэта, «имела на Россию долгое и решительное влияние» [7, II, с. 408].

Уяснение специфики этого влияния дано А.С. Пушкиным в статье «О ничтожестве литературы русской». Статья содержит очерк истории литературы французского Просвещения, в котором поэт упоминает о «скептике Монтене», «цинике Рабле», «о трудах Ронсара, Жоделя и Дюбелле», о поэзии Малерба, о «тщеславном покровительстве Людовика XIV», о класси-

цизме Корнеля, Буало, Расина, Мольера, о «холодной иронии» и «бешеной насмешке Вольтера», о «пылко тем Дидроте» и «задумчивом Руссо», о «насмешливом» Бомарше [7, II, с. 408–412]. Подчеркнув «подобострастное внимание» Европы к французской литературе, А.С. Пушкин намеревается «обратиться к России» [7, II, с. 412]. Такой ракурс видения истории отечественной словесности свидетельствует о диалогическом подходе А.С. Пушкина к проблеме генезиса отечественной словесности, ибо, по его мнению, французская литература является основой ее дальнейшего развития.

Диалог российского и европейского начал доминирует и в журналистских «штудиях» поэта. Характерно, что начало раздумий поэта над концепцией издания «Дневник» сопряжено с «европейским диалогом». «Что есть журнал европейский? Что есть журнал русский?», – и это при полнейшем неприятии современных отечественных журналов. В связи с этим читаем у А.С. Пушкина: «*Нынешние русские журналы. Каков может быть русский журнал*» [7, VI, с. 373 – курсив наш – О.П.].

В «Обзрении обзрений» он дает сравнительную характеристику европейских и российских журналов. Если «журнал в смысле, принятом в Европе, есть отголосок целой партии», а «сословие журналистов есть рассадник людей государственных», которые, «зная это» и «собираясь овладеть общественным мнением», «страшатся унижать себя в глазах публики недобросовестностью, переметчивостью, корыстолюбием или наглостью», то России, в которой «управляют общим мнением» доносительские, коммерческие «Северная пчела» и «Северный Меркурий», далеко до этого. Поэтому А.С. Пушкин предостерегает «некоторых из наших писателей» от ошибки «видеть в наших журналах представителей народного просвещения, указателей общего мнения» [7, VI, с. 373]. Очевидно, что пушкинская характеристика европейских журналистов «от негативного» (чего *не делают* журналисты Европы и чем они *не являются*) выражает прямую характеристику журналистов отечественных. Писатель давал опосредованную характеристику отечественным журналистам, изобличая их в том, что они грешат против профессионализма, переменчивы в своих гражданских позициях, меркантильны и бесстыдны, бесцеремонны.

Как следует из пушкинских материалов неосуществленной газеты «Дневник», это издание должно было стать политическим официозом России. Читаем по этому поводу: «Журнал мой предлагаю *правительству* – как орудие *его действия* на общее мнение. *Официальность*» [7, VI, с. 373. – курсив наш. – О.П.].

Мы сознательно употребляем термин «официоз», придавая ему метафорические коннотации в силу того, что это понятие традиционно применяют в контексте исследований партийной журналистики, где официозом называют официальное общественно-политическое издание, репрезентирующее позицию той или иной партии. Так что понятие «официоза» актуально для буржуазной демократии с ее многопартийной формой правления или, по крайней мере, для конституционной монархии. Для самодержавной

России пушкинской эпохи термин «официоз» мы употребляем на правах метафоры – для обозначения *общероссийского общественно-политического издания, выражающего политическую программу правительства.*

Подчеркнем, что, несмотря на наличие развернутой системы прессы, включавшей органы сената, синода и различных министерств, своего официоза самодержавное правительство России не имело. Дело в том, официальные издания типа «Сенатских ведомостей» и «Правительственного вестника» печатали только указы и распоряжения власти, освещали движения по государственной службе и награды. В условиях многопартийности это было чревато идеологической победой радикальных политических сил, что, в сущности, и произошло в 1917 году.

Впервые созданием официоза правительство России озабочится в начале 1906 года, и таковым станет общероссийская общественно-политическая газета «Русское государство», инициированное С.Ю. Витте и просуществовавшее недолго, с февраля по май 1906 года, т.е. до конца пребывания С.Ю. Витте на посту премьер-министра. Издание было прекращено с отставкой С.Ю. Витте с поста премьер-министра.

Вынашивая проект издания, долженствующего стать «официальным» «орудием действия» *правительства* «на общественное мнение» [7, VI, с. 373] А.С. Пушкин опережал свое время почти на сто лет, намереваясь опубликовать в своем журнале «*предварительное изъяснение мнений правительства. Внутренние происшествия и указы. О мерах правительства. NB. Материалы от правительства.*». При этом, по замыслу поэта, газета «Дневник» должна была содержать много литературных материалов: «Литература. Внешняя литература. Лучшие статьи из журналов. Критика иностранных книг. Внутренняя. Исторические материалы» [7, VI, с. 373 – курсив наш. – О.П.].

Безусловно, замысел «Дневника» был не только грандиозен, но неосуществим. Неосуществим потому, что был неразрывно связан с освещением политики, а всякое публичное печатное обсуждение вопросов внешней и внутренней политики страны строго контролировалось властями. Более того, среди частных изданий разрешение на печатание политической информации имела только «Северная пчела».

В условиях жесткой цензуры и отсутствия возможности публиковать политическую информацию обращение к литературе, провозглашаемое в проекте журнала, носило программный характер, так как литературная критика давала возможность высказаться по проблемам общественно-политической жизни. Дело в том, что, во-первых, в пушкинскую эпоху, в условиях жесткой цензуры, по правомерному замечанию Е.В. Переваловой, «существование публицистики в традиционных для нее жанровых формах было невозможно» и потому общественная мысль в России искала другие пути, вследствие чего русская публицистика «уходила под прикрытие иных сфер общественного сознания, проникала в соци-

альные науки – историю, политическую экономию, философию, педагогику и, конечно же, в литературную критику и русскую литературу» [3, с. 37].

В связи с этим трудно не согласиться с С.Г. Семёновой, пришедшей к выводу, что в России XIX века литература «взяла на себя роль синкретической образно-художественной философии, философского осмысления мира и человека, национального самосознания» [8, с. 113]. В свете такого отношения к литературе, наличествовавшего у современников пушкинской эпохи, закономерно предположить, что декларируемая в проекте «Дневника» «критика иностранных книг» могла означать также обсуждение вопросов внешней политики. В принципе, на такой подход «нацеливал» жанровый «формат» газеты: «Дневник. Политическая и литературная газета» [7, VI, с. 373].

А.С. Пушкин активно участвовал в журнальной жизни России в 1820–1830-е гг., публикуя чрезвычайно разнообразные в жанрово-стилевом отношении материалы. Как правило, эти материалы были небольшого объема, но, несмотря на это, были разнообразны в жанровом отношении.

Среди пушкинской публицистики немалую роль играют литературные обзоры и обзоры, памфлет, пародия, фельетон. Пушкинская публицистика и поэзия публиковалась в «Сыне отечества», в «Московском телеграфе», «Полярной звезде».

А.С. Пушкин был не только активный сотрудник альманаха «Северные цветы» на 1832 год, но и вдохновителем этого издания; он определял облик альманаха и активно влиял на отбор появляющихся в нем материалов.

А.С. Пушкин был редактор и автор «Литературной газеты»; но его любимым детищем стал «Современник», в котором он и редакторствовал, и писал многочисленные материалы.

Однако в пушкинскую эпоху журналистика как социальный институт и как профессия переживала стадию становления. Поэтому, вероятнее всего, А.С. Пушкин *в своем самосознании не проводил четкой границы между словесно-художественным творчеством, литературной критикой, публицистикой и журналистикой*. Безусловно, он писал о «сословии журналистов» как «рассаднике людей государственных», об их обязанности «управлять общественным мнением», о журнале как «отголоске целой партии» [7, VI, с. 373]. Однако нам представляется неправомерным относить данные слова, как это делает, к примеру, Л. Фризман, к отечественным журналистам [10, с. 196]. Напомним, что эти слова поэт говорил о западных журналистах, о чем явственно сказано в «Обзрении обзрений».

Что же касается писательской профессии, то А.С. Пушкин в «Путешествии из Москвы в Петербург» аттестовал ее, так сказать, с интернациональных позиций. «Писатели во всех странах мира суть класс самый малочисленный изо всего народонаселения», – писал А.С. Пушкин этому поводу, сопоставляя «аристокрацию породы и богатства» и «аристокрацию

пишущих талантов» и отдавая пальму первенства вторым [7, VI, с. 402]. Согласно поэту, «аристократия пишущих талантов» – «самая мощная, самая опасная», ибо является «аристокрацией людей, которые на целые поколения, на целые столетия налагают свой образ мыслей, свои страсти, свои предрассудки» [7, VI, с. 403]. Более того, поэт подчеркивает, что «никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли» [7, VI, с. 402].

Данные слова отчетливо демонстрируют *пушкинское понимание того, чем писатели отличаются от журналистов*. Если писатели – аристократы духа, определяющие *особенности мышления целого поколения*, творящие для *вечности*, то журналисты – труженики пера, обслуживающие «*политику*», т.е. *текущее, настоящее*.

Но, согласно логике дальнейших рассуждений А.С. Пушкина, *посредством типографского слова и журналистика, и писательство отождествляются*; более того, *литература уподобляется публицистике и журналистике*. Об этом свидетельствуют следующие слова: «Никакая власть, никакое правление не может устоять *противу всеразрушительного действия типографического снаряда*». Поэтому поэт призывает: «Уважайте класс писателей, но не допускайте его овладеть вами совершенно» [7, VI, с. 402. – Курсив наш. – О.П.]. Думается, в данных рассуждениях А.С. Пушкина – не только отголоски того, что для россиянина «лист печатный кажется святым», но и, в первую очередь, акцентирование *социально-критического пафоса отечественной литературы, ее гражданственности, публицистичности*.

Для углубленной трактовки национальной самобытности отечественной литературы писатель, как правило, обращается к параллелям с западной культурой. В вышеупомянутом «Путешествии из Москвы в Петербург» А.С. Пушкин, критикуя современную литературу и журналистику за их ориентированность на коммерческий успех («литература стала у нас ремесло выгодное, и публика в состоянии дать более денег, нежели его сиятельство такой-то или его высокопревосходительство такой-то»), поэт, тем не менее, говорит об «особенной физиономии» русской литературы. В отличие от западной Европы, где писатели зачастую принадлежали к третьему сословию и жили дарами своих покровителей, в России «словесностию занимались большею частию дворяне», поэтому «у нас писатели не могут изыскивать милостей и покровительства у людей, которых почитают себе равными» [7, VI, с. 391]. Заметим, что об «особенной физиономии» русской литературы поэт рассуждает, отталкиваясь от авторитетного высказывания мадам де Сталь. Но эта особенность российской литературы становится уделом прошлого, так как «нынче писатель» никогда не посвятит книгу тому, «кто выше его двумя или тремя чинами», зато из-за боязни разгромной критики его сочинений «не стыдится публично жать руку журналисту, ошельмованному в общем мнении», но способному

«повредить продаже книги или хвалебным объявлением заманить покупателей» [7, VI, с. 391].

Итак, А.С. Пушкин дает лаконичные, достоверные, емкие характеристики отечественных литературы и журналистики, блестяще показывая новые тенденции в их эволюции. Тенденции, свидетельствующие о коммерциализации как журналистики, так и литературы. И вновь пушкинский «диагноз» отечественной словесности как выражение поиска национальной идентичности осуществляется через диалог с западной традицией.

По нашему мнению, на конструктивном взаимодействии русских и западноевропейских начал базируется поэтика пушкинских журнально-публицистических текстов. Для аргументации своих суждений рассмотрим «Путешествие из Москвы в Петербург» (1835).

Е.В. Перевалова полагает, что оно выдержано в традициях жанра «путевых очерков». Исследователь, сказав об органическом взаимодействии в поэтике произведения публицистичности и художественности, правомерно выделяет такие элементы, «обязательные для журналистских текстов, написанных в жанре очерка», как «фактичность, точность воспроизведения подлинного объекта, стремление охватить очень важные, злободневные вопросы», обобщающие выводы «на материале конкретных событий и судеб людей» [4, с. 37]. В целом справедливая, такая трактовка пушкинского произведения представляется нам несколько плоскостной, упрощающей его смысл.

Думается, не нужно отождествлять данное произведение А.С. Пушкина с сугубо журналистским жанром, даже с аналитическим – таким, как очерк. По сути, подобное умозаключение означает не что иное, как осовременивание наследия писателя. И упомянутое в заголовке слово «путешествие», «отсылает» нас к другой историко-литературной традиции, которая, в свою очередь, «включает» иную культурно-семиотическую парадигму интерпретации пушкинского произведения. И эта парадигма базируется *на диалоге отечественной и западной традиций жанра путешествия.*

По меткому замечанию В.А. Михайлова, до сих пор «отсутствует единое представление об онтологии» жанра путешествия [5, с. 3]. Такая «расплывчатость» в определении жанра путешествия обусловлена комбинаторностью его жанровой структуры, обуславливающей его «способность» к взаимодействию с другими жанровыми «инвариантами».

Что касается истоков жанра путешествия, то они наличествуют как в отечественной, так и в зарубежной литературной традиции. Так, к античности восходят основные модели путешествия: (1) путешествие как сюжетная основа героико-авантюрной эпопеи («Одиссея» Гомера); (2) путешествие как сюжетная основа сатирического нравоописательного романа («Метаморфозы» Апулея, «Сатирикон» Петрония).

В русской традиции истоков жанра путешествия, предшествующих творчеству А.С. Пушкина, следует назвать древнерусские хождения

(«Хождение игумена Даниила», «Хождение Трифона Коробейникова в Царьград, Палестину и на Афон» и др.). В этом ряду стоят произведения XVIII–XIX веков, среди которых «Письма из Франции» Д.И. Фонвизина, «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Странник» А.Ф. Вельтмана и др.

В качестве сюжетной основы мотив путешествия является основополагающим в эпосе средневековья (кельтские саги о чудесных мореплаваниях; к примеру, сага «Плавание Брана, сына Фебала»), в рыцарском романе («Роман об Энее», «Роман об Александре Македонском», «Парцифаль» и цикл романов о поисках святого Грааля), в плутовском романе «низового» барокко (испытания жизнью Симплициссимуса, Лассарильо, Жиль-Блаза и др.), в ренессансном утопическом романе («Утопия» Т. Мора, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Государства Луны» С. де Бержерака), в английском романе раннего Просвещения («Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» Д. Свифта). Вне всяких сомнений, данный перечень можно существенно дополнить, упомянув, что мотив путешествия проходит «через роман бытовой нравоописательный (путешествие как основной сюжетный стержень романов Филдинга, Смоллета, Диккенса, Теккерея) и приключенческий (путешествие в романах Марриэта, пародически – путешествия Мюнхгаузена) вплоть до романа научно-популярного (путешествие в романах Жюль Верна) и экзотического (путешествие в романах Стивенсона, Дж. Лондона, Конрада и др.). [11, с. 280].

Такой «генеалогический» экскурс в исторический контекст существования мотива путешествия позволяет предположить архетипическую «праситуацию» в основе мотива путешествия (например, странствия души по загробному миру). Однако и упоминание о таком солидном генеалогическом «статусе» мотива путешествия не столь существенно. Значимо то, что сюжетобразующий мотив путешествия весьма *мобилен*, легко *«подстраивается» под многообразные эпохальные картины мира, выполняя различные функции*. Сказанное актуально и для пушкинских произведений, ибо в них сюжетобразующий и жанрообразующий мотив путешествия выполняет различные функции. Но при этом *помогает автору создать иллюзию достоверности*.

В «Путешествии из Москвы в Петербург» своего рода диалогической «матрицей» всех пушкинских рассуждений о России и россиянах является книга сентименталиста А.Н. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву». Пушкинский рассказчик иронично мотивирует, почему книга Радищева попала в его руки в этом странствии, тем, что путешествующему по русским разбитым дорогам необходимо иметь в пути скучную книгу. Ибо если «книгу занимательную вы проглотите слишком скоро», то «книга скучная, напротив, читается с расстановкою, с отдохновением – оставляет вам способность позабыться, мечтать» [7, VI, с. 379]. При этом рассказчик четко фиксирует, когда и как принялся читать книгу: «В Черной Грязи, по-

ка переменяли лошадей, я начал книгу с *последней главы* и таким образом заставил Радищева путешествовать со мною из Москвы в Петербург» [7, VI, с. 380. – Курсив наш. – О.П.]. В то же время завязка пушкинского «Путешествия из Москвы в Петербург» выдержана в сентименталистском стиле. Так, автор четко фиксирует детали поездки (узнал об окончании строительства московской дороги, пятнадцать лет не был в Петербурге зашел в «контору поспешных дилижансов»), вспомнил о последнем путешествии в Петербург. Но при этом, описывая новое путешествие, «забывает» указать год: «15 октября в десять часов утра выехал из Тверской заставы» [7, VI, с. 381]. Такая «забывчивость» рассказчика у сентименталистов оправдывалась значимостью внутренней субъективной жизни человека, ее приоритетом над «внешним» существованием. Думается, А.С. Пушкин остается верен этой сентименталистской установке. Более того, радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» и связанный с его поэтикой просветительский комплекс мотивов и идеологием предстает своеобразным полемическим парафразисом к тексту неоконченного пушкинского произведения.

А.С. Пушкин «Путешествие из Москвы в Петербург» начинает с сопоставительной характеристики российских столиц, чем продолжает смысловое наполнение «городских мифов», к которому он приступил еще в «петербургской повести» «Медный всадник». Сравнив «надменный Петербург» и «старушку Москву», поэт не только констатирует перемены, произошедшие со времен Радищева, но и утверждает: «Упадок Москвы есть неминуемое следствие возвышения Петербурга. Но обеднение Москвы доказывает и другое: обеднение русского дворянства» [7, VI, с. 382]. Вместе с тем, утратив «блеск аристократический», Москва «процветает в других отношениях»: в ней развивается промышленность, богатеет купечество и вообще «ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы». Писатель убежден, что «московский журнализм убьет журнализм петербургский», а «московская критика с честью отличается от петербургской» [7, VI, с. 383].

В связи с данными рассуждениями поэта, особенно в связи с пассажем про купечество, возникают ассоциации про «русскость» Москвы и «западность» Петербурга, особенно в связи русской аристократией, духовно и интеллектуально ориентированной на западную культуру. Однако эти ассоциации ошибочны, ибо А.С. Пушкин говорит о чрезмерном увлечении молодых москвичей немецкой философией. Причем «влияние ее было благотворно», так как «оно спасло нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалило ее от... вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествовавшего поколения» [7, VI, с. 383]. Как видим, поэт напрямую соотносит эволюцию мировоззрений поколений русского дворянства с влиянием западной культуры.

А.С. Пушкин много внимания уделяет проблемам национального своеобразия русского Просвещения, говорит о значимости научного

гения М.В. Ломоносова. При этом полемизирует с Радищевым, который писал о «русском Пиндаре» «слогом надутым и тяжелым», не поняв того, что М.В. Ломоносов был более ученым, чем поэтом. Утверждая, что М.В. Ломоносов был «великим человеком» и «самобытным сподвижником просвещения», Пушкин рассуждает о западных истоках ломоносовской поэзии; говорит об отсутствии у него «чувства» и «воображения», о «высокопарности» его слога, об «отсутствии... народности и оригинальности» [7, VI, с. 381]. По А.С. Пушкину, прорыв в становлении русского языка и литературы был сделан Н.М. Карамзиным, который «освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова» [7, VI, с. 384. – Курсив наш. – О.П.]. Значит, развитие русского литературного языка как основы национальной ментальности писатель не мыслил вне его освобождения от иноземных влияний и обращения к фольклору.

В главе «Русская изба» А.С. Пушкин преисполнен сарказма при описании радищевского сетования о «о судьбе русского крестьянина, не употребляющего сахара» [7, VI, с. 381]. Однако прогресс мало коснулся жизни русской деревни, и А.С. Пушкин иронично замечает: «Ничто так не похоже на русскую деревню в 1662 году, как русская деревня в 1833 году». Отметив, что «произошли улучшения, по крайней мере, на больших дорогах», поэт перечисляет приметы цивилизации, пришедшие в русскую деревню: «стекла заменили натянутый пузырь; вообще более чистоты, удобства, того, что англичане называют comfort» [7, VI, с. 381]. Полагая, что А.Н. Радищев «начертал карикатуру» на быт русского мужика, А.С. Пушкин соотносит жизнь русского крестьянина с существованием «французского земледельца» и английских рабочих. Он приходит к выводу, что в просвещенной Европе народ претерпевает множество «отвратительных истязаний, непонятных мучений», пребывает в «страшной бедности», – и все это «холодное варварство» хозяев он терпит «в строгих пределах закона» [7, VI, с. 393, 394]. Кроме того, если в Европе есть бездомные, то в России «нет человека, который бы не имел своего собственного жилища». Наконец, различны представления русских и европейцев о финансовом благополучии. Если в Европе «иметь корову знак роскоши», то в России «не иметь коровы есть знак ужасной бедности» [7, VI, с. 395].

Контрастом к варварскому прозябанию европейского народа предстает, согласно трактовке А.С. Пушкина, судьба русского народа. Если европейский народ влачит жалкое существование рабов (особенно это касается класса наемных рабочих), то «в поступи и речи русского крестьянина нет и тени унижения», в нем нет «невежественного презрения к чужому», он «смышлен», «смел», «переимчив», «проворен» и «ловок» [7, VI, с. 395]. В противовес революционным призывам А.Н. Радищева, А.С. Пушкин искренне убежден, что «судьба крестьянина улучшается со дня на день по мере распространения просвещения», так как «лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от одного улучшения нравов, без насильственных потрясений политических, страшных для человечества» [7, VI, с. 395].

Бесспорно, А.С. Пушкин размышляет как прогрессист, полагая, что прогресс цивилизации и прогресс духовно-нравственный идут параллельно, взаимообусловлено. Именно поэтому он – сторонник эволюции, а не революции, он – идеалист и гуманист. Кстати, о последнем свидетельствует его отношение к цензуре как закону духовно-нравственному. Считая, что мысль «составляет величие человека», он утверждает: «Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: *в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом*» [7, VI, с. 402]. Вне всяких сомнений, пушкинская трактовка философии цензуры предвосхищает идеологию современных законодательств о СМИ.

Но в парадигме концепции нашей работы наиболее значимым представляется то, что А.С. Пушкин диалог с чужой культурой как способ обретения национальной идентичности считает одной из базовых черт русского менталитета. Чертой, характерной как для дворянско-интеллигентского, так и для народного дискурса отечественной культуры. В связи с этим вспомним пушкинские слова об отсутствии у русского мужика «невежественного презрения к чужому» [7, VI, с. 395]. Ф.М. Достоевский в речи, произнесённой 8 июня 1880 года на заседании Общества любителей российской словесности, исходя из утверждения, что «назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное» и «стать настоящим русским.... значит только.... стать братом всех людей, всечеловеком», видел в А.С. Пушкине «пророчество и указание», т.е. «всечеловека». Думается, именно о «всецелочеловечности» пушкинского гения свидетельствует предпринимаемая им национальная самоидентификация через диалог России и Европы [3].

Список литературы

1. Вайнонен Н.В. Иные, лучшие мне дороги права... / Сайт Светланы Мрочковской-Балашовой. [Эл. ресурс]: <http://www.pushkin-book.ru/id=190.html> (дата обращения: 08.03.2017).
2. Дмитриев И.И. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1967. С. 113–114.
3. Достоевский Ф.М. Пушкин. Очерк. [Эл. ресурс]: <http://dostoevskiyfm.ru/пушкин> (дата обращения: 15.03.2017).
4. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике. М.: Сов. писатель, 1990. 436 с.
5. Михайлов В.А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVI–XIX вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999.
6. Перевалова Е.В. Пушкин – журналист, издатель, редактор // Rhema. Рема. 2010. Вып. 4. С. 35–45.
7. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962.
8. Семёнова С.Г. Мыслительные диапазоны М. Горького // Человек. 1999. № 5. С. 113–124.
9. Славянофильство и западничество: консервативная и либеральная утопия в работах Анджея Валицкого. М.: ИНИОН, 1992. Вып. 2.
10. Фризман Л. Семинарий по А.С. Пушкину. Харьков: ЭНГРАМ, 1995.
11. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского государственного университета. № 3. Н. Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2008. С. 277–282.

Литературные и реальные прототипы образов положительных героинь в раннем творчестве А. Ф. Писемского

В статье рассматривается проблема литературных и реальных прототипов женских образов в раннем творчестве А. Ф. Писемского. Расширяется круг пушкинских прототипов положительных героинь. Выявляются пушкинские традиции создания женского характера у Писемского. Обуславливается связь литературных прототипов с жанровыми вариациями повестей писателя. Вводится неизвестный реальный прототип – сотрудница «старшей редакции» журнала «Москвитянин» Е.П. Ростопчина.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, А. Ф. Писемский, социально-бытовая повесть, сатирическая повесть, проблема прототипа, журнал «Москвитянин», «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», Татьяна Ларина, Е.П. Ростопчина.

Timashova Olga

Literary and Real Prototypes of Women's Positive Characters in A.F. Pisemsky's Early Period

The article deals with the problems of specificity Pisemsky's prose early period, women's positive characters of A.F. Pisemsky's early period and in his genre specificity system, literary and real prototypes. The article considers A.F. Pisemsky's continuing classic tradition represented by A.S. Pushkin. Pisemsky sharing the programme of the 'young editorial board' of the Journal *Moskvityanin*, and also the ideology of the writer: by his being convinced of the inalterability of the innate personality traits, by religious providentialism. I found E.P. Postopchina's polemic pictures.

Key words: A. S. Pushkin, A. F. Pisemsky, novelette, prototypes, Journal *Moskvityanin*, «Evgenyi Onegin», «Ruslan i Ludmila», Tatiana Larina, E. P. Postopchina.

Проблема создания образа положительной героини, важная для характеристики поэтики любого автора, требует особого внимания при изучении творческого наследия А. Ф. Писемского (1821–1881).

Критика неоднократно заявляла о том, что Писемский не умеет либо не желает создавать образы персонажей, которых не коснулась бы авторская ирония: «<...> Если бы лица, им изображенные, были бы ему дороги <...>. Мы видим более равнодушия <...>, чем симпатии и душевной теплоты» [3. с. 13]. Беспощадный смех писателя якобы коснулся тех его персонажей, кто по праву должен был заслуживать авторское и читательское сочувствие. Рецензент убеждал, что, если исключить комические черты, образ героини окажется более убедительным: «Мягче <...> рисуите свои

картины, г. Писемский!» [3, с. 25]. Некоторые сотрудники журнала «Москвитянин», в котором сотрудничал Писемский, были согласны с мнением оппонировавших изданий. Так, Ап. Григорьев противопоставлял Писемского, не умевшего создать «идеальной основы» характеров, А. Н. Островскому: «<...> Хороши только <...> комические стороны, <...>, и <...> где автор хотел схватиться за идеальную основу <...>, оказывается <...> слабость <...>» [4, с. 359].

Е. Н. Эдельсон — другой критик «молодой редакции» журнала «Москвитянин» — одним из немногих решился взять писателя под защиту. Он в подобных требованиях увидел рудименты романтической эстетики: «<...> Если разуместь <...> крайнее развитие <...> добродетели, <...> продукты не основанной на действительности фантазии, то таких вы не встретите в произведениях г. Писемского <...>» [17, с. 54].

Колебания в оценке изображения женщины определяют тон статьи М. К. Цебриковой. Она называет Писемского «гуманным защитником женских прав», но в процессе анализа приходит к выводу, что писатель обращался к женской части русского общества с призывом к патриархальному смиреннию: «Бедные женщины <...>, терпите, пока есть силы, а не станет — умирайте <...>» [16, с. 228]. Во многом в связи с обрисовкой женских характеров в науке утвердилась концепция «жестокого», «циничного» таланта Писемского [2, с. 137–138, 172–173; 6, с. 100–102].

Поколебать устоявшуюся концепцию смогла И. В. Карташова, расширившая наблюдения Е. Эдельсона о борьбе писателя с романтическим возвышением положительных образов: «Положительные герои Писемского <...> не становятся “идеальными” <...>, как <...> в творчестве Пушкина, Тургенева или Гончарова. Их героини, являясь <...> воплощением прекрасных человеческих качеств, “приподняты” автором» [7, с. 10–11]. Она указывает, что объективное изображение слабых сторон характеров, напротив, призвано привлечь симпатию читателя к героине: «Писемский <...> остается <...> объективным и <...> может показать свою “милую Настеньку” немножко смешной <...>» [7, с. 10–11].

Исследователи, касаясь литературных прототипов героинь Писемского, выделяют «пушкинские образы и мотивы» [5, с. 10]. С. В. Звягина доказала, что черты пушкинской Татьяны можно проследить во всех положительных героинях Писемского — от Анны Павловны в повести «Боярщина» до Настеньки в романе «Тысяча душ» [5, с. 10]. Но наука ограничивает «пушкинский» подтекст женских образов Писемского «контактом с <...> романом» [5, с. 10–12]. До сего времени также сделано сравнительно немного попыток выявить реальные прототипы героинь Писемского. Меж тем писатель в автобиографии указывал, что близкие ему женщины систематически становились прототипами героинь зрелого творчества: «Я влюблялся <...> в <...> кузин, из которых первая описана в <...> “Взбаламученном море”, а вторая в <...> “Людах сороковых го-

дов”<...>. Жена моя обрисована в “Взбаламученном море” в лице Евпраксии <...>» [12, I, с. ССХХIV].

Целью нашей работы является рассмотрение того, какие литературные идеалы и жизненные впечатления становились основой женских образов, углубляли идейное содержание характеров писателя. Для достижения этой цели мы ставим задачей выявление литературных и реальных прототипов положительных героинь раннего периода творчества (1850-1858). Привлечение прототипов напрямую зависело от жанровой системы повестей раннего Писемского, включавшей как социально-бытовые, так и сатирические повести. В образах центральных героинь бытовых повестей (Лида в повести «Виновата ли она?», Анна Павловна в повести «Боярщина», Лиза в повести «Тюфяк») представлен женский идеал писателя. Его воплощение и потребовало привлечения пушкинского романного прототипа.

Образ Татьяны для Писемского олицетворяет гармонию в отношениях человека и общества. Не случайно в завязке сюжета, в сцене бала, ее поведение Лизы Масуровой («Тюфяк», 1850), полное достоинства и приветливое, совпадает с поведением на балу Татьяны [12, I, с. 335]. Скрытые цитаты из пушкинского романа потребовались и тогда, когда писатель пожелал подчеркнуть душевную чистоту и целомудрие Лизы, которая борется с чувством к Бахтиарову ради душевного спокойствия, ради недалекого мужа и детей. Высокие порывы, которые она пробуждает у светского ловеласа, также толкуются Писемским в контексте литературного прототипа героини: «Бахтиаров писал, что <...> долее не в состоянии владеть собою и готов <...> броситься к ее ногам и молить о любви» [12, I, с. 419]. Эти строки представляют скрытую цитату из письма Онегина: «Когда б вы знали, как ужасно / Томиться жаждою любви, / Пылать — и разумом всечасно / Смирять волнения в крови; / Желать обнять у вас колени, / И, зарыдав у ваших ног, / Излить мольбы, признанья, пени...» [13, VI, с. 182]

Нравственная высота героини дает ей право в кульминационной сцене повести обратиться к брату, «лишнему человеку», с религиозно-назидательными увещаниями об обязанностях мужа:

- <...> Она (жена. – *О.Т.*) необразована, дурного характера, <...> терпеть не может меня и <...> развратна. Должен ли я жить с ней?

- Должен. Мало того, ты должен ее исправить: на твое попечение она отдана Богом [12, I, с. 452–453].

Уже в этой, первой из напечатанных повестей, Писемский делает попытку ввести пародийное начало в образ второй центральной героини, противопоставить «настоящую» Татьяну – мнимой. Судьбы Лизы и Юлии типичны для барышни из провинциального общества: равнодушие семьи, немилое замужество, сердечное искушение. Но, в отличие от Лизы, Юлия притязает на то, чтобы казаться Татьяной. Она демонстративно копирует поведение героини пушкинского романа, сцену у окна: «Я стою у окна,

<...> – он подходит <...>. “<...> Не заветные ли вензеля пишете?” – А я и говорю: “Да, заветный вензель”. <...> Взяла да и написала его вензель». Такая нарочитость вызывает отвращение даже у ее оболыстителя: «Он посмотрел <...>, сделал <...> гримасу и отошел» [12, I, с. 363].

Анализ литературных прототипов позволяет опровергнуть тезис С. В. Звягиной о том, что пушкинские идеалы «подверглись переосмыслению», «в новой исторической и культурной действительности», «проблема выбора между долгом и чувством решается у Писемского иначе» [4, с. 10). Художественное и критическое творчество Писемского пронизывает мысль о незыблемости идеала пушкинской героини. В программной статье Писемский заявит, что героини русских романистов, от Полинки Сакс А. В. Дружинина до Наташи Ихменевоы Ф. М. Достоевского, имеют среди центральных литературных прототипов пушкинскую Татьяну – «никем из читающих не забытую и доселе любимую» [12, IX, с. 552]. И если писатель констатировал, что идеал Татьяны Лариной «подвергся переосмыслению, то делал это с горечью, видя в том свидетельство нравственного падения нынешнего поколения в сравнении с пушкинским. В романе «Тысяча душ» (1858) Писемский декларировал противопоставление Александровской эпохи, в которую Пушкин был «любимцем женщин, которого Татьяна была для них идеалом» – современности, когда «тщеславие, наружный блеск и внутренняя пустота заразили юные сердца» [12, III, с. 17] русских девушек.

В сатирической прозе раннего Писемского (1850-1858) следует различать два типа женских образов – отрицательные сатирические и комические, при изображении которых юмористическое подтрунивание соединяется с сочувствием. Впервые подобное построение галереи женских образов мы встречаем в повести «Сергей Петрович Хозаров и Мари Ступицына. Брак по страсти» (1851), в которой суровой матери, Катерине Архиповне, противопоставляется добрый ангел влюбленных, жена богатого откупщика Варвара Мамилова.

Образ деспотичной, вздорной и крикливой матери большого семейства окружен авторским сочувствием, и ее гордое восклицание в беседе с бездетной Мамиловой: «Я мать уже двадцать пять лет, и мать троих дочерей <...>» [12, II, с. 67], – должно внушить к ней уважение. Писемский разделял ориентацию на сохранение патриархального брака. Причиной падения авторитета семьи в современном обществе он считал отсутствие нравственной ответственности у мужчины, отца и мужа. Непосильные заботы упали на плечи жены, исказив ее женскую натуру: «<...> Хлопоты по хозяйству <...>, борьба с нуждою, каждодневные головомойки <...> супругу – <...> развило в Катерине Архиповне желчное расположение духа и <...> испортило ее характер <...>» [12, II, с. 27].

Кризис современного брака, искажение гендерных ролей казались настолько важны писателю, что спустя годы он вернется к этой теме в романе «Взбаламученное море» (1863), в котором выведен образ такой же многодетной матери, Надежды Петровны Басардиной. Она также осознает,

что супруг «ей не помощник» [11, IX, с. 22]. Резюмируя, писатель высказывает программную для него мысль о безответственности современного мужчины, приводящей или к уродствам «эмансипации», или к непосильным для женщины «трудам»: «<...> Сотни и тысячи мы знаем <...> тружениц-матерей, которые на своих скорбных плечах <...> поднимают <...> семьи, и требуют, <...> чтобы <...> пособили им нести труды, которые возложили на них самцы-супруги» [11, IX, с. 22–23].

Антагонистка Катерины Архиповны, эмансипированная дама Варвара Мамилова тоже является жертвой – жертвой западноевропейских идей, почерпнутых из книг, ничего общего не имеющих с русской действительностью. Критика Мамиловой уродств современных семейных отношений («А какими вы женитесь, господа? <...> У вас в голове только дела и деньги!...И говорить смешно, что вы видите в жене: комфорт, удобство, *ключницу!*...» [12, II, с. 40]) – представляет цитирование статей позднего В. Г. Белинского: «Ваш (мужчин. – *О. Т.*) взгляд на женщину <...> коммерческий: она для вас – капитал с процентами <...>, кухарка, прачка, *ключница* <...>» [1, VII, с. 478] (курсив мой. – *О.Т.*). Поддержка влюбленной четы, вопреки воле родителей, представляет для Мамиловой реализацию заветов кумира времени – Ж. Санд: «Любовь – дар неба, и <...> человеческие установления перед ее шествием должны быть устранены» [14, с. 211]. В финале повести героиня переживает раскаяние в собственной наивности, в изменнице Мари и Хозарове, пытавшемся путем шантажа сделаться ее любовником: «Я дура <...>; я носила <...> на глазах <...> повязку, но <...> люди сорвали с меня <...>» [12, II, с. 138]. В «благородных чувствованиях» Хозаровых находила опору ее наивная, но светлая убежденность в справедливости мира, в «дружбе и любви» [12, II, с. 138]. Образ Мамиловой в финале можно назвать в полной мере трагикомическим.

Женские персонажи двух произведений, опубликованных в журнале «Москвитянин», восходят к исторической фигуре поэтессы графини Евдокии Петровны Ростопчиной, урожденной Сушковой (1811 – 1858), сотрудницы «старшей редакции» журнала.

Мы полагаем, что графиня явилась одним из прототипов Мамиловой. Ростопчина, по словам исследователя, прижизненные отклики, была «невысокая, но стройная, с молодой фигурой, блестящими черными глазами, <...> из кокетства называла себя *старухой*» (курсив мой. – *О.Т.*) [8, с. 184]. Это описание совпадает с литературным портретом Писемского: «красавица и философка», «дама лет около тридцати <...>, хорошенькая», которая «имела очень нежные черты лица <...>». В разговоре она восклицает: «<...> Видьте во мне вашего друга, <...> *старуху*, которая вам желает счастья <...>» [12, II, с. 99] (курсив мой. – *О.Т.*).

Совпадают и основные черты их биографии. Мамилова, как и Ростопчина, живет в фактическом разводе с мужем, которого не устраивают ее свободные взгляды. Обе дамы винят в жизненном «прозябании» неудач-

ный брак с духовно чуждым человеком: «Андрей Федорович (Ростопчин. – *О.Т.*) был человек <...> положительный. Ростопчина упрекала его в ранней степенности, рассудочности» [8, с. 184–185]. Мамилова рассказывает «историю <...> девушки, с <...> пылким сердцем и с умом образованным, которую <...> выдали <...> за человека богатого, но отжившего <...>. Варвара Александровна так живо рассказала, что герой <...> догадался, что этот цветок <...> она сама» [12, II, с. 60].

Совпадают центральные черты характеров: детская наивность и искренность. Графиня, как выяснил В. Я. Лакшин, раздала украшения для помощи друзьям [8, с. 185]. В повести Писемского героиня отдает в заклад драгоценности, чтобы спасти влюбленную чету: «“Возьмите и достаньте денег под них; это <...> лучшее употребление, какое может женщина сделать из своего украшения”. <...> Сколько в этих словах благородства, великодушия!» [12, II, с. 81]. Показательно, что герой, потрясенный бескорыстием Мамиловой, цитирует пушкинские строки: «Она то существо, о котором <...> можно сказать словами Пушкина: “В ней всё гармония, всё диво, всё выше мира и страстей”» [12, II, с. 80].

«Пушкинские» прототипы героинь Писемского, таким образом, не исчерпываются образом Татьяны Лариной, включают героинь лирики и лиро-эпических произведений. Среди последних особое внимание привлекает сопоставление Мамиловой с Людмилой («Руслан и Людмила», 1819). Получив в «день ангела» от ненавистного мужа украшение, а «вместе с тем» письменное «неудовольствие», – Мамилова протестует: «Она бросила на пол браслет и велела отказать официанту, которому заказан был вечер». Но «проплакавшись», Варвара Александровна не смогла преодолеть искушения: «Одевшись очень мило <...> и надев <...> браслет, вышла в гостиную <...>. Все перебивали у ней» [12, II, с. 38]. В этой сцене мы видим реминисценцию пушкинской поэмы, характеристику непоследовательного поведения героини в плену у Черномора: «“О ты, чья гибельная страсть / Меня терзает и лелеет, / Мне не страшна злодея власть <...>. Не стану есть. Не буду слушать, / Умру среди твоих садов”. /– Подумала – и стала кушать» [13, IV, с. 61].

Эта параллель, обнаруженная нами, расширяет представление о пушкинской традиции изображения героинь Писемского. Она не ограничивается введением прямых или скрытых цитат, реминисценций, опорой моральных идеалов писателя на нравственный авторитет поэта. Сам художественный прием, авторское отношение к героине, где за критикой прячется сочувственная улыбка, восходит опять-таки к Пушкину. На положительных героинь Писемского можно распространить наблюдение, сделанное А. Л. Слонимским при анализе образа Людмилы: «Она и героиня, и <...> пародия на героиню <...>. Пушкин <...> смеется над своими героями, над читателем, над самим собой» [15, с. 192].

Особую роль играет Ростопчина-поэтесса и светская дама в театральном сюжете рассказа Писемского «Комик» (1852) Провинциальный люби-

тель искусств с говорящей фамилией Дилетаев, судя по репликам действующих лиц, побывал в Москве в зимний сезон 1850/51 гг. в сопровождении сироты-племянницы. В родном городе Ж. он жаждет воспроизвести два театральные представления. Одно из них Дилетаев пренебрежительно называет «фарсом» – это постановка пьесы Н. В. Гоголя «Женитьба». Другим явилось выступление балерины Фани Эльслер (1810–1884).

Писемский, как и его герой, был свидетелями триумфа Эльслер среди жителей Москвы. Она гастролировала в России по приглашению императора, прославилась в псевдонародной качуче. Но ее попытка выступить с серьезной драматической ролью в спектакле «Ольга, русская сирота» провалилась. В отношении к иноземной гастролерше мнения сотрудников «Москвитянина» раскололись. Е. П. Ростопчина приняла артистку в своем салоне, удостоила восторженных строк: «Не улетай, прелестное создание... » (1851). Такое низкопоклонство не понравилось даже М. П. Погодину, пришедшему с визитом в дом Ростопчиной [9, с. 18]. Тем более не понравилось члену «молодой редакции» обожествление иностранной танцовщицы при отвращении к гоголевскому «фарсу».

Эстетическая эволюция центрального женского образа рассказа, сироты-племянницы, представляет художественный ответ Писемского графине. В экспозиции рассказа она, как и Ростопчина, в восторге от балерины: меняет свое имя на имя кумира (Фани), готовится на домашнем спектакле сплясать качучу. Но под влиянием Комика, поклонника Гоголя и ученика Щепкина, Фани осознает ценность роли гоголевской Агафьи Тихоновны. Девушка заявляет: «Я не балетчица, а актриса» [12, II, с. 144]. «Русская сирота» оказывается, в отличие от европейской актрисы, в состоянии вести сложную драматическую партию. Комик указывает на нее как на «единственную Богом меченную» [12, II, с. 210] среди актеров-любителей.

Выявление литературных и реальных прототипов героинь раннего творчества еще раз свидетельствует о близости вкусов и нравственных оценок Писемского «молодой редакции» журнала «Москвитянин». Оно также доказывает цельность и неизменность идейно-художественных идеалов писателя на протяжении всей его творческой биографии. Анализ образов положительных героинь углубляет представление об идейном и художественном влиянии Пушкина на становление поэтики писателя, в первую очередь на создание объективных характеров, при котором введение в образ комически-сниженных черт представляет необходимое условие. Анализ отрицательных, сатирических женских образов мог бы дополнить наблюдения. Но эта задача требует специального исследования.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М. Л.: АН СССР, 1953–1959.
2. Венгеров С. А. Дружинин. Гончаров. Писемский. СПб.: Прометей, 1911.
3. Галахов А. Д., Кудрявцев П. Н. Русская литература в 1851 году // Отечественные записки. 1852. № 1. Отд. 5. С. 15–36.

4. Григорьев Ап. Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев Ап. Литературная критика. М.: ГИХЛ, 1967.
5. Звягина С. В. Художественный мир А. Ф. Писемского в контексте магистральных сюжетов русской литературы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2016.
6. Иванов И. А. Ф. Писемский. СПб.: Типограф. И. Н. Скороходова, 1898.
7. Карташова И. В. Идеино-художественное своеобразие романа А.Ф. Писемского «Тысяча душ». Казань, 1964.
8. Лакшин В. А. А. Н. Островский. М.: Искусство, 1982.
9. А. Н. Островский в воспоминаниях современников / вст. ст. А. И. Ревякина. М., 1966.
10. Писемский А. Ф. Письма / под ред. М. К. Клемана и А. П. Могилянского. М., Л.: АН СССР, 1936.
11. Писемский А. Ф. Полн. собр. соч. СПб., М.: Изд-во Товарищества М. О. Вольфа, 1895. Т.1. С. I – ССХХVI.
12. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. М.: Правда, 1969.
13. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.: АН СССР, 1937–1956.
14. Скафтымов А. П. Чернышевский и Жорж Санд // Скафтымов А. П. Статьи о русской литературе. Саратов: Саратов. книж. изд-во, 1958. С. 203–227.
15. Слонимский А. Л. Мастерство Пушкина. М.: ГИХЛ, 1963.
16. Цебрикова М. К. Гуманный защитник женских прав // Отечественные записки. 1870. № 2. Совр. обозрение. С. 209–228.
17. Эдельсон Е. Н. Отечественные записки. 1852 год. 1-й. Январь [Рецензия] // Москвитянин. 1852. Кн. 2. Отд. 5. С. 127–129.

Е. Е. Серегина, Д. В. Серегин

**«Болгарский туман» или «материал словесности»:
Г. Г. Шпет и А. С. Пушкин о церковнославянском языке**

В статье рассматривается роль церковнославянского языка в контексте русской культуры. Основное внимание уделяется историческому и лингвистическому осмыслению церковнославянского языкового наследия в работах Г.Г. Шпета и А.С. Пушкина.

Ключевые слова: церковнославянский язык, греческий язык, русская философия, культура, христианство.

Seregina Elena, Seregin Dmitriy

**«Bulgarian Fog» or «Means of the Language»:
G.G. Shpet and A.S. Pushkin about Church Slavic Language**

The article is aimed to study the role of the Church-slavonic language in the Russian cultural context. The historical and linguistical conceptualization of the Church-slavonic heritage in works by G.G. Shpet and A.S. Pushkin is the main concern of the article.

Key words: Church-slavonic language, Greek language, Russian philosophy, culture, Christianity.

Русский философ, феноменолог, по мнению ряда современников и позднейших исследователей, «слишком европеец», Г.Г. Шпет в своих работах большое внимание уделял проблемам языка. Как русский человек и русский философ, он задумывался о судьбе русского логоса. Углубляясь в нее, размышлял о значении церковнославянского языка для русской культуры. А погружаясь в темы русского языка и русской культуры, Шпет не мог не писать о Пушкине. Относящиеся сюда вопросы, исторически сплетенные в один тугой узел, он пытался распутать методами «философии как строгой науки» (формулировка Э. Гуссерля, единомышленника, собеседника и корреспондента Г. Шпета. – *Е.С., Д.С.*). Один из самых ярких мыслителей своего времени, он дал на них свой ответ, заслуживающий уважения, внимания и анализа.

Г.Г. Шпет погиб (был расстрелян) в 1937 году, в год 100-летия смерти А.С. Пушкина, отмеченный помпезным «возвращением» поэта в официальный культурный оборот. Всю свою жизнь, даже в самых тяжелых жизненных обстоятельствах Шпет обращался к поэтическому наследию Пушкина. По воспоминаниям дочери философа, Марины Густавовны Шторх, после ареста, оказавшись в Лубянской тюрьме, Г.Г. Шпет читал сокамерникам «Евгения Онегина», сопровождая комментариями практически каждый стих [3, с. 130]. Шпет сожалел, что уделяет «пушкинской» теме меньше времени, чем ему хотелось бы: «Если бы не необходимость писать другие вещи, я после русской философии написал бы очерк русской культуры и духа русского, проследил, как понимали у нас Пушкина и как к нему относились, и это на фоне всей нашей умственной и художественной жизни...» [2, с. 360]. Таким образом, отношение к Пушкину, к опубликованным произведениям, заявленным взглядам поэта он рассматривал как своеобразный критерий зрелости русского общества и отдельных его представителей. Трудно сомневаться в том, что тот же критерий философ мог прилагать к себе. Это дает право и нам задаться вопросом о том, насколько согласился бы А.С. Пушкин с рядом суждений Г.Г. Шпета, в частности – о вкладе церковнославянского языка в русскую культуру. У Пушкина нет специальных языковедческих трудов, однако статьи, заметки и письма поэта сохраняют его важнейшие, ставшие программными высказывания о литературном языке вообще и о церковной словесности в частности. Сообщения Шпета о церковнославянском языке были изложены в «Очерке развития русской философии». Исследователи высоко оценивают этот труд, но указывают на «докторальный тон» автора, общую насмешливость, резкие и даже презрительные замечания в отношении развития философских идей в России.

В данном случае интерпретатору важно понимать, что индивидуальная «манера» мысли и речи философа, неотделимая от его личности, окрашивала собой все его работы. Персональный стиль вносил в них оригинальную, «неакадемическую» тональность. Тон мог показаться «надменным», хотя для самого автора он был скорее «озорным», шутливо-

остроумным. М.Г. Шторх рассказывала про отца, что с его «легкой руки пошло по всей Москве, что Бердяев, известный философ, – Белибердяев... А своего друга профессора Павла Сергеевича Попова, отличавшегося обстоятельностью речи, он называл “скукиным сыном”» [3, с. 56–57]. Между прочим, насмешником и ценителем хорошей шутки был и А.С. Пушкин, он «быстро занял высшее место в ряду литературных острословов первой трети XIX века» [1, с. 379]. Не только эпиграммы или сатирические стихи Пушкина, но и лингвистические взгляды поэта могли претворяться в совершенно неожиданные образы, достаточно вспомнить его известное выражение о «библейской похабности», которую он «желал бы оставить русскому языку» [9, с. 81]. Так что некоторые особенности «персональной стилистики» друг друга Пушкин и Шпет, как никто другой, могли бы понять и оценить. Даже фрагментарное обращение к речевой и языковой практике Пушкина и Шпета позволяет увидеть ту самую особенность русского человека, о которой сам поэт написал в 1825 году: «...отличительная черта в наших нравах есть какое-то веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться...» [9, VI, с. 14]. Правда, в «Очерках» Шпета насмешливый способ выражаться все-таки звучал излишне жестко и не особенно доброжелательно.

Но это о стилистике; что же по существу? Несмотря на резкость оценок Шпета, между ним и Пушкиным можно обнаружить содержательные пересечения, в том числе в высказываниях о славянском языковом феномене, да и шире – в общих вопросах просвещения и образования в России. Но очевидно и принципиальное расхождение Пушкина и Шпета в рецепции церковнославянской традиции: о ее деструктивном воздействии говорит Шпет, на ее благотворное влияние указывает Пушкин.

В «Очерке развития русской философии» Г. Шпет пишет: «Русская художественная литература героически боролась с кирилло-мефодиевским наследием в языке, и когда воссиял Пушкин, болгарский туман рассеялся навсегда» [11, с. 64]. Нетрудно заметить, какую блестящую характеристику (во всех значениях слова) дает Пушкину Шпет и как враждебно отзывается он о церковнославянском языке (точнее, о последствиях его рецепции). По мнению Шпета, церковнославянский язык закрыл путь Руси к чтению греческих или римских авторов, погрузив ее «в море невежества и невежества». Он пишет: «Нас крестили по-гречески, но язык нам дали болгарский. Что мог принести с собой язык народа, лишенного культурных традиций, литературы, истории?» [11, с. 55]. Эпитеты и характеристики для первого литературного языка славян у Шпета экспрессивны – это метафоричные выражения или развернутые описания, оценочные коннотации которых вполне предсказуемы, например, «болгарский туман» или «буквенные сети “болгарского” перевода» [11, с. 55–56].

В палеославистике термин «болгарский язык» (но чаще древнеболгарский) обычно характеризует южнославянскую, «болгаро-македонскую» основу первых переводов. Составляя азбуку, Кирилл и Мефодий стреми-

лись приспособить ее к особенностям славянской речи, поэтому они ориентировались на произношение солунских славян, среди которых провели свое детство. Сам же город Солунь, по замечанию Н.С. Трубецкого, «не только не играл в жизни всего славянства сколько-нибудь значительной роли, но даже не был чисто славянским городом...» [10, с. 128], но он был вторым «по значению – после Константинополя – городом Византийской империи» [7, с. 377]. В этом смысле «болгарский язык», если имеется в виду его локально-этническая характеристика, явился лишь языковой прото-основой, из которой в дальнейшем сформировались территориальные изводы старославянского языка.

На Русь письменность была перенесена из Болгарии. Период правления царя Симеона (893–927 гг.) – воспитанника одной из лучших византийских школ, блестящего знатока Аристотеля – называют ее «золотым веком». Тем самым утверждение Шпета о полном отсутствии у «народодонора» культурных традиций, в конкретном случае Первого Болгарского царства, является преувеличением. Литературный фонд переводных и оригинальных произведений славянской письменности формировался в короткие сроки и в Болгарии, и на Руси. Более того, славянская письменность с момента своего возникновения и на протяжении длительного времени сохраняла тесную связь с греческим языком. Об этом пишет А.С. Пушкин: «Как материал словесности, язык славяно-русский имеет неоспоримое превосходство пред всеми европейскими: судьба его была чрезвычайно счастлива. В XI веке древний греческий язык вдруг открыл ему свой лексикон, сокровищницу гармонии, даровал ему законы обдуманной своей грамматики, свои прекрасные обороты, величественное течение речи; словом, усыновил его, избавя таким образом от медленных усовершенствований времени» [9, VI, с. 11]. С точки зрения Пушкина, безнадежного культурного разрыва с погружением в туман невегласия не было и не могло быть. Показательно, что и Шпет, и Пушкин в размышлениях о судьбе России в связи с историей литературного языка обращаются к словам с номинацией родства. Оба согласны в том, что отношение языковой преемственности между греками и русскими налицо, но это не отношения прямого генезиса. Для Шпета это отношения «крестных» отца и сына; для Пушкина – «приемных» отца и сына. Но в этой рамке отношений (без «родного отца») Шпет усматривает брошенность, а Пушкин – обретенность. В самом деле, Шпет указывает на языковое и культурное сиротство России: «Она (Россия. – *Е.С., Д.С.*) вошла в семью европейскую. Но вошла как сирота. Константинополь был ей крестным отцом, родного не было <...> Она стала христианкою без античной традиции и без исторического культуропреемства» [11, с. 54]. А.С. Пушкин, как будто заранее возражал, что не бедный родственник среди народов Европы, а наполненный «величественным течением речи» церковнославянский язык с первых переводов обрел крепость отцовства через усыновление его греческим языком.

Таким образом, революционный, необъятный по масштабам последствий акт создания славянской письменности Шпет оценивает как отягощение для развития русской культуры и мысли. А сам церковнославянский язык – как опустошающий суррогат, веками тянувший Русь ко всеобщему невежеству. Варварскому Западу, по мысли Шпета, повезло больше: «Варварский запад принял христианство на языке античном и сохранил его надолго. С самого начала его истории, благодаря знанию латинского языка, по крайней мере в более образованных слоях духовенства и знати, античная культура была открытою книгою для западного человека» [11, с. 54].

По сути, Шпет сосредоточен на том, что Русь «недополучила». Начав с сослагательного наклонения, он раздумывает о том, как было бы замечательно, если бы славянская Русь и варварские королевства Европы оказались бы в симметричном отношении к наследию Римской империи. Странность этой позиции в том, что историческая разница между восточными славянами и европейскими варварами «улетучивается» из рассмотрения. Западные народы не просто «восприняли» христианство и латинский язык. Они сначала уничтожили «первый Рим», пасли коней и стада в развалинах римских городов, взаимно ассимилировались с культурным населением, пережили «темные века» и только потом, по крохам, стали собирать и восстанавливать свое античное наследие. А восстановившись, насколько могли, ревниво сожгли и разграбили Константинополь. Стоит ли говорить, что Киев (а затем Москва) и Константинополь, даже и со щитом Олега, прибитым на «вратах Царьграда», находились в принципиально иных отношениях. Роскошная цивилизация Ромейской империи вынужденно или добровольно, но богато делилась с Русью своими лучшими достижениями.

Пока тянулись на Западе «темные века», пока просыпались Каролинги, в Восточной Римской империи не затихали утонченнейшие религиозные, философские, филологические диспуты, цвели науки и ремесла, бурлила общественная жизнь, полководцы водили войска в решающие битвы тогдашнего мира. Русь была свидетельницей и участницей, могла наблюдать высшую цивилизацию того времени и учиться у нее. Можно ли вообще требовать от истории большего? Ученые люди знали греческий язык, а неученые не понимали бы его как на богослужении, так и в книгах (как не понимало латинской литургии западное простонародье).

Приняв христианство на близком, относительно понятном, «болгарском языке», Русь получила возможность более глубокого христианского просвещения народа. Густав Шпет умалчивает о том, как быстро формировались культурные, в том числе литературные и письменные традиции на Руси. Уже при князе Ярославе Мудром «списаша книги многы... ими же поучащя вѣрнии людье наслажаются» [6, с. 152], а Всеволод Ярославич, «...дома сѣдя, изумѣяше 5 языкъ, в томъ бо ч<ес>сть есть от инѣхъ земель» [6, с. 246]. Вторая по древности датированная восточнославянская руко-

пись – Изборник 1073 года – содержит философские терминологические главы, в которых «дано концептуальное объяснение целого ряда фундаментальных (древне)-философских – онтологических и логических – терминов в их взаимоотношении» [13, с. 75]. Греческие «логос» и «нус» (ум) перелagались на славянский язык напрямую. Мощный импульс к любой деятельности – практическая необходимость. Дополнительный стимул – возможность сразу же апробировать полученные результаты. Именно в таких условиях создавались памятники древней славянской письменности. Они были востребованы в богослужении и понятны народу, а апробация достигнутого эффекта (в восприятии на слух, чтении и переписывании) не требовала вложения дополнительных интеллектуальных ресурсов, например, массового изучения греческого языка. Есть все основания говорить – вслед за А.С. Пушкиным – о преимуществах, «неоспоримом превосходстве» Руси перед Западом, а не о ее «сиротстве».

Пишет Шпет и о славянских первоучителях: «Солунские братья сыграли для России фатальную роль... И что могло бы быть, если бы, как Запад на латинском, мы усвоили христианство на греческом языке?» [11, с. 55]. В разгромной оценке деятельности Кирилла и Мефодия, то есть в признании фатальности их миссии для исторических судеб России, теряется их реальная, персональная судьба. «Солунские братья» у Шпета становятся своего рода «мойрами», перестав быть конкретными людьми в конкретных исторических обстоятельствах. Если уж на то пошло, распространение письменности среди восточных славян (на территории Древней Руси) изначально вообще не входило в планы солунских братьев. В 863 году, когда моравский князь Ростислав отправил послов в Константинополь, прося прислать славянских учителей («точка отсчета» в процессе создания письма для славян), Русь на государственном уровне еще не приняла крещения. Шпет пишет: «Балканские горы не дали излиться истокам древней европейской культуры на русские равнины» [11, с. 54]. Но болгары не навязывали Руси созданную письменность. А водный «путь из варяг в греки» не был закрыт, им и пользовались. При чем тут «горы»?

Безусловно, все эти факты хорошо были известны Шпету. Бросая суровые обвинения в адрес первоучителей, логик Шпет, похоже, увлекся выстраиванием безукоризненного силлогизма: «Славянское письмо деструктивно для русской культуры; Кирилл и Мефодий его создатели; следовательно, солунские братья сыграли роковую роль для России». Не только у историка цивилизаций – у историка языка также найдутся аргументы, теперь уже лингвистического характера, опровергающие многие положения Шпета. Но для целей этой статьи сказанного выше достаточно.

Однако же, как объяснить, что выпускник историко-филологического факультета, знавший 19 языков, человек широчайшей эрудиции и педагогического таланта, переводчик и редактор художественных произведений европейских авторов – и все это о Густаве Шпете – концептуально не принимает церковнославянский язык в контексте русской культуры, не нахо-

дит ни одного положительного воздействия в более чем тысячелетней истории его существования?

Шпет «судит» церковнославянский язык прежде всего как философ. Он указывает, что вся античная философия на долгое время была закрыта для Руси, поскольку христианство мы приняли не на греческом языке. Это обстоятельство для него существеннее любого исторического или лингвистического аргумента. В «постмонгольском» историческом развитии Руси мы действительно не обнаруживаем ни развитого категориального аппарата философии, ни логических штудий, ни университетов, в Европе стоявших на союзе философии и теологии, ни просто культуры активной рефлексии. И в этом смысле «жалобы» Шпета небезосновательны. Только для доказательства его мысли о пагубности церковнославянского языка стоило бы твердо обосновать тезис о том, что «грекоязычное» православие в аналогичных условиях Ордынского господства и возвышения Московской Руси дало бы богатейшие философско-научные всходы. Но такого обоснования Шпет благоразумно не предлагает.

Стоит обратить внимание также на сложность отношения Г. Шпета к христианству как таковому. С его точки зрения, важен не факт принятия *христианства* на греческом языке, а факт принятия христианства на *греческом* языке. Христианство в данном случае выступает просто «оказией», с которой пересылается философски заряженный, культурно мощный язык. Западу с этой «оказией» латынь пришла, а Руси с «оказией» пришли «болгарские туманы» вместо греческого.

Густав Шпет в студенческие годы увлекся марксизмом, посещал революционные кружки, за что был арестован, но впоследствии Шпет пересмотрел свои убеждения относительно марксистского финала истории. Коммунизм представляется ему осуществимым лишь в той части, в какой он убивает культуру мысли. И в этом он – полный аналог христианства. И коммунизм, и христианство, по мысли Шпета, обещают финальное торжество добра, но на деле приносят только последовательные удары по воспитанному интеллекту. В дневниковой записи за 1920 год он пишет: «Как и христианство, коммунизм, каким он изображается в идее, не будет осуществлен, но как и в христианстве, то, что будет осуществлено, – достаточно для уничтожения культуры мысли» [12, с. 248]. В таком случае, стоит задаться вопросом: какая разница, в какой языковой оболочке будет доставлено христианство (греческой, латинской, «болгарской»), если оно все равно разорвет собой все достижения мысли? С такой точки зрения сеговования Шпета на «болгарские туманы» выглядят не последовательно. Нигилистический характер высказываний Шпета объясняется кризисом европейской культуры – обрушением всех ценностей в результате Мировой войны и серии социальных революций. Все летело в тартарары, спасение было только в культуре: Россия должна заняться «культурой, культурой, культурой» [2, с. 281]. Культуру мысли следовало очистить от всех наслоений, как ранних (христианства), так и поздних (коммунизма).

Таковы засвидетельствованные его же письмами взгляды Шпета в ранние 1920-е годы.

Совершенно в другой плоскости – в филологической – лежали интересы А.С. Пушкина. Многие его работы, в том числе сохранившиеся в черновом, неоконченном варианте, содержат переводы, историко-лингвистические комментарии, рабочие выписки, этимологические наброски, источником которых стали церковнославянские тексты или произведения древнерусской литературы. Наблюдения Пушкина над лексикой и грамматикой древних текстов во многом созвучны и современным исследованиям в области исторической русистики. Достаточно будет привести один пример. В течение нескольких лет Пушкин как исследователь работал над «Словом о полку Игореве», готовя к печати его комментированное издание [8, с. 129]. В статье поэта – «Песнь о полку Игореве» содержится тонкое замечание об одной древнерусской форме глагола, правда, сделанное как бы мимоходом, вскользь. Та особенность, о которой говорил Пушкин в 1836 году, в современных исследованиях по истории языка является предметом довольно оживленной дискуссии. Речь идет о формах имперфекта 3 лица ед. и мн. чисел с добавочным элементом *-ть* (типа *бьяшетъ* и *бяхуть*). Пушкин в комментарии к «Слову» пишет: «Глагол *бьяшетъ*... употреблен в прошедшем времени (с неправильностью в склонении, коему примеры встречаются в летописях)...» [9, VI, с. 374]. Действительно, в рукописях, созданных у восточных славян, данные формы имперфекта могут употребляться в двух вариантах – с аугментом *-ть* или без этого дополнения (*бьяше* и *бьяшетъ*). В старославянских памятниках подобные формы имперфекта встречаются редко. Под «неправильностью в склонении» Пушкин, видимо, и подразумевает финаль *-ть* в форме имперфекта *бьяшетъ*. Его наблюдения о специфике указанной формы и сближение «Слова о полку Игореве» с летописями по распределению данных форм аналогичны исследовательским выводам наших дней: «В СПИ (Слове о полку Игореве. – *Е.С., Д.С.*)... распределение имперфектов с *-ть* и без *-ть* сходно с Лаврентьевской летописью за XII век [4, с. 147].

Погружение в детали пушкинских наблюдений не только над грамматикой «Слова о полку Игореве», но и над текстами церковной книжности (поэт интересовался житиями, делал выписки из них, переводил) формирует портрет Пушкина-филолога – как ценителя и знатока древней словесности, понимающего и тонко чувствующего законы исследуемой языковой системы. При этом Пушкин в отличие от Шпета, что называется, держал церковную словесность «на кончике пера», так как славянизмы в его художественных произведениях и письмах являлись живым и полифункциональным стилистическим средством. Однако поэт и не преклонялся перед архаикой, как это, например, делал А.С. Шишков и его последователи, призывавшие использовать церковнославянский лексический материал для создания новых слов и терминов. Пушкин всегда понимал, что обращение с архаическим наследием не может быть механическим калькированием,

необходим выбор тех языковых единиц, которые оправданы содержанием текста и при этом остаются доступными пониманию носителя русского языка.

Итак, Шпета и Пушкина объединял научный интерес к языку, но реализовывался он в смежных областях знания: Шпета интересовала философия, а Пушкина словесность. Очевидна и разная модальность восприятия истории: Шпет рассуждает, каким могло быть культурное пространство России, если бы она приняла христианство на греческом языке, то есть он сожалеет о том, чего никогда не было, а Пушкин принимает «болгарское наследство» с благодарностью, употребляя его для пользы русского языка.

Мысли Пушкина и Шпета в оценке состояния языка науки, просвещения и нравов XIX столетия во многом схожи. В 1825 году А.С. Пушкин пишет: «...русская поэзия достигла уже высокой степени образованности: просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись; метафизического языка у нас вовсе не существует» [9, VI, с. 13]. Об этом же поэт говорит и в письме к П.А. Вяземскому: «Когда-нибудь должно же вслух сказать, что русский метафизический язык находится у нас еще в диком состоянии» [9, IX, с. 157]. Шпет также критикует научный, философский язык XIX столетия, он пишет, что В.Н. Карпов в русских переводах Платона еще не освободился от высокого ««словено-российского»» стиля» [11, с. 64]. Правда, есть и другая точка зрения, по словам Вяч.Вс. Иванова, тексты Платона на русском языке в переводе Карпова были вполне успешны, но предшествующие им переводы И. Сидоровского и М. Пахомова конца XVIII столетия действительно являлись еще близкими «к русскому изводу церковнославянского, хотя слова и обороты диалогов переведены общепонятной разговорной русской речью» [5, с. 46].

В резкой форме отзывается Шпет о темноте и невежестве русского народа: «Наша история есть организация природного, стихийного русского невежества. Наше общество и государство никогда не могли преодолеть внутреннего страха перед образованностью» [11, с. 275]. Хорошо известны и слова Пушкина о ленивой до знаний природе русского человека: «Но история долга, жизнь коротка, а пуще всего человеческая природа ленива (русская природа в особенности)» [9, X, с. 284]. Но, в отличие от Шпета, Пушкин не обобщает тезис настолько «генерально» – политическую элиту (собственно, социально передовые классы) он исключает из тотальности невежества, полагая, что Россия еще с начала XVII столетия выбрала путь культуры и образования: «Не могу не заметить, что со времен восшествия на престол дома Романовых у нас правительство всегда впереди на поприще образованности и просвещения. Народ следует за ним всегда лениво, а иногда и неохотно». [9, VI, с. 334].

«Средние» слои – обыватели, мещане разных состояний – также вызывают снисходительное отношение у Пушкина, ригористичное – у Шпе-

та. У Пушкина сохранилась яркая зарисовка восприятия писательского труда его соседями по Нижегородской губернии, об этом он пишет из Болдина в 1833 году Н.Н. Гончаровой: «Знаешь ли, что обо мне говорят в соседних губерниях? Вот как описывают мои занятия: Как Пушкин стихи пишет – перед ним стоит штоф *славнейшей* настойки – он хлоп стакан, другой, третий – и уж начнет писать! – Это слава» [9, X, с. 138]. Пушкин иронически, но достаточно мягко относится к тому, что создание поэтического текста, требующее (помимо безусловного таланта) начитанности, современного кругозора, знания языков, не считалось за труд. История, о которой рассказывал Пушкин, скорее забавляла его, чем возмущала. Шпет судил невежество строго и безапелляционно: «В России доброго человека ставят выше образованного, и откровенность ценят больше, чем воспитанность. Поэтому всякий добрый и откровенный невежда здесь может производить чудеса, быть правителем, главнокомандующим, пророком...» [2, с. 359].

Итак, вернемся к церковнославянскому языку, который являлся предметом исторического анализа Г.Г. Шпета и творческого интереса А.С. Пушкина. В содержательной части своих высказываний Шпет оказывается пристрастным: он судит язык и оглашает свой приговор в насмешливых и ядовитых оценках. Отношение Пушкина к церковной словесности – вдумчивое и заинтересованное, его высказывания доброжелательны и спокойны. Конечные оценки противоположны. Усвоение христианства на «болгарском» языке для Шпета окончательно отсекает Русь и Россию от высокой культуры, исключает из европейской семьи народов, для Пушкина – дает язык самовыражения и не мешает «усыновлению» славян высокой культурой.

Можно ли сформулировать принципиальную разницу в подходах, вынеся за скобки личные склонности, манеру мысли, фактор персонального опыта? Можно. Метод Шпета при оценке роли церковнославянского языка можно охарактеризовать как тотальную редукцию реальной истории. Он рассуждает о греческом, «болгарском», латинском языках, соответствующих странах, народах-носителях языков как о неких «чистых сущностях», извлеченных из исторического фона. Он размещает эти сущности согласно законам симметрии (Запад взял у первого Рима латынь – Русь должна была взять у второго Рима греческий). Пушкин же (придворный историк, в конце концов) от этой странной аберрации свободен. Он видит историю России и Запада, Рима «первого» и «второго» как неотменимую, как реально бывшую и сформировавшую языки, народы, государства. Более того, Пушкин видит саму историю как нравственную, эстетическую и культурную ценность. Шпет на такой взгляд уже не был способен. Но судить его за это было бы нелепо – если бы мог, он в ответ напомнил бы, что «ценность» взяла и расстреляла его в 1937 году. Феноменолог Шпет в отношении к истории оказывается, пожалуй, крайним экзистенциалистом. И под этим неожиданным углом, может быть, стоило бы еще раз пересмотреть многое из того, что создано философом.

Список литературы

1. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1941.
2. Густав Шпет: жизнь в письмах. Эпистолярное наследие / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2005.
3. Дочь философа Шпета в фильме Елены Якович. Полная версия воспоминаний Марины Густавовны Шторх/ Елена Якович. М.: АСТ: CORPUS, 2014.
4. Зализняк А.А. «Слово о полку Игореве»: взгляд лингвиста. 3-е изд., доп. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2008.
5. Иванов Вяч. Вс. Архаизм и новаторство в практике первых русских переводов Платона // ЛОГОС. 2012. № 6 [90].
6. Лаврентьевская летопись (Полное собрание русских летописей. Том первый). 2-е изд. М.: Языки славянской культуры, 2001.
7. Мурьянов М.Ф. Гимнография Киевской Руси. 2-е изд. / отв. ред. М.Н. Громов, Т.А. Исаченко. М.: Наука, 2004.
8. Николаева Т.М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М.: Индрик, 1997.
9. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: Художественная литература, 1976. Т. 9. Письма 1815–1830 годов. М.: Художественная литература, 1977. Т. 10. Письма 1831–1837. М.: Художественная литература, 1978.
10. Трубецкой Н.С. Общеславянский элемент в русской культуре // Вопросы языкознания. 1990. №2.
11. Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии. I. [Отв. ред.-сост., коммент., археограф. работа Т.Г. Щедрина]. М.: РОССПЭН, 2008.
12. Щедрина Т.Г. «Я пишу как эхо другого...». Очерки интеллектуальной биографии Густава Шпета. М.: Прогресс-Традиция, 2004.
13. Юрченко А.И. Изборник 1073 года: Интерпретация основных древнерусских философских терминов // Вопросы языкознания. 1988. № 2. С. 87–90.

С. Л. Слободнюк

Пастернак, Пушкин и немного Вольтера (опыт критики «философии» литературы)

В статье представлен критический разбор одной из «философских» интерпретаций стихотворения Б. Пастернака «Сумерки... словно оруженосцы роз...». Автор показывает, что нарушение принципа достаточного основания ставит философию литературы на уровень ложной методологии.

Ключевые слова: опыт критики, Б. Пастернак, философия литературы, методология.

Slobodnyk Sergey

Pasternak, Pushkin and a Little of Voltaire (Experience of Criticism of Philosophy of Literature)

The article presents a critical analysis of one of the «philosophical» interpretations of the poem by B. Pasternak «Sumerki ... slovno oruzhenoscy roz...». The author shows that a violation of the principle of sufficient grounds puts the philosophy of literature at the level of false methodology.

Key words: B. Pasternak, experience of criticism, methodology, philosophy of literature.

Философия литературы одна из наиболее странных областей филологической науки. Никто не знает толком, что она такое, но по причине красивого и немного загадочного звучания словосочетание активно используется в некоторых сочинениях и лекционных курсах. Одним из наиболее ярких примеров внедрения «философии литературы» в литературоведение и учебный процесс являются «Лекции...» Г. Г. Амелина [1], в которых представлена удивительная методология осмысления художественного текста. В нашей статье мы попытаемся показать основные недостатки предлагаемой автором методы, игнорирующей не только философию и литературу, но и просто здравый смысл.

Выделяя «два типа наших отношений с текстом», исследователь определяет первый как «„темный лес“, когда читаешь стих — ни черта не понятно, ну то есть вообще ничего, мрак», а второй как «ясную поляну», «когда читаешь и кажется, что дело яснее ясного, а если что и не прояснено в стихотворении до конца, то в будущем простым и непрерывным наращиванием наших знаний, конечно прояснится» [1].

Темный лес – это стихотворение Пастернака «Сумерки... словно оруженосцы роз...». Ясная поляна — мандельштамовское «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...». В первом случае, действительно, не продрались через смыслы, во втором, действительно, поначалу все изумительно ясно.

А теперь предоставим слово Пастернаку и... Г. Амелину:

«Сумерки... словно оруженосцы роз,
На которых – их копыта и шарфы.
Или сумерки – их менестрель, что врос
С плечами в печаль свою – в арфу.

Сумерки – оруженосцы роз –
Повторят путей их извивы
И, чуть опоздав, отклонят откос
За рыцарскою альмавивой.

Двух иноходцев сменный черед,
На одном только вечер рьяней.
Тот и другой. Их соберет
Ночь в свои тусклые ткани.

Тот и другой. Топчут полынь
Вспышки копыт порьжелых.
Глубже во мглу. Тушит полынь
Сердцебиение тел их.

Ничего не понятно. Увы, к подавляющему числу текстов начала прошлого века мы просто не можем подступиться, абсолютно не понимая, о чем идет речь. А такого рода тексты, как дантовские души, заточенные в

деревья, взывают к нам, требуют высвобождения смысла. Жажда интерпретации владеет самой идеей текста» [1].

С целью утоления этой самой жажды, с благим желанием высвободить душу текста из плена, куда ее забрал неведомый миру враг, Г. Амелин приступает к аналитической части своего выступления. Выглядит это следующим образом... «Что вы думаете об этом стихотворении?», – вопрошает лектор, после чего вдруг резко уводит разговор в другое русло: «Константин Локс <...> подробно рассказал о своем понимании этого текста. Приведем его разбор полностью, так как, во-первых, он красив, во-вторых – бросает всем нам вызов: „Не знаю, сразу ли доступен читателю глубоко скрытый эротический смысл этого стихотворения, раскрывающийся в двух последних строфах. Приступ к эротической теме дается в первых двух строфах сразу поражающих смещением, очень смелым и необычным, смысла слова «сумерки», обозначающим неясный наплыв эротической темы...»

Мужской образ оруженосцев и менестреля дается в отождествлении с сумерками – ключом необычного отождествления является слово «печаль». Неясной, но понятной как эротическая неуверенность, звучит вторая строфа... Ключом к этой строфе являются слова – «извивы, откос, опоздав». Эти слова знаменуют эротическую неуверенность и естественно связываются со словом «печаль» первой строфы. С третьей строфы тема начинает приобретать более ясный характер, в, казалось бы, ничем не оправданном, но ясном переходе к образу «двух иноходцев»... Эротическая неуверенность подчеркивается словом «иноходец». «На одном только вечер рьяней» – обозначает страсть, явно выраженную у одного и очевидно менее сильную у другого – другой.

Слово «тусклый» связывается с «печалью», «извивами», «откосом». Четвертая строфа разрешает тему до полной ясности... Эротическая неуверенность или неудача определяется словом «полынь», ее «топчут», и она «тушит». Необычное «вспышка копыт» символизирует страсть, достигающую кульминации в словах «глубже во тьму», неудача – в словах «тушит полынь сердцебиение тел их».

Таким образом, для выражения длительной и неудачной любви-страсти понадобилось совершенно необычное по своей образной структуре стихотворение. Никто не может разгадать пути воображения, может быть, неясного самому поэту, но характерного для него, – простое и обычное в человеческой жизни подано им в столь далекой и замаскированной форме. С этим стихотворением я производил эксперименты, давая читать его моим друзьям и требуя от них объяснения его смысла. Некоторые верно определяли стихотворение как эротическое, но не умели его проанализировать, другие просто восхищались им, как системой необычных образов, приведенных во внутреннее и внешнее музыкальное единство. Тем, кто не согласен с моим толкованием, я предлагаю дать другое и уверен, что оно невозможно» [1].

О том, что приведенная выше точка зрения имеет право на *существование*, может спорить только отъявленный ортодокс. Впрочем, и относится к ней всерьез, я думаю, не следует.

Во-первых, никакого реального «вызова» в этом откровенно тенденциозном разборе я, к стыду своему, не обнаружил. Отсутствие женщины, вызывающее всякие нехорошие домыслы, действительно, просто таки в глаза бросается. А вызова ни мне, ни кому-либо другому, *кроме здравого смысла*, нет...

Во-вторых, интерпретация, приведенная Г. Амелиным, просто эталонный образец того, как *не надо* интерпретировать текст. Можно долго спорить по поводу того, какую роль исполняет в тексте «печаль», куда и зачем извиваются извивы и косят откосы. При желании можно даже измерить уровень страсти и при помощи сложных вычислений открыть какой-нибудь новый принцип пастернаковского миропостроения.

Все можно. Только вот незадача – при *наличии* эротической идеи в тексте Пастернака. А там ее нет. Просто нет. Если, конечно, не считать таковым поведение ночи, которая неведомо что «соберет в свои тусклые ткани». Ткани, видимо, поблекли от частого употребления и стирок...

Ответ, который предлагает Г. Амелин эротическим измышлениям о Пастернаке, заслуживает гораздо большего внимания: «Стоит прислушаться и даже понять буквально позднейший отзыв Пастернака о своей первой книге: „Книга называлась до глупости притязательно „Близнец в тучах“, из подражания космологическим мудреностям, которыми отличались книжные заглавия символистов и названия их издательств». Речь идет прежде всего о журнале „Весы“ и издательстве „Скорпион“. <...> Зодиакальная символика, откровенно встроенная в первый сборник, позднее сильно смущала поэта своим нарочитым схематизмом и очевидностью. И напрасно, ибо осталась закрытой и совершенно непрочитанной. Для понимания этой двоящейся, парной, близнечной образности и ее места в зодиакальной символике Пастернака, удобнее начать не с самого „Близнеца в тучах“, а со стихотворения „Сумерки... словно оруженосцы роз...“, напечатанного в сборнике „Лирика“ (1913). Собственно, в этом стихотворении в сконцентрированном виде существует всё то, что будет развиваться в двадцати одном стихотворении „Близнеца в тучах“» [1]. Вот так! – начали с сумерек, перешли к эротике, от эротики переехали к Зодиаку и закончили туманным рассуждением ни о чем.

Впрочем, дальше будет еще интереснее: «Перед нами тема и вариации, и одна из вариаций, действительно, эротическая. Но какова тема? Что означают эти сумерки, чьи зори-розы несут рыцари-оруженосцы с перистыми шлейфами-шарфами и острыми лучезарными бликами копий?

„Mein Fuß – ist Pferdefuß“, – говорил Ницше. Эти слова можно поставить эпиграфом к тексту Пастернака. Сменный черед таинственных иноходцев – это черед утренней и вечерней зорь, заката и восхода („одна заря

сменить другую спешит...“). <...> Это сопряжение двух зорь заявлено в пушкинских „Стансах“ – вольном переложении из Вольтера:

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне минувши дни,
И мой рассвет соедини
С моей вечернею зарею!

Герой „Стансов“ вздыхает о безвозвратно утраченном и молит о дружеском участии – единственном, что осталось ему на обломках обманутой любви и сладостных надежд. Не то у Пастернака. Его лирический герой соединяет утреннюю и вечернюю зори в пылу борьбы – борьбы, которая вся в настоящем. Еще ничто не потеряно. Зори – это противоборствующие моменты единого бытия, а не распавшиеся и несоединимые в неудавшейся жизни события рождения и смерти. Но у Пушкина сохраняется императив: „Соедини!..“, который он сам в своей жизни соединит, да еще как. Пастернак предлагает свой вариант соединения» [1].

Можно ли принять подобную точку зрения? Наверное, да. И пускай в данном случае нарушается фундаментальный принцип достаточного основания: ведь Пушкин – наше все и мы без Пушкина ничто! Обращение к пушкинскому переложению Вольтера тоже вполне объяснимо: ведь Вольтер – большой философ. И внезапное явление Ницше тоже нельзя считать неоправданным, поскольку Ницше – большой философ и большой поэт. Куда же без него в «философии» литературы? Тем более, что Заратустра, действительно, говорил: «Mein Fuß – ist Pferdefuß». Но вот при чем здесь Заратустра? И при чем здесь «копыто черта», «копыто дьявола», оно же «чертово копыто» (все зависит от перевода)? – «Моя нога – чертово копыто; ею семеню я рысцой чрез камень и пенек, в поле вдоль и поперек и, как дьявол, радуюсь всякому быстрому бегу» [3, с. 138]?

И зачем все-таки из туманных далей прошлого вдруг выплывают пушкинские «Стансы»? Они что, оказали огромное влияние на Вольтера, который повлиял на Пушкина, а тот повлиял на Пастернака, но посредством Ницше?.. Понятно, что жанр лекции не предполагает академического уровня работы с первоисточниками, но в данном случае это было бы совсем нелишнее. Правда, тогда пришлось бы учитывать то малоприятное обстоятельство, что вольность пушкинского перевода иногда оставляет в полном забвении идейную основу первоисточника.

Конечно, исследователи Пушкина будут категорически против. Светоч отечественной поэзии не мог ничего исказить, ухудшить, испортить (за исключением чужой семейной жизни). Характерным примером интерпретации пушкинского творчества в нашем случае может послужить отрывок из заметки Н. О. Лернера, где, говоря о двух переводах из Вольтера, автор отмечает: «На знакомство Туманского с переводом Пушкина указывают некоторые места, отстоящие довольно далеко от подлинника. В обоих переводах совершенно одинаков первый стих: „Ты мне велишь пылать душою“, тогда как у Вольтера сказано буквально: „Если вы хотите, чтобы я еще любил“. Пушкин вложил в эту мысль оригинальные образы: „велишь“

и „пылать душою“. Невозможно предполагать, что они могли так же самостоятельно возникнуть под пером Туманского. Такое совпадение просто невероятно. То же должно сказать о замене в обоих переводах слова „*emportements*“ (ст. 14) – „заблуждениями“. У Вольтера отсутствует „голос мой“, на который сходит с небес дружба: его подсказал Пушкин, и у Туманского тоже – „глас мой“» [4, с. 3–4]. «Вот какой молодец Пушкин и какой... Туманский!» – звучит в процитированных строках.

Сами посудите, Вольтер спокойно и достойно начинает: «Если вы хотите, чтобы я еще любил (*Si vous voulez que j'aime encore*)». Пушкин, щедро расплескивая запас еще не растроченных эмоций, возвещает: «Ты мне велишь пылать душою». Образы (ведь по Лернеру именно так!) «велишь» и «пылать душою», возможно, и оригинальны, но никакое авторитетное мнение, никакая научная традиция не заставит меня признать «если вы хотите» равным «велишь», а «чтобы я еще любил» – «пылать душою». Кстати, исчезновение вольтеровского адресата – «у Вольтера эта пьеса названа „К мадам Шатле“» [6, с. 39] – также не способствовало точной передаче смыслов. Да, Бомарше издал вольтеровский текст в составе раздела «Стансы», но ведь *станс* и *мадам* довольно мало напоминают друг друга. А учитывая особый характер отношений вполне даже взрослого Вольтера с маркизой дю-Шатле и нежный возраст переводчика-Пушкина... Надо ли продолжать?... Я думаю, лучше ограничиться цитатой из ученого спора между В. В. Сиповским и Н. П. Дашкевичем, в первой главе работы которого («Пушкин в ряду великих поэтов нового времени»), по словам Сиповского, мы «встречаем широкую картину настроений эпохи („Основные вопросы мысли и творчества XIX века“), отмеченной и пессимизмом, и борьбой веры с неверием, классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма, космополитизма и народности...» [5, с. 198].

Начиная полемику с Дашкевичем, Сиповский довольно жестко определяет собственные приоритеты, и мне кажется, что он стоит ближе к истине, нежели его оппонент: «Указав затем, что Россия XVIII в. – горячо откликнулась на все эти тревоги европейской мысли, автор несколько неожиданно и едва-ли правильно свел влияние русской жизни и литературы на Пушкина на ничто — они, оказывается, „мало могли помочь Пушкину в принципиальном решении этих вопросов, и он, прежде всего, в западных литературах, а не в родной, – искал и находил наиболее удовлетворявшие его ответы на томившие его основные вопросы“. Едва-ли его томили какие-нибудь вопросы, когда он в отрочестве зачитывался Вольтером, или сочинял в лицее стишки а la Парни, а, с другой стороны, новейшие изыскания показывают, что влияние Державина, Карамзина и Богдановича рано сказались на его творчестве. Литературная борьба „Арзамаса“ с „Беседой“ – была первой его литературной школой. О влиянии же Батюшкова и Жуковского на него говорено было в нашей литературе достаточно. Проф. Халанский к этому списку прибавил еще имя Василия Пушкина.

Мы не хотим этим уменьшать значение западноевропейской литературы в творчестве Пушкина, но нельзя не признать, что весь первый период его творчества тесно примыкает к *русской* литературе начала века; лишь к концу 20-х годов начинается идейное воспитание Пушкина на лучших образцах западноевропейской поэзии» [5, с. 198].

Впрочем, те кто считает, что восемнадцатилетний русский поэт все таки превзошел в своем философском видении Вольтера, могут оставаться при своем мнении. Для нас сейчас важно другое: «философская» конструкция, возведенная интерпретатором Пастернака, рухнула. И Вольтер, и Пушкин, и Ницше был «привязаны» к тексту Пастернака исключительно потому, что так захотелось «философу» литературы, который ищет в тексте только желаемое и изымает из него действительное.

Итак, согласно Г. Амелину, Пастернак предлагает свой вариант соединения «зорь». Вопрос – где именно?.. У Пастернака сказано –

Двух иноходцев сменный черед,
На одном только вечер рьяней.
Тот и другой. Их соберет
Ночь в свои тусклые ткани.

Филолог-философ Г. Амелин говорит: «Ночь, облачая две зори в свои «тусклые ткани», одновременно объединяет и разъединяет их. Закат рьянее, весомее восхода» [1]. Еще раз спрашиваю – где?!.. Ну, *соединение* при желании (очень большом) еще как-то можно здесь усмотреть. И иноходца заре уподобить тоже не возбраняется. Но при этом следует помнить, заря есть природное явление. Иноходец тоже, конечно, природное явление, но – одушевленное. И, пожалуй, единственное, что их роднит между собой, так это кличка Зорька. И ту благополучно делят между собой коровы и лошади.

Но из какого закоулка сознания вдруг выскочил на свет божий близнечный миф? Может, кто-нибудь сможет разъяснить тайный смысл речения: «Закат рьянее, весомее восхода. Параллельно с темой сумерек, востока и запада, рассвета и заката, вплетаясь в неё, сосуществуя, развивается мифологическая тема Диоскуров. Укротители коней, близнецы Кастор и Поллукс» [1]. Возможно, я не слишком хорошо владею русским языком, но и те, у кого в этом плане нет затруднений, вряд ли увидят хотя бы в одной пастернаковской строке тему *укрощения* иноходцев.

Вольно Диоскурам, близнецам Кастору и Поллуксу, являться на небе «попеременно в виде утренней и вечерней звезды в созвездии Близнецов» [1]. Однако у Пастернака нет ни созвездия Близнецов, ни звезд. Есть польнь (надо бы вспомнить звезду из Апокалипсиса?..). Есть ночь с «тусклыми тканями» и мгла (ясное дело, из лирики Блока...). Диоскуров и Близнецов нет!

Но *такая* философия литературы безжалостна. Она никогда не выпускает жертву, пока не насытится окончательно, а не насытится она никогда. И вот мы, неизвестно зачем, узнаем, что в мифах о Диоскурах «заметны мотивы периодической смены жизни и смерти, света и мрака –

поочередное пребывание в царстве мертвых и на Олимпе» [1]. Видимо, это должно укрепить нас в полнейшей обоснованности следующих мыслей Г. Амелина: «Таким образом, соперничающая иноходь оруженосцев роз – вариант близнечного мифа. Неожиданное превращение сумерек в менестреля также объяснимо:

Или сумерки – их менестрель, что врос
С плечами в печаль свою – в арфу.

Менестрель, воспевший Диоскуров в „Метаморфозах“, – Овидий, автор „печали“ – Tristia. В конечном счете, это поэзия о поэзии, а движение коня – это образ движения самого стиха. Например, у Андрея Белого:

Стой – ты, как конь, заржавший стих –
Как конь, задравший хвост строками...» [1].

Действительно, есть у Андрея Белого такие строки, но было бы неплохо вместо поисков у Пушкина несуществующих смыслов не обрывать цитату на полуслове и прислушаться к продолжению:

Стой — ты, как конь, заржавший стих –
Как конь, задравший хвост строками –
Будь прост, четырехстопен, тих:
Не топай в уши мне веками;
Ведь я не проживу ста лет... [2, с. 256]

Вряд ли после осознания смысла тирады Белого стоит патетически восклицать: «Поразительно, что Константин Локс не услышал в стихотворении „Сумерки...“ столь явственно звучащей темы Диоскуров, из которой, как из яйца Леды, родился „Близнец в тучах“ (сами Кастор и Поллукс были рождены именно так). Поллукс – „стертая анаграмма“ (на языке сборника „Близнец в тучах“) самого имени „Локс“, которому посвящено стихотворение „Близнец на корме“» [1].

Но к чему вдумываться? Ведь тогда не будет возможности совершить логический скачок – «„Вечер – музыкальное приготовление к ночи“ <...>. Если так, то соперничество иноходцев – это противоборствующее положение рук на клавиатуре фортепьяно. Дух музыки никогда не покидал скрябинского ученика. Музыкант ушел, музыка осталась» [1]. К сожалению, музыка относится к другой науке. Поэтому мы позволим себе завершить критический разбор, в противном случае нам придется сотворить «философию» мелодии, эпистемологию аккорда и этику хроматической гаммы.

Список литературы

1. Амелин Г. Г. Лекции по философии литературы. М., 2005. [Эл. ресурс]: http://sbiblio.com/biblio/archive/amelin_lekcii/00.aspx (дата обращения: 27.04.2017).
2. Белый А. Первое свидание // Белый А. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 1.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 5–237.
4. Лернер Н.О. К истории «Стансов. (Из Вольтера)» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1918. Вып. 29/30. С. 1–4. [Эл. ресурс]: <http://www.feb-web.ru/feb/pushkin/serial/psx/psx20013.htm> (дата обращения: 27.04.201).

5. Пушкинская юбилейная литература, 1899–1900 гг.: Критико-библиографический обзор / сост. В.В. Сиповский. СПб., 1901. [Эл. ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/biblio/sip/sip.htm> (дата обращения: 27.04.2017).

6. Сайтанов В.А. Прощание с царем // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1986. Вып. 20. С. 36–47. [Эл. ресурс]: <http://www.feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v20/v20-036-.htm> (дата обращения: 27.04.2017).

С. К. Тхакур

Восприятие и изучение творчества А. С. Пушкина в Индии

В статье рассматривается восприятие и изучение литературного наследия А.С. Пушкина в Индии. В статье дается обзор критических работ, история переводов и изданий произведений А.С. Пушкина в многонациональной Индии после обретения независимости в 1947 г. В статье систематизируются различные взгляды и мнения индийских литературоведов по творчеству Пушкина. Не менее интересным является изучение индийских мотивов в творчестве Пушкина. В статье также отмечается творческое взаимодействие и идейно-художественная близость индийских писателей с А.С. Пушкиным.

Ключевые слова: восприятие, литературное наследие, А.С. Пушкин в Индии, воспринимая сторона, индийские мотивы.

Thakur Subhash Kumar

Perception and Study of A. S. Pushkin's Works in India

The article is devoted to the perception and study of A.S. Pushkin's literary heritage in India. In the article the review of critical works, the history of translations and publications of A.S. Pushkin's works in multinational India after independence in 1947 is analyzed. The article attempts to systematize various views and opinions on Pushkin's works by Indian literary scholars. No less interesting is the study of Indian motifs in Pushkin's work. In the article creative interaction and ideological and artistic closeness of Indian writers with A.S. Pushkin is also noted.

Key words: perception, literary heritage, A.S. Pushkin in India, receptive side, Indian motifs.

*«Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык...»*

А. С. Пушкин

Изучение восприятия русского писателя за рубежом, ставшее неотъемлемой частью русской компаративистики, открывает перед исследователем целый пласт плодотворнейших перспектив. Проблема восприятия художественного наследия писателя является одной из актуальных тем в современном сравнительном литературоведении. Восприятие писателя чи-

тателями и критиками другой национальности расширяет диапазон его возможных толкований, позволяет осмыслить словесное искусство с большой объективностью и достоверностью. Было бы очень интересно, если изучили бы вопрос восприятия русского национального поэта Пушкина глазами иностранных читателей. На необходимость такого изучения указывал известный литературовед М.М. Бахтин: «Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже. Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур» [3, с. 354].

В статье мы попытаемся преодолеть эту замкнутость, установить диалог между двумя культурами и рассмотреть проблему восприятия художественного наследия великого русского поэта А. С. Пушкина в Индии. В статье мы поставили следующие цели: систематизировать и обобщить достижения индийского пушкиноведения, сделать их доступными русской литературной критике и исследовать специфику восприятия Пушкина индийскими писателями.

В Индии интерес к Пушкину особенно возрос в начале 50-х годов XX века, когда Индия стала суверенной республикой, и советско-индийские отношения дружбы и сотрудничества нашли широкий отклик в массах. Поэтическое слово Пушкина в одинаковой степени волновало людей независимо от их цвета кожи, языковой, расовой и религиозной принадлежности. Интерес народов Индии к Пушкину, его творческому наследию невозможно объяснить просто литературным влиянием или литературными взаимосвязями, тому есть глубинные причины, кроющиеся в художественном мире Пушкина.

Известный индийский поэт Хариванша Рай Баччан, читая Пушкина, подчеркивает: «Пушкин прежде всего является певцом своего народа. В самом широком смысле этого слова он великий русский национальный поэт, так же, как Шекспир в Англии, Данте в Италии, Гете в Германии, Калидаса в Индии. Все, что есть в жизни, мыслях, чувствах русских, иными словами, в русской душе, – все это выражено в творчестве Пушкина» [7, с. 6]. Индийский литературовед Шивдансинх Чаухан говорит о пушкинской «безграничной любви к родине и своему народу, гуманизме и свободлюбии» [7, с. 7].

О Пушкине видный критик и переводчик Гири Чакроборти в статье «Дореволюционная литература» заметил, что «главным создателем русской литературы был Александр Пушкин. Пушкин начал писать после эпохи Наполеона. В молодости, будучи на государственной службе, он отправился на Кавказ. Его потрясли естественные красоты Кавказа. Пушкин был одновременно поэтом и писателем, им написано много повестей. Он пользовался большой популярностью среди народа. Волею злосчастной судьбы в возрасте 38 лет Пушкин был убит на дуэли» [5, с. 42]. Во всех

этих высказываниях выражено, то главное, что привлекает к творчеству Пушкина индийских читателей: органический сплав национального и международного, сугубо личного и общечеловеческого, возвышенный гуманизм и вечная молодость его поэзии.

В рамках изучения вопроса восприятия Пушкина в Индии интересно также анализировать индийские мотивы в творчестве Пушкина. Пушкиноведа Д. С. Белкин подробно рассматривал этот вопрос в своей статье «Индийские мотивы в творчестве А. С. Пушкина». Он указывает, что упоминания о древней Индии встречаются в произведениях Пушкина двадцать шесть раз [4, с. 350]. Молодой Пушкин интересовался Индией. В стихотворении «Торжество Вакха» есть строка: «Вот он, вот Индии герой!». Пушкинист Белкин замечает поразительное сходство между поэмой «Руслан и Людмила» с индийским эпосом «Рамаяна». Он полагает, что «фабула «Руслана и Людмилы», в которой колдун (демон) похищает жену, а муж, отыскав колдуна (демона), сражается с ним и возвращает жену, совпадает с фабулой индийского предания о Раме» [4, с. 351].

Пушкин и индийские писатели: обзор критических работ

Известный индолог С.Д. Серебряный в своей статье замечает, что роман «Золотые ворота» Викрама Сета является первым романом в мировой литературе, полностью написанным в онегинской строфе [11, с. 7]. Индийский писатель сам признал влияние великого русского гения на свое творчество. В его романе присутствуют следы влияния русской литературы. Индолог С.Д. Серебряный в своей работе отметил сходство не только литературных приемов, но и некоторых элементов сюжета романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

Как известно, А.С. Пушкин является основоположником темы «маленького человека» в русской литературе. Позже его традицию продолжают крупные мастера русской словесности – Гоголь, Достоевский, Чехов и др. Образ Самсона Вырина представлял новый тип героя в мировой литературе. В Индии перевод «Повести Белкина» на разные индийские языки открыл новые горизонты размышления для индийских читателей. Многие индийские литературоведы посвятили свои работы сравнительному изучению повести «Станционный смотритель» с индийскими произведениями. Одной из таких критических работ является «Тема маленького человека и понятие реализма в творчестве Пушкина и Прасада» [12]. В статье подробно рассматриваются сходство и различие в изображении темы маленького человека обоими писателями.

Образ Онегина как «лишнего человека» также получил широкий отклик среди индийских критиков. Некоторые индийские русисты в своих исследованиях уже заметили тематическое сходство между романом в стихах «Евгений Онегин» Пушкина и бенгальским романом «Девдас» Шоротчондро Чаттопадхья [2; 9; 10]. Образом Девдаса писатель ввел в индийскую литературу образ лишнего человека. Однако трудно говорить о прямом влиянии «Евгения Онегина» на бенгальского писателя Шоротчондро Чоттопадхья.

Обзор переводов Пушкина на язык хинди

Многие известные литераторы все чаще обращаются к Пушкину, пытаются преодолеть языковой барьер, поэтическими средствами родного языка стремятся донести до своих людей всю неповторимую прелесть пушкинской лиры. В 1956 году повесть «Дубровский» была переведена Гириджей Шанкаром Пандэ. Этот перевод был осуществлен с языка посредника, то есть с английского языка на хинди. Перевод был не совсем удачный. В названии произведения, русское зубное «д» передано как английское *d*, при помощи церебрального *d*. Год спустя Шанкар Гаур перевел эту повесть в московском издательстве «Литература на иностранных языках». Несмотря на то, что перевели эту повесть с английского языка, перевод оказался высокого уровня.

Повесть «Капитанская дочка» также пользовалась огромной популярностью среди индийских читателей. В 1957 году Савита Бегум в местном издательстве перевела эту повесть с английского языка. «Повести Белкина» впервые были переведены Наротамом Нагаром в 1958 году.

В предисловии к сборнику избранной русской классической и советской поэзии, изданному в Дели в 1964 году, под названием «64 русских стихотворения» поэт Баччан рассказывал о том, как в начале 50-х годов по Всеиндийскому радио он читал свои переводы стихотворений Пушкина на язык хинди. 20 лет упорного труда потребовалось Баччану, чтобы подготовить и выпустить в свет этот первый на языке хинди сборник русской и советской поэзии, куда включено 21 стихотворение Пушкина. Баччан переводил эти стихотворения с английского языка.

В Индии все чаще делаются попытки переводить поэзию Пушкина на индийские языки непосредственно с русского языка. Первая попытка такого рода была предпринята известным филологом и переводчиком Вир Раджендрой Риши, выпустившим в свет в 1955 году перевод на язык хинди поэмы «Цыганы», отличающийся большой точностью. Поэма, переведенная Риши, вызвала большой интерес у индийцев как первоклассное произведение искусства. Индийские переводчики продолжили эту работу в сотрудничестве с московским издательством «Прогресс», где вышли в свет на языке хинди такие произведения Пушкина, как «Дубровский», «Повести Белкина» и др. В 1982 году Мадан Лал Мадху непосредственно переводил избранные произведения Пушкина на язык хинди в двух томах. Книги вышли в московском издательстве «Прогресс».

В последние годы появилось довольно много переводов А. С. Пушкина, которые делаются в основном русистами, преподавателями русского языка и литературы университета им. Джавахарлала Неру, Университета английского и иностранных языков и др. (Варьям Сингх и Чарумати Акелла). По случаю двухсотлетней годовщины со дня рождения А. С. Пушкина профессор Варьям Сингх опубликовал антологию переводов 90 стихотворений Пушкина на язык хинди [6]. В 2002 году вышел в свет перевод избранных произведений Пушкина Чарумати Акеллы. Антология

замечательна тем, что в ней представлены такие прозаические произведения, как «Арап Петра Великого», «История села Горюхина», «Кирджали», «Египетские ночи» и др. впервые переведенные на язык хинди [1].

Пушкин в переводе на другие языки народов Индии

Кроме языка хинди, за последние годы на многочисленные литературные языки современной Индии – бенгальский, маратхский, малаялам, тамили, телугу и др. – было переведено значительное число произведений Пушкина. При этом некоторые произведения вышли повторными изданиями.

1. **На малаялам:** повесть «Капитанская дочка» впервые в 1955 году была переведена Сриманом Нампутхири, в 2014 году ее перевел Сайникантэ Макал. Следует отметить имя великого поэта и критика О.Н.В. Курупв в распространении русского языка и культуры в индийском штате Керела на юге Индии. Его статьи и блестящие переводы стихов великого русского поэта Александра Пушкина на малаялам принесли ему славу «Пушкина из Кералы». Одна из его самых читаемых книг на языке малаялам посвящена пушкинской теме.

За большой вклад в распространение русского языка и культуры на юге Индии Курупв награжден медалью А.С. Пушкина в 2015 году. Выступая на церемонии вручения медали, Курупв сказал, что «Пушкин – самый известный русский поэт в Индии, и особенно его любят у нас в Керале. Я горжусь тем, что на родине меня сравнивают с ним. И, конечно, счастлив, что глава российского государства так высоко оценил мой труд» [8].

2. **На бенгальский язык:** произведения А.С. Пушкина впервые были переведены Шунилем Бхотгачарджо в 1957 году. В антологию перевода вошли следующие произведения Пушкина: «Арап Петра Великого», «Роман в письмах», «Кирджали» и «Пиковая дама». Переводчик написал письмо в Институт русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР: «Этот скромный бенгальский перевод четырех романов великого русского писателя А.С. Пушкина посвящается бессмертной индийско-советской дружбе» [5, с. 41]. Стихи Пушкина перевел Нирендранатх Рай, известный литератор Омал Дас Гупта перевел «Капитанскую дочку», «Повести Белкина» были переведены в 1957 г. Нани Бхомиком.

3. **На урду:** в 1976 году вышел в свет «Евгений Онегин» в переводе, выполненном известным индийским литератором Зое Ансари. Лучший перевод произведения вышел в свет в 2001 году. Хадижа Аджим перевел «Евгения Онегина», а также повесть «Капитанская дочка» в московском издательстве.

4. На другие языки Индии: на **маратхи** известный эксперт в области русистики Сунити Дешпандэ перевела много стихотворений Пушкина; на **тамил** Джармараджан и Джаяакантан перевели повесть «Капитанская дочка»; на **телугу** «Повести Белкина» были переведены в 1959 году Рамачандрой Рао.

Можно судить, какой большой интерес появился к Пушкину, по количеству переводов Пушкина на многие языки Индии. Но, конечно, все эти переводы не равнозначны. Очень трудно сохранить в переводе богатство оттенков творчества Пушкина. Однако благодаря переводческой деятельности в настоящее время имя А.С. Пушкина, его биография, названия и содержание его важнейших произведений, а также его роль в развитии русской литературы стали доступны индийским читателям, знающим хотя бы один из крупных индийских языков.

В Дели 20 ноября 1988 года был открыт памятник А.С. Пушкину работы скульптора М.К. Аникушина и архитектора С.Л. Михайлова. Памятник стоит в центральном районе города Дели на площади Р. Тагора. Каждый год 6 июня, в день рождения поэта, собираются здесь преподаватели, студенты и участники дня русского языка.

В 1999 году в Университете им. Джавахарлала Неру (Дели, Индия) в честь двухсотлетней годовщины со дня рождения А.С. Пушкина была организована международная конференция. В конференции участвовали сотни русистов из разных уголков Индии и России. Докладчики рассматривали общность индийской философии и философской лирики А.С. Пушкина. В антологии переводов Пушкина на хинди, опубликованной по случаю двухсотлетней годовщины со дня рождения А.С. Пушкина, профессор Варьям Сингх пишет: «Прошло уже 200 лет со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина, но великий русский поэт продолжает оставаться для нас нашим современником и не только современником, но и очень близким» [6, с. 22].

К 2017 году в Индии по творчеству Пушкина защищено 5 диссертаций магистра философии и 2 кандидатские диссертации. Кроме диссертаций, много критических работ посвящено Пушкину индийскими русистами. В журнале «Критик», издаваемом центром русских исследований университета им. Джавахарлала Неру, опубликован ряд критических статей о Пушкине.

В заключение можно сказать, что творчество Пушкина привлекает внимание индийских литераторов своим высоким гуманизмом и народностью, т.е. теми сторонами, которые на протяжении последних семи десятилетий так волнуют индийских писателей и поэтов. Творчество Пушкина представляет собой для индийских литераторов своего рода энциклопедию реализма, является классическим образцом глубокого социально-философского осмысления действительности. Индийцев привлекают эстетическая гармоничность поэзии и абсолютная и совершенная художественная свобода Пушкина. Несомненно, что знакомство индийской общественности с творчеством Пушкина, со всей литературой его времени будет способствовать и упрочению гуманистического идеала и дальнейшему культурному сближению народов Индии и России.

Список литературы

1. Акелла Ч. Александр Пушкин: Избранные прозы. Перевод на язык хинди. Нью Дели: *Сахитья Академи* (Литературная академия Индии), 2002. 288 с.
2. Амбедкар В. К. Тема романтичности и лишности в образах «Евгения Онегина» и «Девдаса»: дис. ... магистра философии. Нью Дели: Университет им. Джавахарлала Неру, 2010. 60 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
4. Белкин Д. И. Индийские мотивы в творчестве А.С. Пушкина // Индия 1983. Ежегодник. М.: Восточная литература, 1985. С. 348–366.
5. Новикова В. А. Пушкин на бенгальском языке // Пушкин в странах зарубежного Востока. М.: Наука, 1979. С. 41–43.
6. Сингх В. *Бикхарэ накшатрон кэ вич* («Антология перевода избранной лирики А.С. Пушкина на язык хинди»). Нью Дели: *Сахитья Академи* (Литературная академия Индии), 1998. 152 с.
7. Чельшев Е. П. Поэт всех времен и народов // Пушкин в странах зарубежного Востока: сб. статей. М.: Наука, 1979. С. 3–8.
8. [Эл. ресурс]: <http://tass.ru/kultura/2558117> (дата обращения: 03.04.2017).
9. Behere V. A. Devdas and Onegin // *Critic*. New Delhi: Centre of Russian Studies, Jawaharlal Nehru University, 2014. № 12 (I). С. 160–165.
10. Jerath R. M. Devdas – Bengal's superfluous man: A study in comparison with a Russian character type // *Negotiating 'Glocalization': Views from Language, Literature & Culture Studies*, ed. Saugata Bhaduri. New Delhi: Anthem Press, 2008. С. 131–138.
11. Serebriany S. D. The «Golden Gate» by Vikram Seth as read by a Russian Indologist // *Jadavpur Journal of Comparative Literature*, Kolkata: Jadavpur University, 1991–1992. Vol. 30. С. 5–15.
12. Singh P. C. Theme of the little man and the concept of realism in Pushkin and Prasad // *Russian through the years – A Mosaic of Language, Literature & Culture* ed. Sankar Basu. New Delhi: Centre of Russian Studies, Jawaharlal Nehru University, 2005. С. 87–91.

РАЗДЕЛ 2. ДИНАМИКА ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XXI ВЕКОВ

Л. И. Вигерина

Икона и картина в художественном мире романа-эпопеи Л.Н. Толстого «Война и мир»

В статье рассматриваются два художественных образа – картина и икона – как знаки русского и европейского миров. Икона отражает духовное содержание жизни русского народа. Картина демонстрирует индивидуализм, присущий европейской культуре. Исследование нравственного состояния людей через их отношение к эстетическим феноменам приводит Толстого к пониманию причин и следствий исторических событий.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, роман «Война и мир», русский мир, икона, христианское искусство, европейское искусство, культурно-историческая традиция.

Vigerina Ludmila

Icon and Painting in the Art World Novel-epopee L.N. Tolstoy's "War and Peace"

The paper discusses two artistic image – painting and icon in the Art World Novel-epopee L. N. Tolstoy's "War and Peace". They are understood as signs of the Russian and European culture. The icon is a spiritual phenomenon that unites the nation. The picture demonstrates individualism inherent in European culture. A study of the moral condition of the people through their relation to aesthetic phenomena leads Tolstoy to the understanding of the causes and effects of historical events.

Key words: L. N. Tolstoy's novel "War and peace", Russian world icon, Christi-inscoe art, European art, the cultural-historical tradition.

В изображении переломного момента в истории Отечественной войны 1812 года в романе «Война и мир» Л.Н. Толстой особенное место уделил эпизоду явления иконы Смоленской Богоматери на Бородинском поле, который занимает всю 21 главу второй части третьего тома. В 26 главе в зеркальном отражении и связи изображается встреча Наполеоном портрета его сына, римского короля, присланного из Парижа императрицей. События происходят в одно и то же время – утром 25 августа 1812 года, накануне Бородинского сражения.

Противопоставление иконы и картины – как искусства средневекового и искусства европейского Нового времени – в художественной системе романа-эпопеи «Война и мир» происходит в контексте последовательно проведенного противопоставления русского мира и французского, в кон-

тексте противопоставления Кутузова как представителя русского национального мира и Наполеона как представителя французского (и шире – европейского) мира Нового времени.

Художественное осмысление писателем эстетических феноменов – русского и французского (европейского) – ведет к пониманию нравственных основ одного национального мира и другого, их ценностных ориентаций, объясняет причины и результаты исторического события – Бородинского сражения.

С точки зрения Л.Н. Толстого, русское религиозное искусство – иконопись – выражает религиозное чувство, общее всем русским людям, воплощает духовное содержание жизни народа, его нравственные ценности, представления о мире и человеке, то есть демонстрирует совмещение этики и эстетики. В романе «Война и мир» икона – тот духовный феномен, который объединяет нацию: икона одинаково ценна для представителей всех сословий. Наташа Ростова молится перед иконой, Марья Болконская благословляет брата на войну образом Николая Чудотворца, наконец, на Бородинском поле русское воинство поклоняется Смоленской иконе Божией Матери. Лишь для иностранцев в России и представителей русского общества, отпавших от общенародного целого, иконопись чужда и непонятна.

Новое европейское искусство, по Л.Н. Толстому, демонстрирует уклонение от христианских ценностей, пропагандирует идеи эгоцентризма, индивидуализма, то есть «заражает» злом, неправдой. Таким художественным полотном, выражающим суть ложного искусства Европы Нового времени, является в романе-эпопее картина придворного французского художника Франсуа Жерара «Портрет римского короля».

Характерно, что икона не описывается в романе, в отличие от картины французского художника Жерара: она предназначена не для любования, не для удовольствия и наслаждения, а для молитвенного предстояния. Об образе Богородицы сказано только: «черный лик». «Портрет сына Наполеона» поражает зрителя своими яркими красками, что в эстетике Толстого является свидетельством принадлежности к неистинному искусству, фальшивому. В дневнике 1902 года Толстой запишет: «В музыке есть элемент шума, контраста, быстроты, прямо действующий на нервы, а не на чувства. Чем больше этого элемента, тем хуже музыка. То же и в других искусствах: в поэзии – декламация, в живописи – яркость красок».

В изображении иконы Л.Н. Толстой сосредоточен на отношении русского воинства, ополченцев, Кутузова к ней: «Из-под горы от Бородина поднималось церковное шествие <...>

- Матушку несут! Заступницу!.. Иверскую!!

- Смоленскую матушку, – поправил другой.

...Это была икона, вывезенная из Смоленска и с того времени возимая за армией».

Икона воспринимается не как художественное произведение, а как «Матушка», «Заступница», Богородица: «Взойдя на гору, икона остановилась». И.А. Есаулов подчеркивает: «Икона здесь не обозначает Богоматерь, но именно является ею. Прежде чем стать фактом авторского (и читательского) сознания, онтологизация иконы, свойственная православной ментальности, уже присутствует в сознании героев: «Матушку несут! Заступницу...» (а не иконописное изображение Богоматери)» [1, с. 102]. Икону окружает толпа (характерно, что Кутузов вступит в круг, «нырнет», как капля), тем самым создавая тот шар из сна Пьера Безухова (образ водяного шара), который открыл ему смысл человеческой жизни. В этом эпизоде отразилась толстовская философия роевой жизни людей.

Изображение единения русских людей вокруг иконы – художественное осмысление Толстым смысла искусства, его назначения, которое найдет позже свое рациональное истолкование в трактате «Что такое искусство?»: «Искусство служит средством объединения людей» [3, с. 78]. Там же будет сформулирована и идея истинного общенародного искусства: «Такое общее всему народу искусство было в России до Петра и было в европейских обществах до 13, 14 веков, но с тех пор, как люди высших классов европейского общества, потеряв веру в церковное учение, не приняли истинного христианства и остались без всякой веры, нельзя уже говорить об искусстве высших классов христианских народов, подразумевая под этим все искусство. С тех пор, как высшие сословия христианских народов потеряли веру в церковное христианство, искусство высших классов отделилось от искусства всего народа, и стало 2 искусства: искусство народное и искусство господское» [3, с. 94]. Толстой в «Воине и мире» утверждает мысль о сохранности религиозного чувства в лучших представителях русского дворянского общества рубежа 18–19 веков и в народе, что находит свое выражение в отношении к иконе. Поклонение иконе перед Бородинским сражением демонстрирует единство русского мира на основе религиозного сознания, общих нравственных представлений людей, принадлежащих одному национальному миру. Средневековая икона становится символом национального единения и победы над врагом (характерна молитвенная благодарность Кутузова Смоленской иконе после Бородинского сражения: «Господи, Создатель мой! Внял ты молитве нашей [то есть соборной молитве. – Л.В.] <...> дрожащим голосом сказал он, сложив руки. – Спасена Россия. Благодарю тебя, Господи! – И он заплакал»). В трактате «Что такое искусство?» Л.Н. Толстой напишет о средневековом искусстве: «Художники средних веков, живя той же основой чувств, религией, как и массы народа, передавая испытываемые ими чувства и настроения в архитектуре, скульптуре, живописи, музыке, поэзии, драме, были истинными художниками, и деятельность их, основываясь на высшем, доступном тому времени и разделяемом всем народом понимании, была хотя и низким для нашего времени, но все-таки истинным и общим всему народу искусством» [3, с. 85].

Икона в окружении русских солдат и ополченцев созидает церковь. Характерно, что Л.Н. Толстой подчеркивает тишину эпизода молитвенного предстояния пред иконой (даже церковное пение раздавалось негромко под открытым небом), в отличие от шума, криков французских солдат, приветствовавших портрет сына Наполеона.

Л.Н. Толстой противопоставляет простых солдат и ополченцев генералам армии, бывшим по преимуществу из иностранцев, что особенно подчеркивается: «Один плешивый генерал с Георгием на шее стоял прямо за спиной священника и, не крестясь (очевидно, немец), терпеливо дожидаясь конца молебна... Другой генерал стоял в воинственной позе и потряхивал рукой перед грудью, оглядываясь вокруг себя». Все внимание Пьера, глазами которого дается этот эпизод, «поглощено серьезным выражением лиц в этой толпе солдат и ополченцев, однообразно жадно смотревших на икону».

Кутузов изображен как часть народного мира, а не часть чиновного кружка. «Кутузов вошел своей ныряющей, раскачивающейся походкой в круг и остановился позади священника». «Ныряющая походка» указывает на связь образа героя с образом воды, а его нахождение в **кругу** людей отсылает, в том числе, к образу водяного шара, где все капли слиты воедино так, что не различить их [1, с. 102]. Тем самым подчеркивается связь Кутузова с общенародным целым. Отсутствие в Кутузове эгоизма, тщеславия, самолюбия, самолюбования (характерных черт Наполеона) объясняется автором его причастностью ценностям русского национального мира, его религиозностью: «Он перекрестился привычным жестом...». «Привычность» церковного обряда, органичность и естественность существования в молебне Кутузова сближают его с простыми солдатами и ополченцами. Характерно замечание автора: «Несмотря на присутствие главнокомандующего, обратившего на себя внимание всех высших чинов, ополченцы и солдаты, не глядя на него, продолжали молиться». Кутузов уравнен с народом в качестве того, кто пришел защищать родную землю, одного из представителей русского национального мира.

Молебен совершается под открытым небом, на горе, на фоне русской природы, русской земли. Огромная панорама, открывшаяся Пьеру Безухову, включает в себя «большую Смоленскую дорогу, шедшую через село с белой церковью», лес, березовый и еловый, в котором «блестел на солнце дальний крест и колокольня Колоцкого монастыря», поля с хлебом – таким образом возникает образ православной Руси. Характерно восприятие Пьером Безуховым этого огромного пространства: «Везде было не поле сражения, которое он ожидал увидеть, а поля, поляны, войска, леса, дымы костров, деревни, курганы, ручьи, и сколько ни разбирал Пьер, он в этой живой местности не мог найти позиции и не мог даже отличить наших войск от неприятельских». Эта «живая местность» связана с живым чувством патриотизма русских, которые воспринимают Бородинское поле не как определенную позицию боевых действий (шахматную доску – в вос-

приятии Наполеона), а как живое тело Родины. Русское воинство защищает Родину, веру, дом свой, а француз борется за «удобные квартиры и скорое возвращение в отечество», как сказано в наполеоновском приказе.

Какую духовную святыню противопоставляет мир завоевателей иконе Смоленской Божией Матери, собирающей воедино русский национальный мир?

Картина придворного живописца Франсуа Жерара «Портрет Наполеона II, Римского короля» выставлена накануне решительного сражения в походной палатке Наполеона (закрытое пространство, напоминающее о Бурбонском дворце), а затем перед палаткой Наполеона для лицезрения его старой гвардией.

В отличие от сакральности русской иконы, как подчеркивает Л.Н. Толстой, французская картина – явление профанного мира: она называется «сюрпризом», «посылкой», прибывшей в «ящике», который нужно раскупорить. Наполеон, как представитель французского мира и в целом европейского, видит цель искусства только в одном – приносить удовольствие: «Он не захотел лишить их удовольствия сделать ему сюрприз», «Он приказал вынести портрет перед палатку с тем, чтобы не лишить старую гвардию, стоявшую около его палатки, счастья видеть римского короля, сына и наследника их обожаемого государя». Это удовольствие низшего порядка, похожее на то, которое Наполеон получает от утреннего туалета («лицо его, хоть и опухшее и желтое, выражало физическое удовольствие»). Такое понимание искусства Л.Н. Толстой найдет в эстетических трактатах французских мыслителей Бате, Дидро, Даламбера, Вольтера, о чем напишет в трактате «Что такое искусство?»: «По Бате (1713–1780), искусство состоит в подражании красоте природы, и цель его есть наслаждение» [3, с. 58]. Такое искусство, «служащее одному наслаждению» [3, с. 87], писатель назовет «ложным», «неистинным», «ненастоящим». Оно появится в эпоху Возрождения и доживет до эпохи Толстого. Причиной зарождения ложного искусства в эпоху Ренессанса, в эпоху Реформации, с точки зрения писателя, явилось неверие, богатство, праздность и власть привилегированных слоев общества: «И вот среди этих-то людей стало вырастать искусство, расцениваемое уже не потому, насколько оно выражает чувства, вытекающие из религиозного сознания людей, а только потому, насколько оно красиво, другими словами – насколько оно доставляет наслаждение. Не будучи более в состоянии верить в церковную религию, обличавшую свою ложь, и не будучи в состоянии принять истинное христианское учение, отрицавшее всю их жизнь, богатые и властвующие люди эти, оставшись без всякого религиозного понимания жизни, невольно вернулись к тому языческому мировоззрению, которое полагает смысл жизни в наслаждении личности <...>. И последствием этого отсутствия истинного искусства оказалось то самое, что и должно было быть: разращение того класса, который пользовался этим искусством» [3, с. 87, 95].

Притворство Наполеона перед портретом сына, его фальшивое и театральное поведение противопоставлены естественному и молитвенному настрою Кутузова перед иконой: «Roi de Rome, – сказал он, грациозным жестом руки указывая на портрет. – Admirable! – С свойственной итальянцам способностью изменять произвольно выражение лица, он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности. Он чувствовал, что то, что он скажет и сделает теперь, – есть история. И ему казалось, что лучшее, что он может сделать теперь, – это то, чтобы он с своим величием, вследствие которого сын его в бильбоке играл земным шаром, чтобы он выказал, в противоположность этого величия, самую простую отеческую нежность <...>. Посидев несколько времени и дотронувшись, сам не зная для чего, рукой до шероховатости блика портрета (опять подчеркивается писателем чувственное, но не духовное восприятие произведения искусства. – Л.В.), он встал и опять позвал Боссе и дежурного».

Л.Н. Толстой дает подробное описание картины Жерара, описание, носящее полемический характер, подчеркивающее чуждость и непонятность подобного искусства автору «Войны и мира»: «...портрет мальчика <...>, которого почему-то все называли королем Рима», «Хотя не совсем ясно было, что именно хотел выразить живописец <...>, но аллегория эта, так же как и всем видевшим картину в Париже, так и Наполеону, очевидно, показалась ясной и весьма понравилась».

Противоестественность такого изображения ребенка в искусстве, как на портрете придворного художника, подчеркивается сравнением ребенка с младенцем Христом на картине Рафаэля: «со взглядом, похожим на взгляд Христа в Сикстинской мадонне». Младенец со взглядом Христа играет шаром, представляющим земной шар, и протыкает его палочкой-скипетром. Для Толстого очевидна кощунственность такого изображения: писатель необыкновенно высоко ценил «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля, в его кабинете в Ясной Поляне висели с 1858 года литографированные детали этой картины.

Известно, что в первоначальном варианте у Толстого «римский король» напоминал мальчиков Мурильо, только впоследствии это сопоставление было снято. Причины этого Н.С. Манаев совершенно справедливо объяснял следующим образом: «...так как оно [сравнение] своей неопределенностью ослабляло обличительную функцию удачно найденного сравнения взгляда мальчика, изображенного Жераром, со взглядом рафаэлевского Христа-младенца» [2, с. 13]. С нашей точки зрения, введение Толстым в восприятие картины и ее образа евангельского абсолюта – Христа – подчеркивает утрату западноевропейской культурой Нового времени нравственных ориентиров, «падение» западноевропейского искусства, что впоследствии будет определено высказано писателем в трактате «Что такое искусство?».

Н.С. Манаев также отметил, что в первоначальном варианте имя французского художника, написавшего портрет «римского короля», было

Легран; замена Леграна на Жерара объясняется исследователем следующим образом: «Автором портрета «римского короля» в первом варианте был Легран, теперь вместо него появляется Жерар. И это самое существенное изменение, внесенное в сцену. Выразить отношение не к мало известному, второразрядному мастеру (возможно, в романе это было даже вымышленное лицо), а к Жерару – модному светскому художнику, которого льстецы называли «королем живописцев и живописцем королей», одному из почитаемых в семье Бонапартов портретисту и автору многих полотен из жизни Наполеона Первого – значило для Толстого определить свое отношение ко всем художникам (Давиду, Гро, Прюдону, Роберу-Лефевру, Орасу Верне и др.), идеализировавшим в своей живописи Наполеона и его приближенных» [2, с. 12]. Добавим, что, в восприятии Л.Н. Толстого, скорее Жерар – представитель того западного искусства, которое отличается замечательной техникой, мастерством, но утратило духовное начало.

Картина придворного художника Жерара в анализируемом эпизоде выполняет и еще одну функцию: дополняет картину придворной жизни в палатке Наполеона. Здесь в походной палатке под Валуевом происходит все так, как это происходило бы в Бурбонском дворце: «Префект дворца императора французов <...>, переодевшись в придворный мундир...», «де Боссе низко поклонился тем придворным французским поклоном, которым умели кланяться только старые слуги Бурбонов...», «Боссе с придворной ловкостью...». В описании походного быта Наполеона характерно авторское акцентирование слова «придворный». Толстой подчеркивает связь Наполеона с придворной культурой, которая является воплощением ложной жизни: в ночь перед Бородинским сражением, «велев подать себе пуншу и призвав Боссе, он (Наполеон. – *Л.В.*) начал с ним разговор о Париже, о некоторых изменениях, которые он намерен был сделать в [придворном штате императрицы], удивляя префекта своей памятью ко всем мелким подробностям придворных отношений». Все совершается в соответствии с придворным этикетом, с элементами театральности, в театральных костюмах, по правилам. Тем самым писатель подчеркивает, что война для Наполеона есть продолжение игры придворной элиты французского общества.

Русский мир, напротив, воспринимает будущее сражение как определяющее его судьбу, поэтому подчеркивается пренебрежение всем внешним, театральными правилами (поведение Кутузова, ополченцев, Тимохина и др.).

Позы и жесты Кутузова перед иконой и Наполеона перед портретом сына свидетельствуют о их принадлежности к разным культурно-историческим традициям, связанным с пониманием места человека в мире. «Когда окончился молебен, Кутузов подошел к иконе, тяжело опустился на колена, кланяясь в землю, и долго пытался и не мог встать от тяжести и слабости. Седая голова его подергивалась от усилий...». Наполеон же

изображен сидящим на стуле перед портретом сына: «Глаза его отуманились, он подвинулся, оглянулся на стул (стул подскочил под него) и сел на него против портрета. Один жест его – и все на цыпочках вышли, предоставляя самому себе и его чувству великого человека», – с иронией пишет Л.Н. Толстой.

Кутузов своим поведением и положением перед иконой демонстрирует христианское миропонимание человека, для которого высшим нравственным абсолютом является Бог. Смирение, кротость, ощущение собственной греховности и слабости, отсутствие гордыни – вот те качества, которые делают Кутузова в «Войне и мире» идеальным историческим деятелем, в понимании Л.Н. Толстого.

Наполеон сам для себя является абсолютom, обоготворившим собственную личность, чувствуя себя единственным творцом и властителем судеб людей и мира.

Таким образом, художественное исследование эстетических феноменов русского национального мира и французского (европейского), а также их эстетического воздействия позволило Л.Н. Толстому найти объяснение причин победы русского народа в Отечественной войне 1812 года. Картина и икона явились концентрированным выражением нравственных основ жизни, духа одного и другого национальных миров. Отношение русских людей к иконе выражает идею соборности, важнейшую идею и духовный стержень русской национальной культуры [1]. Современная западноевропейская живопись, по мысли Толстого, утратила связь с духовностью, поступила на службу эгоистическим потребностям самоутверждающейся личности.

Так исследование нравственного состояния людей через их отношение к эстетическим феноменам приводит Толстого к пониманию причин и следствий исторических событий, служит объяснением результатов столкновения наполеоновской армии с русским национальным миром: «Нравственная сила французской атакующей армии была истощена. Не та победа, которая определяется подхваченными кусками материи на палках, называемых знаменами, и тем пространством, на котором стояли и стоят войска, – а победа нравственная, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага и в своей бессилии, была одержана русскими под Бородиным».

Список литературы

1. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.
2. Манаев Н.С. Изобразительные источники «Войны и мира» Л.Н. Толстого (статья вторая) // Толстовский сборник. Доклады и сообщения VII и IX Толстовских чтений. Тула, 1970. Сб. 4. С. 3–19.
3. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. М., 1982. Т. 15.

Синергетика жанра в рассказе А.П. Чехова «На святках»

Статья содержит наблюдения над жанровой природой рассказа, в котором обнаруживаются черты других жанров – притчи, анекдота, рождественского рассказа, сценки, причитания, молитвы. Эти черты сплетены в единое жанровое полотно через образную структуру, сюжетно-композиционное решение рассказа, смысловую структуру его текста, включая подтекст.

Ключевые слова: жанр, сюжет, композиция, смысловая структура текста, подтекст.

Lelis Helena

Genre Synergetics in A. Chekhov's Story "At Christmas Time"

The article contains observations on the genre nature of the story, in which the features of a parable and an anecdote, Christmas story, sketch, lamentation, prayer are revealed. These features are woven into a single genre cloth through a figurative structure, the plot-compositional solution of the story, the semantic structure of its text, including the subtext.

Key words: genre, plot, composition, semantic text structure, subtext.

Рассказ Чехова «На святках», в плане его жанровых особенностей, редко становился объектом филологического исследования. В свое время В.И. Тюпа определил его жанровое своеобразие как сгармонизированность устных долитературных жанров анекдота и притчи. «Авторская картина мира, – отмечал исследователь, – вбирая в себя и ассимилируя духовную глубину притчи и духовную свободу анекдота, сообщает чеховскому рассказу принципиальное жанровое своеобразие» [5, с. 27].

На наш взгляд, жанровая палитра рассказа гораздо разнообразнее. Сам автор считал его *рождественским* (или *святочным*). Рассказ имеет много общего и с юмористическими *сценками*, которые так часто встречаются у раннего Чехова, и в то же время в нем четко прослеживаются некоторые существенные для поэтики прозы Чехова черты *романного* мышления. Жанровой осложненности произведения служит и включенность в его повествовательную ткань слова, близкого по форме *причитанию* и *молитве*.

Черты разных жанров в рассказе не перечеркивают значимости друг друга, они сгармонизированы, образуя смыслопорождающее эстетическое поле. Жанровой полифонии служат особенности языкового, идейно-образного и сюжетно-композиционного уровней текста. Форма и содержание находятся в тесных отношениях взаимозависимости и взаимообусловленности. Архитектоническую значимость приобретают в рассказе временные координаты происходящих событий, апеллирующие к *притчевости*: несмотря на то, что событие написания письма происходит днем,

образ *ночи* пронизывает всю первую главу, открывая и закрывая ее: ночь – время тяжелых размышлений и тревог, и старуха-мать ночами не спит. Кольцевая символика ночи размыкается только в самом финале первой главы, уступая место надежде, явленной символикой *рассвета*.

Мотиву ночи, с ее страданиями и сомнениями, эксплицированному в первой главе, во второй главе противопоставлена гнетущая атмосфера *дня*. Она апеллирует к инвариантному содержанию бытовой *сценки* с характерным для нее эмоциональным содержанием бесцветной обыденности и незначительности происходящих событий.

Сюжет рассказа образует несколько событий: старики-родители давно не получают писем от дочери, четыре года назад уехавшей с мужем в Петербург. Они обращаются к брату трактирщицы – Егору, чтобы тот за деньги написал Ефимье письмо. Не умея выразить неизбежное чувство тоски и сиротства, они отдают деньги за бестолковое и бездушное послание, которое сочиняет этот недалекий человек.

Фабула рассказа ассоциативно отсылает читателя к известной евангельской *притче* о блудном сыне, покинувшем отчий дом, промотавшем наследство и вернувшись с покаянием (так же, как отсылает читателя к этой притче и фабула «Станционного смотрителя» А.С. Пушкина – повести, с которой в чеховском рассказе устанавливаются не менее прочные аллюзийные связи). Положив евангельскую притчу в основу фабульного действия первой главы рассказа, Чехов творчески перерабатывает ее: в конце главы не потерявшаяся дочь возвращается к родителям с мольбой о прощении, а старуха-мать идет за одиннадцать верст на станцию, чтобы отправить письмо. Вторая глава строится на эффекте обманутого ожидания: дочь, как выясняется, заслуживает не меньшего сочувствия.

Для интерпретации произведения как *рождественского рассказа* есть все основания: это рассказ о возможности свершения чуда – сохранения ментального контакта между матерью и дочерью, разделенных судьбой. Но чуда полноценного человеческого общения в рассказе все-таки не происходит, надежда и чувство безысходности в пространстве художественного целого пронизывают друг друга, создавая особую эмоциональную ауру – мимолетной радости и безысходной печали. По справедливому замечанию А.Д. Степанова, момент «контакта» в этом рассказе совсем не однозначен: «Обычный тезис исследователей: человечность победила пошлость, – представляет уже расширенное толкование этого факта, дополненное положительной оценкой» [3, с. 234].

Композиционно рассказ «На святках» разделен на две главы-*сценки*, внутреннее пространство которых организуют два основных события – написание письма и его получение. Эти события внутренне уравнивают композицию рассказа, вводя в него две системы пространственно-временных координат: действие первой главы происходит в деревне и занимает около суток, действие второй – в Петербурге и укладывается в один час. В каждой главе-*сценке* очень узкий круг персонажей, которые

образуют между собой замкнутую систему: ни один из них не переступает невидимую пространственно-временную черту «своей» главы. Жанр сценки обычно вмещает в себя одно событие, подчиняющее себе все другие составляющие художественного целого: время и место действия, характеры героев, конфликт, композицию, расстановку героев и т. д. В сценке обычно много диалогов, их участники проявляют коммуникативную активность, которая становится внутренним двигателем сюжета. Но в мире, где царствуют равнодушие и насилие, слово перестает быть средством общения.

В смысловом и эмотивном пространстве рассказа реализации слова как средства общения мешает множество самых разных причин, и все они объяснимы в условиях созданной автором художественной реальности. Старики неграмотны, а значит, сами написать дочери не могут и поэтому вынуждены платить за письмо, вовсе не отражающее их мыслей и тревог. Они забиты и растеряны, поэтому не способны *выразить словами* то, о чем думают и что чувствуют. Их «бессловесность», обрастая символикой индифферентности, принимает форму *притчевого* знака: у Чехова несчастные всегда несут свое бремя *молча*. При этом характеры героев, что типично для притчи, детально не обрисованы, место действия не конкретизировано. Это позволяет предельно обнажить концептуально значимую мысль о всеобъемлющей не востребоваемости слова в мире безучастия и пошлости.

Письма Ефимьи не доходят до родителей, потому что их не отправляет Андрей Хрисанфыч, которому все время мешают «*какие-то* важные дела». Егор нравственно глух и потому страдания стариков не вызывают в нем чувства сострадания, которое могло бы вылиться в искреннее слово письма. Нарушены главные законы и цели человеческого общения, основанные на интересе людей друг к другу, на сочувствии, милосердии, христианской любви. Человек, окруженный людьми, оказывается одиноким и непонятым.

В *притчевом* слове репрезентирован голос повествователя и реализуются высокие нравственные ориентиры, лежащие в основе его морально-этической оценки происходящего. Непререкаемость, характерная для *притчевого* модуса, в чеховском тексте преобразуется во взвешенную мудрость мысли и эмоциональную сдержанность, сквозь которую проглядывает авторская грусть. Но по ходу развития действия облик повествователя меняется: при описании Егора его голос звучит гневно-обличительно, что вовсе не характерно для поэтики позднего Чехова, но вполне объясняется наложением «голоса» повествователя на «голос» Василисы: «Он сидел на табурете, *раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире*, и Василиса хорошо понимала, что тут *пошлость*, но не могла выразить на словах, а только глядела на Егора сердито и подозрительно» [6, X, с. 183].

Эпитеты, образующие градационный ряд, постпозитивная позиция однородных определений, актуализирующая их смысловую и эмоционально-оценочную значимость, рождает *анекдотически-гротескный* образ, противоречащий законам построения *притчи*.

Андрей Хрисанфыч – еще более уродливая фигура, поскольку в нем, в отличие от никчёмного пьяницы Егора, в одном лице явлены сразу два порока – тиранство и лакейство. Держа в страхе свою жену, он с подобострастной готовностью способен сколь угодно раз отвечать на один и тот же бессмысленный вопрос генерала: «А в этой комнате что?»:

«Андрей Хрисанфыч вытянулся, руки по швам, и произнес громко:
- Душ Шарко, ваше превосходительство!» [6, X, с. 185].

Притчевой сфере принадлежат пословично-афористические черты повествования рассказа: *как в воду канула, ни слуху ни духу, утекло в море много воды, бог знает когда, на свете нет, отдаст богу душу*. Они нацелены на идейно-художественный контекст; ориентированы на более широкий, эстетически значимый смысл, чем тот, что эксплицирован в тексте; раздвигают пространственно-временные рамки сюжетных событий; рожают сеть сложных ассоциаций. Незначительные события, составившие сюжетную канву рассказа, начинают восприниматься в обобщающе-символической плоскости размышлений о нравственно-этических истоках народной жизни и христианских ценностях. «Всеведение повествователя придает его скупому слову притчевую авторитетность», – делает тонкие наблюдения В.И. Тюпа [5, с. 29]. Найденное исследователем слово – *авторитетность* очень точно определяет поэтику чеховского повествования, уходящего от традиционной для классической *притчи* модальности *авторитарности*, смягчающего его субъектной расчлененностью речи. За рамки речевой сферы повествователя выходит и пословично-поговорочная афористичность рассказываемого. Она воплощает образ мыслей Василисы: «прислала два письма и потом *как в воду канула; ни слуху ни духу*» [6, X, с. 181], «с того времени, как уехали дочь с мужем, *утекло в море много воды*» [6, с. 182].

Эта афористичность проявляет себя и дальше, в прямой речи Василисы: «От Ефимьи получили, еще *бог знает когда*. Может, их уж *и на свете нет*» [6, X, с. 182]. И еще дальше, в несобственно-прямой речи героини: «Надо бы попросить денег, надо бы написать, что старик часто похварывает и скоро, должно быть, *отдаст богу душу...*» [6, X, с. 182]. Принадлежность этих фразеологизмов к разговорному стилю накладывает на них особый стилистический отпечаток. Через *притчевый* модус художественности прорастают черты *сказа*, для которого разговорность является одной из жанрообразующих черт. Двухголосие повествователя и героини, так же как и ее прямая речь оттеняют хотя и немногочисленные, но все-таки характеристически значимые разговорные слова: *умокнул* (перо), *ежели, сошлись, небось, задаром, похварывает*.

Чеховский текст подтверждает слова М.М. Бахтина о том, что «сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору» [1, с. 113]. Но в пространстве рассказа голос персонажа и голос повествователя звучат в унисон, совмещая в себе *притчевое* и *сказовое* начала. Эта особенность субъектной организации текста эксплицирует авторское сострадание героине и нацелено на пробуждение ответного чувства у читателя, тем самым усиливая эстетическое воздействие на него.

В идейно-образной и сюжетно-композиционной плоскостях значимы речевые партии Егора (в первой главе) и Ефимьи (во второй главе), особенно их монологи. Егор «сочиняет» письмо, не задумываясь о том, какова будет реакция Ефимьи, когда она прочтет его бестолковое послание. Егор тешит самолюбие, возможно, единственного грамотного в деревне человека. Ефимья же, получив письмо, в отчаянии причитает и обращается с молитвой к Царице небесной. Письмо Егора и причитание Ефимьи стилистически контрастны, акцентируя идейно-композиционное противопоставление двух глав рассказа. Речь Егора безграмотна, приземлена, бессвязна. Речь Ефимьи согрета теплыми воспоминаниями и страдальчески возвышенна. Егор сначала записывает по памяти отрывок из Военного устава, а затем вслух читает его. Повествователю важно привести текст письма не в его устном исполнении, а в орфографии полуграмотного героя, чтобы показать: письмо носит характер глоссолалии – речи, состоящей из бессмысленных слов и словосочетаний, и придает его автору черты героя *анекдота*. Более того, его «остроумие наизнанку» – глупая шутка, которой Егор заканчивает свое послание, наделяет образ еще большим *анекдотически-гротескным* содержанием: «И поэтому Вы можете судить, – торопился Егор, – какой есть враг Иноземный и какой Внутренний. Первейший наш Внутренний Враг есть: Бахус» [6, X, с. 183]. Лексическими средствами – словами, обладающими общей семой ‘торопливость’: *быстро, торопился, спешил* – повествователь подчеркивает желание Егора, используя подвернувшийся шанс, прихвастнуть своей ученостью, покровительственно поучать и даже проявить «чувство юмора». В этом эпизоде, как обычно и бывает в анекдоте, «возникает зона совершенно особой правдивости, открывающей, по словам Е. Курганова, – владычество дурости, безумия и идиотизма» [2, с. 208].

Совсем иные эмоционально-оценочные акценты расставлены в слове Ефимьи, у которой вырывается крик отчаяния. Не дочитав письма, плача и обнимая детей, она причитает о своей горькой судьбе и невозможности вернуться в родимый дом. Восприятию ее монолога как *причитания* способствует целый ряд языковых знаков: заунывная мелодика, фиксируемая повторяющимися многоточиями и многосоюзием, тембро-интонационный комплекс произносимых слов, напоминающий речитатив, который не образует замкнутой музыкальной формы, нестабильность интонации, прерывистость речи, неполнота предложений, синтаксический параллелизм.

Обращение к Царице небесной и святителям-угодникам в начале и в конце монолога Ефимьи, так же как и сослагательное наклонение глагола («Унесла бы нас отсюда царица небесная, заступница-матушка!») сближают причитание Ефимьи с *молитвой*. Это впечатление усиливается средствами фонетического уровня – ритмическим ударением на первом слоге каждого фонетического слова и движением фразы от коротких речевых тактов к длинным: «Дедушка / тихий, / добрый, / бабушка / тоже добрая, / жалостливая. // В деревне / душевно живут, / бога бояться... // И церковочка / в селе, // мужички / на клиросе поют. // Унесла бы нас отсюда царица небесная, / заступница-матушка //» [6, X, с. 185].

Не слово, а чувство кровного родства служит «чуду» общения персонажей. И Василиса, по-матерински интуитивно чувствуя неладное в жизни дочери, и Ефимья, получившая вместо сердечного родительского привета «тарабарщину», – обе заплакали. В смысловой структуре текста два синонима: *заплакала* (о Василисе – в первой главе) – *залилась слезами* (о Ефимье – во второй главе), получают статус ключевых слов, организующих содержательное, композиционное и эмотивное пространство рассказа, заставляя читателя воспринимать происходящее в *драматическом* ключе безысходности.

Через синонимический повтор ключевых слов задается ритм повествования, упорядочивая разрозненные элементы: контраст, лежащий в основе членения текста на главы, снимается, а ключевые слова обретают обобщенно-символическое значение, апеллирующее к символике *слез* как очищения, страдания, христианского смирения и надежды. Страшная художественная реальность оттеняется мотивом веры в добро и единение душ. Тогда как контраст, лежащий в основе деления рассказа на главы, способствует воссозданию удушающей атмосферы бездуховной и жестокой действительности. Этому служат особенности хронотопа первой и второй глав. В первой главе место действия никак не обозначено: мы не знаем, в какой деревне происходят события. Очевидно одно – где-то в российской глубинке, откуда до ближайшей железнодорожной станции одиннадцать верст. Главное событие происходит в стенах *трактира* – придорожного ресторана самого низкого ранга, дешевой еды и неумного разгула. *Драматичность* ситуации подчеркивается тем, что старуха за помощью в написании письма идет не в церковь (а она в деревне есть – мы узнаем об этом из второй главы), а в *трактир*. Просителей не пустили дальше кухни, в которой «на плите в кастрюле жарилась свинина: она шипела и фыркала и как будто даже говорила: “Флю-флю-флю”» [6, X, с. 181]. Так в описание кухни ассоциативно встраивается мотив *преисподней*, поддерживаемый возгласом Егора: «Жарко! <...> Должно, градусов семьдесят будить» [6, X, с. 182]. Но грешники в трактирной кухне не мучаются и не горят в огне, они там царствуют, торгуясь с нищими стариками: «Василиса поговорила в трактире с кухаркой, потом с хозяйкой, потом с самим Егором. Сошлись на пятиалтынном» [6, X, с. 181].

Основное действие второй главы происходит в Петербурге, в водолечебнице, в комнатке под лестницей, в конце коридора, где живет Андрей Хрисанфыч со своей семьей. Востребованной оказывается мифологема *Петербург* как искусственного города, холодного и физически (камень, небо, вода, мороз), и психологически (равнодушие и жестокость) – символа государственности и рассудка, в котором гоголевскому маленькому человеку можно только прозябать, а персонажам Ф.М. Достоевского – пытаться противостоять «умышленному», «вымороченному» каменному мешку, где торжествуют пошлость и мерзость. Мотив *чужеродности* городского мира сознанию деревенских жителей усиливается с помощью ономастического знака – немецкой фамилии владельца водолечебницы доктора *Б.О. Мозельвейзера*.

Особую роль здесь играют воспоминания Ефимьи о *родной* деревне, окрашенные в *идиллические* тона и имплицитно реализующие ощущение простора и воли, которых так не хватает Ефимье. Мир для нее сжимается до размеров комнатки под лестницей (обратим внимание на акцентуализацию небольшого пространства с помощью морфемного средства – суффикса -к- в слове *комнатка*), хотя душа устремлена в беспредельность, с легкостью преодолевая любые пространственно-временные преграды – так же, как Анна Сергеевна и Гуров стремятся не замечать забора – «серого, длинного, с гвоздями» («Дама с собачкой»), как молодой врач Королев ужасается удушающей тюремной атмосфере на фабрике Ляликовой («Случай из практики»), как Надя Шумина бежит из закоснелого бабушкиного дома навстречу новой жизни («Невеста»), как тяготится своим высоким положением преосвященный Петр, представляя себя простым, обыкновенным человеком, который «идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен <...> как птица, может идти, куда угодно!» («Архиерей»), как, сидя взаперти, Громов и доктор Рагин мечтают о прекрасном будущем для всей необъятной России («Палата № 6») и т.д.

Интертекстуальные переключки беспредельно раздвигают чеховский мир, подтверждая справедливость суждения И.Н. Сухих о том, «доминантный <...> хронотоп чеховского творчества строится на <...> *разомкнутости, неограниченности* мира» [4, с. 136]. Но это не лишает чеховского героя щемящего чувства одиночества. Ефимья ощущает его как сиротство. К нему примешивается ужас, который она испытывает перед своим мужем. Мотив насилия имплицитно присутствует в описании внутреннего состояния героини, переданного с помощью целого ряда языковых знаков, которые свидетельствуют о наложении ее голоса на голос повествователя. Это лексический, синонимический и градационный повтор слов одной семантической группы, объединенной семой '*страх*', наречие степени *очень*, восклицательная частица *как*, междометие *ах*, разговорная интонация, восклицательная конструкция: «Ефимья вдруг замолчала, притихла и вытерла глаза, и только губы у нее дрожали. Она его *очень боялась, ах, как боялась!*

Трепетала, приходила в ужас от его шагов, от его взгляда, не смела сказать при нем ни одного слова» [6, X, с. 185].

Ответ на вопрос о том, что сделало Андрея Хрисанфыча равнодушным и жестоким, можно искать в упоминании о его службе в солдатах. То, какими перед читателем предстают и Егор, и Андрей Хрисанфыч, может быть воспринято как результат влияния военной службы. Эти герои, репрезентированные в *анекдотической* плоскости, представлены как двойники (аналогично гоголевским Бобчинскому и Добчинскому) – служаки, забитые палочной дисциплиной, чьи человеческие качества раздавлены системой взаимоотношений в армии, где прав только сильный.

В обрисовке этих двух образов Чехов использует прием сгущения смыслового пространства. Оценка Егора представлена исчерпывающе, при обрисовке Андрея Хрисанфыча повествователь ограничивается лишь штрихами, которые приобретают статус устойчивых знаков персонажа. Так, дважды упоминается о том, что он *не отрывал глаз от газеты*. Лишь иногда в беспристрастном голосе повествователя проскальзывает *ироническая* интонация. Так, когда наверху позвонили, Андрей Хрисанфыч, «сделав очень серьезное лицо, побежал к своей парадной двери» [6, X, с. 183]. Лакейство, по мнению автора, обратная сторона насилия.

Облик повествователя в рамках рассказа динамичен: он то спокойно-уравновешенно солирует, то эмоционально обогащен и вбирает в себя голоса персонажей: в первой главе – Василисы, во второй – Ефимьи. Голоса персонажей эксплицируют *сказовый* модус художественности, обнаруживают себя в лексическом повторе слов, характерном для устной речи, в разговорных синтаксических конструкциях и интонации, в ходе рассуждений, репрезентирующих образ мыслей сначала Василисы, потом Ефимьи, например, во второй главе: «Прочла и уж больше не могла; для нее было довольно и этих строк, она залилась слезами и, обнимая своего старшенького, целуя его, стала говорить...» [6, X, с. 184] и т. д.

В динамичности речевого образа повествователя эксплицируются, «прорываются» сквозь толщу безразличия героев друг к другу авторские мысль и чувство, сгущая смысл, языковыми средствами вводя в рассказ полифонию как черту *романного* мышления писателя. «Вполне рассчитывая на читателя», поздний А.П. Чехов создавал свой образ мира как многомерную незавершенную, принципиально открытую систему, такую, в которой внутренние связи не обнажены, а сознательно завуалированы. Языковые, идейно-образные, сюжетно-композиционные средства формирования подтекста организуют движение смысловых и эмотивных потоков, являя читателю художественную действительность как силовое поле разнонаправленных модусов художественности – притчевого, сказового, анекдотического, иронического, гротескного, драматического, идиллического, романного. Эти художественные модусы реализуются в тексте вербально и архитектурно, образуя поле экспликации подтекстовых смыслов, среди которых определяющими можно считать авторскую мысль

о так необходимом, но вряд ли осуществимом взаимопонимании между людьми – чуде, в которое люди продолжают верить.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 362 с.
2. Курганов Е. Похвальное слово анекдоту. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2001. 285 с.
3. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
4. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. 180 с.
5. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. М.: Высш. шк., 1989. 135 с.
6. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Сочинения: в 18 т. М.: Наука, 1977. 495 с.

А. О. Фомиченко

Особенности жанровой модели «путешествие» в автобиографической тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба»

В статье рассматривается проблематика жанровой модели «путешествие» в тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба». Даются общие определения, характерные для жанра путешествия, выделяется проблематика пути и путешествия в произведениях Б. К. Зайцева. В результате доказывается, что в тетралогии Б. К. Зайцеву удалось выразить идею психологического развития и становления героя.

Ключевые слова: Б. К. Зайцев, автобиографическая тетралогия, жанровая модель, проблематика пути, путешествие, эмиграция, эмигрантская проза.

Fomichenko Anna

Peculiarities of Genre Model «Journey» in the Autobiographical Tetralogy B.K. Zaitsev «Gleb's Journey»

The article discusses the problems of genre model «journey» in B. K. Zaitsev's tetralogy «Gleb's Journey». Given a General definition of a characteristic genre of travel, there is the issue of road and travel in the work of B. K. Zaitsev, in General, and in each of the novels in particular. The result proved that in the tetralogy of B. K. Zaitsev managed to Express in his work the whole idea of psychological development and subsequent formation of the main character.

Key words: B. K. Zaitsev, autobiographical tetralogy, genre model, problems of the way, travel, emigration, emigrant prose.

Жанр путешествия на сегодняшний день является самостоятельным жанром художественной литературы. Известно, что его характерные при-

знаки проявляются в принципе жанровой свободы, особой роли образа автора, присутствии документальных элементов наряду с художественным вымыслом, синтетичности, предполагающей включение в текст элементов других жанров (дневника, письма, репортажа, анекдота, автобиографии) [10, с. 277]. В литературном путешествии современные исследователи прежде всего выделяют некое странствие, маршрут. При этом они уже давно не нуждаются в физическом преодолении героем, особенно в произведениях эмигрантского периода, где понятие путешествие вырастает в культурном пространстве: памяти, мифа, воображения, снов, предметов [9, с. 58].

По нашему мнению, путешествие в эмигрантском произведении – это некий опыт самого автора-эмигранта, в котором проявляется свобода ухода из привычного мира, пересечения границ, погружение в чужое пространство, свобода выбора маршрута, обусловленного индивидуальными мотивами, побуждающими к перемене мест, а иногда и времени. Важными факторами становятся стремление к авторской самоидентификации и персонификации истории [10, с. 278].

Стоит отметить, что творчество Бориса Константиновича Зайцева (1881–1972) до конца 80-х годов XX века для российского читателя оставалось почти не известным. На сегодняшний день в изучении его наследия в России сделано немало, при этом большое место в исследованиях уделено раннему периоду и 1920–30-м годам, а последний этап творчества, эмигрантский, изучен мало. Вместе с другими крупными писателями русского Зарубежья, вдалеке от родины, автор, обращаясь к впечатлениям детства и молодости, создает «историю одной жизни», «наполовину автобиографию» – четыре романа под общим заглавием «Путешествие Глеба»: «Заря» (1937), «Тишина» (1948), «Юность» (1950), «Древо жизни» (1953). В основу произведения Зайцев положил факты собственной биографии и, обобщив их, изобразил русскую жизнь с конца 1880-х до начала 1930-х годов, определив жанр своего произведения как «роман-хроника-поэма» [4, с. 50].

Рассказчик в романе повествует о жизни отделенного от него персонажа – Глеба. В основе композиции тетралогии лежит описание четырех важнейших фаз человеческой жизни. Речь в произведении идет о самом настоящем путешествии человека в пределах его жизненных циклов. В этом соотношении человеческое путешествие у Б. К. Зайцева с самого первого романа тетралогии («Заря») начинает выстраиваться по постепенному восхождению к постижению смысла жизни. В последующем общая проблема пути героя, вплоть до достижения своеобразных итогов, становится особым объектом изображения в тетралогии, где каждый роман соответствует психологическому облику героя того или иного периода путешествия.

В «Заре» отчетливо читается безмятежное существование ребенка, в «Тихине» – духовное становление подростка, его нравственные и религиозные поиски. В романе «Юность» герой идет по пути социализации и профессионального самоопределения, где главными событиями маршрута

становятся любовь, обретение себя, своего дома и семьи. В «Древе жизни» герой показан зрелым путником, подводящим своеобразный итог жизненного существования.

Такая организация перемещения героя по пути жизни позволяет автору включить в произведение реально существующие пространственные ориентиры. К примеру, местами, где проходит становление ребенка, являются Усты, Будаки, Людиново, Калуга. В «Тишине» жизнь Глеба протекает между двумя точками: Калугой, где он учится, и Илевым, где живут его родители. В «Юности» жизненное и социальное пространство расширяются, чему соответствуют уже девять частей романа. Таким образом, мы постепенно начинаем проследить движение Глеба: сначала мальчика, отрока-гимназиста, затем юноши-студента, наконец, писателя, который находит прибежище на чужбине. Более того, мы приходим к выводу, что во всех четырех романах усматривается жанровая модель романа-путешествия как «романа-воспитания».

Об этом, в первую очередь, говорит сразу несколько факторов: тематическое единство, которое позволяет Б. К. Зайцеву раскрыть концепцию странствия человека по жизни, конфликт героя-ребенка между знанием и незнанием, путь к духовной зрелости. Во вторую очередь, сюда относятся специфика сюжета и особый тип законченности последней части тетралогии, где присутствует явная метафора непрерывного развития жизни [8, с. 16]. Особую роль играет и само название тетралогии – «Путешествие Глеба». Ведь оно сразу намечает временную перспективу жизненного пути героя, образы дороги, движения, развития, которые составляют основу и личности Глеба, и исторического времени.

Отметим, что в начале пути мы встречаем маленького героя в процессе формирования его личности. Это «небольшой, большеголовый и довольно важный мальчик», такой же, как и тысячи других. Но уже здесь, в «Заре», начинаются его первые попытки «путешествия в жизнь». Для этого в романе служит и подробный рассказ о дне Глеба, осваивающего свое первое временное пространство – суточное [4, с. 85]. Возраст героя определен еще достаточно широко – это «маленький мальчик», «маленький человек». Все жизненные ситуации маленький Глеб переносит на литературные произведения, а характеристики людей, встреченных им на жизненном пути, опираются на представления о литературных героях. Это позволяет сформировать типичный идиллический хронотоп детства, где образ дома становится для Глеба лирически переживаемым пространством с различными мелочами, общим настроением, чувствами и даже запахами и звуками, а также реалиями вещественного мира.

Одним из переломных моментов на пути маленького героя является тот момент, когда Глеб получает в подарок «ружьцо» – вещь, которая вводит его в мир острых эмоций и охотничьего азарта. Именно отсюда в романе начинает звучать мотив пробуждения страстей, о чем свидетельствуют авторские изображения охотничьих скитаний. Тут же художник

подчеркивает острые противоречия в восприятии Глеба: «Глеб не выносил грубости и жестокости. Обижался, когда отец резко бранил кого-нибудь и вообще не выносил торжества силы. И с восторгом, почти сладострастным, смотрел, как с липового сука падает застреленная им ворона, или дрозд судорожно дергает лапой, а глаз его предсмертно затягивается – сероватую пленкой» [5, IV, с. 42].

Постепенно в мышлении Глеба складывается образ Родины, расходясь от точки – мира устовского дома и села до неясного образа Петербурга – «столицы». Глеб еще не понимает огромности своей Родины, но к тому, что называется она «Россия», уже чувствует некоторое уважение. Тифозная горячка Глеба стала для него подготовкой к его будущим страданиям. Выздоровление герой переживает как «райское» перерождение, которое только предстоит ему осознать в зрелости. Благодаря мечтаниям и фантазиям маленького Глеба на его пути все ему представляется чудом, ему хочется как можно больше увидеть, испытать.

Следующим переломным моментом для героя стал его переезд в Калугу и обучение в гимназии. Новая жизнь ощущается героем как абсолютная противоположность идеализированному «утопическому» жизненному укладу, в котором он находился прежде. В этом мире нет свободы, любви – учеба воспринимается Глебом как тяжкая повинность. В Калуге юный герой ощущает свою зависимость от преподавателей, инспекторов, директора гимназии, учеников. Попав в атмосферу жесткости, Глеб становится частью этой «серой» общей городской массы, ее жертвой. Он возмущается и сопротивляется на этом сложном пути, и в то же время усваивает новые способы поведения. Здесь же еще в силу собственной гордыни персонаж часто воспринимает себя «особенным», «имеющим какое-то предназначение», «героем». Но и это необходимый этап его путешествия во взрослую жизнь. Именно здесь автор показывает Глеба во всей сложности еще детского характера на «заре» жизни.

В «Тишине» главный герой тетралогии становится на путь своеобразного духовно-личностного самосовершенствования. Через внутренние конфликты с самим собой и с другими персонажами, через внешние и внутренние срывы он обретает чувство личности. На этом этапе сам автор определил возраст героя через соотношение жизненных периодов: «выходил из детски-отроческого, не достиг еще взрослости» [5, IV, с. 223]. Глеб осознает и то, что он уже не такой, как прежде, и отмечает в себе произошедшие перемены: он теперь «меньше охотится», его менее увлекают забавы, «больше читает», «подолгу любит сидеть у калитки частокола на скамеечке под кленами» [5, IV, с.157]. Он уже не замечает прежней таинственности прохождения пароходов по Оке, с Лизой они уже не спорят из-за того, «Дмитрий Донской» идет или «Екатерина», «не ездил Глеб более и в ночное» [5, IV, с. 157]. На этом этапе автор завершает период детства Глеба, герой начинает совершенствоваться, читает серьезную литературу, готовится к переезду для будущего обучения в гимназии. С началом обу-

чения Глеб значительно вырос, возмужал, он уже не тот «важный» «устовский» «большоголовый мальчик», однако еще и не совсем взрослый. То, что волновало его раньше, действует на него совсем иначе – «особенно». При этом у героя появляются новые ценности, которые в большинстве своем ничего значительного не представляют, но становятся необходимой составляющей его взросления: «у него хорошая квартира, и почти беговая лошадь, хорошо одет, знаком с губернатором, учится на отлично» [5, IV, с. 164], в результате он «растет в собственных глазах» [5, IV, с. 164]. Здесь герой отчасти психологически попадает в зависимость от предметного мира. Вещи становятся для него своеобразной средой обитания, условием его духовного и физического развития. Также герою свойственно некоторое легкомыслие. Примером начала личностного становления героя может служить забава Глеба. Зимой он любил на своих санях обгонять чужие сани как противника, с которым «надо было сразиться» [5, IV, с. 168]. На этом этапе Глеб стремится и к активному поиску самого себя, он пытается понять себя и свое существование.

Следующим необходимым этапом взросления становится переезд Глеба к отцу в Нижегородскую губернию. Он начинает общаться с новыми для него людьми, наблюдать за их поведением, через них открывать новое и познавать себя. Этот период отрочества для Глеба стал тем временем, когда он начинает ценить свои отношения с другими. Общение с теми, кто обладает жизненным опытом, дает ему возможность посмотреть на себя по-новому.

Но вот автор подсказывает, что его герой готов к открытию своего будущего, духовному совершенствованию, дальнейшему «путешествию», находясь в ожидании «чего-то». Так, Глеб одновременно обращается к прошлому и будущему: «утром еще нечто действительное», «а сейчас уже смутно мелькнуло все это в его мозгу» [5, IV, с. 221]. С этого момента у героя начинаются жизненные искания, необходимые для его самосовершенствования: он ведет беседы с преподавателем, погружается в занятия рисованием акварелью и астрономией. Глеб еще не знает, кем он будет в будущем, ни один предмет в гимназии его «не занимает». Инженерное училище – это «не то»: «он не ребенок, и все еще не решил, что с собой делать» [5, IV, с. 261]. Так время неотвратимо и «отчаянно торопливо» приближает героя к взрослости, юношеству. Автор отмечает, что его истинное взросление только впереди.

В «Юности» Глеб переживает своеобразный путь от отрочества к юношеству, а личностные поиски сменяются нравственным развитием. Здесь автор упоминает о возрасте героя только один раз – в рассказе о годе, открывающем повествование: «не совсем он теперь этот Глеб, что прожил уже в восемнадцать лет на белом свете» [5, IV, с. 296]. Далее показана социализация Глеба – он «студент, проживающий в Москве», «живущий одиноко» [5, IV, с. 295]. Глеб переехал в Москву, чтобы получать образование в Императорском техническом училище, где «началась «новая

жизнь» [5, IV, с. 297]. Из мечтательного, творческого, мечущегося в творческих поисках легкомысленного отрока он превращается в рационального юношу, который готовится к самостоятельной взрослой жизни. При этом Глеба совсем не интересует профессия инженера – ведь это «не то». Но герой понимает, что надо учиться, зарабатывать и подавляет все свои юношеские желания. Таким образом, личность Глеба, представленная в начале романа, указывает на то, что главный герой претерпевает значительные изменения. Он показан автором человеком мыслящим, думающим, рациональным. Однако в Глебе проявляются и эмоциональные юношеские черты, свойственные его возрасту. В итоге главный герой нашел любовь, прошел все испытания юношеского периода, и теперь он уже не юноша, а созревший человек, прошедший социализацию.

В последнем романе «Древо жизни» автор подводит своеобразный итог жизненных исканий персонажа. Так, в последнем части тетралогии в герое формируется религиозное чувство веры, крепкие узы связи с русской землей, духовной культурой и жизненным укладом России [2, с. 113]. Своеобразным итогом становится и создание семьи: жена и дочь как одна ветвь общего бытия и логическое продолжение всей земной жизни. Здесь же и само заглавие романа также становится «говорящим». Но главным событием становится болезнь Глеба, послужившая основной причиной (по авторскому замыслу) отъезда за границу «на год, на полтора», а окажется – навсегда. Герой вновь находится в поиске. Отметим, что композиция данной книги тетралогии отражает маршрут путешествия Зайцева-Глеба, обусловленный культурологической концепцией автора, в основу которой положено искусство, культура, религия и преодоление материального жизненного бытия. Описывая различные страны, Зайцев как будто оценивает духовность каждой из них и готовность жизни Глеба в каждой из стран: Германии, Италии, Франции.

В герое произошли разительные перемены, Париж стал его второй родиной, он доволен своей новой жизнью, которая ему кажется «необозримой», но на первом месте в его памяти все равно остаются – Россия, Москва, Прошино – «неизменные», «вечные». Идиллию нарушает известие о смерти матери. Глеб отмечает, что все это уже было predetermined заранее, все это было неизбежным, и жизнь продолжается дальше. На смерть самого родного человека Глеб уже смотрит по-философски, «смерть и жизнь идут бок о бок», считает он, продолжаясь в вечном течении бытия: «и увидит, как неудержимо все течет вокруг, и как сам течет он, изменяясь, не совсем таким входя в следующий месяц, как входил в прошлый. Не увидела Варвара Степановна своего Глеба. Ну, что же – значит, так надо было» [5, IV, с. 570].

Так автор подводит своего героя к концу пути и осмыслению жизни, вкладывая в это свое собственное изгнанническое мировоззрение. Последняя глава, входящая в роман «Древо жизни», имеет символическое название

«Путешествие Глеба», в которой автор подводит своеобразные итоги исканий героя.

Таким образом, благодаря жанровой модели «путешествие» писателю удалось выразить в своем произведении идею психологического развития и становления героя. В результате, можно утверждать, что в этом произведении автор показал глубокую и психологически достоверную целостную картину человеческой жизни. Понятие путешествие, выведенное Б.К. Зайцевым в заглавие, включает в себе глубочайший смысл, характеризующийся символично-мифологической многозначностью. Автор определяет мотив путешествия как «поступательную жизнь и развитие нравственной человеческой личности, индивидуума». Ведь Глеб раскрывается в процессе развития, претерпевает мировоззренческую перестройку и перерождается.

Список литературы

1. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М.: Терра, 1998. 543 с.
2. Альгазо Хасан. Нравственное становление личности в автобиографической прозе русского Зарубежья (И. А. Бунин, И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, А. И. Куприн): дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 206 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. СПб.: Искусство, 2000. 543 с.
4. Бронская Л.И. Русская идея в автобиографической прозе русского зарубежья И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2000. 220 с.
5. Зайцев Б. К. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. IV. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. 624 с.
6. Ковалёв А.Г. Психология личности. М., 1989. 312 с.
7. Компанец В.В. Герой, дом, путь в тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Вестник Волгоградского государственного университета. 2003. № 3. С. 38-44.
8. Кошелева М.В. Жанровое своеобразие произведений писателей-эмигрантов первой волны (на примере «Путешествия Глеба» Б. К. Зайцева и «Детства Никиты» А. Н. Толстого). Автор, герой, жанр // Вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: мат-лы междунар. заочной научно-практ. конф. Новосибирск, 2012. С. 14–23.
9. Синеокая Ю.В. Путешествие как философский проект // Философский журнал. 2014. №1 (12). С. 58–77.
10. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник ННГУ. 2008. № 3. С. 277–279.

А. Ю. Федерякин

Особенности пространственной организации циклов малой прозы Ильи Эренбурга 1920-х годов

Публикация посвящена выявлению закономерностей в раннем прозаическом творчестве И.Г. Эренбурга, ставшего для него «пространством эксперимента», объединяющим достижения актуальных направлений модернизма с поисками уникальной творческой манеры. Эти интенции, основанные на идеях синтеза разных видов искусства, ставили главной целью выработку поэтики, подходящей для создания принципиально нового типа советского романа. Циклы малой прозы с их структурными и

хронотопическими особенностями удовлетворяли этой потребности максимальным образом. Насыщенное событиями пространство подходило для создания мифа о революции – с одной стороны, и преодоления существующих в культуре границ европейского мифа – с другой.

Ключевые слова: Илья Эренбург, хронотоп, пространство художественного произведения, революционный миф, европейский миф, циклы малой прозы, литература 1920-х годов.

Federyakin Alexandr

Features of Spatial Organization Short Story Cycles by I.G. Ehrenburg of 1920s.

This article made an attempt to reveal common factors in the early story cycles by I. Ehrenburg. This part of his legacy became an experimental space that aggregated achievements in Modernist art with search of his unique penmanship. That intensions based on the idea of the synthesis of different arts set a point making a new poetics suitable for making a new Soviet novel. Short story cycles with that structure and chronotope features met the requirements most of all. Eventful setting was suitable for making an Revolutionary Myth and passing the stereotypical cultural boundaries of the European Myth.

Key words: Ilya Ehrenburg, chronotope, spatial organization, Revolutionary Myth, European Myth, short story cycles, literature of 1920s.

Творчество Ильи Эренбурга (1891–1967), относящееся к периоду 1920-х годов, отмечено обращением к опыту модернистской прозы, эксперименту с актуальными литературными направлениями, лингвостилистическими поисками особой манеры повествования, склонностью к жанровому синтезу. Помимо этого, означенный период стал для Эренбурга одним из самых плодотворных – автор публикует девятнадцать книг, не считая статей, рецензий, путевых очерков и многочисленной переписки.

Эта незаурядная плодотворность не в последнюю очередь соотносится с эстетическими и социальными особенностями молодой советской литературы. Рождение новой эстетической парадигмы, по словам Е. Трубецкой, было непосредственно связано со сменой либо пересмотром всех систем социальной семиотики, включая переосмысление концепций пространства и времени (именно в 20-е годы М.М. Бахтин утверждает неразрывность этих понятий, закрепляя их в термине «хронотоп») [4, с. 33].

Учитывая, что значительное количество русскоязычных рассказов 20-х годов XX века, так или иначе, соотнесено с осмыслением исторического времени, особый интерес при изучении литературных особенностей периода представляют циклы малой прозы, в которых формулировались особенности взаимоотношений человека и опасной, а иногда и прямо угрожающей ему исторической действительности; человека и исторического времени. В связи с этим цикл как феномен раннесоветской литерату-

ры – явление, соответствующее времени, носящее в себе одновременно рецепцию современности и ее рефлексии. По Ю.М. Лотману, задача создания художественного текста, организованного особым образом, и подходящей для него структуры была актуальной для русской литературы еще с XIX века [2, с. 392]. Циклическое единство, объединяющее в себе возможность свободного ознакомления с его частями (самостоятельными литературными произведениями, сохраняющими жанровые и художественные характеристики даже вне контекста), отвечало этому запросу в значительной степени.

В основе литературных течений 20-х годов, в первую очередь, лежит метод эксперимента – поиска наиболее соответствующих эпохе формы и содержания, зачастую в достаточно радикальных вариантах, таких как отвергающая художественный вымысел «литература факта» [1, с. 41].

Взаимодействие и взаимопроникновение жанров отвечало эффективному решению творческих задач, стоявших перед представителями разных литературных направлений – от Левого фронта искусств (ЛЕФа) до прозы первой волны русской эмиграции. Смена эпох с невиданной доселе ясностью высветила невозможность работы исключительно с творческим наследием прошлого века. Разность идеологических установок, определявших инструментарий авторов и литературных течений, сместила русскоязычный литературный процесс (находившийся на тот момент в русле общеевропейского и отчасти подпитывавшийся его интенциями) в сторону жанрового и формотворческого эксперимента.

Место такого эксперимента в творчестве Ильи Эренбурга на протяжении 1920-х годов оказалось закреплено за синкретическими литературными единствами – циклами малой прозы. В изданном в 1921 году в берлинском издательстве «Геликон» манифесте «А все-таки она вертится» Эренбург декларирует наступление новой эпохи в искусстве, превосходство конструктивного начала над декоративным. «Новый стиль требует иного ритма» – этот тезис мог быть интерпретирован в качестве призыва к разработке новой идеологии в искусстве на всех уровнях, включая форму и содержание. В то же время Эренбург устанавливает весьма широкий диапазон экспериментирования со стилистикой текстов благодаря обращению к феномену циклообразования, позволяющему посредством пластичности формообразующего компонента (хронотоп, система персонажей, характер связей между частями целого) использовать прием метанарратива.

Подобным метанарративом, объединяющим части первого из увидевших свет циклов под названием «Неправдоподобные истории», становится феномен нереального. В контексте данного произведения это авторское определение маркирует не столько гротеск и частичное обращение к поэтике абсурда, сколько принципиальную непредставимость описываемых событий в ином историческом контексте. Тематика «историй» – изображение послереволюционной действительности в Советской России с повествованием от первого и третьего лица.

Монологическое слово автора, равно как и героев произведений, становилось рупором идей. В связи с этим прием речевой стилизации, задействованный в качестве основного в тексте «Неправдоподобных историй» приобретает качественно новое свойство, сближающее повествователя с нарративом, в рамках которого он существует. Два основных текстовых пласта – эксплицитный, включающий в себя пародирование особенностей писательского стиля Андрея Белого и Алексея Ремизова, и внутренний, образуемый при помощи набора дихотомий, – вместе работают на переосмысление авторского понятия об актуальных общественно-политических событиях 20-х годов, иными словами – создание и поддержание *мифа о революции*. Данное понятие во многом дополняет и расширяет вводимый самим Эренбургом термин «неправдоподобность». В этой парадигме революционный миф может быть интерпретирован как связывание фабульной последовательности действий с их ретроспективной интерпретацией повествователем. Вследствие этого наблюдается взаимопроникновение элементов вымышленного и реального.

«Неправдоподобные истории» – авторская номинация корпуса текстов с непосредственной апелляцией к нарративности произведений. «История» – это, как правило, повествование, основанное на авантюрном либо насыщенном неожиданными поворотами действия сюжете, что сближает эту номинацию с популярной в западноевропейской литературной традиции новеллой. Немаловажно, что без дополнительной смысловой маркировки (например, «фантастические» или «волшебные») истории – это жанр, укорененный в повседневности. Подтверждение этой трактовки находится в сопроводительном предисловии автора: *«Жизнь идет с трубным зыком, с железной утробой, идет самая мудрая, самая высокая – жизнь с веселым ломом в руке»* [7, с. 403].

Пародийная направленность цикла создается в рамках ключевой для данного цикла проблемы столкновения старого мира с новым, которая решается в тексте как на уровне локальных конфликтов, так и в фантастическом ключе. В наиболее известном произведении цикла – «Ускомчел», главный герой, кремлевский функционер Возов, одержим идеей создания «универсального человека», жизнь которого была бы подчинена стройному ряду событий и действий, расписана с самого рождения, *«разбивалась в многогранности функций на сотни треугольников с ребрами труда, развлечений, отдыха»* [7, с. 455].

В результате Возов сталкивается со своим двойником, понимая, что перед ним – тот самый «ускомчел», над проектированием которого он столь усердно трудился, причем читателю предлагается самому решить – было ли видение частью помешательства героя либо оно вписано в концепцию предложенной автором «неправдоподобности», мифа о создании нового человека в новом историческом времени, получившем неожиданное материальное воплощение.

Персонажи цикла постоянно оказываются в ситуациях, когда прошлое становится историческим временем значительно быстрее, чем было раньше. В этой связи наиболее показательным рассказом цикла является «В розовом домике», связанный с фигурой отставного генерала, дочь которого всеми силами укрывает от сознания недвижимого вследствие болезни отца факт свершившейся революции. Информационная блокада поддерживается чтением старых газет, а отсутствие хлеба объясняется особой, «полезной для здоровья» диетой. И даже когда чекисты приходят в «розовый домик», чтобы арестовать внука генерала, белогвардейского поручика, он оценивает происходящее со старых позиций и решает, что внук виновен в попытке свергнуть монархию. Создание мифа о времени оказывается столь удачным, что он полностью вытесняет в сознании генерала реальность.

Название рассказа «Розовый домик» может быть интерпретировано как воплощение идеалистических, но фактически не соответствующих реальности взглядов (сродни идиоматическому выражению «розовые очки»). Локальное, внутреннее пространство в цикле противопоставлено пространству внешнему, глобальному через систему оппозиций «дом» – «государство», «мир прошлого» – «мир неизбежно надвигающегося будущего», «индивидуальное» – «общественное».

Строительство нового мира и нового человека в творчестве Эренбурга первой половины 1920-х годов связано с разрушением существующего миропорядка. Идеи, описанные Шпенглером в своем программном труде «Закат Европы», воплотились в знаменитых персонажах-разрушителях Хулио Хуренито и Енсе Бооте из романов «Необычайные похождения Хулио Хуренито» и «Трест Д.Е.». Овеществленная метафора – гибель старого мира – находит свое буквальное выражение: чтобы построить новое, нужно в прямом смысле уничтожить существующее. Во взаимосвязи с этой эсхатологией циклы повествуют о противостоянии двух полюсов жизни – старого, связанного с патриархальной Русью, и нового.

«Условные страдания завсегдакая кафе» – это последний из циклов рассказов, написанных в 20-е годы, во время, когда Эренбург приходит к убеждению, по которому отрицание искусства как жанра художественного творчества суть имитация («*Маяковский приглашает бросить писать стихи в стихах, а Лелевич отрицает живопись картинами*» [5, с. 17]), а мнимый конец искусства был зарождением нового романтизма. Главным для Эренбурга в возрождении романтизма как художественном методе оставалось внимание к человеку, в противовес эксперименту, заключающемуся в его замене на функцию или набор функций. Таковы, например, герои предыдущих новелл и романов Эренбурга – партиец Возов, изобретатель Белов, чекист Курбов, фигуры карикатурные и драматические одновременно. Эстетический запрос, сформированный в результате социально-литературной полемики, диктовал интерес к героике, временно оказавшейся периферийной. Романтизм был важен как инструмент выстраивания связного художественного космоса, единого в дискретности своих состав-

ляющих. Другими словами, эта концепция подходила для создания мира, подчиненного воле строителя, альтернативой которому могло быть только «бешенство машин, крестовый поход манекенов» [5, с. 19].

Условность в данной парадигме – это не столько ненатуральность искусства, его несоответствие реальной жизни, сколько конвенциональность, использование автором и реципиентом одной и той же системы кодов, знаков, символов для максимального разрешения возникающих герменевтических противоречий. В свою очередь, романтический конфликт героя и среды, двоемирие, вызванное разностью представлений об объектах реального мира и его фактическими характеристиками и особенностями, неизбежно складывались в силу их недостаточного взаимодействия. Цикл новелл, задуманный как «антипутеводитель», ниспровергающий устои, бросал вызов не только идеализированным представлениям, но и был призван к информированию советского читателя о классовых противоречиях в капиталистическом мире, реализуя тем самым идеологическую интенцию.

Разрушение сложившихся стереотипов и идеалов, связанное с проникновением реальности в лакированную туристическую действительность стало одной из главных задач книги «Условные страдания завсегдакая кафе».

Авангардистское видение мира воплощено в цикле новелл через посредство его свободной структуры, предполагающей разность прочтений и интерпретаций. Этим «Условные страдания...» в известной степени отличаются от предыдущего цикла Эренбурга, «Тринадцать трубок», в которых, при относительной автономности образующих текстовый корпус текстов, каждая из новелл («трубок») имела порядковый номер, закрепленный за ней автором. Судя по всему, эта нумерация имела хронологический характер (новеллы расположены в порядке их создания), чего нет в цикле «Условные страдания...».

Факт публикации в январе 1926 года в «Новой России» новеллы «Красный отдых» является косвенным доказательством создания этого текста несколько раньше остальных [8], но в итоговом порядке новелл она поставлена только третьей. Следовательно, направление читательского движения задумано произвольным, сопоставимым с изучением путеводителя, который редко читают с первой страницы как роман или повесть.

Эпиграфом всего цикла является высказывание, авторство которого соотнесено с неким Жаном де-Бовэ: «Они были неживыми, но они передвигались, они пили вино, они пробовали даже улыбаться. Это зрелище стоило мне десяти экю и жизни» [7, с. 694]. Эренбург, будучи знатоком французской истории, вероятно, имел в виду средневекового кардинала Жана де Дормана, именем которого названа улица в Пятом округе Парижа, на левом берегу Сены. Тема искусственности существования, ненатуральности и фальши повседневной жизни, превращающей номинально живых людей в «неживых», упомянутых в эпиграфе, позволяет использовать прием остранения для максимальной объективизации изображаемых лиц и яв-

лений. Нужно отметить, что декларируемая «условность страданий», заявленная в названии, – это еще и характерная для ранних работ Эренбурга апелляция к читательскому ожиданию, которое на проверку не оправдывается. Например, в одном из предшествующих циклов, «Шести повестях о легких концах», каждая из занимательных, насыщенных действием новелл заканчивается драматической развязкой, нередко сопровождающейся гибелью протагониста.

Основанием, позволяющим считать «Условные страдания...» циклом рассказов, предлагается считать общность хронотопа.

Выбор пространства питейного заведения в качестве объединяющего локуса, своего рода универсального места Европы, сочетал в себе широко известные детали биографии автора с циклообразующей стратегией. Поскольку фигура повествователя не явлена в текстах «Условных страданий» эксплицитно вплоть до последней новеллы, в нарративе которого появляется повествование от первого лица.

Выявляемый во внутренней структуре цикла субжанр «условных страданий» во многом самопародиен для автора. Образ Эренбурга-завсегдатая парижских заведений, курящего трубку и делающего пометки в записной книжке, был достаточно известен в западной прессе, называвшей писателя, по выражению Жоржа Сименона, «оком Москвы» [6, с. 770].

Кафе для Эренбурга – это не столько место досуга и встреч с друзьями, сколько рабочее место, расположенное в самом центре событий, насыщенное шумом, движением, биением жизненного пульса. Вспоминая в книге «Люди. Годы. Жизнь» свой первый визит в Париж в 1908 году, Эренбург воссоздает сразу две ипостаси питейного заведения. Первая из них – кафе как неотъемлемый топонимический атрибут богемного, яркого, туристического города: «Кафе были с террасами, и на многих террасах чадили жаровни; возле них сидели почтенные старики. Мне захотелось написать Асе, сестрам, Наде Львовой, что в Париже топят улицу. Никто не поверит!» [6, с. 78].

Юношеское восторженное отношение к Парижу Эренбург сохранил на протяжении всей жизни: «Когда я теперь приезжаю в Париж, мне становится невыразимо грустно – город тот же, изменился я; мне трудно ходить по знакомым улицам – это улицы моей молодости. <...> Слов нет, изменился мир, следовательно, и парижане должны думать о многом, о чем они раньше не подозревали: об атомной бомбе, о скоростных методах производства, о коммунизме. Но с новыми мыслями они все же остаются парижанами, и я убежден, что, если теперь попадет в Париж восемнадцатилетний советский паренек, он разведет руками, как я в 1908 году: “Тетатр!”» [6, с. 81].

Другая, не менее важная функция кафе в художественном тексте – штаб единомышленников, объединенных идеологией, эстетической или политической. Поэтому Эренбург, в первую очередь, вспоминает ныне существующее Café d'Orléans как место встречи активно функционирующего

подполья (группы содействия большевикам), где он впервые познакомился с Лениным и социал-демократами Мартовым, Каменевым, Зиновьевым и другими. «Разве понимал официант кафе на авеню д'Орлеан, что о господине, который заказывает кружку пива, восемь лет спустя будет говорить весь мир?» – этот риторический вопрос о Ленине, заданный Эренбургом со страниц своих многотомных мемуаров, является характерной иллюстрацией к восприятию кафе как топоса действия.

В поисках места действия, идеально сочетающего в себе личное и общественное (в кафе локальные конфликты становятся достоянием общности быстрее, чем где-либо), Эренбург возвращается к давно выбранным в качестве «перекрестка культур» заведениям, вписывая их в контекст заново создаваемого городского европейского мифа.

В конструировании условности происходящего специфическая роль отводится «телеграфному стилю» малой прозы Эренбурга, с манифестируемой установкой на «ясность, сжатость, стремительность и организованность» ритма телеграфной эпохи: *«Искусства нет. Его выдумали для рекламы. Растущая от каждого глотка кофе, от каждой рифмы, от каждого натюрморта рента кабатчика. Локти (ледоколы) лакеев. Агитация. Полиция. Большая Медведица. Вернисаж [7, с. 758].*

Персонажи-функции, встречающиеся на страницах цикла: неудачливые биржевые маклеры, неверные мужья, незадачливые отцы, филистеры и благополучные обыватели Парижа, Берлина, Венеции – созданы в рамках условности, сковывающей современную Эренбургу Европу. Проявлениям настоящих чувств здесь не остается места. В такой обстановке неожиданными и контрастными выглядят на фоне статичных героев цикла настоящие, живые люди, которые по-прежнему хотят «есть простое мясо с картофелем, замуж и ребенка, простого немецкого ребенка». Так, в рассказе «Траттория Казатино» каменщик Джулио Эльвино возвращается из Нью-Йорка в родную провинциальную Бибиену, на парадоксальную землю Тосканы, «прекрасную землю Торквато Тассо, Панталоне и Муссолини».

За без малого два десятка лет отсутствия Джулио в поисках лучшей доли в Америке, переживающей период строительства многоэтажных зданий, Италия изменилась до неузнаваемости. Теперь вместе с мирными тружениками, кровельщиками, малярами и пастухами, за стойками траттории сидят люди в черных рубашках – приверженцы идеологии дуче. В рассказе показан механизм зарождения фашизма, в 1925 году только начинающего набирать силу, а потому казавшегося привлекательным многим европейским интеллектуалам своего времени.

Драматическая развязка оказывается неизбежной – слишком велики противоречия, разделяющие представителей местной буржуазии и рабочего класса, но лишь они могут нивелировать расстояние между условностью старого мира и реальностью надвигающихся перемен. *«Сослагательное наклонение не участвует в баркаролах на холму»*, – подводит итог аресту каменщика незримо присутствующий повествователь [7, с. 741].

Упоминание деятелей искусства эпохи кватроченто для Эренбурга – ключ к постижению национальных и культурных особенностей, наряду с общением с ведущими представителями прогрессивных направлений в живописи – Леже, Модильяни, Пикассо, Риверой. Последний, как известно, станет прототипом Великого Провокатора Хуренито в дебютном романе автора. Тем самым аккумулируется одна из главных метаидей раннего творчества Эренбурга: если искусство не смогло помочь сделать мир и людей в нем в лучшем, его задача – максимально эффективно разрушить, деконструировать существующий порядок, дабы на его руинах создавать образ нового мира и миф об этом мире.

Согласно Л.Е. Ляпиной, одной из идей цикла является возможность передачи ряда ситуаций либо последовательности, развернутой во времени [3]. В нашем случае важно, что для понимания метаидеи, заложенной автором, читателю необязательно знакомиться с каждой из этих ситуаций, более того – допустимо делать это в порядке, отличном от авторской последовательности. В «Условных страданиях» задействована не аккумулирующая модель литературного цикла (как, например, в «Дублинцах» Джеймса Джойса), в которой для понимания авторского замысла необходимо или желательно полное и последовательное знакомство со всеми составляющими целого, а ее синтетическая разновидность, в которой каждая из частей уже включает в себе включенный в контекст посыл.

Эта стилистическая амбивалентность позволяет называть «Условные страдания завсегда кафе» своего рода итоговой книгой, суммировавшей жанровые и стилистические эксперименты Эренбурга и подведшей им итог. Уже в 1928 году в свет выйдет роман «День второй», тяготеющий к поэтике соцреализма и созданный в совершенно иной манере.

Циклы малой прозы И.Г. Эренбурга являлись не только экспериментальной площадкой для выведения новых форм и героев, максимально адекватно отражающих современность, но и отражали круг интересов автора, от истории католической церкви до конструктивизма, от почвеннической прозы до сочинений Ницше и Шпенглера. Они представляли собой фактический эксперимент по выработке новых средств художественной выразительности, необходимых и достаточных для художественной рецепции нового мира и человека в нем. Создание новой поэтики требовало значительного пересмотра жанровых границ, освобождения исторически удерживаемого в них культурного потенциала.

Дискретный хронотоп произведений отвечал стремительному ритму эпохи и позволил, таким образом, расширять границы европейского мифа, вписать нарратив в русло прозаического единства.

Список литературы

1. Заламбани М. Литература факта: от авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006. 222 с.
2. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Анализ художественного текста. М.: Эксмо, 2015. 702 с.

3. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века. СПб: НИИ химии СПбГУ, 1999. 279 с.
4. Трубецкова Е. Распад форм и/или рождение новой эстетической парадигмы? Москва: РГГУ. В сб. Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века. Сост. Г. А. Белая, 2003. С 33–47.
5. Эренбург И. Г. Белый уголь, или Слёзы Вертера. Л.: Прибой, 1928.
6. Эренбург И. Г. Люди. Годы. Жизнь. М., 1990. С. 770.
7. Эренбург И. Г. Необычайные похождения. М.: Кристалл, 2001. 1152 с.
8. Эренбург И. Г. Пивная «Красный отдых» // Новая Россия. 1927. №1.

А. В. Снигирев

Рассказ братьев Стругацких «Человек из Пасифиды»: текст и контекст

В статье представлена попытка комплексного анализа раннего рассказа братьев Стругацких «Человек из Пасифиды» через призму его включения в контекст эпохи и всего творчества автора. Рассматривая последовательно историю создания, художественные приемы, использованные в рассказе, его сюжетно-композиционного решения, образную систему, автор статьи приходит к выводам о логике становления и развития братьев Стругацких как писателей.

Ключевые слова: братья Стругацкие, «Человек из Пасифиды», соавторство, советская научная фантастика, художественный прием, иноязычные вкрапления.

Snigirev Alexey

Strugatsky Brothers' Story "The Man from Pasifidy": Text and Context

The text of the article is an attempt of complex analysis Strugatsky brothers early story "The Man from Pasifidy" through the prism of its inclusion in the context of the era and the entire work of the author. Considering the consistent story of creation, artistic techniques used in the story, its plot and composite solutions, imagery, the author comes to a conclusion about the logic of formation and development of the Strugatsky brothers as the writers.

Key words: Strugatsky brothers, "Man of Pasifidy", co-authorship, the Soviet science fiction, art reception, foreign-language blotches.

Неоднократно замечено, что, когда Борис Стругацкий, взявший на себя после смерти соавтора нелегкий труд по комментированию и редактированию совместного творчества, обходит молчанием или акцентированно указывает на неважность или невозможность того или иного обстоятельства или факта, стоит обратить на эти факты и явления повышенное внимание: так, например, настойчивое указание на то, что Стругацкие не испытывали и не могли испытывать никакого влияния творчества Лема, при внимательном рассмотрении оборачивается совершенно иным, о чем уже писалось [3]. Соответственно, когда младший соавтор, комментируя

рассказ «Человек из Пасифиды», пишет следующим образом: «Второй рассказ АБС. Нелюбимый. Не любимый по причинам очевидно-понятным: антиамериканская идеологическая дешевка в манере Казанцева-Тушкана. Включен в это издание под сильнейшим давлением Издателя – во имя вящей полноты издания. Ну и бог с ним. Включен и включен... Спокойно можно было бы и не включать» [6, XI, с. 654] – это явный маркер того, что на данный текст необходимо обратить более чем пристальное внимание.

На первый взгляд ничего особенного в данном рассказе нет: был написан в соавторстве в 1956 или 1957 году, носит прежде всего развлекательный и местами обличающий капитализм характер, написан на экзотическом в те времена японском материале, был опубликован несколько раз и забыт, потому что мало соотносим с социально-философскими исканиями авторов в более поздний период.

Однако анализ как контекста создания рассказа, так и самого текста, дает более сложную картину, чем может показаться на первый взгляд.

1. Контекст. Создание и публикация

Впервые рассказ «Человек из Пасифиды» появляется в письма Аркадия Стругацкого брату от 24 октября 1957 года, и там указано следующее: «Спешу поделиться неприятной новостью: «Человек из Пасифиды» не берут. Не берут, главным образом, потому, что не хотят возиться с японщиной – дело это никому не известно и боятся сесть в калошу. Ну и бог с ними. Сейчас делаю последнюю попытку: отправлю в «Вокруг света», но надежд не питаю никаких. Будем считать, что это наша первая (и, конечно, не последняя) неудача. Что ж, вернемся на прежний курс и будем работать в области НФ, отказываясь и отмежевываясь от П» (Письмо от 24 декабря 1957) [2, с. 302].

Как нетрудно заметить, в начале своего творческого пути соавторы выбирали направление, в котором им предстояло работать – «П» (приключенческая литература, и есть свидетельства об увлечении Аркадием Стругацким Э.Берроузом и попыткам написать еще во время службы в армии своего «Тарзана» – повесть «Румата и Юмэ»), или же в НФ (научно-фантастическая литература). «Человек из Пасифиды» отнесен старшим соавтором к «П» и трудности с его публикацией заставляют его говорить о бесперспективности работы в данном направлении. К сожалению, в редких сохранившихся письмах этих лет нет упоминаний о работе над рассказом, характерных для переписки соавторов, в которой они активно обсуждают сюжеты, героев и те или иные детали произведений.

Далее рассказ регулярно упоминается в 1958 году в связи со сборником «Приключение и фантастика», ответственным редактором которого становится знакомый Стругацким Р. Ким: «Я под шумок сунул ему «Человека из Пасифиды» – пусть побалуется старик» (Письмо от 17 февраля 1958) [2, с. 310]; «Ликуй, Исайя! Осенью выходит ПИФ №1 и в нем будет «Человек из Пасифиды» (Письмо от 19 марта 1958г.) [2, с. 313]; «Человек из Пасифиды» – у Кима. Идет в первый номер ПИФа» (Письмо от 19 мая

1958 г., с. 321) [2, с. 321]. Но по каким-то причинам рассказ не вышел, и в 1959 году Аркадий пишет: «Сходи в журнал «Нева» и предложи им «Человек из Пасифиды». Мы ничем не рискуем, а я вижу, что этот журнал напечатать может» (Письмо от 10 марта 1959) [2, с. 360], а затем: «Рад, что «Нева» не отвергла... Если «Нева» возьмет, я думаю, выбросим «ЧиП» из сборника. Нечего ему там болтаться и колорит портить» (Письмо от 29 мая 1959) [2, с. 372]. На протяжении всего 1959 года старший брат регулярно спрашивает младшего, как обстоят дела с публикацией рассказа в журнале «Нева», но уже в 1960 году пишет: «В конце концов ты отлично знаешь, что «ЧиП» – дерьмо, и на месте «Невы» тоже не поместил бы его» (Письмо от 22 февраля 1960 г.) [2, с. 422]. Такое грубое замечание первый и последний раз встречается в письмах Аркадия по отношению к совместному творчеству, обычно Борис рисует образ брата, взвешивающего на ладони рукопись новой повести и говорящего: «НИЧЕГЁ».

Наконец, после года молчания, «Человек из Пасифиды» снова появляется в переписке: «ЧиП отнес в «Советский воин» с псевдонимом А. Бережков» (Письмо от 29 мая 1961 г.) [2, с. 553] и, наконец: «Человек из Пасифиды» вышел в «Сов. Воине» в безобразном виде. Подонки. Винюсь перед тобой. Хорошо еще, что этот журнал наши знакомые не читают» (Письмо от 1 октября 1962 г.) [2, с. 607]. Молчание на протяжении года, возможно, вызвано напряженной работой над повестью «Страна багровых туч» и ее выходом в печати, что почти сразу сделало братьев Стругацких популярными именно нф-авторами. Но, несмотря на то, что работа в рамках научно-фантастической литературы принесла свои плоды, Аркадий все равно продолжает «пробивать» в печать рассказ, отнесенный им к бесперспективным «П», что более чем странно. Заметим, что позже авторы не так активно настаивали на публикации некоторых своих рассказов, некоторые из них так и остались в рукописях и были опубликованы лишь недавно благодаря настойчивости и стараниям Светланы Бондаренко.

Контекст создания рассказа дает возможность дать объяснения данной настойчивости: в пятидесятые года Аркадий пишет совместно с Л. Петровым работает над повестью «Пепел Бикини», в которой рассказывается о судьбе экипажа японского судна «Счастливый дракон», попавшего в зону испытания ядерного оружия, в это же время он начинает работать как переводчик с японского, и подписывает свои переводы зачастую как С. Бережков.

Именно псевдоним С. Бережков Аркадий использует, когда в 1965 году выйдет книга японского писателя Абэ Кобо, в которой есть рассказ «Тоталоскоп», сюжетно-композиционно напоминающий «Человека из Пасифиды»: в нем так же фигурирует как завязка намерение раскрыть обстоятельства, связанные с финансовыми махинациями (рассказ этот вышел на английском в 1960 году в журнале SF Magazine Vol 1. №4).

Таким образом, возможно предположить, что Аркадий Стругацкий, «погруженный» в «японский материал», написал (вероятно, с небольшим

участием брата или вообще самостоятельно) рассказ «Человек из Пасифиды» и поэтому особенно настойчиво пытался его опубликовать, несмотря на то, что текст этот выходит за рамки выбранного соавторами направления в литературе. Сделав данное предположение на основании контекста создания и публикации рассказа, перейдем к его анализу, употребляя в его отношении принятое гипотетически «автор», а не «авторы».

2. Текст. Как сделан «Человек из Пасифиды»

Сюжетно-композиционно рассказ почти безупречен: начиная с первой сцены дружеской попойки японских офицеров и вводя в ней основных действующих лиц (барон Като, капитан Исида, лейтенант Джерри Смитсон), автор переходит к завязке – утреннему пробуждению Исиды и поездки его с бароном Като на пляж, где во время их спора с Джерри о возможности снимать виды вблизи американской базы и появляется вынесенный в название «человек из Пасифиды», пришелец из подводного царства. Затем автор меняет образ повествователя и им становится уже лейтенант Джерри Смитсон, пишущий отчет и вспоминающий обстоятельства пребывания «человека из Пасифиды» на американской военной базе, его работу прерывает взрыв, после чего оказывается, что пришелец из подводного мира исчез. Снова возвращаясь к капитану Исиде, автор заканчивает рассказ историей о мошенниках, которые купили у барона Като «экспериментальный костюм для работы с токами высокой частоты», чтобы разыграть сцену появления «человека из Пасифиды» и создать компанию «Алмазная Пасифида» с целью финансового мошенничества.

Автор мастерски разворачивает повествование, вовремя меняя повествователя, «сбивая» нарастающий ритм произведения, потом опять наращивая его, рисуя перед читателем картину реакции японского общества и переходя к кульминации – взрыву в помещении, где находился «человек из Пасифиды». Выстроенный по всем правилам развлекательной литературы рассказ читается легко и «на одном дыхании», как рассказы мастера этого жанра, Роберта Шекли, бывшие популярными в СССР и России.

Но не только талантливо выстроенный сюжет и композиция делают рассказ образчиком развлекательной литературы.

2.1. «Японщина»

Создавая текст на экзотическом для читателя материале, писатель рискует впасть в излишнюю подробность, перенасытить текст деталями и описаниями, но в тексте романа «японщина» введена так, что не воспринимается как набор непонятных и странных фактов. Безусловно, прежде всего «образ Японии» дается через имена личные – имена героев и названия газет и топонимов: барон Като, Исида, Савада, «Токио-симбун» (здесь и далее цитаты из текста по: [5]), «Майнити-симбун», «Асахи», Токио, Гонюдо, Симбантё и др. Они не требуют перевода и пояснения. Также не поясняются реалии, понятные усредненному читателю – борьба сумо, бамбуковая штора, сакэ, кимоно, иены и т.д., составляющие первичное ас-

социативное лексическое поле, связанное со страной (так же, как для России это будут слова «водка, зима, рубли, медведь» или «чай, овсянка, двухэтажный автобус, фунты» для Англии).

С другой стороны, часты комментарии и пояснения, данные как непосредственно в самом тексте, так и вынесенные в примечания: «соратобусара» – «летающее блюдце», «отчетливый силуэт, похожий на веселую игрушку «дарума» – японского ваньку-встаньку», «Вассё, вассё!.. Раз-два, раз-два!.. Вассё, вассё!..», «каппа» – «японский водяной», «фундоси» – «род набедренной повязки, предмет национальной японской одежды», «Хора, слушайте!». Такой двойной вид объяснения явления или реалии – в текстовом и внетекстовом пространстве – не позволяет безразмерно раздуться тексту за счет пояснений и одновременно не заставляет читателя все время открываться от повествования, переходя постоянно к текстам сносок.

Часть экзотизмов включены в текст без пояснений – их значение или восстановимо самим читателем (один из персонажей, получая разряд тока, вскрикивает: «А-ац!»), что соответствует русскому «Ай!»), или тот факт, что они не будут поняты, не влияет на восприятие текста (так, фраза «У изголовья сидел на корточках барон Като» связана с особенностями интерьера японского традиционного дома, где отсутствуют как стулья, так и кровати, но также может быть воспринята через реалии европейских традиций).

Наконец, облик Японии дан через призму и контекст других культур, в смешении и взаимопроникновении элементов. В этом плане характерно начало рассказа: «Сначала чинно пили подогретое саке и говорили о политике, о борьбе сумо и о регби, затем, когда господин начальник отдела удалился, пожелав подчиненным хорошо провести вечер, расстегнули мундиры и заказали виски. Через полчаса стало очень шумно, воздух наполнился табачным дымом и кислым запахом маринадов. Все говорили, не слушая друг друга. Барон Като щипал официанток. Савада плясал, топчась среди низких столиков, молодежь хохотала, хлопала в ладоши и орала «доккойса!». Кто-то встал и ни с того ни с сего сипло затынул императорский гимн «Кими-га ё» – его потянули за брюки и усадили на место». Как и далее встречающаяся в тексте «чарка виски», перед нами совмещение двух культурных пластов – японского и европейского, когда сумо соседствует с регби, саке с виски, табачный дым и традиционные маринады, что делает понятными и легко воспринимаемыми экзотические реалии другой культуры.

Разнообразие приемов введения в текст экзотических для советского читателя того времени (сейчас, например, имя главного мошенника – Каваи – не может не вызвать у современного, знакомого прежде всего через мангу с японской культурой, читателя улыбку) реалий иной страны сделало погружение читателя с это пространство органичным, что говорит о блестящем отборе и комбинировании данных приемов, неожиданных для

«второго рассказа» писателей Стругацких, но вполне объяснимых для переводчика и исследователя литературы (Аркадий Стругацкий начинал работу над кандидатской диссертацией под руководством своего тестя, видного япониста).

2.2. Человек из Пасифиды

Для последующего творчества братьев Стругацких характерно использование или скрытых цитаты, или отсылок к реалиям, не всегда одобряемым официальными властями. Создавая подтекст «для своего читателя», авторы балансировали на тонкой грани – иногда это получалось грубо, и известно замечание И. Ефремова по поводу «дона Ребии», который в итоге стал все же «доном Рэба», иногда слишком тонко – так, что читатели до сих пор спорят о «темных местах» в творчестве братьев Стругацких.

Но уже в этом раннем рассказе можно предположить наличие такого «подтекста», скрытой ассоциативной отсылки, связанной с образом «человека из Пасифиды», который описывается следующим образом: «Железный человек неподвижно глядел на них громадными выпуклыми глазами, торчащими по бокам головы. Искры солнечного света дрожали на его чешуйчатой коже цвета вороненой стали. Шеи у него не было, и только теперь стало понятно, почему издали он показался похожим на “дарума”» и далее: «Вот над водой вновь появились плечи, затем покатая, заостренная книзу грудь и, наконец, раздутый живот и тяжелые, как бревна, ноги», и еще детали описания: «неуклюже замахал трехпалыми руками», «черная чешуйчатая голова, похожая на перевернутый котелок». Описанный внешний вид мало подходит под образ традиционных японских «дарума», скорее, он связан со статуэтками «догу», которые, по версии сторонников палеоконтакта (контакта человечества с внеземными цивилизациями в древние времена), были ничем иным, как изображением человека (или гуманоида) в скафандре.

Незадолго до момента написания рассказа версия палеоконтакта, уже известная в СССР благодаря работам К. Циолковского и И. Великовского, получила широкое распространение благодаря популярным резонансным статьям М. Агреста (впоследствии, в 70-ые, издательство «Молодая гвардия» специализировалось на издании полуфантастических книг на тему палеоконтактов, этрусско-русских и Атлантиды). И автор умышленно создал образ человека из Пасифиды именно таким, чтобы он был узнаваем читателем, интересующимся необычными и странными явлениями, читателем – целевым для автора фантастической и приключенческой литературы.

Возможно, версия «подтекста для своего читателя» – не более, чем гиперинтерпретация, но в более позднем творчестве братьев Стругацких версия палеоконтакта регулярно упоминается, но уже в более пародийном ключе (например, в «Сказании об одноногом пришельце»), что говорит о том, что авторы пережили фазу притяжения/непритяжения этой идеи и развили его в сниженном аспекте.

2.3. Языковая полифония

Одной из отличительных черт рассказа явилось умение автора создать картину языковой полифонии в тексте, герои которого разговаривают на различных языках. Впоследствии приемы эти будут неоднократно встречаться в произведениях братьев Стругацких, но именно в данном тексте они были впервые применены. Проблема изучения способов включения и функционирования иностранной речи в русский текст была нами подробно рассмотрена в отношении творчества Бориса Акунина [4]. Идеи, высказанные в отношении к текстам об Эрасте Фандорине, оказались вполне применимы и в отношении рассказа «Человек из Пасифиды», что, безусловно, наводит в том числе на мысль о существовании проблемы «Стругацкие-Акунин», но это тема для другой, более подробной работы.

При изучении научного материала, связанного с включением иностранной речи в русский текст, нами был отвергнут во многом формальный подход, связанный с идеями А.А. Шахматова и опирающийся на такие понятия, как «варваризмы», «транслитерация» и «транскрипция», прежде всего по причине его очевидной слабости в функциональном плане, важном при анализе художественного произведения.

Традиционный филологический подход к включению в русский текст иноязычных вкраплений, особенно полно раскрытый в работах А.А. Леонтьева и Ю.Т. Листровой-Правды, рассматривает данные элементы с точки зрения прежде всего стилистики. Так, в одной из своих основополагающих статей Ю.Т. Листрова-Правда пишет: «Иноязычные вкрапления – стилистическая категория литературной речи, обязанная своим появлением двуязычию (многоязычию) носителей литературного языка. Находясь за пределами языковой системы принявшего их языка (в данном случае русского) и будучи незамкнутой группой слов, словосочетаний, предложений или более крупных отрезков текста на иностранном языке, иноязычные вкрапления испытывают влияние текста, в который они вставлены, вступают с ним в межъязыковой контакт» [1, с. 199]. Автор предлагает и классификацию иноязычных вкраплений, ставшую основой для многих работ впоследствии. В данной классификации автор делает успешную попытку совместить формальный и функциональный подходы к фактам заимствований из иностранных языков в русском тексте. Так как указанная классификация принята нами, считаем необходимым привести ее целиком: «С точки зрения соотношений иноязычных вкраплений с системами контактирующих языков можно выделить четыре разряда иноязычных вкраплений: 1) полные вкрапления, употребленные в русском языке без графических, фонетических и морфологических изменений и не включенные в синтаксические отношения в составе русского предложения (...); 2) частичные вкрапления, в той или иной мере ассимилированные фонетически, графически, морфологически или включенные в синтаксические отношения в составе русского предложения (...); 3) контаминированные русско-иноязычные вкрапления (явления «ломаной речи»), представляю-

щие собой русский текст, построенные по законам иностранного языка (или с нарушением законов русского языка); 4) нулевые вкрапления, которые представляют собой тексты, переведенные с иностранного языка на русский язык и включены в оригинальные русские тексты» [1, с. 119–120].

Одна из слабых сторон такого подхода очевидна – ее «однонаправленность», когда в качестве «отправной точки» становится русский язык и специфика включения в него и отражения его средствами иного языка, в то время как безусловно важен и второй язык (например, ставший «главным» в рассказе японский), особенности его преломления в русском языке.

В тексте рассказа представлена передача трех языков:

1) японский дан прежде всего через частичные вкрапления при передаче речи персонажей: «Савада плясал, топчась среди низких столиков, молодежь хохотала, хлопала в ладоши и орала «доккойса!». Кто-то встал и ни с того ни с сего сипло затянул императорский гимн «Кими-га ё» – его потянули за брюки и усадили на место»; «В толпе недружно крикнули “банзай!”»; «Вассё, вассё!.. Раз-два, раз-два!.. Вассё, вассё!..» и т.д. Но кроме этого автор использует описательные конструкции, предоставляющий читателю самостоятельно моделировать оставленные за рамками описания фразы (что добавляет в классификацию, которую предлагает Ю.Т. Листрова-Правда, пятый пункт: описание вкрапления без использования непосредственно текста на иностранном языке): «Но на личного переводчика командующего базой затейливые периоды, изобилующие непонятными ему словами и целыми фразами и оборотами из лексикона официальной переписки...», «это был высокопробный жаргон осакских притонов...» и т.д. Кроме того, можно говорить о том, что японский дан через нулевое вкрапление, так как герои являются японцами и говорят именно на этом языке;

2) английский дан через полные и частичные вкрапления, причем полное включение (с использованием графики английского языка) используется при передаче прямой речи персонажей-американцев, а частичное вкрапление (английский ассимилирован под фонетику и графику русского языка, который, в свою очередь, передает, напоминая, по замыслу автора японский язык), наглядным примером может послужить следующий диалог:

«- Impossible! – ахнул капитан третьего ранга.

- Наоборот, весьма поссибиру, – ответил по-английски Като».

При этом, когда герой-американец говорит по-японски, его речь опять передана через нулевое вкрапление: «Тут капитан третьего ранга разразился пространной речью по-английски и закончил ее японским “пожалуйста”»;

3) наконец, в тексте присутствует тангутский язык, который автор моделирует исключительно на уровне фонетики, при этом объясняя: «Авторы никоим образом не рискуют поручиться за грамматическую и фонетическую правильность приводимых здесь тангутских фраз». Для автора важ-

нее всего передать «чуждость» данного языка современному миру, и он постоянно подчеркивает специфику его звучания: «Железный человек безжизненным голосом выбрасывал глухие гортанные звуки», и даже когда приводит в тексте прямую речь «человека из Пасифиды», использует для этого прописные буквы: «ТА КХАЙ ГА ЦХУНГА». Такое появление в тексте искусственного, смоделированного языка будет также характерно для творчества братьев Стругацких, но всегда язык этот будет существовать только на уровне фонетики, именно звучание его будет интересовать соавторов, достаточно вспомнить «Массаракш» – ругательство из «Обитаемого острова», любопытное и яркое прежде всего своей фонетикой.

Но автор не следует описанной системе включения иноязычных вкраплений полностью и точно, иногда английский дается через частичные вкрапления («Стэнд бэк! Каэрэ! Осади назад!»), иногда – через нулевые («На наклейке рядом с большими черными иероглифами красовалась четкая наклейка по-английски: «сухая анодная батарея 80 вольт. Сделано в Японии. Компания "Токио-Дэнки"»).

Прием включения иноязычных вкраплений, как показывает анализ текста, уже в раннем рассказе, в котором прием этот намечен, хорошо использован, но местами отсутствует единообразие, которое, впрочем, в дальнейшем творчестве братьев Стругацких появится.

2.4. барон Като

Став преддверием другого барона – бароны Пампы из «Трудно быть богом» – барон Като открывает галерею «симпатичных мерзавцев» в творчестве братьев Стругацких. И именно в связи с этим персонажем впервые используется прием создания образа, при котором на протяжении всего текста подчеркивается одна черта характера, делающая героя запоминающимся (впоследствии авторы частично пародируют самих себя в «Понедельник начинается в субботу»: «Корнеев груб...Груб! Прекрасный работник!»).

Барон Като в рассказе дан через настойчивое внимание его к женщинам, смесь донжуанства и сатириза, в одной уже из первых сцен он «щипал официанток», во время поездки к морю герой «достал из-под сиденья полевой бинокль и попытался получше рассмотреть голые ноги молоденьких девушек», позже, протискиваясь через толпу, офицер «обходительно похлопывая женщин по голым спинам», наконец, «Барон, косясь в сторону красивой полной южанки, раскинувшейся на песке неподалеку, сказал...». Ну и, наконец, в сцене, когда герои раздеваются, чтобы войти в море, дается описание татуировки на спине героя: «На левой лопатке красовалась красно-синяя хоримоно – татуировка, изображающая хризантему», которая в силу определенного, не только государственного символизма хризантемы, может быть прочитана именно через настойчивый эротизм барона Като.

В своем настойчивом и вполне определенном внимании к женщинам барон Като предвосхищает шофера Тузика из «Улитки на склонах», сладострастие для которого дано авторами как единственная черта характера.

Но именно эта одна черта делает героя ярким и запоминающимся для читателя.

Непротиворечивость и однозначность образа как второстепенного, так и главного героя, безусловная для беллетристической литературы, будет сопровождать всю творческую историю братьев Стругацких и станет поводом для претензий критиков, не поддерживающих стремление авторов вывести фантастику за пределы развлекательной литературы.

2.5. «Антиамериканская идеологическая дешевка»

Говоря о том, что рассказ «Человек из Пасифиды» стал повтором творчества старшего поколения писателей-фантастов (которыми в начале 50-х годов братья Стругацкие откровенно восхищались), Борис Стругацкий в какой-то мере заблуждался. Для рассказов и повестей, повествующих об «их нравах» и бичующих и клеймящих капитализм, характерны совершенно другие приемы и образы. Так, в рассказе упомянутого А. Казанцева «Бешеные дивиденды», во многом образцовом для такого рода текстов, силен обличительный пафос – в нем есть и безжалостные корпорации, которым безразличны человеческие жизни, и простые люди, страдающие от действий корпораций и государства, и корыстные служители закона, и демонстрация протеста в финале, на которую выходит прозревший герой рассказа.

Ничего этого нет в рассказе «Человек из Пасифиды», который продолжает скорее традиции «плутовского романа», чем политической агитки. Все его герои – обманщики и плуты, старающиеся обвести друг друга и окружающих: барон Като продает «железного человека» американцу Джерри, но получает лишь две тысячи долларов из обещанных пяти, потому как банковский счет адъютанта почти пуст, однако Джерри получает компенсацию от своего командира в размере именно пять тысяч, главный же мошенник Кавай, придумавший обман с пришельцем из глубин, получает деньги пайщиков «Алмазной Пасифиды».

Именно мошенничество и обман – движущая сила сюжета рассказа, герои его – не жертвы капиталистического строя, в тексте нет ни строчки обличения и разоблачения системы, как нет и обязательных положительных героев, осознающих необходимость классовой борьбы.

Такая странная ошибка Бориса Стругацкого, его настойчивое желание включить рассказ в абсолютно чуждую ему парадигму слабых в художественном плане текстов, которыми являются политически ангажированные рассказы того же А. Казанцева (к слову сказать, их не так много в творчестве этого спорного писателя), не может не заставить задуматься.

В чем причина дискредитации соавтором рассказа, факт существования которого после выпуска собрания сочинения издательством «Текст» (собрания сочинения, не отредактированного и отцензурированного младшим соавтором) было уже не скрыть? Возможно, причина в том, что данный текст является результатом самостоятельной работы Аркадия Стругацкого (при минимальном, если вообще состоявшемся участии Бориса Стругацкого) на основе увлечения им японскими авторами и Японией

вообще. Может быть, вероятная причина кроется в том, что рассказ «Человек из Пасифиды» написан исключительно в рамках развлекательной литературы, в нем нет ни социальной, ни философской, ни иной проблематики, только беллетристика как она есть. Да, рассказ значительно «выпадает» из всего творчества братьев Стругацких, прежде всего о «пустотой» и откровенной занимательностью. Тем, с чем так настойчиво боролись соавторы, доказывая, что научная фантастика – тоже литература, а не «чтиво».

Но, так или иначе, рассказ «Человек из Пасифиды» есть и остается одним из лучших в творчестве братьев Стругацких, написанным с мастерством, которого не всегда ожидаешь от начинающих авторов, и заложившим основы тех приемов, которые будут широко использоваться в дальнейшем.

Список литературы

1. Листрова-Правда Ю.Т. Иноязычные вкрапления-библейзмы в русской литературной речи XIX–XX вв. // Вестник ВГУ Серия 1. Гуманитарные науки. 2001. №1.
2. Неизвестные Стругацкие. Письма. Рабочие дневники. 1942–1962 гг. М.: АСТ; Донецк: НКП, 2008. 640 с.
3. Снигирев А.В. «Астронавты» в «Стране багровых туч»: еще раз о проблеме «Стругацкие-Лем» // Уральский филологический вестник. Екатеринбург. 2015. № 2. С. 175–183.
4. Снигирев А.В., Снигирева Т.А. Доказательство «от противного»: Россия, русский язык и характер в романах Б.А. Акунина // Известия Уральского Федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. № 2(127). Екатеринбург: Изд-во Уральского университета. С. 75–83.
5. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Человек из Пасифиды // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Страна багровых туч. Рассказы. Статьи, интервью. Собр. соч. М.: Текст, 1993. 2-й доп. том. 479 с.
6. Стругацкий Б.Н. Комментарий к пройденному // Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр.соч.: в 11 т. М.: АСТ: Астрель, 2012. Т. 11. С. 726–728.

Е. В. Никольский

Опыт современного эпоса: роман Алексея Иванова «Общага-на-Крови»

В статье анализируется одно из наиболее ранних произведений современного российского писателя Алексея Иванова «Общага-на-Крови». В связи с этим сказывается еще не совсем сформировавшийся стиль автора (герои – это не сложные образы, а скорее персонификации черт, наделенных индивидуальными штрихами). Общага – также непростой, но центральный образ романа. Книга, с одной стороны, о реальном положении вещей (русская общага), а с другой стороны, стремится к метафизическому плану, к определенному зову бытия, которому подчинены все герои произведения. Поэтому это непростая книга, имеющая довольно сильные философские корни. Повесть может быть прочитана как развлекательный текст и как серьезное повествование.

Ключевые слова: А.В. Иванов, современная литература, проблемы выбора, натурализм, неореализм, проблема героя, социальная проза.

Experience of Modern Epos: Works by Alexey Ivanov "Obshchaga-na-Krovi"

The article analyzes one of the earliest works of Alexei Ivanov contemporary Russian writer "Obshchaga-na-Krovi". In this regard, the effect has not completely formed the style of the author (the characters are not complex images, but rather the personification of hell, endowed with individual strokes). The hostel is also difficult, but the Central image of the novel. It is, on the one hand, about the real situation (the Soviet hostel), and on the other hand, is committed to the metaphysical plan of a particular call being, which is subordinated to all the characters of the story. Therefore, it is a challenging book, which has a rather strong philosophical roots. The story can be read as entertainment, and serious narrative.

Key words: A.V. Ivanov, modern literature, the problems of moral choice, naturalism, neo-realism, the problem of the hero, social prose.

Алексей Иванов – писатель, известный не только на Урале: его произведениями завалены стеллажи в книжных магазинах, его активно читает давно уже не читающая ныне Россия, есть переводы на иностранные языки, включая французский. Но писатель привлекателен для многих, в том числе и своим «нонконформизмом», то есть тем, что он не боится мифическую «княгиню Марью Алексевну», не прячет голову в песок, а открыто, порою и профетически, пишет на непопулярные темы, выводит на белый свет то, что лицемерные педагоги и чиновники всеми усилиями стараются спрятать за 77 печатями и сделать вид, что нечего не было и не может быть.

Именно таковы его романы «Географ глобус пропил» – о том, что современное школьное образование выродилось в систему социальной дресировки, и образованием по сути дела и не является, о деградации современной русской деревни и о том, что москвичи всех иных россиян (особенно провинциалов) считают, как представители Третьего Рейха во оны дни, недочеловеками. Интересен и его роман «Ненастье» о печальной судьбе некогда пафосно превозносимых воинов-интернационалистов в девяностые и о последовавшей за последними неясной эпохе «нового безвременья».

В целом, творчество А.В. Иванова делится на два «рукава» – «этнографически-фэнтезийный», или, с некоторыми оговорками, исторический ("Сердце Пармы", "Золото Бунта") и «реалистически» ("Блудо и мудро", "Географ глобус пропил"), к которому отнесем и "Общагу-на-Крови". Первый «рукав» изобилует подробными красотами – лиричными пейзажами, тонко выписанными деталями, аутентичной материальной культурой, обширными экскурсами в историю и топонимику. Второй – лёгким колоритным юмором, бритвенно-острыми срезами современности, столь же аутентичными ей штрихами, а порою и традиционным для святой Руси «смехом сквозь слезы».

Оба «рукава» роднит подлинный психологизм, достоверность характеров, глубина образов, надрывная яркость персонажей. И, конечно, богатейший, изысканнейший язык, одинаково выразительный в толстовски длинных предложениях первого направления, и долатовски лаконичных – второго. Упоминания других писателей ни в коем случае не говорят о том, что книги Иванова напрашиваются на сравнение или вторичны, напротив, это ярчайшее, самобытнейшее явление русской литературы не только современной («бронзового века»), но и просто – литературы в целом. Произведения этого автора многослойны, неоднозначны, ассоциативны.

В данной статье мы рассмотрим ранний роман писателя «Общага-на-Крови», посвященный тоже крайне неудобной проблеме – издевательствам над студентами в общежитиях и суицидам среди молодежи.

Ознакомившись с анонсом и бегло пролистав несколько страниц, можно предположить, что книга – беллетризованные воспоминания автора о студенческой жизни. Такие себе мемуары, а, точнее, "мемауры" – по определению футуриста начала XX века Бенедикта Лившица, когда воспоминания несколько "перекошены", т.к. свежи, и автору хочется хотя бы на бумаге переиграть события прошлого. Роман куда глубже, сложнее, и бессмысленно оценивать его антураж и героев с блогерской точки зрения "в общаге, где я жил, все было не так", ибо студенческие годы у каждого свои, единственные и неповторимые. Некоторые из читателей оценивали "Общагу..." как некое невозможное событие. Многие в личных беседах и высказываниях в Сети отмечали, что таких ситуаций просто не бывает, происходящие события в этой общаге просто чудовищны, невозможны и сильно преувеличены. Странно... Что касается того, что роман не соответствует действительности, согласиться сложно. В советских общагах ещё и не такое происходило. Может быть, такие люди просто не "доросли" до возможности оценить такие сложные и в то же время простые вещи? Или все в их жизни было гладко и прозрачно? А некоторые вообще не поняли...

От последующих книга Алексея Иванова отличается кардинально. Что и делает ее находкой для думающего и чувствующего читателя. Читателя, помнящего воздух свободы начала 90-х, – именно тогда была написана "Общага-на-Крови". Написанный в 1993 году роман был опубликован лишь через 13 лет. В одном из интервью писатель признался, что прототипом «Общаги» послужило общежитие Свердловского университета, который он закончил в начале девяностых. В этой общаге в свое время жил и Александр Башлачев. Вообще же, если мыслить шире, это произведение обо всех временах сразу и обо всем человечестве, которое на протяжении веков искало истину, размышляло над существованием каких-либо высших сил, пыталось найти правду, и, наконец, стремилось элементарно выжить.

Преамбула такова: студенческое общежитие, небольшой мирок со своими ангелами и демонами, героями и мифами. Студенческая компания – две девочки, Леля и Нелли, и трое ребят – Игорь, Ванька и Отличник (ге-

рой ни разу не назван по имени, но в нем угадывается автобиографический персонаж). У каждого свой характер, свои враги и свои проблемы. Леля влюблена в Ваньку, Нелли когда-то была главной секс-бомбой общаги, теперь у нее роман с Игорем, сам Игорь – бабник, Ванька – пьяница, весельчак и балагур, Отличник – просто хороший мальчик, все время проводит в читалке и, естественно, тихий девственник. И Нелли, и Леля любят Отличника, но он какой-то настолько неземной, что эта любовь никогда не переходит за рамки строго платонического чувства – он же Отличник. Отметим, что данное слово означает в литературном языке успевающего студента, а в диалектах русского языка – странного, полного причуд человека, персону «не от мира сего», порою глубокого интроверта, квазиаутиста, живущего внутренним миром.

В романе представлены и враги студенчества: склочная баба, комендант общежития по кличке Ботва, ее муж Ринат и их приятель Гапонов. Ботва мечтает переспать с Игорем, Ринат – с Лелей, Гапонов – с Нелей. Ребята сопротивляются, и за это их последовательно выдавливают из общаги. У врагов студенческой компании – власть и сила, у студентов – только совесть и некоторые представления о личной свободе. В общаге, где все общее. В общаге, где у людей нет ни своего пространства, ни своей мебели. В общаге, где все казенное. В общаге, где комендантша или кто-то из ее своры может в любой момент вломиться в любую комнату. В общаге, откуда запросто могут выкинуть на улицу. В общаге, где запросто могут сломать и довести до самоубийства. В общаге-на-крови...

Герои романа живут, естественно, не парами, а в комнатах по гендерному признаку, все-таки это студенческое общежитие начала 90-х. Ввязываясь в конфликт с руководством общаги, все оказываются выселенными из своих комнат, а идти больше некуда. Для Отличника Игорь нашёл временное пристанище, предложив занять свободное место в 710-й комнате, где жила первокурсница Серафима – светлая доверчивая девушка. Остальные «изгнанники» выкручивались, как могли: кто-то в качестве платы за ночлег готов был выставить на стол выпивку, кто-то ради койко-места соглашался на оказание определённых услуг. Серафима стала для Отличника первой любовью, и она ответила ему взаимностью. Утром девушка отправилась в аэропорт встречать маму. А ближе к вечеру, когда Отличник вернулся из библиотеки, Ванька сообщил, что комендант Ботова (Ботва) приняла его на работу вахтёром. Правда, за это он должен оповещать её о любом нарушении в стенах общаги. И первое, что Ванька сделал, – доложил коменданту, что Отличник проживает здесь нелегально: «Если уж ты сам меня убедил, что души нет, то получай по закону!»... Отличник думал, что опять виновато одиночество. Его друзья не были к нему готовы. Когда их выселили, и они начали жить поодиночке, их зрение просто замутил страх. Они смотрели не вперёд, на истину, а назад, на остальных. А если наступать, постоянно оглядываясь, то наступление будет неотличимо от отступления.

Придя в комнату Ботовой за своими вещами, Отличник увидел включенный телевизор – шёл репортаж о том, что рейсовый автобус, направлявшийся в аэропорт, попал в аварию на железнодорожном переезде. Все пассажиры погибли. В чемодане, который Отличник забрал от Ботовой, находился бритвенный станок с набором лезвий. Юноша взял лезвие покрепче и поднёс его к сгибу локтя. Вскоре из мглы медленно выплыло лицо Серафимы, которая пообещала, что теперь они вдвоём будут жить в Вечной Общаге – не на крови, а на любви.

История одной студенческой общаги, на много лет ставшей домом для персонажей этого миниатюрного эпоса, – подлинная жемчужина современной молодежной прозы. Блуждания героев в темноте лабиринта, потерявших свою нить уже очень давно, сами по себе бессмысленны и не приводят их никуда, заставляя бродить и дальше, постепенно перевариваясь желудочным соком циклопической Общаги.

По стилистике и по теме роман ближе всего к роману «Географ глобус пропил». Пред нами история про то, как социум, система перемалывает личность, и кто-то сдается сразу, а кто-то – после попыток сопротивления. Но потом сдаться все равно придется. С мрачной книги начал Алексей Иванов. Он и потом не стал особым весельчаком, но все-таки в других его сочинениях появился хотя бы отблеск надежды. Развязка книги трагична именно поэтому: герои от своего стыда избавились. Жестоко, но по-другому и не умели.

Пусть при беглом чтении роман похож на месиво беспорядочного секса, пьянок и вечной пошлости общажного быта, но чем не восхитительна эта среда для выращивания тех, кому суждено упасть? Автор "роняет" своих героев беспощадно: растаптывает то светлое, что хоронилось подалее от общажного, и, надо признать, делает это очень убедительно. Психологически. При чтении «Общаги...» ощущается явственный запахок нестиранного нижнего белья, перегара и сигаретного дыма. Кто же все-таки решится ее прочесть, узнает, что глупость и злоба человеческая опаснее и глубже, чем все семь океанов. И ее можно искупить и смыть только кровью – вода и даже спирт уже не помогут. Кровь – жидкость совсем особенная...

Книга тяжела в ощущениях, но легка в прочтении. Никаких перегибов, всё на своих местах. Быт общаги передан вплоть до запахов и мрачных, угнетающих цветов. Герои – тоже живые и убедительные (кстати, и помертвели весьма убедительно). Описывается жизнь этого муравейника: кто, кого, когда, как, кто кому что сказал и т.д., и на фоне этого всего – судьбы отдельно взятых обитателей общаги.

Главный герой романа – студент по прозвищу Отличник, его друзья и враги населяют микрокосм студенческой общаги. Здесь, как в сердце мироздания, происходит все то, из чего состоит человеческая жизнь: обитатели общаги пьют вино и пишут стихи, дерутся и играют на гитаре, враждуют с комендантшей Ольгой Ботовой и ее полууголовным мужем

Ринатом, ненавидят и любят друг друга со всем максимализмом юности так отчаянно, словно остальной Вселенной для них не существует... Роман – о человечестве и планете Земля, о морали и падении, о вере и о выборе. Через доступный обывателю образ автор знакомит читателя со своими глубоко философичными размышлениями и заставляет задуматься о себе и своей жизни и о жизни в целом.

Главный герой является практически представителем бога (вернее, если говорить о тотально атеистическом обществе, светлого начала, без привязанности к какой-либо религии или конфессии) для каждого из своих друзей, но, как Иуда, все они отрекаются от него, убивая в себе людское и обнажая звериное. И, хоть по утверждениям одного из друзей, они передали Отличнику все свое лучшее, а он это утратил, уничтожив их души, на самом деле, это Отличник, в рамках своего влияния, был богом для этих четверых, и они, убив его в себе, погубили и своего бога. Гибель же той, в ком Отличник услышал шум прибоя у острова Тенерифе, стала призывом Отличнику покинуть этот мир. Специально отметим, что А.В. Иванову несвойственен истерический пафос и полемическая заостренность, хотя многие в этой теме не смогли бы без него обойтись. Как всем его произведениям, особенно более поздним, «Общаге...» присущ оптимизм, хотя и в меньшей степени.

Не может не обратить на себя внимания некоторая цитатность (точнее, интертекстуальность) романа; можно отметить откровенные параллели главного героя и персонажей других авторов. Так, в протагонисте быстро начинают узнаваться Алёша Карамазов, князь Мышкин, даже булгаковский Иешуа. Но опять же, о вторичности и речи не идёт. Всё это авторские приёмы, призванные помочь пробиться мысли к нашему сердцу, объединить "разум и чувство". Всё это напоминает «Двойника» Достоевского или демонический пир откуда-нибудь из Гоголя. В финале все герои, как и в начале романа, за столом пьют да чокаются, только вот смотрят Игорь, Ванька, Лёля и Нелли на Отличника совсем другими глазами – ни дать, ни взять, двойники. Подменили! Если идти вглубь, то Нелли – самая настоящая Настасья Филипповна с бесовщинкой в глазах. Идиотом, казалось бы, можно считать Отличника, да не тянет он. Хотя, есть у них кое-что с князем Мышкиным общее – хотел как лучше, а получилось... убийство и самоубийство, да сумасшествие как реакция на безысходность.

Непонятно, то ли это “игра в классику”, то ли сознательная позиция “пермского затворника” Иванова – но “Общага-на-Крови” получилась классическим, старомодным даже, “романом идей”, написанным с беспощадностью перестроечного “правдожизненного” натурализма и в его же декорациях. Их бы, героев наших, на сто лет назад, к Тургеневу и Достоевскому. Потому что на чернышевское “Что делать?” они отвечают базаровским “Все дозволено” и мармеладовским “Пью, ибо сугубо страдать хочу!” Потому что вопрос “Если Бога нет, то какой же я после этого капитан?”

занимает их едва ли не больше, чем вопрос возвращения в общагу после того, как их оттуда выселила злобная мегера-комендантша.

Второй «протагонист» – Общага – это многогранный образ, зыбкое отражение реальной действительности в зеркале воспоминаний автора, создающего образ ушедшей эпохи. Общага – это ойкумена не только деревенских гопников, недавних дембелей, развратников и развратниц, двоечников, но и всех прочих неудачников, здесь практически любой свои неутоленные потребности и зависть заглушает хроническим пьянством.

Человек тем дальше от животного, чем лучше он говорит, а герои Иванова очень хорошо ведут диалоги, и монологи у них получаются прекрасные – такие, что обзавидуется выпускник философского факультета 2010-х годов. С одной стороны, непрерывные пьянки, случайные связи, мордобои, самоубийства от безнадёги, торговля душами и телами в обмен на общажную койку... А с другой – долгие, сложные, мучительные споры о Самом Главном: Боге, смысле жизни, душе человеческой... И в один миг циничные и жестокие дети XX века превращаются в наивных и чистых детей века XIX, верящих в то, что эти вопросы все еще имеют смысл. Едва ли не чаще, чем про «секс и отношения», местные греховодники затевают беседы о Боге, мировом духе, даре и грехе; иногда это добротные диалоги ницшеанцев и гегельянцев. В этом ныне просматривается небольшой диссонанс, который современному читателю бросается в глаза. Но в то время интеллектуальность героев – это показатель не деградировавшего образования, того, что уже стало историей. Но диссонанс в ином: при этом они ведут себя не лучше приматов.

Герои романа – жители Общаги, фантазмагоричной машины бытия, здания из желтых кирпичей, размалывающего своими челюстями тех, кто не "вошел в формат", не сохранил себя и свою форму. Люди, прошедшие через Общагу – останки, живые мертвецы, хищные вурдалаки, изуродованные обстоятельствами и прилагающимся к ним собственным ничтожеством. Тем не менее, написано очень хорошо. Диалоги, размышления, придающие жизненности мелочи... Что же касается максимализма... не будем забывать, что и герои совсем ещё юные, и автор на момент написания романа едва вышел из студенческого возраста.

Самое высокое и самое честное, что можно сделать в Общаге, – любить, самое низкий поступок – предательство. Предательство есть в некотором роде самоубийство, поскольку предполагает умышленное уничтожение собственных принципов. Даже самых светлых, не поддающихся кровавой рубке людей Общага уродует, коверкает их жизни и выбрасывает на улицу, отхаркивая кровью, плюясь кусками костей. Общага – это каннибал, поедающий самого себя, безжалостный, не замечающий, однако, что собственное мясо, которое ему приходится жевать – с гнильцой, и новых качеств оно ему ни в каком случае не принесет.

Удивительно, что все, кто в ней живет, не понимают этого. А если к кому и приходит озарение, то вскоре человек пытается его забыть, засте-

лить свои глаза туманом бытовой философии, пьянства, физиологических развлечений, да чем угодно... Если судьба предоставляет шанс покинуть Общагу – покидают единицы. И то, чаще всего – с крыши. Большая часть изгнанных возвращается, не боясь быть изнасилованными тем местом, где они существуют.

Но найдется ли тот, кто первым сможет ее покинуть? Кто будет честным с собой до конца? Кто станет настолько выше своих друзей и, в итоге, себя самого, что сможет создать новый нравственный закон для пристанища оборотней, для убежища монстров?

«Общага...» – «мистическое» произведение, потому что напоминает она своей пространственной структурой «Заколдованное место» Гоголя: ни сбежать, ни уйти от общаги невозможно. Если попал в неё, то привязан намертво, железно, а уж если выгоняют, то жди беды, перелома, боли, страха, черного коридора, безысходности, крыши и последнего шага... вниз.

Герои произведения – дети, только они этого пока сами не знают, поэтому и играют так со своей жизнью и с жизнью окружающих – потом поймут и потом всё это забудут, но кого-то будет уже не вернуть. Несмотря на всю свою мрачность и порочность, герои осознают, что их нынешний образ жизни – это не то, чего они хотели. Но исправить это у них не хватает то ли сил, то ли мотивации. Сложно размышлять о «великих и замечательных людях, которые знали истину об этом мире», когда перед тобой – стакан крепленого красного. Стыдно, что «природа так прекрасна, бесконечна, бессмертна», а ты – «мала, погана, смертна, но ставишь себя выше её». Да и есть ли время у Нелли размышлять об этом всём, когда муж комендантши грозит выселением, если она не порадует его своим телом на пыльном деревянном полу? Всё ещё недостаточно грязи? Автор исправит это, показав, что процесс «избавления от выселения» доставил героине невиданное доселе удовольствие. Видимо, чтобы Отличнику было не так тяжело в «микрокосме» общаги, Алексей Иванов практически «под занавес» вводит нового персонажа – Серафиму. Она тоже не изгажена общажным бытом, и упадок нравственности также её не коснулся. Естественно, Отличник и Серафима сближаются, и за это автору хочется выразить огромную благодарность. Читая про то, как они, сидя у открытого окна, пьют чай с вишневым вареньем и выплевывают косточки в окно, понимаешь, что для них ещё не всё потеряно. Они молоды, наивны, чисты и прекрасны. Они не знают, что ждёт их в будущем, но они готовы к любым ударам судьбы. Они смогут выстоять под напором алкогольной вакханалии, не прогнуться под напором озлобленной администрации, грозящей выселением всем и вся.

Рассмотрим подробнее протагониста. Отличник – здоровая человеческая норма, а не идеал человека, как князь Мышкин Он младше остальных ребят, его подселили самым последним. Не зря у него нет даже имени. Это функция. На него навешивают функцию бога, судьбы, чистоты, совести. Как

только он уходит от этой роли – все начинает рушиться. Например, одна из его соседок соглашается стать любовницей человека, который довел своими притязаниями недавно до самоубийства другую девушку. Соглашается за возможность остаться в общежитии, соглашается предать свою любовь, соглашается отказаться от своей чести. И в конце концов обвиняет в этом Отличника – он простил ее и тем самым разрешил ей эти поступки. И так, постепенно, все бывшие друзья предают себя и его и отказываются от него. Он постепенно оказывается в пустоте, в одиночестве. Заканчивается для него все суицидом.

Отличник выделялся из общажной толпы умением видеть в каждом что-то хорошее, не обращать внимания на личину из грязи, пошлости и цинизма. Однако очень больно от того, что окружающие порой таких людей все равно стараются макнуть в свою грязь, не сами пробуют подняться и поверить в большое и настоящее, ведь это очень сложно - совершить над собой усилие, а норовят опустить другого на бытовой уровень, это называется "дать понюхать жизнь", поднося к органу обоняния нижнее белье после недельной носки в спортзале. Причем, инь-янь этой ситуации в том, что окружающие делают это любя! Они всерьез считают, что благое дело совершают. Они понимают, что в окружающем их "рае на земле" только дружбы с подобным юродивым может хотя бы до определенной поры оставить их в рамках человеческого существования, а не скотского. Герои произведения, понимающие роль Отличника, как бы питаются его чистотой и моральной высотой. Для остальных он слабак, которого не пнуть проходя мимо – преступление. Однако Отличник – не мессия, и испытание любовью, а точнее её трагическим концом, он не прошел, точнее, в этом очень хрупком и стойком внутреннем мире не было места такой трагедии, потому и завершение столь трагично.

Отметим, что определенный интерес представляют рассуждения о честности общаги, в которой якобы нет места лжи. Но это продолжение социального лицемерия эпохи конца социализма. Главная же мысль произведения – "проблема выбора". Это тот самый выбор, который каждый из нас совершает ежедневно, опаздывая или нет на работу, переступая или нет через совесть, "отлынивая" или нет от выполнения своих обязанностей, решившись или нет громко заявить о своих правах обидчику и т.п...

Множество книг написано о жестокости и подлости нашего мира, о лжи и предательстве. Но здесь все уродство усиливает то, что моделью мира выбрана общага, не лубочная, как, например, в сериале "Универ", а самая что ни на есть настоящая. А определенные типы людских характеров представляют ее обитатели. Но зададимся вопросом, а что автор хотел донести нам? Какой смысл заложил он между строк? Нам представляется, что именно тяжелую реальность, ту сторону, которая видна не с экранов телевизоров, даже не из желтой прессы, где описываются душераздирающие истории, а то, что является результатом нашего времени, особенностями нашего менталитета, взрослого сейчас и в этой стране. Так просто

А.В. Иванов описывает быт студентов, их цели, мечты, и все это кажется в такой кромешной темноте, что даже жуть берет. Смерть человека, которая в нашей реальности не затрагивает души, а является частью нашего существования.

Книга просто пропитана чеховской безысходностью, да такой силы, которую можно найти только у Достоевского, да и то исключительно в "Бедных людях". Иванов убил всех положительных и обычных героев. Одних – физически, других – заставив предавать.

Пожалуй, самым верным будет отнести "Общагу" к жанрам критического реализма, потому что чего другого, а суровой реальности в книге достаточно, и упомянем об этом специально, потому что, судя по нашим наблюдениям, чаще всего именно этот момент ("о ужас, грязь и матерщина" – да, не без этого) становился решающим для негативных оценок. Это не рассказ о веселой студенческой жизни, это драма взросления, мировоззренческого кризиса, трагедия человеческого взаимонепонимания, и, пожалуй, хороша она уже одним тем, что есть люди, для которых герои "Общаги" узнаваемы.

Произошедшее в общаге самоубийство высвечивает не только изнанку общажной жизни – распушенность, наглость и ощущение вседозволенности тех, кто имеет право вселять в общагу и выселять и нее, но, что существеннее, оно делает очевидными также и внутренние противоречия в самоопределении главных героев романа, которые незадолго до трагедии пытались вывести некую философию общаги, возвышая ее значимость, приписывая ее структуре и устройству идеалистические качества. Между общагой и жизнью в ней можно провести аналогию с обществом, в котором человек может оказаться одинок и беспомощен перед властями и законом, если в игру вступают личные интересы, в котором он существует в условиях мнимой упорядоченности (мнящейся, как может оказаться, ему одному), в котором изнанка общественных отношений чудовищна, но прикрыта законностью и лживыми разглагольствованиями.

Можно только догадываться, ставил ли автор перед собой задачу социальной критики или ему был интересен философско-мировоззренческий аспект происходящего, – если отвлечься от вкусовых оценок и обратиться к поискам внутренней сути, всегда можно найти множество смыслов, в том числе таких, которые автор выражал имплицитно, работая над книгой.

Бытует мнение о том, что убийство автором главного героя должно иметь веские основания, иначе оно свидетельствует лишь о неопытности или лени автора. И вместе с тем, исходя из структуры романа, любопытно проследить, что самоубийство Отличника как разрешающий все трудности выход было подсказано ему поступком девушки-самоубийцы, которая также оказалась в безвыходных для нее обстоятельствах, а вовсе не гибелью любимой девушки Серафимы, которая стала уже последней каплей в череде неприятностей и подтолкнула его свести счеты с жизнью.

Раз уж автор назвал любимую девушку главного героя Серафимой, то я позволю себе небольшое отступление в сторону юнгианской метафизики. Между пятью друзьями (младший второкурсник Отличник и две пары его старших товарищей – Игорь и Нелли, Леля и Иван) можно провести аналогию с представлением о человеческом существе как микрокосме, соединяющем в себе четыре стихии и дух. Духом компании является Отличник, которого наделили правом (или, скорее, нагрузили обязанностью) быть совестью сложившейся группы – решать, что есть хорошо и что есть плохо, на которого, по сути, четверка дружно свалила ответственность за свои поступки как на самого, по их определению, "чистенького". И именно он становится в результате козлом отпущения.

В этой истории Отличник – дух не слабый, но сомневающийся, еще слишком неопытный и не искушенный: он не дает себе труда усмирить готовые ему подчиняться стихии (и даже не ставит перед собой такой задачи как подчинение, не видит в этом необходимости, предпочитая предаваться мечтам о чудесном острове – отрыв от реальности, эскапизм). Вместо этого он употребляет всю свою власть над ними на прощение – совсем не то, чего ожидали от него стихийные силы материи. Девушка с ангельским именем Серафима, составившая пару Отличнику, – то ли ангел-вестник, то ли душа-Анима, но и она остается для него недостижима, когда в мистическом финале он, находясь уже у порога цели, бросается вниз по лестнице за выпавшим из рук Серафимы ключом.

В таком контексте интересно для читателя более всего остального: игра в бога-писателя. Нелли, которая как персонаж мне все-таки немного симпатичнее прочих, разрабатывает свою концепцию бога: он – истина, его воля выполняется, но: он подвержен желаниям. То есть так же несовершенен, как все мы. Иначе как бы создал он такой мир (читай, такую общагу)? Бог – писатель, он пишет роман обо всех живущих в общаге. Вот так вот просто и ненавязчиво автор себя обожествил. И попутно ввел несколько забавных моментов:

а) как утверждает Нелли, Отличник – ипостась того самого бога, пишущего роман об общаге. Потому все герои и ждут именно его прощения. И он всех прощает. И даже объясняет – почему. И вообще думает о том, как и зачем надо жить. Все поняли, где искать авторскую позицию?

б) появляется в тексте некая заморочка, которую хочется назвать постмодернистской, хотя я не думаю, что это верное определение. "Все происходит только в общаге", – говорит Нелли. И она права: действие лишь раз выходит за пределы общежития, когда Отличник провожает Серафиму до автобуса. Более того, герои просто не имеют никакой жизни за пределами общежития. У Ивана еще есть хоть какое-то прошлое, у остальных же и этого нет. Неизвестно даже, кто на каком факультете учится и что это вообще за институт. Я тщетно высматривала между строк хоть какие-то намеки на такие простые данные. "Серафима сдала какой-то экзамен"... В общем: действительно есть ощущение того, что все затеяно ради

этой общаги, что богу-писателю, создававшему этот мир, не только не интересно ничто за пределами изучаемого объекта (это как раз неудивительно и встречается и в других местах)... удивительно другое: он не пытается скрыть того, что ничто не имеет значения, кроме общаги. Не пытается, потому что...

в) писатель – бог. И этим все сказано. Да будет воля моя, говорит писатель, и все происходит так, как хочет он. Вот захочу – и не будет ничего, кроме этой общаги. И ты, читатель, крутись, как хочешь и думай, что хочешь. Можешь не замечать этого, можешь считать упущением, а можешь согласиться с уместностью этого хода. Захочу – и помещу Отличника в его персональный общажный рай вместе с Серафимой (имя-то какое говорящее!).

Может быть, именно поэтому, у Алексея Иванова все, что происходит с персонажами, гиперболизировано и заострено до предела – но как по-другому? Общага-на-крови – это наш социум, наш мир. Маленький мирок, замкнутый для каждого по-разному: для кого-то границами страны, для кого-то – территорией родного города, а еще для кого-то – масштабами предприятия, на котором человек стремится сделать карьеру... И везде проблема выбора состоит в том, стоит ли "прогибаться под изменчивый мир", дабы прижиться, остаться "своим" в этом мире? Потому-то так яростно цепляются герои за стены общаги, хотя, казалось бы, чего проще? Снять квартиру и продолжать жить, учиться, общаться с друзьями... Но это не просто общага, это мир. Социум. И вырваться из его рамок чрезвычайно трудно. Смертельно сложно...

В самом начале романа Иванов задает читателю детективную задачку: кто из героев окажется самоубийцей? Герой-любовник? Пьяница-правдоискатель? Кто-то из девушек, имеющих в общаге стойкую репутацию легкодоступных? Или кто-то другой? Перед героями автор ставит необходимость выбора: "прогнуться" под мир (в данном контексте общагу) и остаться в его пределах, или найти в себе силы вырваться за пределы общаги-на-крови, пусть и ценой собственной жизни? Эту проблему герои решают: правдоискатель переqualифицируется в общажного стукача, герой-любовник ублажает в постели дегенеративную во всех отношениях комендантшу, девушки обзаводятся новыми (влиятельными по общажным меркам) любовниками... В итоге эти четверо героев остаются в социуме, в Общаге-на-крови. На чьей крови? Кто сделал иной выбор? Нет, не будет слащавого хэппи-энда, возведенного чуть ли не в ранг правила для авторов, – в первую очередь силами издательств, штампующих коммерческие романчики.

Автор пишет грустную и нелицеприятную правду жизни. Этот роман Иванов написал в 23 года и поэтому видны технические недоработки, натянутость, некоторая картонность персонажей. Но это и не главное. Главное в его романе – обнажение души. Каждый из героев раскрывает свою «философию существования» в условиях Общаги. Другой вопрос,

что книга действительно немного депрессивная, но, может, поэтому цепляет и заставляет о многом задуматься. Книга практически документальная; просто то, что в настоящей жизни растянуто на 5 лет, в книжной уложено в несколько дней одной сессии, поэтому такая концентрация правды читателей, особенно тех, у кого не было опыта общаги, напрягает: "а факты проще считать выдумкой".

Подводя итоги, отметим, что роман не вышел в свет сразу после написания по целому ряду причин, не зависящих от воли автора; однако в этом произведении уже обозначился художественный почерк А.В. Иванова: он не стремится заретушировать проблемные поля нашего социального бытия, с прямой и пронзительной искренностью пишет о проблеме выбора, о трагедии современного человека, не принятого вульгарным и дегенерировавшим окружением. Именно с этого романа вплоть и до последней книги писателя («Ненастье») начинается «эпопейное» повествование о хроническом российском выживании и его трех спутниках – добродетели, пороке и отчаянии. А фоном этого процесса стали эпохи заката социализма, «лихих девяностых» и «нового безвременья».

И. Б. Ничипоров

Эхо революционного взрыва в русской литературе начала XXI века: роман З. Прилепина «Санья»

В статье предложен анализ проблематики, системы образов, стиля романа З. Прилепина «Санья». Главное внимание уделено авторскому художественному осмыслению революционной идеи в современной России.

Ключевые слова: современная русская литература, идея революции, изображение молодежной среды.

Nichiporov Ilya

The Echo of the Revolutionary Upheaval in Russian Literature of the Early XXI century: Novel by Z. Prilepin "Sankya"

In the article the analysis of problems, systems of images, the style of the novel Z. Prilepin "Sankya". The main attention is paid to the author's artistic interpretation of the modern revolutionary ideas in Russia.

Key words: modern Russian literature, the idea of revolution, the image of youth.

В новейшей литературе роман Захара Прилепина «Санья» (2006) явил примечательный опыт художественного исследования современного революционного движения и сознания его участников. Первые рецензенты

поспешили увидеть в авторе произведения «нового Горького» [1] и полагали, что он создал прежде всего «роман идеологический», где «больше социальной агитации и полемики, нежели литературы», а в мировоззренческих метаниях центрального героя усмотрели «литературную проекцию социальных проблем современного общества» [4]. Не вполне осмысленными остаются пока проложенные Прилепиным пути *художественного* изучения развития революционной идеи и психологии ее носителей из среды радикально настроенной молодежи.

Экспозиционный план романа составляет прописанная точными социально-психологическими штрихами массовая сцена митинга разнородных и взаимно разобщенных оппозиционных групп, в настроении которых сквозило «нечто обреченное, словно они пришли сюда из последних сил и желают здесь умереть»¹. В собирательном изображении этой помещенной за милицейское ограждение «печальной сходки» особое внимание заострится на не сливающимся с толпой «разношерстном молодняке» «Союза создающих», членам которого «не позволили выступить», но который, как очевидно уже из начальных характеристик, аккумулирует мощную протестную энергию.

Художественно постигая «ужасающую смертную тоску молодых людей по "честным" поступкам в атмосфере всеобщей лжи», «по гибели всерьез» [1], Прилепин экспрессивными мазками набрасывает предысторию этого молодежного движения, когда «четыре года назад бывший офицер и, как ни странно, философ, умница, оригинал Костенко впервые вывел на площадь толпу злых юнцов, не всегда понимающих, что они делают среди красных знамен и немолодых людей». Оставляя «за кадром» образ вожака, автор вглядывается в психофизический облик «его своры, его паствы, его ватаги», во взвинченное мирочувствие юных бунтарей, стоявших «нервными рядами, лица в черных повязках, лбы потные, глаза озверелые». В «драматургии» митинговых страстей проступают индивидуальные черты «союзников», с болезненной напряженностью ищущих себя в потоке исторического времени: это и Веня, который непрестанно перекачивал в карманах несколько десятков петард, «вытаскивал их по одной и вертел перед лицом, словно не понимая, что это», и «очаровательная» Яна, которая «ходила вдоль рядов, выкрикивая команды» и чей голос «мгновенно растворился в едином вопле колонны, осталась звучать лишь первая, рычащая, звонкая нота», и Костя Соловый – «высокий, странной красоты, удивительный тип», который «схватил черную цепь и, ловко размахивая ею, обивал все встреченные фонари», и сибирский парень Леша Рогов, с его «твердым, ненапускным спокойствием»...

Искусно воссозданный Прилепиным эмоциональный фон обернувшегося бесцельными уличными погромами митинга, где под вой толпы и

¹ Текст романа «Санька» приводится по изданию: Прилепин З. Санька. М., Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2016. 416 с.

«непрестанный звон разбиваемого стекла» выплеснулась стихийная энергия «юной, ревущей от счастья оравы», судорожно искавшей, «что бы такое сломать», таит в себе близкое предвестие революционного террора с его неостановимой инерцией насилия.

С начальных эпизодов одним из смысловых центров романа выступает образ Саши Тишина – участника и проницательного хроникера революционного движения. Через его активно ищущую себя и пребывающую «в постоянной обороне от мира» [2] натуру автор пытается «персонифицировать сегодняшнюю революционную идею в России» [2]. Болезненное самоощущение этого героя на митинге возводится Прилепиным к изначальным импульсам революционного сознания, нацеленным на *отсечение личностного начала, намеренное самоопустошение и слияние с коллективной агрессивной волей*: «Саша кричал вместе со всеми, и глаза его наливались той необходимой пустотой, что во все века предшествует атаке». Его самоуничтожающая готовность редуцироваться до функции революционного насилия, «делать свое дело с ясной головой, отгоняя иные чувства, помимо желания разбить и сломать как можно больше», его дерзкий прыжок на упавшую фуражку старого майора, сопровождаемый наивно-ребяческими обвинениями («Вы сами во всем виноваты!»), – вступают в непримиримый контраст с сокровенным, наполненным переживанием собственной вины чувством к матери: «Слыша этот голос, Саша едва сдерживался, чтоб не разодрать свое лицо».

Глазами центрального героя, сквозь призму его выстраданного радикализма в романе показаны значительные пласты русской жизни. Образ его родного провинциального города, расположенного в «пятистах верстах от столицы» и подавленного гнетущей социальной несправедливостью, увиден им в гротесковом облики, как «слабый, игрушечный» механизм с «пластмассовой пустотой» внутри. Однако подобная обезнадеженность вселяла в него и «детское ощущение торжества, терпкое чувство преодоления». «Все тем же пространством беды, освещенным сумеречным светом романтического сознания» [4], предстает в романе и деревня, которая «исчезала и отмирала... отчалила изрытой, черствой, темной льдиной и тихо плыла». Родственная сопричастность героя этому уходящему в небытие миру, запечатленная в названии романа любовным бабушкиным обращением к Саше, раскрывается в его прислушивании к окрашенным «черным ужасом» рассказам бабушки о судьбах ее сыновей, иных односельчан, об отчаянном самоистреблении деревенского мира, в его горьком ощущении себя в качестве «хранителя малого знания о той жизни, что прожили люди, изображенные на черно-белых снимках», «хоть какого-то свидетеля их бытия». Духом нависшего над всей Россией апокалипсиса пронизано растянувшееся на целую главу изображение похорон Сашиного отца – в водовороте бесконечных «снега, сини, мрака».

В художественной концепции прилепинского романа устремления главного героя к революционному перевороту дистанцированы от имею-

щегося спектра политических программ и рождаются из стихийного противостояния апокалиптическому восприятию истории и современности. Симптоматична в этой связи сквозная сюжетная линия его споров и разрыва с Безлетовым. Мыслящий интеллигент, вузовский преподаватель философии, в прошлом ученик Сашиного отца, трогательно преданный ему и после смерти, в одном из доверительных разговоров с Сашей Безлетов предстает как отчаявшийся скептик, убежденный в том, что теперь «родины уже нет», поскольку соотечественники «растеряли свою русскость» и не осталось «даже почвы» для восстановления национальной идентичности, вследствие чего Россия неминуемо «должна уйти в ментальное изменение». Парадоксальным образом эта интеллигентская апокалиптика, которая, впрочем, не мешает Безлетову стать губернаторским советником, ассоциируется в романе с надрывными откровениями бывшего афганца, готового «потоптать» правительство, но, подобно Безлетову, разуверившегося в целесообразности всякой общественной деятельности. *В этом смысле революционность прилепинских молодых радикалов продиктована не только протестом против элит, но и стремлением отмежеваться от обветшавшего, деформированного историческими потрясениями, социально-экономическими и политическими экспериментами массового сознания.*

По мере развертывания романного действия все более разноплановой и психологически насыщенной становится у Прилепина *характерология представителей молодежного «бункера»*. Новыми парадоксальными штрихами обогащается образ Костенко – этого, в оценке главного героя, «странного, агрессивного, очень умного человека», автора «агрессивных книг» и «абсурдистских» стихов, который в своем революционном настрое прорывался к «первобытному видению мира», «пытался думать на двести лет вперед» и при этом был исполнен крайнего отчаяния от конечной невозможности устройства социальной гармонии – «словно Костенко навсегда разочаровался в человечине, и разочаровался поделом». *Внутренняя надорванность в сочетании с крайней упрощенностью мирозерцания*, доходящего подчас до вызывающего цинизма, проступает и в натурах Кости Солового; выросшего в интернате Негатива, «разумного и жестокого в поведении», питающего тотальное «раздражение» против всякой власти; его младшего брата Позика – «разбитного одиннадцатилетнего мальчика», картинно и нелепо погибающего при захвате «союзниками» областной администрации; провинциалки Яны, напоминающей женщин-террористок XIX века и одержимой, по наблюдениям Саши, «этой страстью ходить строем, впереди строя, этими нашими флагами, этой нашей злобой»; бывшего спецназовца Олега, с его культом грубой телесной силы и демонической сменой разных личин: «Менял стиль поведения мгновенно, не чувствовал никакой жалости к живому существу – в драке мог пальцы сломать человеку... Неприятно хитрый, словно зверина последняя».

Для главного героя юношеский *болево́й опыт* ощущения собственного и окружающего социального неблагополучия, синдром «безотцовщины» [4] превращают картину мира – будь то деревня, захолустный город, московская окраина, митинг в центре столицы или телевизионная продукция, подобная «внезапно разорвавшемуся целлофановому пакету с мусором», – в набор опостылевших очевидностей, окрашивают собой сферу сыновних, гражданских чувств, интимных переживаний и увлекают в революционное подполье. Рефлексия Саши о собственном пути к «союзникам», о «жертвенности» «партийцев», часто предпочитающих, впрочем, «отвечать за кого-то помимо самого себя», его тягостные споры с Безлетовым, больничным соседом и иными собеседниками об «идеологиях» усиливают в нем мучительную тягу «зажмуриться от неприязни ко всему, что вокруг», слиться с обезличивающей толпой «союзников»: «Саша всегда просто себя чувствовал внутри гомонящей, разномастной толпы, сразу становился ее малой, но цепкой составляющей».

На переломе сюжетного действия, в связи с подготовкой протестной акции в Риге и убийства судьи, в романе происходит заметное ускорение течения художественного времени. Будничные ходы жизни, самоанализ центрального героя, диагностирование им язв современности прерываются каскадом революционных событий, все более явственно приобретающих *гротескно-фантастический колорит* – от ареста и пыток Саши, его поездки в Ригу до последующих погромов и захвата областной администрации.

Замысел убийства латвийского судьи приводит прилепинского героя к пониманию революционного терроризма как «злой, ощеривающейся энергии, пульсирующей внутри», которая своей жестокой механикой избавляет от мук саморефлексии, колебаний и проблемы выбора, обуславливает «детски»-схематизированное видение мира, «твердое знание» о том, что «революция неизбежна», поскольку в «сказочном» городе живут «злые» люди... Доходящие до самозабвения мечты о революции рифмуются в романе с лейтмотивами пьянства, «беснующегося» лицедейства «союзников», что навело рецензентов на предположение о том, что «без водки, со своей озлобленностью и притупленными чувствами, они... получились бы совершенно бездушными персонажами» [4]. «Пьяный и отупевший» Саша продумывал подробности убийства судьи; стоя в вагоне, «задыхаясь, смеялся, видя в стекле свое оскаленное лицо»; у разгромленного «союзниками» «Макдоналдса» «Веня бесновался и словно танцевал... Ловко, обезьяньи, отбегал»; в захваченной администрации «Саша уселся в кресло губернатора», а Олег «выстрелил в портрет президента».

Все более захватывающий и опьяняющий прилепинских персонажей восторг желанного для них переворота («Сегодня в России будет революция...») приводит в их сознании к вытеснению реальности миражами собственного триумфа, к губительной «опрозраченности» внутреннего

существа: «Саша ни о чем не думал, ничего не страшился, был стерилен и прозрачен, как шприц... Казалось иногда: он как будто освободил или даже выжег внутри себя место – под свою нестерпимую злобу. И теперь это место внутри пустовало, саднило».

Тяготеющая к натуралистической жесткости поэтика романа в последних четырех главах осложняется гротесковой образностью, абсурдистским преломлением событийного ряда. Имплицитное «двойничество» проступает в эпизоде убийства судьи, совершенном в точности по замыслу Саши, но кем-то «иным». Окружающий героя предметный мир вырастает в его восприятии в фантастическую дразнящую и злую силу – с красующимися в супермаркете «ожерельями голых кур», «скучными и обидчивыми пространствами», «улицами и площадями», которые «ненавидят его». В гротескном *смешении фарса и серьезности* предстают апокалиптические предчувствия деревенского старика, вещающего под насмешки окружающих о том, как в очередной раз «люди надеются, что Бога приручили, свечек Ему наставив. Думают, обманули Его. Думают, подмяли Его под себя, заставили Его оправдывать слабость свою. Мерзость свою и леность, которую то милосердьем теперь назовут, то добротой...» *На грани революционного лицедейства, безумия и высокой трагедии* прорисована жестовая пластика поведения главного героя в финальной сцене: «Саша сел на подоконник, положив автомат на колени... Расстегнул куртку, китель... Извлек нательный крестик, положил в рот... В голове, странно единые, жили два ощущения: все скоро, вот-вот прекратится, и – ничего не кончится, так и будет дальше, только так».

Итак, объемное, психологически детализированное изображение революционного молодежного движения на новом рубеже веков художественно осуществлено Прилепиным во взаимодействии «объективной» сюжетной динамики и сквозного «эго»-повествования центрального героя – аналитика и жертвы своей среды. Современность запечатлена в романе на пересечении натуралистической поэтики с принципами гротескно-фантастического письма и наполнена гулом прошлых, до конца не осмысленных общественным сознанием революционных потрясений.

Список литературы

1. Басинский П. Новый Горький явился. [Эл. ресурс]: http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/rossiiskaya_gazeta.html
2. Костырко С. По кругу [Эл. ресурс]: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/10/ko16.html
3. Лебедушкина О. Реалисты-романтики [Эл. ресурс]: http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/ankya/druzhba_narodov.html
4. Попов Д. Захар Прилепин. «Санья» [Эл. ресурс]: <http://www.zaharprilepin.ru/ru/prensa/sankya/nork.html>

РАЗДЕЛ 3. АРСЕНАЛ ПОЭТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

К. В. Злыднева

Лексико-семантическая группа тёмного тона в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим»

В статье рассматриваются вопросы функционирования и особенностей употребления колорем группы тёмного тона в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим», служащих средством раскрытия внутреннего мира Вадима, создания его психологического портрета, объяснения причинно-следственных связей его поступков через портретные и пейзажные зарисовки, а также раскрытия социально-экономической и культурно-исторической ситуации в крепостнической России времён царствования императрицы Екатерины II.

Ключевые слова: М.Ю. Лермонтов, роман «Вадим», колорема, лексико-семантическая группа тёмного тона, психологизм цвета, культурно-исторический контекст.

Zlydneva Christina

Lexis-semantic Group of Dark Tones in M.Yu. Lermontov's Novel «Vadim»

The article is devoted to consideration of questions of functioning and peculiarities of using a dark tone group in the novel of M. Lermontov «Vadim», which serve as a means of revealing the inner world of Vadim. They create his profile, explanation of causality of his actions through portrait and landscape sketches; and disclosure of social-economic and cultural-historical situation of serfdom in Russia during the reign of Empress Catherine II.

Key words: M. Lermontov, novel «Vadim», color word, lexical-semantic dark tone group, the psychology of color, cultural-historical situation.

В 1834 году был написан первый исторический роман М.Ю. Лермонтова «Вадим». На его страницах писатель интерпретировал события 1774 года, когда крестьяне-бунтовщики под предводительством Емельяна Пугачёва проходили по территории Пензенской губернии. Роман создавался в юношеский период творчества Лермонтова. Он изобилует колоративами (110 цветообозначений, употреблённых 333 раза) – лексемами, называющими цвета и их оттенки. В романе выделяются девять лексико-семантических групп (далее в тексте – ЛСГ), в которых сосредоточены колоремы определённых тонов. Одной из самых многочисленных является группа тёмного тона. К анализу лексем группы тёмного тона в текстах художественных произведений, обращался ряд учёных (Л.В. Зубова. «Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект» [4], Т.Ю. Светличная «Символика цвета в христианской религии» (на основе текста «Откровение Свя-

того Иоанна Богослова») [16], О.А. Мещерякова «Авторская концептосфера и её репрезентация средствами свето- и цветообозначений в цикле рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи» [11]) и др.

Употребление лексем группы тёмного тона в портретных и пейзажных зарисовках в произведениях М.Ю. Лермонтова изучалось в трудах К.Д. Вишневого «Цветовая палитра М.Ю. Лермонтова» [2], И.В. Рыбаковой «Эпитеты со значением цвета в художественной прозе Пушкина и Лермонтова» [15], Н.П. Ивановой «Проблемы поэтики пейзажей (на материале романа М.Ю. Лермонтова “Герой нашего времени”» [5], Е. Соллертинского «Пейзаж в прозе Лермонтова» [Соллертинский], С.В. Шувалова «Мастерство Лермонтова» [19], В.М. Фишера «Поэтика Лермонтова» [20].

Интерес к колоремам группы тёмного тона объясняется их способностью к выражению психологизма и символизма, сформированного за длительный период включения лексем в языковые картины мира.

Лексико-семантическая группа тёмного тона в романе «Вадим» содержит 19 ЦО, употреблённых 87 раз: *загорелый* (1), *мрачный* (15), *мрачнее* от *мрачно* (1), *погаснуть* (1), *смеркаться* (1), *смугл* (1), *смугловатый* (1), *темно* (4), *темнота* (5), *тёмный* (15), *тень* (9), *уголь* (3), *чернеть* (2), *чернеющийся* от *чернеться* (1), *чернобровый* (1), *черноглазый* (2), *черномазый* (1), *чёрный* (23), *покрытый густой тенью* (1).

В группе тёмного тона представлены слова, различные по происхождению. Группа максимально представлена колоремами исконно русского происхождения (16 ЦО): *загорелый*, *погаснуть*, *смеркаться*, *смуглый*, *смугловатый*, *темнеть*, *темнота*, *тёмный*, *тень*, *уголь*, *чернеть*, *чернеющийся*, *чернобровый*, *черноглазый*, *черномазый*, *чёрный*. Образованными по русской словообразовательной модели от заимствованных слов являются две колоремы: *мрачный* и *мрачно* (образованы от ст.-слав. «мракъ»). В группе нет заимствованных лексем.

Как показывает этимологический анализ, для изображения российской действительности М.Ю. Лермонтов выбирает в основном русские по происхождению слова. Использование в романе старославянской лексики и образований от старославянизмов объясняется литературной традицией XIX века (она активно употребляется в творчестве В.А. Жуковского, А.С. Пушкина) и желанием автора поэтизировать действительность. Так, лексема *мрачный* использована в психологическом портрете Вадима и призвана подчеркнуть особенные свойства его внешности и характера («глаза заблестали *мрачным* пламенем»; «*мрачный* взор»), в портрете старика, потерявшего дочь («глаза заблестали *мрачным* пламенем»), портрете Ольге в минуту волнения («*мрачный* пламень, пробужденный в глазах»); в романтических пейзажах, таящих опасность («густой и *мрачный* лес»; «внутренность *мрачных* переходов»; «мрачное жилище ночи»; «*мрачное* жилище» (о пещере); «*мрачная* пещера»; «*мрачный* цвет» (о елях); «по берегу *мрачной* пропасти»). Наречие *мрачно* также употреблено в зло-

вещем романтическом пейзаже («...за ними всё было *мрачнее* и неопределительнее»).

В группе представлены лексемы четырёх частей речи: имена прилагательные (9 ЦО: *загорелый, мрачный, смуглый, смугловатый, тёмный, чернобровый, черноглазый, черномазый, чёрный*), глаголы (4 ЦО: *погаснуть, смеркаться, темнеть, чернеть* и глагольная форма *чернеющийся* от «чернеться»), имена существительные (3 ЦО: *темнота, тень, уголь*), наречия (1 ЦО: *мрачно*).

Преобладание имён прилагательных свидетельствует о том, что Лермонтов стремится детально описать «тёмный мир» Вадима. С помощью лексемы *чёрный* созданы портреты Вадима, крестьян, монахов, описаны крестьянские избы, дремучий лес, деревья, река. Лексема *тёмный* участвует в описании поместья Палицына (стены, углы, сени, чердак, коридор, беседка), дома солдатки (овин, сени, углы), в пейзажных зарисовках (тёмными автор называет лес, сучья, деревья, волны Суры). Отметим, что значительная часть прилагательных содержится в портретах. Оттенки кожи переданы с помощью стилистически нейтральных слов *загорелый, мрачный, смуглый, смугловатый, тёмный, чернобровый, черноглазый* и разговорного слова *черномазый*. Данные лексемы создают пёструю палитру образов романа (загорелая солдатка, смуглый Вадим, смугловатая Зара, тёмная коса Ольги, черноглазая, чернобровая Анютка и черномазый крестьянин из числа последователей Вадима). Названные прилагательные не только описывают внешность героев, но и выражают авторское отношение к ним (автор с любовью описывает Анютку, используя лексемы *черноглазая, чернобровая* и создаёт портрет бунтовщика, называя его «огромным детиной, *черномазым*, с налитыми *кровью* глазами»).

Глаголы и причастие, представленные в группе тёмного тона, выражают смену дня и ночи: («*Смерклось*; подали свеч»), состояние природы («...высокие сосны и берёзы окрестных лесов *чернели*, как часовые на рубеже земли»; «Что это значит, – воскликнул Юрий, заметив *чернеющиеся* выходы пещер»; «по ту сторону реки видны в отдалении берёзовые рощи и ещё далее лесистые холмы с *чернеющимися* елями»), используются в описании интерьера («дверь в гостиную, до половины растворенная, пропускала яркую полосу света в соседнюю комнату, где по стенам *чернели* высокие шкафы, наполненные домашней посудой»). С их помощью созданы мрачные картины окружающего мира.

С помощью имён существительных Лермонтов стремится придать предметную оформленность тому, что символизирует зло: колорема *тень* участвует в описании негативных явлений («*тень* от толстой госпожи» предвещает угрозу для Ольги; «чёрная *тень* за рябиновым кустом» таит угрозу для Вадима; с «окровавленной *тенью* Банкуо» Ольга сравнивает опасность, которую принесёт её любовь к Юрию; ненависть Вадима «*тенью* окружает семейство» Палицыных). ЦО *уголь* связано с ненавистью и страданием (Лермонтов описывает «пылающие *уголья* разрушенной хижки-

ны», «красные уголья» ночных костров, уголья, разложенные под ногами солдатки; с угольями сравниваются горящие огнём ненависти глаза Вадима). *Темнота* символизирует пугающее злое начало, которое господствует в доме Палицына, в монастыре, где вырос Вадим, а также покрывает земное пространство в ночное время, когда в романе совершаются злодеяния (темнота скрывает разгневанного Вадима, часть интерьера монастыря в момент богослужения, в темноте пропадает волна, освещаемая луной).

Наречие использовано в сравнительной форме, благодаря которой Лермонтову удаётся сгустить краски, используя приём светотени, когда сознательно затемняется фон и на первый план выдвигается значимая деталь: рисуя страшную ночь массовых казней, писатель акцентирует внимание на том, что крестьяне «составляли первый план картины, а за ними всё было *мрачнее* и неопределительнее».

Сферами употребления лексем группы тёмного тона являются портрет, пейзаж и интерьер. Употребляясь в портрете и описывая реальную внешность героев, ЦО выполняют портретную функцию. Если с помощью ЦО переданы цветовые оттенки во внешности героев, имеющие важное психологическое значение, выражающие душевные переживания, то выделяется портретно-психологическая функция.

Употребляясь в пейзаже, передавая реальные цветовые оттенки в природе, ЦО выполняют пейзажную функцию. Если с помощью пейзажных зарисовок писатель отражает внутреннее состояние героев, их переживания и размышления, то ЦО выполняют пейзажно-психологическую функцию.

В некоторых случаях портретная функция сочетается с функцией создания историко-культурного контекста эпохи. Это происходит, если ЦО содержится в описании элементов одежды, обуви или головных уборов, свойственных последней трети XVIII века.

Цветолексем группы тёмного тона в романе выполняют также символическую функцию.

Обратимся к анализу употребления слов ЛСГ тёмного тона.

Главным героем романа является Вадим – нищий горбун, рано лишившийся семьи по вине завистливого соседа Бориса Петровича Палицына. Цель его жизни – месть обидчику. Для этого он нанимается к помещику в услужение и вместе с крестьянами готовится вступить в ряды Емельяна Пугачёва, чтобы уничтожить весь род Палицыных. Помещённый в условия предреволюционной ситуации, Вадим действует согласно личным и общественным мотивам. Лермонтов рисует не только драму жизни Вадима, но и в целом передаёт трагическую ситуацию в стране. Писателю важно создать цельный образ народного мстителя, поэтому он проявляет повышенное внимание к цветовой детализации как образа самого Вадима, так и всего, что его окружает.

Образ Вадима является важнейшим психологическим центром романа. Будучи результатом художественного вымысла, герой вобрал в себя черты Емельяна Пугачёва и всей бесправной части населения России по-

следней четверти XVIII века. В его портрете использованы колоремы тёмного тона: *мрачный* (1), *смугл* (1), *чёрный* (2), *уголь* (1). Автор использует их при описании внешности Вадима как в спокойном, так и в возбуждённом состоянии. При первом знакомстве с героем читатель получает исчерпывающую информацию о внешности Вадима, дающую представление о нём как человеке трагической судьбы: «Лицо его было длинно, *смугло*; широкий лоб его был жёлт, как лоб ученого, *мрачен*, как облако, покрывающее солнце в день бури» [8, с. 8]. В данном фрагменте содержатся две колоремы ЛСГ тёмного тона (*смугл*, *мрачен*), выраженные именами прилагательными в краткой форме. Д.Э. Розенталь отмечает, что «кратким прилагательным присущ оттенок категоричности» в отличие от полных, которые «выражают признак в смягчённом виде» [14]. С помощью данных лексем Лермонтов создаёт портрет человека, загоревшего под палящим солнцем и омрачённого тягостными думами, на что указывают два обстоятельства. Во-первых, колорема *мрачен*, кроме обозначения цвета, имеет значение «погружённый в тяжёлое раздумье, испытывающий чувство безотрадности, безнадёжности; угрюмый» [17, II, с. 307]. Психологический эффект в данном случае достигается за счёт того, что колорема имеет «разветвлённую семантическую структуру, в которой содержится многослойная информация», порождающая многозначность [18, с. 50]. Во-вторых, цветовая деталь *мрачен* усилена сравнением – «как облако, покрывающее солнце в день бури» [8, с. 8], имеющим фольклорную основу. Древнерусская литературная традиция сохранила богатый перечень примет, предвещающих беду, одна из которых – туча, закрывающая солнце (вспомним «Слово о полку Игореве»: «Тогда Игорь взглянул на светлое солнце и увидел воинов своих, *тьмою* прикрытых» [10, с. 47]). Таким образом, Лермонтов, создавая образ Вадима, изначально накладывает на его будущность печать обречённости.

Лексема *чёрный* употреблена в самохарактеристике героя, когда он в разговоре с Ольгой сравнивает себя с одинокой чёрной тучкой на небе: «безобразный горбач остался один... один..., как *чёрная* тучка, забытая на ясном небе, на которую ни люди, ни солнце не хотят и взглянуть...» [8, с. 74]. Таким образом, герой осознаёт свое одиночество, порождённое идеей мести.

В моменты наивысшего психологического напряжения Вадима писатель акцентирует внимание на цвете его глаз, называя их не просто чёрными, а угольными: «Он на минуту замолк, его волосы стояли дыбом, глаза разгорались, как *уголья*, и рука, простёртая к Ольге, дрожала на воздухе» [8, с. 93]. Цвет разгорающегося угля говорит о сильнейшем напряжении, состоянии, близком к сумасшествию, которое постоянно усиливается. Как отмечает исследователь поэтики прозы М.Ю. Лермонтова, в частности, цветописи, Г.Е. Абеляшева, у писателя всегда рядом с цветом глаз использованы художественные средства, «выражающие эмоционально-оценочную характеристику» [1, с. 33]. Описывая глаза героев, писатель не

просто передаёт их цвет, ему важно заглянуть вглубь, понять, что этот цвет выражает и какие движения души скрывает. Данный факт сближает литературное и изобразительное наследие автора. «В этом убеждают и рисунки поэта на обложке черновой рукописи «Вадима» – целый калейдоскоп лиц, выражающих различные психологические состояния: смятение, «тайное страдание», душевную боль, порыв страстей, ужас» [3, с. 277]. В этом смысле творчество писателя близко творчеству импрессионистов, для которых характерно стремление «запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать мельчайшие изменения в каждом предмете в зависимости от настроения» [12, с. 50]. Во всех проанализированных фрагментах лексемы ЛСГ тёмного тона выполняют портретно-психологическую функцию.

Отметим, что в основе лермонтовского изображения лиц героев лежат не только художественные принципы, но и достижения в области физиогномики, которыми интересовался писатель. Исследовательский интерес к физиогномике, «учению о необходимой связи между внешним обликом человека и его характером» [17, IV, с. 562], появился у него ещё в юношеские годы и усилился в период зрелого творчества, о чём свидетельствует письмо Д.С. Бибикову, датированное февралём 1841 года, в котором Лермонтов сообщает, что собирается приобрести книги «Лафатера и Галя» [9, с. 457], французских физиогномистов. Лермонтов верил в то, что портретные детали свидетельствуют о внутренних движениях души человека, и в то, что этапы биографии не могут не отразиться на внешности героя. Становится очевидным, что лермонтовские портреты – результат серьёзной интеллектуальной и творческой работы писателя. Лермонтов обращается к описанию внешности монахов, среди которых провёл детство Вадим, к интерьеру и внешнему виду монастыря, изображённых с помощью лексемы чёрный (3): «на полусветлом небосклоне рисовались зубчатые стены, башни и церковь, плоскими *чёрными* городами, без всяких оттенков» [8, с. 10]. Для Вадима монастырские стены навсегда окрашены в чёрный цвет. В облике церковнослужителей также преобладают мрачные оттенки: «...монахи и служки ходили взад и вперёд по каменным плитам, ведущим от кельи архимандрита в храм; длинные, *чёрные* мантии с шорохом обметали пыль вслед за ними; и они толкали богомольцев с таким важным видом, как будто бы это была их главная должность» [8, с. 7]. В данном фрагменте создана гнетущая атмосфера, не предполагающая перспектив для развития лучших человеческих качеств. Автор детализирует портрет монаха, отмечая, что «*чёрная* мантия и клобук увеличивали его *бледность*, и руки, сложенные на груди крестом, подобились тем двум костям, которые обыкновенно рисуются под адамовой головой» [8, с. 56]. Чёрный цвет в одеждах усиливает эффект, производимый обитателями монастыря, за счёт контраста между цветом одежды и лица монахов. Отношение к чёрному цвету в истории православной России было преимущественно нега-

тивное, символизирующему зло, грех, дьявола и ад, а также смерть, «колоратив *чёрный* во всех славянских культурах сохранил и даже развил одно из значений «ритуальной смерти», смерти для мира» [6, с. 45]. Лучшие годы жизни, в которые формируется воображение, развивается фантазия, складываются представления о мире и людях, Вадим провёл в атмосфере постоянного труда и в атмосфере смирения и принятия своей судьбы. Лексема *чёрный* в данных фрагментах выполняет символическую функцию, так как описанные с её помощью предметы и явления становятся символом медленной смерти, а также портретно-психологическую, так как передают психологизм атмосферы, в которой рос Вадим.

Вадим – герой, действующий согласно личным и общественным мотивам. Он является иллюстрацией бедственного положения бесправных слоёв населения России 70-х годов XVIII века. Согласно Указу Петра I, в разряд бесправных людей попадали все категории лиц, не успевшие оформить так называемую «приписку к постоянным классам общества, избрав себе пожизненный род занятий» [7, с. 407]. К 1762 году крепостными становились не только крестьяне, проживающие на территории помещичьей усадьбы и закреплённые за дворянским родом, но и «мелкие разряды лиц, прежде свободных, – незаконнорождённые, вольноотпущенные, не помнящие родства и другие бродяги» [7, с. 407]. Уровень их обнищания показан в романе в небольших пейзажных зарисовках деревень, насыщенных колоремами группы тёмного тона: «Кругом двора и вдоль по берегу построены избы, дымные, *чёрные*, наклонённые, вытягивающиеся в две линии по краям дороги, как нищие, кланяющиеся прохожим» [8, с. 16]. Лермонтов соединяет образы деревни и её жителей: *чёрные*, измождённые тяжёлой работой и лишениями. Кажется, что не только крестьяне, но и их избы согнулись под крепостным гнётом. Лексема *чёрный* реализует семы 'гнёт', 'бесправность', 'обречённость' и выполняет символическую и портретно- и пейзажно-психологическую функции.

Немаловажное значение в романе приобретают романтические и реалистические пейзажи, на фоне которых разворачивается драма жизни Вадима и связанных с ним персонажей. Наиболее часто в тёмные тона окрашивается лес (5 ЦО – 9 ЦУ). В фольклорной традиции он символизирует опасность, смерть. Для создания страшного образа леса писатель выбирает колоремы *чернеть* (1), *чернеться* (2), *чёрный* (3), *мрачный* (1), *тёмный* (2). При этом автор стремится передать густоту, насыщенность оттенков за счёт лексического окружения с помощью слов «непроницаемый», «густой», сочетания «выглядывал из-под каждой ветки», сравнения леса с пологом («Занавеска, закрывающая, завешивающая что-л.» [17, III, с. 266]) и забором: «направо возвышался густой, старый, непроницаемый лес: казалось, *мрак чёрными* своими очами выглядывал из-под каждой ветви; казалось, возле каждого дерева стоял рогатый, кривоногий леший... всё молчало кругом»; «Густым лесом ехал Вадим; направо и налево расстила-

лись кусты ореховые и кленовые, меж ними возвышались иногда высокие полусухие дубы, с змеистыми сучьями, странные, *тёмные*» [8, с. 82]); дремучие ели, как *чёрный полог*, наклоняются над ним [оврагом. – К.З.]» [8, с. 77]; «Наконец лес начинал редеть, сквозь *забор тёмных* деревьев начинало проглядывать голубое небо» [8, с. 76]). Сравнение с пологом и забором, предполагающее полное отсутствие света, делает пейзажные зарисовки выразительными, зловещими, передающими психологизм происходящих событий.

Лермонтов был военным, что наложило отпечаток на создаваемые им в романе образы. Лесные деревья он сравнивает с часовыми («высокие сосны и берёзы окрестных лесов *чернели, как часовые на рубеже земли*» [8, с. 95]).

Кроме леса, писатель создаёт образ отдельно стоящего дерева: «Она запылала, крепче прижалась к нему и ускорила шаги, не говоря ни слова... в это время они находились на перекрёстке двух дорог, возле большой засохшей от старости ветлы, коей *чёрные* сучья резко рисовались на полусветлом небосклоне, ещё хранящем последний отблеск запада» [8, с. 62]. Чёрное корявое дерево на перекрёстке, резко выделяющееся «на полусветлом небосклоне» [8, с. 62], становится символом трагического предостережения: после того, как Ольга и Юрий оказались на этом перекрёстке, происходят трагические события (на пороге церкви бунтующие крестьяне убивают Наталью Сергеевну Палицыну, Борис Петрович Палицын скрывается от крестьянской мести, жизни самого Юрия начинает угрожать серьёзная опасность). Лексема *чёрный* в данном случае выполняет символическую функцию.

Фольклорная традиция просматривается в образе чернеющих пещер и елей. Упоминание о «*чернеющих* елях» встречается перед первым появлением Вадима в доме Палицыных (глава V): «Дом Бориса Петровича стоял на берегу Суры, на высокой горе, кончающейся к реке обрывом глинистого цвета; <...> по ту сторону реки видны в отдалении берёзовые рощи и ещё далее лесистые холмы с *чернеющими* елями» [8, с. 15]. Фольклорист В.Я. Пропп в труде «Исторические корни волшебной сказки» пишет, что ещё в античности было замечено: «Большой частью входы в подземный мир были окружены непроницаемым девственным лесом. Этот лес был постоянным элементом в идеальном представлении о входе в Аид»; об этом же говорит Овидий в «Метаморфозах» (IV, 432, VII, 402). В 6-й книге Энеиды описывается нисхождение в Аид Энея. «Свод был высокий пещеры, зевом широким безмерной, Каменной, озером черным и сумерком леса хранимой» (Вергилий VI, 237–238)» [13, с. 41]. Вход в пещеры, окружённый, как и вход в подземный мир, непроницаемым лесом, воспринимается как граница между двумя мирами, за которой таится смерть.

Упоминание о «*чернеющих*ся выходах пещер» предшествует разговору Юрия и Ольги о смерти (глава XXI): «Несколько времени они шли, прилежно разбирая следы, местами засыпанные свежими листьями и забросанные сухим валежником; наконец, после долгих и утомительных разысканий, они выбрались на небольшую поляну, на которой между несколькими деревьями возвышались три нам уже знакомые кургана...

– Что это значит, — воскликнул Юрий, заметив *чернеющие*ся выходы пещер.

– Я слышала много рассказов про эти пещеры, Юрий. Под этими курганами таятся глубокие подземные ходы, куда только самые смелые охотники прокрадывались... но нам чего бояться!... это место безопаснее самого крепкого терема» [8, с. 84].

Лексема *чернеться*, употреблённая в романе, имеет символическое значение. Она употребляется перед ключевыми событиями.

Большое внимание в романе уделяется образу неба и облаков: «Луна, всплывая на синее небо, осеребрила струи виоющей речки и туманную отдалённость; *чёрные* облака медленно проходили мимо неё, как ночной сторож ходит взад и вперёд мимо пылающего маяка...» [8, с. 114]. Писатель называет облака *чёрными* и сравнивает их со сторожем, который неспешно обходит вверенную ему землю и следит за порядком. Облака как свидетели страшных земных потрясений и человеческих судеб откликаются на происходящее (облака *чёрные*, мрачные, как и сам Вадим), но при этом остаются на своих местах. Тем самым подчёркивается мысль о высшем назначении природы: хранить миропорядок. Эту мысль развивает в своих трудах философ, культуролог, литературовед М.Н. Эпштейн. Описывая поэтическую концепцию Лермонтова, он отмечает, что небо у писателя «противопоставлено земле, выступает как недоступная область мечтаний и стремлений героя <...>, в них существенна, прежде всего, их надмирная высота и недостижимость» [21, с. 218].

Таким образом, колоремы группы тёмного тона участвуют в создании образа главного героя романа, значительно дополняя и раскрывая его, становятся важнейшим средством осмысления жизненного пути Вадима и мотивации его поступков. С их помощью создаётся атмосфера психологического напряжения, в котором постоянно находится Вадим и окружающий его мир. Чёрный цвет становится символом опасности, зла, смерти, а также крепостничества как социально-политического и нравственного явления.

Список литературы

1. Абеляшева Г.Е. Проблемы поэтики портрета (на материале романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»). Симферополь: Крымский архив, 1997. 99 с.

2. Вишневский К.Д. Цветовая палитра М.Ю. Лермонтова // Мир культуры: теории и феномены: Межвуз. сб. научн. ст. Пенза, 2003. Вып. 3. С. 62.

3. Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова // М.Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 271–282.
4. Зубова Л.В. Поэзия М. Цветаевой: лингвистический аспект. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. 263 с.
5. Иванова Н.П. Проблемы поэтики пейзажей (на материале романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»). Симферополь: Крымский архив, 1997. 107 с.
6. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
7. Ключевский В.О. Русская история: полный курс лекций: в 3 т. М.; Минск, 2002. Т 3. 591 с.
8. Лермонтов М.Ю. Вадим // Лермонтов М.Ю. Сочинения: В 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / под ред. Н.Ф. Бельчикова, Б.П. Городецкого, Б.В. Томашевского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 6. С. 7 – 121.
9. Лермонтов М.Ю. Письмо Д.С. Бибикову // Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) / под ред. Н.Ф. Бельчикова, Б.П. Городецкого, Б.В. Томашевского. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т 6. С. 457.
10. Лихачёв Д.С. Слово о полку Игореве // Слово о полку Игореве. 7-е изд. Вступит. ст., ред. текста и объяснит. пер. с древнерус., примеч. Д.С. Лихачёва. М.: Дет. лит., 1978. С. 39–111.
11. Мещерякова О.А. Авторская концептосфера и её репрезентация средствами свето- и цветообозначений в цикле рассказов И.А. Бунина «Тёмные аллеи»: дис. ... канд. филол. наук. Орёл, 2002. 197 с.
12. Николаева М.Н. Языковые особенности стихотворных «пейзажных картин» О. Уайльда // Вестник МГПУ. Сер. Филология. Теория языка. Языковое образование. 2015. № 1 (17). С. 50–58.
13. Пропп В. Исторические корни русской сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
14. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lingvistic/635/%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B5>.
15. Рыбакова И.В. Эпитеты со значением цвета в художественной прозе Пушкина и Лермонтова // Вопросы русского языка. Вып. 2. Ярославль, 1969. С. 56–83.
16. Светличная Т.А. Символика цвета в христианской религии (на основе текста «Откровение Святого Иоанна Богослова»). [Эл. ресурс]: http://pglu.ru/upload/iblock/a3f/uch_2014_v_44.pdf.
17. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.
18. Чупрына О.Г., Жуков И.А. Мотивы номинации астрономических терминов с колоронимом в английском языке // Вестник МГПУ. Сер. Филология. Теория языка. Языковое образование. 2015. № 3 (19). С. 50–54.
19. Шувалов С.В. Мастерство Лермонтова // Жизнь и творчество М.Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: сб. первый. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 251–309.
20. Фишер В.М. Поэтика Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову: Юбилейный сборник. М.; Пг.: Изд. т-ва «В.В. Думнов, наследники бр. Салаевых», 1914. С. 196–236.
21. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высш. школа, 1950. 303 с.

**Художественное пространство пьесы А. Н. Островского
«Не так живи, как хочется»**

В статье приведен анализ художественного пространства пьесы А.Н. Островского «Не так живи, как хочется». Рассматривается причина изменения первоначального места действия пьесы драматургом, что отражается в первой и второй редакциях пьесы. Исследованы основные элементы художественного пространства драмы, а также сделан вывод о выражении художественным пространством не только пространственных, но и непространственных отношений внутреннего мира художественного произведения.

Ключевые слова: А.Н. Островский, драматургия, пьеса, художественное пространство, Москва, Волга.

Krasnikova Olesya

The Artistic Space of the Ostrovsky's Play "Don't Live as You Like"

The article analyzes the artistic space of the play by A.N. Ostrovsky «Don't live as you like». The reason for changing the play's original place is considered, as is reflected in the first and second editions of the play. The main elements of the artistic space of the drama are explored. Also was made a conclusion about the expression by artistic space spatial and non-spatial relations in the work of art.

Key words: A.N. Ostrovsky, dramaturgy, play, artistic space, Moscow, Volga.

Художественное пространство является одной из важнейших характеристик мира художественного произведения. Как действительные события привязаны к реальному географическому пространству, так и мир художественного произведения должен быть замкнут в определенном хронотопе.

Художественное пространство как категория художественности изучается и в контексте конкретного художественного произведения, и с точки зрения закономерностей функционирования художественного пространства в тексте. Ю.М. Лотман в исследовании «В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь» помимо основных вопросов, связанных с мастерством художников слова, уделяет внимание и художественному пространству. Пространство произведения ученый рассматривает как модель, созданную автором в условиях представлений определенной эпохи. «Художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи и совершается действие» [3, с. 253].

Несмотря на целостность понятия "пространство" любое художественное пространство состоит из набора определенных элементов. Этот набор всегда варьируется, в зависимости от того, какая картина мира нари-

сована в художественном произведении. Такими пространственными элементами могут быть "дом", "усадыба", "лес", "поле", "река", "сад" и другие. При таком рассмотрении структуры художественного пространства важнейшим пространственным элементом становится граница. Граница делит пространство на конкретные топосы. Так, мир может представляться "своим" и "чужим", художественное событие может соотноситься с пространственной вертикалью "верх" и "низ" и т.д. Поэтому в структуре художественного пространства так важны те пространственные элементы, которые символизируют некое изменение состояния героя: двери, окна, границы открытых пространств, мосты, реки и т.д.

Итак, место действия – это не только описание «пейзажа или декоративного фона. Весь пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта, складывается в некоторый топос. Этот топос всегда наделен некоторой предметностью, поскольку пространство всегда дано человеку в форме какого-либо конкретного его заполнения» [2]. В зависимости от творческого метода, в рамках которого работает автор, заполнение пространства существенно отличается. Так, экзотическое пространство типичной романтической поэмы будет совершенно иным, нежели пространство готического романа. В классической русской литературе XIX века заполнение пространства стремится «максимально приблизиться к бытовому окружению писателя» [2].

На основе анализа пьесы А.Н. Островского «Не так живи, как хочется» рассмотрим ту систему пространственных отношений, которая определяет организацию внутреннего мира художественного произведения. Работа над пьесой осуществлялась А.Н. Островским в 1854 году, первая публикация состоялась в 1855 году. Первоначальный заголовок был таким: «Божье крепко, а вражье лепко: масленица». Причем данный заголовок отражает основную идею драмы, как сам ее сформулировал Островский в своих черновых записях.

Действие народной драмы в трех действиях (как обозначил Островский) происходит «[в] Москве в конце XVIII столетия, на масленице» [6, I, с. 379]. В драме А.Н. Островский изображает не только бытовое пространство, но и пространство символическое, показывающее духовную красоту и силу России. Это происходит потому, что во время работы над пьесой А.Н. Островский, как и другие члены редакции «Москвитянина», был увлечен русской стариной, патриархальным бытом, традициями, песнями, сказами. Народная, разгульная жизнь (за что Островского неоднократно упрекали) и отображена в пьесе. Причем интересно, что действие происходит именно в Москве, где мнение общества, «мира» крайне важно для человека. Мир пьесы «Не так живи, как хочется» подчиняется традициям христианства и «Домостроя». «В Москве места много, есть где погулять, была б охота» [6, I, с. 381], – утверждает Петр во втором явлении.

Постараемся разобраться, почему действие происходит именно в Москве, хотя известно, что в соответствии с первоначальным замыслом

А.Н. Островского действие должно было разворачиваться в одном из городов на Волге. Сравним комментарии к анализируемой пьесе в двух полных собраниях сочинений А.Н. Островского. Исследователь рукописей Островского Н.П. Кашин считает, что «черновой автограф пьесы отражает две редакции драмы: первая была задумана в пяти актах. Действие происходит в XVII веке в большом волжском городе» [6, I, с. 561].

В комментариях С.Ф. Елеонского к «Собранию сочинений в 10 томах» читаем: «По первоначальному замыслу драма должна была состоять из пяти актов. <...> В ремарке на заглавном листе указывалось: "Действие происходит в XVII столетии, в одном из больших городов России на Волге во время масленицы"» [7]. Очевидно, что место действия пьесы было сознательно изменено автором. И, пожалуй, это действительно важно, ведь случись такая драматическая ситуация, которая показана нам в финале «Не так живи, как хочется», не в Москве, а на Волге, развязка была бы совершенно иной. Безусловно, мы вспоминаем трагедию Катерины из «Грозы».

Выбор общего художественного пространства Москвы поэтому чрезвычайно важен. И беда Петра, и то разрешение конфликта, какое мы видим в финале драмы, закономерно для замкнутого пространства города. В Москве существует свое особое мнение, которым нельзя поступиться. В пьесе «Бешеные деньги» Лидия переживает, что об их безденежье узнают: «Ах, нет, нет, сохрани бог! Невозможно, невозможно! Вся Москва узнает, что мы разорены [6, III, с. 191]. Отметим, что в последней реплике Лидии «Москва – это не город, а название московского люда, горожан. Лидия страшится общественного мнения, ее пугает не столько нищета, сколько то, что будут говорить люди» [1, с. 224].

Герои пьесы «Бешеные деньги» неоднократно говорят о разгульной жизни в Москве. «Если б всю жизнь можно было разъезжать по Москве, то с визитами, то по вечерам и концертам..., ничего не делая; если б не стыдно было так жить и были бы на это средства» [6, III, с. 200]. И такую жизнь ведет не только молодая Чебоксарова – прожигателей жизни в Москве большинство. Так же хотел погулять и Петр, но намеренная временная дистанция, введенная автором, погружает героев в патриархальный мир, традициям которого нужно следовать. Поэтому, конечно, важно не только художественное пространство данной пьесы, но и художественное время, иначе говоря, хронотоп.

В пьесе «Не так живи, как хочется» Островский изображает нравы московского купечества в обыденной среде. «Купечество, по мысли Островского, ближе всего к народным основам жизни и православию. А то, что кажется невежеством, патриархальностью, косностью – это некое спасительное оцепенение, в котором герои сохраняют традиции "стародавней русской жизни", приверженность древним обычаям. Древние обычаи хранит Москва» [4, с. 348]. Отметим, что пространство, в которое драматург помещает своих героев, по сути, заурядно, стандартно. Этот «типичный интерьер или экстерьер» [1, с. 221] призван показать типичные бытовые

ситуации, с которыми сталкиваются герои. Сцена первого действия представляет собой «русскую комнату; налево два окна; прямо дверь и направо дверь; по стенам лавки, на левой стороне деревянный стол и скамья» [6, I, с. 380].

Отметим, что Островский дает комнате характеристику «русская», что погружает нас в художественное смысловое пространство. Описание комнаты традиционно, что вполне соответствует реализму Островского, особое внимание уделено расположению дверей как важнейшему элементу авторской режиссуры.

В самом начале пьесы Даша жалуется на свое положение Афимье, говорит, что Петр завез ее «на чужую сторону украдучи» [6, I, с. 380]. Соответственно уже в первом явлении первого действия возникают пространственные отношения «свое» и «чужое». Далее эти пространственные связи развиваются.

Илья Иванович, отец Петра, говоря о том, чтобы побыть неделю в доме Петра и Даша заявляет: «Придешь к вам на неделю-то, ровно в омут» [6, I, с. 381]. Илья Иванович сейчас живет у брата в келье, поэтому для него важны другие пространственные параллели: «в миру» – «в монастыре». Причем, «в миру», то есть в обществе, в бытовой народной жизни насмотрелся он больше дурного, нежели хорошего. (И опять же здесь мы можем вернуться к размышлениям о «мире» – обществе Москвы).

«Какое житье в миру-то нынче? Только соблазн один» [6, I, с. 381], – говорит Илья Иванович. Этот соблазн связан с пространством и временем действия пьесы. Москва выступает здесь как город соблазнов, место падения нравов. Жители Москвы находятся под влиянием праздника: «Смоталась совсем, и день и ночь пьяна, дым коромыслом; такая уж эта неделя, право» [6, I, с. 393]. Масленица – праздник, который напоминает о языческом прошлом Руси, в Масленицу гуляет нечистая сила.

Илья Иванович, предостерегая сына от такого разгула, постоянно упоминает те топосы, с которыми связан «чужой» мир или пограничный, но не «свой». И этим он демонстрирует, что путь, избранный сыном, неверен: люди в миру «путаются в грехах-то, как в лесу» [6, I, с. 382]; «Своя воля в пропасть ведет. Доброму одна дорога, а развращенному десять» [6, I, с. 382]; «Помни, Петр! Перед твоими ногами бездна разверстая» [6, I, с. 383].

Когда Даша пытается образумить Петра, напомнить, как им было хорошо раньше, она упоминает «улицу», жизнь в миру и общественное мнение, которое приятно тому человеку, который живет в согласии с традициями.

Даша: «Выйдем мы с тобой в праздник на улицу – и сидим целый день обнявшись, за белую руку ты меня держишь, в глаза мне смотришь. Народ-то идет – на нас радуется» [6, I, с. 384].

Дом – локация «своя». В доме, в семье человеку должно быть хорошо. Петр же дома несчастлив, из-за этого он и страдает, считая так: «Нечего мне дома делать, здесь угарно» [6, I, с. 385]; «Дома-то тоска» [6, I, с. 386].

И поет, как будто беду себе кличет:

*«Удалая голова,
Не ходи мимо сада,
Не ходи мимо сада,
Не прокладывай следа,
Дороженьки не тори,
Худой славы не клади»* [6, I, с. 386].

Топос «сад» в этой песне появляется не случайно. Про сад позже в драме поет и Даша, далее мы рассмотрим значение данного образа.

В десятом явлении тоска Даши доходит до предела. Она решает уехать «к своим». «Поеду в Рогожскую, найму лошадей» [6, I, с. 390]. Эмоциональным монологом героини заканчивается первое действие.

Второе действие пьесы разворачивается в избе на постоялом дворе. В избе Петр разговаривает с Грушей, диалог связан с гулянием в масленичную неделю на улице: «Посмотри в праздник, сколь хорошо: на улице сидят все вместе; а ты вот со мной никогда не погуляешь» [6, I, с. 394]. И в этом диалоге с Грушей, и в диалоге с Дашей образ «улица» приравнивается к понятию «общественное мнение». Не может, конечно, погулять с Грушей на улице Петр Ильич. Мнения общественного он страшится, поскольку он женат, а Грушу обманывает, не сказав ей этого. И даже выйти из избы он боится, вдруг встретит знакомых. «Поди посмотри, нет ли кого в избе либо на дворе» [6, I, с. 394]. Петр, ухаживая за Грушей, говорит ей: «Проси, чего хочешь» [6, I, с. 394]. А Груше ничего и не надо, кроме любви, да перстенечка. Поскольку не может гулять она с любимым на улице, перед народом, «на миру», то и просит купить ей перстень: «По крайности перстенок покажу, что есть у меня такой парень, который меня верно любит» [6, с. 394].

Естественно, что девушка – живая, бойкая натура, начинает задумываться, почему Петр не гуляет с ней в праздник. Она размышляет, что Петр недоброе что задумал – «Так мы с матушкой и двери покажем, у нас недолго!» [6, I, с. 395]. Опять упоминание в тексте пьесы дверей, но здесь не описание комнаты, которое обычно дается в ремарках, а метафорический перенос: дверь – разрыв отношений. Мы уже ранее говорили о важности пограничных топосов, здесь дверь выступает именно в такой функции.

Следующие пространственные отношения вырастают из диалога Степаниды (матери Даши) и Груши. Это пространственная параллель: Москва – провинциальный город. В Москву дорога тяжелая, «в Москве-то всего впервой» [6, I, с. 396], – говорит Степанида. Родители Дарьи из провинциального города: «Город-то наш на проезжей дороге; мещане мы. Живем-то хоть и бедненько, а домишко-то у нас хоть куда». Как уменьшительно-ласкательно называет свой дом Степанида! В этих словах и проявляется

«свой» мир, в который рвется вернуться Даша. А уехал из этого мира купец молодой (Петр), прихватив Дашу, не по правилам, не по обычаям, «украдучи», как говорит сама Даша. Также и молодой гусар увез Дуню из домика старика-отца, героя повести А.С. Пушкина «Станционный смотритель». Судьба Даши также напоминает и судьбу Авдотьи Максимовны из пьесы А.Н. Островского «Не в свои сани не садись», поскольку все названные сюжеты основаны на притче о блудном сыне.

Непослушание родителям, отказ от традиций и приводят Дашу к горю в семейной жизни, считает ее отец Агафон.

Когда Даша тоскует, рассказывая свою историю хозяйке постоялого двора, она поет песню, сюжет которой отвечает ее желаниям:

«Полечу я пташечкой кукушечкою,

Полечу на матушкину на сторонушку» [6, I, с. 399].

Далее текст песни несколько перекликается с песней Петра:

«Сяду я во садике да на яблоньку,

Запою младешенька, жалким голосом» [6, I, с. 399].

Открытое пространство, сад помогает героям (и Петру, и Даше) выразить свое горе, свою боль. Такое пространство в данном контексте может рассматриваться как пограничное, поскольку не относится ни к «своему» миру, ни к «чужому». Пограничность такого локуса доказывается и его спецификой, поскольку «сад» одновременно является и локусом цивилизации, и природным локусом.

Первая сцена третьего действия происходит в комнате второго действия. Когда Петр с Еремкой говорят о приворооте, опять возникает «свой» дом, причем, Петр в этом контексте находится вне «своего» дома. Еремка: «Его приворот на тысячу вёрст действует. Так приворожит, что она из дому убежит, да к тебе придет» [6, I, с. 408].

В ремарке ко второй сцене указано, что действие происходит в комнате первого действия. Таким образом, пространственное кольцо мира пьесы замыкается. Драма начинается и заканчивается в одной и той же локации.

Петр, сердясь, спрашивает тетку, уходила ли жена со двора. То есть, иначе говоря, покидала ли она замкнутое пространство, в котором должна была находиться. Петр: «Куда она ушла? Я ее найду! Из земли выкопаю, со дна моря достану!» [6, I, с. 411]. С ножом в руке Петр отправляется искать жену, которая через мгновение возвращается вместе с родителями домой. Петр же, как говорит Вася, «попался мне на Москве-реке, такой страшный, без шапки, бегаёт с ножом; ведь, того и гляди, в прорубь попадет». Находясь в пограничном эмоциональном состоянии, Петр идет к Москве-реке, которая также является границей, является неким переходом, путем-дорогой.

В пятом явлении Петр возвращается в дом. Пьеса заканчивается монологом Петра и примирением мужа и жены. Петр рассказывает, что удар колокола вывел его из оцепенения. «Гляжу – я на самом-то юру Москва-реки стою над прорубем» [6, I, с. 414]. «Вспомнил я тут и батюшкины сло-

ва, что хожу я, злодей, над пропастью» [6, I, с. 414]. Пропасть здесь – это и та пучина реки, в которой мог оказаться герой, и та бездна нравственного падения, в которую он попал бы, не образуясь вовремя.

Говоря о художественном пространстве пьесы, нельзя не увидеть то фольклорное начало, которое вводит в текст пространственные отношения «мир реальный» – «мир потусторонний». Недаром на первой странице пьесы автор указывает, что «содержание взято из народных рассказов» [6, I, с. 379].

Потусторонний мир появляется в пьесе, когда приходит «нечистая сила», которую олицетворяет кузнец Еремка. Но узнаем мы об этом мире от Груши, которая рассказывает, что кузнец «все этак душой-то своей клялся, в преисподнюю себя проклинал <...>. Каких бед с ним не было! Два раза из прорубя вытаскивали, а ему все как с гуся вода» [6, I, с. 393–394]. Еремка искушает Петра, подталкивает его к пьянству, колдовскому привороту, склоняет к убийству жены, являясь в виде призрака и, наконец, приводит его к краю пропасти. Масленичная «закружила» Петра и «увлекла» его из дома, заставив забыть о семейном долге. Конец шумного праздника – утренний благовест – вновь возвращает героя к правильной жизни и к будничному состоянию. Не случайно именно накануне Великого поста и с помощью звука колоколов приходит к герою просветление.

В своей работе «"Непрочитанный" А.Н. Островский: поэт иконной России» [5] Г.В. Мосалёва утверждает новый взгляд на творчество драматурга: «Островский был прежде всего христианином», а главной идеей драматургии Островского «является идея преображения и просветления души». Разделяя это мнение, относительно пьесы «Не так живи, как хочется» Т.В. Мальцева считает, что нравственное падение человека на краю "разверстой бездны" в пьесах Островского «всегда остановит какое-нибудь знамение, молитвенное слово, внутренний голос» [4, с. 348].

Время и пространство пьесы обуславливают единство ее художественного мира. «За изображением вещей и предметов, в окружении которых действуют персонажи текста, возникает система пространственных отношений, структура топоса. При этом, являясь принципом организации и расстановки персонажей в художественном континууме, структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте» [2].

Действие пьесы «Не так живи, как хочется» гармонично развивается в московском духе, именно поэтому становится вполне понятным, почему первоначальный замысел А.Н. Островского о Волге как месте действия был изменен. «Московское царство» Островского символизирует мир русской народной жизни, объединенной и связанной великой историей и традицией.

Список литературы

1. Красникова О.Н. Пространство и время в пьесе А.Н. Островского «Бешеные деньги» // XX юбилейные Царскосельские чтения: материалы междунар. науч. конф., 20–21 апр. 2016 г. / под общ. ред. проф. В.Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2016. Т. I. С. 217–226.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 1998. С. 14–285.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–292.
4. Мальцева Т.В. Художественный и идейный смысл традиции в пьесе А.Н. Островского «Не так живи, как хочется» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 1. № 4. С. 347–351.
5. Мосалева Г.В. «Непрочитанный» А.Н. Островский: поэт иконной России: монография. Ижевск: Удмуртский университет, 2014. 296 с.
6. Островский А.Н. Полное собрание сочинений: в 12 т.; под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.]. М.: Искусство, 1973–1980. Т. 1. Художественная проза. Пьесы (1843–1854). М.: Искусство, 1973. 576 с.
7. Островский А.Н. Собрание сочинений: в 10 т.; под общ. ред. Г.И. Владыкина [и др.] М.: Гос. изд-во худ. лит. 1959. Т. 1. [Эл. ресурс]: http://az.lib.ru/o/ostrowskij_a_n/text_0042.shtml

В. Ю. Прокофьева

Семантическое пространство эпиграфа в поэтическом цикле Б. Садовского «Самовар»

В статье анализируются текстовые взаимодействия поэтического цикла Б. Садовского «Самовар» и эпиграфа к нему. Композиция цикла во многом повторяет тематическую, визуальную, эмоциональную последовательность, заданную эпиграфом, который становится планом поэтической книги. В цикле разворачивается образная система, мотивы и смысловые оппозиции, в «свернутом» виде представленные в эпиграфе.

Ключевые слова: Б. Садовской, эпиграф, поэтический цикл, композиция, мотив, семантическое пространство.

Prokofeva Viktoria

Semantic Space of Epigraph in B. Sadovsky's Poetic Cycle «Samovar»

The article analyzes the textual interactions of Sadovskoy's poetic cycle «Samovar» and the epigraph to it. The composition of the cycle in many respects repeats the thematic, visual, emotional sequence set by the epigraph, which becomes the plan of a poetic book. The cycle unfolds a figurative system, motives and semantic oppositions, in a «collapsed» form presented in an epigraph.

Key words: B. Sadovskoy, epigraph, poetic cycle, composition, motive, semantic space.

В 1914 году вышла поэтическая книга Б. Садовского «Самовар», вызвавшая волну самых разных критических откликов и тем надолго определившая отношение к творчеству автора. Критики либо одобряли традиционную поэтическую манеру книги, в которой «много той ароматной, уютной, бытовой поэзии, которая так редка теперь и за которую всегда начинаешь любить автора» (В. Пяст, *День*. 1914, 11 апреля), либо насмеялись над объектом поэтического исследования: «Поэт пытается прорекламирровать самовар в рифмованных строках и, вероятно, думает, что из его попытки вышло нечто большое и, главное, оригинальное» (Торе Гам, *Русская Ривьера*, 1914, 24 апреля); «...неудачная по своей тяжеловесности шутка даровитого писателя, и притом шутка не без привкуса квасного патриотизма» (*Речь*, 1914, 12 мая) [3, с. 363–364].

Книга была издана однокашником Б. Садовского по нижегородскому Дворянскому институту А.М. Кожебаткиным, секретарем издательства «Мусагет» и основателем собственного издательства «Альциона» (в вводном стихотворении «Самовара» есть посвящение «А.М. Кожебаткину», а в самом тексте обыгрываются мифологические персонажи, чьи имена носили издательства – *Мусагет*, *Альциона*). «Самовар» представляет собой, кроме поэтического введения и прозаического «Предисловия» о месте самовара «в нашей жизни», еще десять стихотворений на обозначенную тему. Эпиграфом ко всей поэтической книге послужила четвертая строфа из стихотворения Я.П. Полонского «Колокольчик»:

У меня ли не жизнь? Чуть заря на стекле
Начинает лучами с морозом играть,
Самовар мой кипит на дубовом столе
И трещит моя печь, озаряя в угле
За цветной занавеской кровать!

На двух особенностях отношения данного эпиграфа к данному тексту мы и остановимся.

Эпиграф, как говорится в его любом словарном определении, подбирается к художественному произведению для выражения его темы, идеи или общего настроения. В «Самоваре» эпиграф играет роль более сложную и в плане композиции книги, и с точки зрения ее мотивов, образов, ассоциативных рядов и смысловых столкновений, ибо тема, идея и настроение даны Б. Садовским в прозаическом «Предисловии», похожем на стихотворение в прозе: «самовар в нашей жизни ... огромное занимает место» (тема), «человек, обладающий самоваром, уже не одинок» (идея), «потребно иметь в душе присутствие особой, так сказать, с а м о в а р н о й м и с т и к и (разрядка автора. – В.П.), без которой сам по себе самовар, как таковой, окажется металлическим сосудом определенной формы, способным, при нагревании его посредством углей, доставить известное количество кипятку» (настроение).

Подойдем к эпиграфу с позиций поэтики «сужений и расширений» поля зрения, представленного в поэтическом тексте, с помощью которой М.Л. Гаспаров нашел внутреннюю гармонию стихотворения А. Фета «Ше-

пот, робкое дыханье...» [1]. Первая строчка начинается риторическим вопросом-восклицанием очень абстрактного характера: «У меня ли не жизнь?» – взгляд внутрь себя. Далее мы видим домашнее пространство изнутри, его прозрачную границу, связывающую два мира, – окно: «Чуть заря на стекле / Начинает лучами с морозом играть...». Затем взгляд переводится еще ближе к наблюдателю, представляя то, что перед ним: «Самовар мой кипит на дубовом столе...», «серединное пространство». Наконец, описывается противоположная окну граница – пространство в глубине комнаты (угол), оно знакомо и привычно, поэтому не столько видится, сколько *слышится* и *мыслится*: «И трещит моя печь, озаряя в угле / За цветной занавеской кровать!». Таким образом, схема движения взгляда в пяти строчках эпиграфа такова: внутрь себя → впереди себя → перед собой → представление того, что сзади, т.е. опять внутрь себя.

Эмоциональное развитие строфы выглядит следующим образом: от нарочитой приподнятости (а в контексте стихотворения Полонского, звучащего от имени женщины, давно и напрасно ждущей в доме своего возлюбленного, первая фраза наполняется иронией по отношению к себе: это *не жизнь*, а ее ожидание, пауза) к попытке порадовать себя началом нового дня и ощущением рядом родных, знакомых собеседников (*самовар кипит, печь трещит*) и к внутреннему осознанию собственного одиночества (как кровать за занавеской).

Зрительное восприятие – от природного света к мерцанию огня в темноте комнаты, цветовое – холодные краски зимы (серебро и белизна) и теплые – зари и дома (желто-красно-коричневые тона восходящего солнца, огня и дерева), звуковое – кипение воды и треск горящих поленьев. Подробный разбор строфы на уровне ощущений, в ней представленных, выявляет в себе тот «семантический сгусток», который содержится в одиннадцати стихотворениях Б. Садовского, – их основные мотивы, бинарные оппозиции, смысловые лексические группы.

Теперь проследим пространственное, ментальное, эмоциональное развитие в двенадцати поэтических главах книги Б. Садовского в сравнении с пятистишием Я. Полонского.

Во вводном стихотворении «1. Издателю», наполненном традиционными аллегориями в духе поэзии пушкинского времени и прямо к нему отсылающими (*заветы Пушкина храня*), реализуется метафора «жизнь – вода» (с «поэтическим» вариантом – творчество как вода, наполняющая и живительная). Мысль «вода в нас» (*мы в о д о х л е б ы* – разрядка автора. – В.П.) передается через насыщение каждой строчки словами с «водной» семантикой, что может показаться избыточным, так как и собственные имена из греческой мифологии ассоциируются с водой (*Ипокрена, Иппокрена* – источник на горе Геликон, где по преданию обитали музы; *Камена* – ним-

фа ручья; *Альциона, Алкиона* – одна из плеяд, дочь океаниды, возлюбленная Посейдона):

*Струями волжской Ипокрены
Вспоили щедро нас Камены
И Мусагета водоюмет.
Теперь фонтан его поет
В лугах лазурной Альционы.*

Последняя строка стихотворения – о «воде в сосуде»: *За то несущ тебе я в дар Мой одинокий самовар*. Метафора «человек – сосуд» не нова, но у Садовского акцент перемещен – «сосуд – человек» и конкретизирован – «самовар – собеседник», и об этом прямо говорится во второй, прозаической главе «2. Предисловие» (*Самовар – живое разумное существо, одаренное волей*), посвященной самовару в нашей жизни. Третье стихотворение без названия – о *нежизни* (в контексте «Колокольчика» первая фраза эпиграфа «У меня ли не жизнь?»), как было показано, имеет коннотативное значение «нежизнь») без самовара и желании закончить дни рядом с ним:

Страшно жить без самовара:	...Если б кончить с жизнью тяжкой
Жизнь пуста и беспредельна,	У родного самовара,
Мир колышется бесцельно,	За фарфоровую чашкой,
На душе тоска и мара.	Тихой смертью от угара!

Итак, первые три главы книги Б. Садовского, в соответствии с первой фразой ее эпиграфа, – абстрактные рассуждения о «жизни» и «нежизни» и участии самовара в обеих ипостасях человеческого существования.

Следующие полторы строчки эпиграфа о начале дня (*заря*) можно истолковать как представление начала вообще, в том числе и человеческого, т.е. времени. Стихотворение «4. Родительский самовар» – о первом знакомстве с самоваром:

Беспомощно и резко я кричал,
Водою теплой на весу обмытый,
Потом затих; лишь самовар журчал
У деревянного корыта.

В данном контексте самовар – как мать, баюкающая младенца, т.е. первый в жизни собеседник.

О времени жизни – и стихотворение «5. Студенческий самовар», которое перекликается с эпиграфом текстологически от строчки «С тобой дружил узор на ледяном окошке» до последней – «И холодна моя постель». Самовар – единственное родное существо в чуждом пространстве, оно воздействует на лирического героя, вызывая поэтическое вдохновение, с ним молодому человеку хочется себя отождествить:

Ты вызывал стихи, и страшные рыдания,
Неразрешенные, вскипали невзначай,
Но остывала грудь в напрасном ожиданьи,
Как остывал в стакане чай.

Третья и четвертая строчки эпиграфа – пространственная ориентация предметов, их звуковой и цветосветовой облик. Впечатления от различных

российских пространств (городского, столичного, деревенского) и «вечное возвращение» к самовару – в центре следующих стихотворений Б. Садовского, названия которых говорят сами за себя: «6. Самовар в Москве», «7. Самовар в Петербурге», «8. В санатории». (Последнее, по предположению С.В. Шумихина [4, с. 120–121], посвящено знакомой автору поэтессе Н. Львовой, покончившей с собой в конце 1913 г. Ключ к разгадке ассоциативной связи этого случая с самоваром можно найти в «Записках» Б. Садовского, где он вспоминает: «Во второй половине ноября 1913 г. я приехал в Москву и раза два видел Надю (Львову. – В.П.). 24 ноября в воскресенье был я на именинах. Надя вызвала меня к телефону. Из отрывистых слов я понял, что ей нестерпимо скучно. «Скучно, прощайте!» Домой я возвратился поздно. Едва успел сесть утром за *самовар* (курсив наш. – В.П.), как меня пригласила к телефону вчерашняя именинница. «Слышали новость? Львова застрелилась» [2, с. 130]. Понятным становится и образ красавицы в стихотворении и последняя его строчка: «Красавица в гробу»).

Эти три стихотворения чрезвычайно насыщены предметной лексикой, в следующих трех («9. Умной женщине», «10. Монастырские мечты», «11. Новогодний самовар») акцент делается более на звуковом и цветосветовом восприятии описываемого. Смысловые группы звуковой, цветовой и световой лексики выглядят следующим образом:

в чайник длительным ударом Звенела и лилась струя (9), *благовест дрожит, шумящий самовар, часы-кукушка Пробьют восьмой удар, колокольный вздох* (10), *в мире сказочного гула, книга ровно шелестит* (11) – звуки предметов;

ангел... влюбленным трепетал крылом (9); *засеребрится Туманом борода, И будет ночь легка мне, Пока белеет ширь* (10); *Льдом зеркальным затянуло Окна синие мои, лапы белых елей, былых мятелей* (орфография авторская. – В.П.) *серебрится полотно, горы голубого хрусталя* (11) – белый, серебристый, сине-голубой цвета;

самовар, струя, кран, стакан, чай (9); *загорится ... звезда, заря вечерняя, свеча* (10); *струи пара, зеркальный лед, лампадка, серебрится полотно мятелей, хрусталь, звездные узоры* (11) – отблески, мерцания.

Кроме этого, девятое стихотворение реализует «женский подтекст» эпиграфа: картина женщины у самовара, который делает ее прекрасной, перекликается с третьей строчкой строфы «Колокольчика»:

Но красотой родной и новой
Передо мной ты расцвела,
Когда остались мы в столовой
Вдвоем у чайного стола.

Та же мысль, облеченная в прозаическую форму, звучит в «Предисловии»: «Целомудренная женщина подле самовара сразу овеивается поэзией подлинного уюта и женственной чистоты».

Наконец, в последнем стихотворении «12. Разочарование» чувство одиночества, опустошенности, отсутствия всяческих желаний, обреченности нарастает до предела, лирический герой обращается внутрь себя, ана-

лизирует свои ощущения, рассуждает о времени жизни (смысловая парадигма времени в ее текстовой последовательности – *полдневный зной, отцветшая весна, мгновения пусты, время провожу ... в праздности, пустыня легких дней* – усиливает негативную оценку собственного существования). Почти нет цветосветовой и звуковой лексики, те немногие звуки, которые слышатся в стихотворении, исходят от человека, и легким отзвуком последней строчки эпитафия слышится усиление мотива одиночества через его пространственно-предметное изображение – отделенная перегородкой кровать → чужие спальни за стенами домов:

На книги ли взгляну: как скучные пески,
Пыль библиотеки, иссохшее болото,
В пустыне легких дней, как ветер я брожу
Но валится ружье и тяжела охота.
Перегорев душой, я время провожу
В уютной праздности; ни весел, ни печален,
Где *мысли* старые *кричат*, как кулики,
Стучать под окнами *чужих счастливых спален*.

Единственное желание, которое теплится в опустошенной душе, – домашнего уюта и верного собеседника:

Мой идеал покой. О, если б я встречал
Все ночи в комнате лазоревой и мирной,
Где б вечно на столе томился и журчал
На львиных лапках самовар амбирный!

Таким образом, композиция «Самовара» во многом повторяет тематическую, визуальную, эмоциональную последовательность своего эпитафия, который можно назвать планом в его прямом смысле, как схематически записанная совокупность коротко сформулированных мыслей-заголовков, «скелет произведения».

Кроме этого, в эпитафии «в сгущенном состоянии» содержатся образы, мотивы и смысловые бинарные оппозиции, раскрывающиеся в одиннадцати стихотворениях. Перечислим их в соответствии с текстовыми фрагментами (цифра в скобках обозначает номер стихотворения).

1. Мотив времени, реализующийся в оппозициях *жизнь/нежизнь (смерть)*, *начало/конец* (жизни, дня), почти постоянный образ зимы (только в 6 и 12 стихотворениях упоминаются соответственно *май* и *отцветшая весна*) и темноты – вечера или ночи (упоминается в 4, 5, 6, 7, 8, 11, утреннее или дневное время суток – в 8, 10, 12): *жизнь тяжкая/тихая смерть* (3), *родился я/веций Достоевский ... спит на кладбище* (4), упоминание кладбища – в 6, гроба – в 8, 10 (последнее – о собственной смерти), вечности – 6, 9, 10, 12, старины, древности – 4, 6, 8.

2. Пространство, делящееся, как и в эпитафии, на свое и чужое, «внутридомное» и «закономное», теплое домашнее и холодное зимнее, имеет цветное соответствие: в тексте появляется оппозиция *цвет зимы/цвет огня, дерева (белый, серебристый, голубой, синий/красный, золотой, желтый, коричневый)*, причем «холодных» обозначений значительно больше: *гулкая метель; дни изношены, как синяя фуражка; узор на ледяном окошке* (5),

фантом туманный (о Петербурге) (7), *седых ветвей подборы ... на голубом снегу* (8), *засеребрится туманом борода; взойду ль на синий клирос в стеници псалмов* (10), *льдом зеркальным затянуло окна синие мои; лапы белых елей; горы голубого хрусталя* (11) – *вздохали фонари на розовом Арбате* (5), *в окне зари пожар* (8), *огни витрин* (7), *свеча* (10), *листья золотые* (12). Выстраиваются ассоциативные цепи: зима – холод – нежизнь – смерть – вечность – одиночество, огонь – тепло – жизнь – самовар – собеседник, их семантика всячески поддерживается. Даже цвет самовара в зависимости от металла, из которого он изготовлен, влияет на «качество жизни»: *самовар из красной меди* (7), создатель домашнего комфорта, и *никелевый* (т.е. серебристый) *скудный не дышит самовар* (8).

3. В образной структуре эпиграфа выделяются две доминанты – *самовар* и *кровать*, они же становятся семантическим центром в одиннадцати стихотворениях Б. Садовского.

Самовар, как отмечалось выше, представляется автором как живое, родное существо, единственный собеседник. Он и описывается, как нечто живое: *одинокий* (1), *родной* (3, 5), *как отрок, строен* (11), *на львиных лапках самовар ампуриный* (12), излучает чары (9), его звуки – *воркованье* (3), *шум* (4, 10), *журчанье* (4, 12), он поет (6).

Кровать, как и в эпиграфе, в трех стихотворениях из одиннадцати помещается в сильную позицию – в последнюю строчку стихотворения, причем в двух «вариантах» – *кровать/гроб* – в соответствии с оппозицией *жизнь/смерть*: (Достоевский) *Спит на кладбище Александро-Невском* (4), *И холодна моя постель* (5), *Красавица в гробу* (8); еще в четырех настроение последней строчки связано с этими образами (и кровати, и гроба) – это смерть, ее желание, сон или забытие. Как видим, и *кровать*, и *гроб* (в некотором роде – тоже ложе) семантически связаны автором с одиночеством или смертью, тогда как *самовар* – с их противоположностью, т.е. выявляется еще одна оппозиция, запрограммированная в эпиграфе, – *самовар/кровать*.

В добавление к сказанному заметим, что сценарий практически всех стихотворений строится с небольшими вариациями по схеме, заложенной в эпиграфе: путь в чужом пространстве → дом → взгляд в окно на это пространство → общение с самоваром → одинокая постель, смерть (гроб).

Итак, в поэтической книге Б. Садовского «Самовар» эпиграф играет роль более сложную, чем «цитата на тему». Эпиграф в ней – неотъемлемая часть всего текста: он организует и композицию стихотворных главок в целом, являясь, по сути, планом книги, и общим сценарием каждого стихотворения в отдельности; в нем же в «свернутом» виде заложена образная система «Самовара», его основные мотивы и семантические столкновения.

Список литературы

1. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный (*композиция пространства, чувства и слова*) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 144–147.

2. Садовской Б. Записки. Публ. и вст. ст. С.В. Шумихина // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1988. Вып. 6. С. 121–131.

3. Б. Садовской. Стихотворения. Рассказы в стихах. Пьесы. Вст. статья и коммент. С. Шумихина. СПб.: Академический проект, 2001. 397 с.

4. Шумихин С.В. Ровесник «серебряного века». Вст. ст. к публикации «Записок» Б. Садовского // Встречи с прошлым. М.: Советская Россия, 1988. Вып. 6. С. 116–121.

Е. В. Меркель

Оксюморонные качества жидких и эфирных субстанций в поэзии Осипа Мандельштама

В статье рассматривается реализация субстанциально-вещественной семантики в поэтике одного из трех «эталонных» представителей акмеизма Осипа Мандельштама. Анализируется синтагматически-контекстуальное и парадигматическое развертывание субстанциальных образов «бытийствующей» лирической вселенной, таких как: воздух, вода, кровь и пр. Заметим, что при отборе лексем для анализа их семантических дериватов мы руководствовались не только принципом повторяемости, но и их семантической значимостью. Доказывается, что Мандельштам как представитель поэтической школы создал уникальную систему образов акмеистической модели мира, отражающих «вещественную плоть» реального бытия.

Ключевые слова: О. Мандельштам, образ, парадигма, амбивалентность, оксюморонные качества, миромодель.

Merkel Elena

Oxymoronic quality fluid and essential substances in the poetry of Osip Mandelstam

The article considers creation of substantial-material semantics in the poetics of Osip Mandelstam, one of the three "reference" representatives of acmeism. We analyze syntagmatic, contextual and paradigmatic evolution of substantial images in the "existing" lyrical universe: air, water, blood etc. While selecting lexical items for the analysis of their semantic derivatives we follow not only the principles of repetition but also their semantic meaning. It is proved that Mandelstam as a representative of the poetic school developed a unique system of images of acmeist world model, reflecting the "material flesh" of real life.

Key words: O. Mandelstam, image, paradigm, ambivalence, oxymoron qualities, world model.

Субстанции в поэтическом универсуме Мандельштама неравнозначны. В мандельштамоведении уже шла речь о сугубой важности камня и вообще образов, связанных с семантикой твердости, крепости (например, глины) [1; 2; 3; 4; 5 и др.]. Альтернирующий им образный комплекс текучих субстанций не несет той аксиологической нагрузки, какая была свойственна камню, однако в некоторых контекстах (в первую очередь – исторических), вода и генетически восходящие к ней образы приобретали

заметную частотность и актуальность при выстраивании идиопозитических структур.

Так, вода и вообще любая влага, заметно уступающая в частотности твердым субстанциям у раннего Мандельштама, к концу 1910-х – началу 20-х годов, начинает приобретать всё большее значение. Дело в особом восприятии среднего онтологического яруса как движимого, ненадежного. Катастрофические события истории, таким образом, словно «выбили почву из-под ног» у целого поколения, что было запечатлено Мандельштамом в целом ряде «текучих» образов. При этом в сборнике «Tristia» амбивалентность восприятия поэтом революции обусловлена именно двойственностью авторского эсхатологического мифа. Революция вписывается в эсхатологическую модель тотальной гибели, а также в модель растворения «космоса» в «хаосе». Первый случай представлен парадигмой *небесных светил*, второй – парадигмой *воды*. Данная субстанция является инвариантным образом, ее семантические вариации представлены лексемами: *океан, река, Нева, вино, лед*. Ср.: «В кипящие ночные воды / Опущен грузный лес тенет...» [6, I, с. 122]; «И праздник черных роз свершаем / Над аметистовой водой?» [6, I, с. 117]; «Словно темную воду, я пью помутившийся воздух. / Время вспахано плугом, и роза землю была. / В медленном водовороте тяжелые нежные розы, / Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела...» [6, I, с. 126]; «Прозрачная весна над черною Невой / Сломалась, воск бессмертья тает...» [6, I, с. 121]; «...Струится <...> лед бледно-голубой <...> Как будто в комнате тяжелая Нева...» [6, I, с. 111]; «Но, как медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает» [6, I, с. 111].

Образ *воды* во второй книге Мандельштама генетически связан с парадигмой «родового лона», в котором в эсхатологические эпохи «расплавляется» феноменальное бытие. В то же время семантика *воды* обретает мифопозитические обертоны, восходя к своему мифологическому прототипу – библейскому всемирному потопу. Мифологема «потопа» угадывается в образах «плывущей земли», корабля времени, идущего «ко дну», «кипящего сумрака вод», в которые опущен «груз тенет» – в «Сумерках свободы».

Образы, маркирующие ситуацию «потопа», появляются и в других стихотворениях второго периода, например, в «Венецианской жизни» (ср.: «И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег» [6, I, с. 129]), в «Нашедшем подкову» (ср.: «Любуясь на доски, / Заклепанные, слаженные в переборки / Не вифлеемским мирным плотником, а другим – / Отцом путешествий, другом морехода...» [6, I, с. 146]).

Парадигма «водных» образов «Tristia» семантически связана с *дионисийским* разливом стихий и страстей эпохи революции. Поэтому в стихах второй книги семантика водной стихии представлена в образах вина (ср.: «Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима...»; «Та песня дикая, как черное вино...»; «А я пою вино времен...»). Нередко в

художественном пространстве «Tristia» происходит «семантическое ветвление» образов, входящих в *водную* парадигму по принципу мифологического генезиса. Так, семантика «вина», притягивает к себе образы Валгаллы, «винограда», который, в свою очередь, вводит имплицитный образ Диониса-Бахуса. *Река / Нева* корреспондирует с Рейном, рейнвейном, Лорелеей и, в конце концов, метаморфозно перевоплощается в Лету (сухую реку).

Тенденция искажения бытия, наблюдаемая в «Tristia», воплотилась в трансформации субстанциальных образов стихотворений этого сборника: солнца, земли, воды. Подобные метаморфозы коснулись и образа воздуха, отраженные в необычной семантической сочетаемости данной лексемы. *Воздух* предстает «помутившимся», «темным» [6, I, с. 126], «граненым» [6, I, с. 129], «дремучим» [6, I, с. 136], «смертным» [6, I, с. 112], и его лирический герой при «каждом вздохе» пьет как отраву [6, I, с. 112], в нем начинает струиться «лед бледно-голубой» [6, I, с. 111]. Характерные для контекстов «Tristia» изменения природы *воздуха* усугубляются в последующих периодах, о чем речь пойдет позже.

Если попытаться определить существо деструктивных процессов, отраженных в художественном пространстве «Tristia», то это, с одной стороны, «расплавление», «разжижение» твердых субстанций (*земли*), «потемнение» светлых и прозрачных материй (воздух *мутный*, солнце *черное*), а с другой стороны, это убывание, усыхание, истончение, «прозрачивание» всякого рода материальных сущностей и предметов (ср.: «Ласточка... на крыльях срезанных», «В Петрополе прозрачном мы умрем», «полупрозрачный лес», «прозрачные дубравы», «прозрачные голоса» [6, I, с. 130]; «прозрачны гривы табуна ночного», «мысль бесплотная» [6, I, с. 130-131]). *Прозрачность, бесплотность* становятся атрибутом «залетейского» мира, символизирующего посмертное бытие культуры. Другое важное качество «залетейского» мира – сухость, обезвоженность – как следствие убывания плоти. Отсюда – оксюморон: «В сухой реке пустой челнок плывет».

Таким образом, сигнификатами процессов, отраженных в эсхатологической картине бытия и описанных в «Tristia», становятся не столько образы предметов, явлений, субстанций, сколько их признаки, маркирующие качественные изменения материальных сущностей. Поэтому наряду со сквозными образами *земли, воды, воздуха* и пр., подвергшимся существенным метаморфозам, наблюдаются целые ряды парадигм, включающих не предметы, а их, подчас оксюморонные, качества.

Проиллюстрируем наши наблюдения на примере стихотворения «Сестры тяжесть и нежность...» (1920). В пространстве третьей строфы происходит синтезирование смысловых структур, дискретно проявленных в предтексте. Прежде всего, с помощью сравнения отождествляются *вода* и *воздух*, которые наделяются качеством *темноты* («вода») и *помутнения*

(«воздух»). Их отождествление поддержано метафорическим тропом – сравнением: лирический герой воздух пьет «словно темную воду».

Фрагмент «время вспахано плугом», корреспондируя со смыслом предыдущей строки, как бы и объясняет ее: вода *темная* и воздух *помутившийся* именно потому, что произошел процесс взрыхления, поднятия спокойно лежащих пластов «вещества существования», в результате чего *воздух* и стал мутным подобно тому, как темнеет вода, если поднять ил со дна. Причем образ «помутившегося *воздуха*» ассоциируется с ситуацией затмения, что, в свою очередь, корреспондирует с образом *вчерашнего солнца, черного солнца*. При этом благодаря пространственной близости в строке эпитет *черный* относится не только к *носилкам*, но и к *солнцу*.

Поэтика стихотворений цикла «1921–1925 » еще более усложнена по сравнению с «Tristia». Это связано с появлением смысловых пробелов, которые невозможно заполнить, исходя из контекста стихотворения или цикла. Они нередко мотивированы отдаленным контекстом предыдущей книги либо субъективными авторскими ассоциациями. Необходимо отметить, что это намеренный авторский прием, обоснованный им в «Четвертой прозе». Здесь Мандельштам, формулируя новую поэтическую технологию, обращается именно к воздуху как к ключевому образу, характеризующему новую технику письма: «Настоящий труд – это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы» [6, II, с. 99].

При этом воздух, находящийся в «воздушно-небесной» парадигме, активно коррелирует и с образом *дыхания*. В циклах «Стихи 1921-1925 годов» и «Московские стихи», *воздух* насыщается миазмами «смуты» (ср.: «“О, этот *воздух, смутой пьяный...*” / На черной площади Кремля!...» [6, I, с. 430]), исчезает, поглощаемый вещами (ср.: «Весь *воздух выпили* тяжелые портьеры <...> / Самоубийство решено...» [6, I, с. 304]; «Весь *воздух выпила* огромная гора...» [6, I, с.164]); становится *смертельным, мертвым* непригодным для дыхания (ср.: «*И, спотыкаясь, мертвый воздух ем...*» [6, I, с. 237]). Отсюда мотив задыхания, одышки, удушья: (ср.: «*Нельзя дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит...*» [6, I, с. 139]).

Однако начиная с «Восьмистиший» ситуация кардинально изменяется: дыхание становится не просто мерой жизни, но мерой творчества, преодолевающей костную материю. Причем Мандельштам таким образом организует текст, что из первого четверостишия, идентичного как в первом, так и во втором «восьмистишии», непонятно: идет ли речь о природных явлениях или о физиологических процессах:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий

Придет выпрямительный вздох [6, I, с. 200-201].

Из вторых строф обоих «восьмистиший» следует, что «выпрямительный вздох» является эквивалентом *творческой победы* – морского *ветра*

ли, человеческого ли *дыхания* – не суть важно. При этом дыхание оказывается мерой неба – в человеческой системе измерений, и в то же время оно оказывается неразрывно связанным с процессом творчества – как бы обретающая статус физиологического эквивалента творческого ритма.

В «Воронежских тетрадах» образ *воздуха* двоится: с одной стороны, как физиологический эквивалент дыхания, он «дощатый», «мертвый», и в этом случае он символизирует состояние удушья поэта, находящегося в «неволе». Оно «чреват смертью», отсюда образ «воздушной могилы», «воздушной ямы» [6, I, с. 242]), объединяющий в себе землю и небо в «смертельном» оксюмороне.

Но с другой стороны, в онтологическом плане воздух – «свидетель», а также «участник» всего происходящего (ср. в «Неизвестном солдате»:

Этот воздух пусть будет свидетелем,
Дальнобойное сердце его,
И в землянках всеядный и деятельный
Океан без окна – вещество... [6, I, с. 241].

Более того, *воздух, дыхание* – это жизнотворческая материя, внутренний ветер, соединяющий человека и небо.

Семантические процессы, происходящие на синтагматическом уровне поэтики Мандельштама 1920-х–1930-х годов, дополняются парадигматическими процессами, исследование которых позволит представить позднее творчество поэта как некую динамически подвижную семантическую целостность. Давно отмеченное в критике тяготение Мандельштама к единству, к масштабным философско-историческим обобщениям инспирировало, особенно в позднем творчестве, наличие сквозных идей, мотивов и образов, которые становились «цементирующей» основой его миромодели. «Мандельштам, – пишет С.М. Марголина, – лирик с масштабным историческим мышлением. Картина мира не укладывается у него в рамки одного стихотворения. Он “проигрывал” мысль через разнообразные метафоры. Так возникал “цикл”, этап» [7, с. 20].

Гармонизация «картины мира» в лирике Мандельштама 1935–1937 годов сказалась и в трансформации «субстанциального образа» воды. Если в «Московских стихах» «вода» выступает как в положительном, так и в отрицательном регистрах (ср. с одной стороны, «кривая вода» – в «Мастерице виноватых взоров...»; с другой – «самая правдивая вода» – в «Отрывках уничтоженных стихов»), то в «воронежском» цикле она, безусловно, положительное начало мира (ср. описание доисторического, гармонического состояния мира: «И вода, говорящая "да"» [6, I, с. 252]).

Вода в стихах финального периода коррелирует с жизненными потенциями роста, возрождения, что сказывается в метафорическом объединении дождя как «дрожжей мира», океана и детской улыбки (ср.: «Дрожжи мира дорогие: / Звуки, слезы и труды – / Ударенья дождевые...» [6, I, с. 230]).

В то же время *вода* становится символом свободы в образе моря, океана: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!» [6, I,

с. 215]; «Ходит по кругу ночь с горящей пряжей / И мощь воды морской зефир колышет...» [6, I, с. 205]; «Лишив меня морей, разбега и разлета / И дав стопе упор насильственной земли...» [6, I, с. 216]; «И сосуда студеной власть / Раскололась на море и страсть...» [6, I, с. 252]; «Мальчишка-океан встает из речки пресной / И чашками воды швыряет в облака...» [6, I, с. 246].

Особое место в парадигме образов, реализующих значение *жизненной влаги*, занимает лексема *кровь*. В «Камне» семантика *крови* (впрочем, встречающейся редко) достаточно традиционна (ср.: «Зачем же мне мерещится поляна, / Шотландии кровавая луна?» [6, I, с. 98]). Исключение составляют те случаи, когда она символизирует сакральную жертву, которую следует принести как залог прочности создаваемого бытия (ср.: «Люблю изогнутые брови / И краску на лице святых / И пятна золота и крови / На теле статуй восковых» [6, I, с. 273]; «Россия, ты, на камне и крови, / Участвовать в своей железной каре / Хоть тяжестью меня благослови!» [6, I, с. 88]).

В «Tristia» *кровь* становится субстанцией с измененными характеристиками. В нее проникает холод, она нередко предстает в твердой, «тяжелой» ипостаси: «И голубая кровь струится из гранита / <...> В моей крови живет декабрьская Лигейя...» [6, I, с. 111]; «Что царской крови тяжелее / Струиться в жилах...» [6, I, с. 127].

Вместе с тем, *кровь* в стихах второго периода приобретает и оксюморонное качество *сухости* («Никак не уляжется крови сухая возня...» [6, I, с. 134]). Произошедшая метаморфоза позволяет Мандельштаму включать в один синонимический ряд лексемы *кровь* и *дерево*. Причем эти слова через «сухость» объединяются с семантикой «любви», «любовной страсти» (ср.: «Я больше не ревную, / Но я тебя хочу, / И сам себя несу я. / Как жертву палачу. / Тебя не назову я / Ни радость, ни любовь, / На дикую, чужую / Мне подменили кровь...» [6, I, с. 136]).

В цикле «Стихи 1921–1925 годов» мы видим новую стадию смыслообраза: *кровь* приобретает амбивалентное значение. С одной стороны, она служит мерой жизни в ее убывании, утекании, угасании – в соответствии с мифом конца, реализуемым в творчестве Мандельштама этого периода, а с другой стороны, *кровь* является строительницей и «скрепительницей» эпох. Приведем примеры, иллюстрирующие мотив угасания:

А ведь раньше лучше было,
И, пожалуй, не сравнишь,
Как ты прежде шелестила,
Кровь, как нынче шелестишь [6, I, с. 142].
И с известью *в крови*, для племени чужого
Ночные травы собирать.
Век. Известковый слой *в крови* больного сына
Твердеет... [6, I, с. 152].
На круговом, на мирном судьбище
Зарею *кровь* оледенится,
В беременном глубоком будущем
Жужжит большая медуница [6, I, с. 306].

Теперь выявим контексты, в которых ярко выражена жизнетворящая функция крови:

Чтобы розовой *крови* связь,
Этих сухоньких трав звон,
Уворованная, нашлась
Через век, сеновал, сон [6, I, с. 143].
Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И свою *кровью* склеит
Двух столетий позвонки?
Кровь-строительница хлещет
Горлом из земных вещей... [6, I, с. 145].

В «Новых стихах» семантика «крови-строительницы» получает дальнейшее развитие, поэтому кровь нередко ассоциируется с земной перстью (ср.: «Всё не прочтет пустотелую книгу / Черной кровью запекшихся глин...» [6, I, с. 166]), расцветом всех жизненных сил (ср.: «Покуда в жилах кровь, в ушах покуда шум...» [6, I, с. 194]); «Кипела киноварь здоровья, кровь и пот...» [6, I, с. 208]).

В то же время *кровь* нередко становится свидетелем кровавой эпохи, что отражается в сопутствующем эпитете *кровавый*: «Твоим нежным ногам по стеклу босиком, / По стеклу босиком, да кровавым песком...» [6, I, с. 210]. Пролитая кровь по-прежнему остается залогом подлинности жизни (ср.: «Я бестолковую жизнь, как мулла свой коран, замусолил, / Время свое заморозил и крови горячей не пролил...» [6, I, с. 162]).

Значение *крови* как связующего начала расширяется до смыслового показателя культурной преемственности: платоновские архетипы, оказывается, хранятся в образцах крови, по мысли Мандельштама, а не в каких-то бесплотных умозрительных конструкциях. (Ср.: «Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан...» [6, I, с. 190]; «Здорово ли в крови Колхиды колыханье?» [6, I, с. 239]). И наоборот: отказ от *крови* является залогом процесса обратной эволюции, художественно представленного в стихотворении «Ламарк»: «От горячей крови откажусь, / Обрас-ту присосками и в пену / Океана завитком вопьюсь...» [6, I, с. 186].

Вот почему *кровь* служит символом преображения мира. Не случайно в «Слове и культуре» Мандельштам пишет: «Наша кровь, наша музыка, наша государственность – все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе» [6, II, с. 168].

Симптоматично, что в «Стихах о неизвестном солдате» *кровь* становится предвестником грядущего апокалипсиса как всеобщей смерти, ознаменованной обескровливанием (ср.: «Я шепчу обескровленным ртом...» [6, I, с. 245]), и последующего воскрешения, символом которого становится образ наполнения кровью аорт (ср.: «Наливаются кровью аорты...» [6, I, с. 245]).

Таким образом, мы видим: основные субстанциональные образы и мотивы характеризуются пластичностью, изоморфизмом, что становится одним из основных свойств акмеистической картины мира. Особую роль в миромоделирующем дискурсе акмеизма сыграли различные субстанции, в том числе воды и воздуха, явившиеся той вещественной основой поэтики акмеизма, которая, трансформируясь в различных типологически сходных инкарнациях, обрела вид обусловленной едиными принципами взаимоувязанной системы.

Список литературы

1. Дарвин М.Н. «Камень» О. Мандельштама: Поэтика заглавия // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики: Межвуз. сб. научн. тр. / Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 1990. С. 57–65.
2. Петрова Н.А. «Камень» – обертоны смысла // Время Дягилева: Универсалии серебряного века. Третьи Дягилевские чтения. Пермь: ПГУ: Арабеск, 1993. С. 217–221.
3. Thomson R.D.B. Mandel'stam's «Kamen'»: The evolution of an image // Russian Literature. 1991. Vol. 30. № 4. P. 501–534.
4. Колобаева Л.А. «Место человека во вселенной...» (Философия личности и видение мира в поэзии О. Мандельштама) // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1991. № 2. С. 3–14.
5. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Осип Мандельштам: философия слова и поэтическая семантика. М.: Флинта, 2013. 200 с.
6. Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. / сост. Нерлера П.М., Аверинцева С.С.; комментарии А.Д. Михайлова, П.М. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990.
7. Марголина С.М. Мироззрение Осипа Мандельштама. Marburg / Lahn: Blaue Hörner Verlag Bernd E. Scholz, 1989. 210 с.

А. В. Громова

Военная проза Л. Ф. Зурова в контексте русской литературной традиции

В статье проза писателя «младозмиграции» Л. Ф. Зурова рассматривается в контексте русской литературной традиции. Зуров изображал в своих произведениях Первую мировую войну и Гражданскую войну в России, а также военные события XVI века. В произведении «Отчина» осада Пскова войсками Стефана Батория описана в традициях древнерусской воинской повести. В повести «Кадет» присутствуют параллели с «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина. Также в военной прозе Зурова прослеживается ориентация на традиции Л. Н. Толстого.

Ключевые слова: Л. Ф. Зуров, литература русского зарубежья, военная проза, литературные традиции.

Military Prose by L. F. Zurov in the Context of Russian Literary Tradition

In the article the prose of the writer of «a young emigration» L. F. Zurov is considered in the context of the Russian literary tradition. Zurov represented in his works World War I and the Civil war in Russia, and also military events of the 16th century. In the work «Otchina» («Motherland») the siege of Pskov by Stefan Batory's troops is described in traditions of the Old Russian military story. At the story «Cadet» there are parallels with «The captain's daughter» of A.S. Pushkin. Also in military prose of Zurov (novels, short stories) there is orientation to L.N. Tolstoy's traditions.

Key words: L.F. Zurov; Russian Literature abroad; military prose; literature traditions.

Л. Ф. Зуров (1902–1971) – писатель, принадлежавший к молодому поколению первой эмиграции, на долю которой выпало немало тяжелых испытаний. Зуров с юного возраста был вовлечен в водоворот трагической истории XX века, и военная проза закономерно составляет основной корпус его творчества.

Несмотря на то, что к началу Первой мировой войны будущему писателю было всего двенадцать лет, он живо интересовался происходившими событиями, некоторые наблюдения, полученные в те годы, впоследствии были использованы для создания художественных произведений (таковы, например, включенные в роман «Поле» и повесть «Иван-да-марья» сцены мобилизации солдат в Пскове, описанные с опорой на личные впечатления). В произведениях Зурова отражены и другие, более поздние по времени, факты – вступление немцев в Псков, возвращение солдат с фронта и др. Тема Первой мировой возникает в ряде произведений малой прозы («Полынь», «Встреча», «Дагмарский лес» и др.), созданных, вероятно, на основе устных и письменных свидетельств участников событий.

В Гражданской войне Зурову довелось участвовать лично. Осенью 1918 года (то есть в шестнадцатилетнем возрасте) он вместе с отцом добровольно записался в формирующийся в г. Острове 2-й стрелковый полк Северной армии, впоследствии включенный в состав Северо-Западной армии Н.Н. Юденича [3], участвовал в походе на Петроград, был дважды ранен и вместе с отступающими частями армии оказался в Эстонии. После расформирования армии солдаты и офицеры были фактически брошены на произвол судьбы в чужом государстве и ютились в Нарве в корпусах бывшей парусиновой фабрики, служившей им госпиталем во время вспыхнувшей тифозной эпидемии. Во время эпидемии, унесшей жизни сотен людей, Зуров потерял отца, служил санитаром (это была единственная работа для бывших солдат и офицеров), сам дважды переболел тифом (сыпным и возвратным).

История Белого движения, участником которого был Зуров, стала для него важнейшим делом жизни. На протяжении многих лет он занимался

сбором материалов по истории Северо-Западной армии (в частности, отряда А.П. Ливена), включая приказы по армии, рапорты, донесения, финансово-хозяйственные документы, дневники и письма офицеров, а также записи устных рассказов бывших северозападников.

Тема Гражданской войны и судеб ее участников отражена в повести Зурова «Кадет» (1928), романах «Древний путь» (1934) и «Поле» (1938), рассказах «Конец Дмитрия Соломина», «Выручка», «Город», «Петроград», «Вышгородок», «Последний поход», «Этап в Нарве», «Первый, второй» и др.

В начале Второй мировой войны, проживая во Франции в статусе беженца, Зуров (как и многие русские эмигранты) хотел записаться добровольцем во Французскую армию, но не прошел медкомиссию, диагностировавшую у писателя туберкулез. После лечения он жил на вилле И.А. Бунина в Грассе, где выполнял задания как участник французского Сопротивления. Тема Второй мировой отражена в очерке «Аушвиц» (рассказ узницы этого концентрационного лагеря, врача Симы Ефимовны Вайсман).

К военной прозе Зурова можно отнести и произведение «Отчина. Сказание о древнем Пскове» (1928), написанное в традициях русской воинской повести. В «Отчине» нашли отражение эпизоды из героической истории Псковской земли XVI века, в частности, осада Пскова и Псково-Печерского монастыря войсками Стефана Батория в 1581 году. Монастырь, основанный в эпоху ливонских войн почти у самой границы с Лифляндией (ныне Эстонией), в XVI–XVII вв. стал крепостью, охранявшей западные рубежи государства. Наряду с Псковом, он доблестно выдерживал вражеские набеги. При написании книги Зуров использовал в качестве источников памятники древнерусской письменности: «Повесть о Псково-Печерском монастыре», «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков», Псковские летописи и др. Эпиграф к главе «Осада Пскова» взят Зуровым из Псковской летописи: «Братие, мужи псковичи, кто стар, тот отец, а кто млад, то ми брат... Потягнете за дом Святыя Троицы и за святыя церкви, за свое отечество» [10, с. 51]. Эти слова приписываются легендарному псковскому князю Довмонту, жившему в XIII веке и впоследствии канонизированному под именем Тимофея, но они стали девизом псковских ратников на все времена. Например, Псковская летопись относит их к походу псковичей в немецкую землю в 1343 году [16: с. 97].

Основным источником этой главы «Отчины» стала «Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков» – один из лучших памятников древнерусской литературы на воинскую тему, написанный по горячим следам событий. Автор этого произведения, иконописец Василий, был жителем Пскова и, вероятнее всего, очевидцем и участником обороны. События описаны им фактографически точно, подробно, с множеством конкретных деталей, которые находят подтверждение в других источниках этого времени, русских и польских [15].

Зуров ведёт повествование по канве древнерусского источника, упоминая конкретные исторические факты, даты, имена реальных участников обороны, но в более лаконичной и лиричной манере. Кульминацией повествования является описание кровопролитного приступа, состоявшегося 8 сентября, в день Рождества Богородицы. Штурм был отбит, благодаря объединению героических усилий всех жителей Пскова, которые от мала до велика, без различия званий и сословий встали на защиту родного города. В «Отчине» Зуров создает собирательный образ простых людей, говоря о значении народного ополчения, рисует не только героические батальные сцены, но и партизанскую борьбу, которую вели против неприятеля обозерские рыбаки и изборяне.

Предание гласит, что в день решающего штурма к месту пролома принесли чудотворную икону Успения Божией Матери и другие псковские святыни, благодаря чему город был спасен. Объединяя исторические факты и предания, Зуров сакрализует идею патриотизма, любви к Отчине, живущую в сердцах всех русских людей.

В произведениях Зурова 1920–1930-х годов центральной темой является тема Гражданской войны.

Первое крупное произведение Зурова – повесть «Кадет» – изображала судьбу пятнадцатилетнего Мити Соломина, принявшего участие в белогвардейском восстании в Ярославле в 1918 году.

Прижизненная критика высоко оценила произведение начинающего писателя и признала его мастерство и новаторство в изображении войны. Ю.И. Айхенвальд в рецензии на повесть «Кадет» писал: «Миниатюра войны и мира, т.е. сражений, истязаний, расстрелов – с одной стороны, и деревенского уюта, Волги, родины – с другой, эта частичная, в русской раме картина, уголок вечного мирового полотна в высокой мере удалась молодому перу Леонида Зурова. Ужасное изображает он, но так это переплетено с трогательным и нежным, и грустным, что не мрак идет от его очерков на душу читателя, а какое-то тихое волнение, недоумение, “светлая печаль“, лучи примирения» [1]. Такой строгий читатель, как И.А. Бунин (также выступивший с положительной рецензией на первые произведения начинающего автора), говорил Г.Н. Кузнецовой, что «никто в сущности не умел написать войну по-настоящему. Отчасти тронул ее правильно Зуров» (дневниковая запись Кузнецовой от 13 декабря 1928 года) [13, с. 108].

Новый подход к изображению Гражданской войны заключался в том, что героями Зурова стали совсем молодые люди, вчерашние дети, которым пришлось стремительно взрослеть или гибнуть. Ю. Айхенвальд писал в рецензии на повесть: «Наша революция среди многого другого осуществила и крестовый поход детей – физически и морально гибли дети, и юноши, и девушки» [1]. Другой критик, В. Ладыженский, прямо назвал свою рецензию на повесть Зурова: «Дети в революции» [14].

Эпиграфом к повести «Кадет» стали строки из русской народной песни: «Молодость, молодость, приятная молодость!.. // А чем-то мне моло-

досье мою вспомнить? // Вспомню тебя, молодость, тоскою-кручиною, // Тоскою-кручиною, печалью великою...» [10, с. 172]. Л.В. Спроге обратила внимание на то, что мотив «молодости» как «печали великой» стал центральным и структурообразующим не только в повести «Кадет», но и во всем первом сборнике Зурова, включившем, помимо повести, еще восемь рассказов [17]. Безусловно, эта тема была порождена личным нравственно-психологическим опытом писателя, хотя в данном произведении он изобразил события, в которых не принимал участия (не был кадетом и никогда не бывал в Ярославле [2, с. 236]).

При написании повести «Кадет» Зуров использовал документальные источники, в частности, сохранившийся в его архиве «Дневник пулеметчика Дмитрия Соломина» [см.: 19]. Однако не менее значимым был и литературный претекст – повесть А.С. Пушкина «Капитанская дочка», также выдвигающая в центр нравственные проблемы долга и чести, бесстрашия и героизма и изображающая стремительное взросление юноши в экстремальных условиях военного времени.

По мысли Зурова, разлад всенародной жизни начался с войны, разразившейся в 1914 году. В своем зрелом творчестве писатель все чаще обращается к этой теме, хотя для изображения Первой мировой он не обладал личным опытом и мог опираться только на чужие свидетельства, творческую интуицию и детские впечатления. Так, в романе «Древний путь», описывающем события зимы 1917–1918 года на Псковщине, изображен хаос конца войны и начавшейся революции: самовольное возвращение солдат с фронта, вступление немцев в Псков, бунты крестьян, разоряющих помещичьи усадьбы.

Ощущение распада национальной жизни передано здесь при помощи введения эсхатологических мотивов. В традициях народной эсхатологии описан, например, приход немцев: немцы «в круглых железных шапках» [6, с. 98], от них пахнет «железом и потом» [6, с. 100], они курят крепкий табак (сатанинское зелье), над городом летает их аэроплан «с крестами». Мотив нашествия иноземцев является одним из широко распространенных в крестьянской эсхатологии. Он восходит к Апокалипсису, в котором перед Вторым пришествием Сатана собирает на битву с праведными «народы, находящиеся на четырех углах земли, Гога и Магога» (Откр. 20:7). В средневековой Руси в качестве «эсхатологических народов» рассматривали половцев и татаро-монголов, позднее – поляков и литовцев [4]. «Литва» и ливонцы выступали в качестве врагов русичей в «Отчине». В романе «Древний путь» Зуров «рифмует» исторические события: «И снова за болотом, как в древности..., где еще на берегу реки темнеют каменные кресты на месте боя с набравшими ливонскими рыцарями, в стальных средневековых шлемах стоит коротконогая немецкая пехота» [6, с. 129].

Эсхатологические мотивы пронизывают и роман Зурова «Поле». В картину грядущего конца встраивается и образ заброшенной нивы, которую некому будет убирать, и книга пророка Ездры, которую читает один

из персонажей, и «басни» старой бабки, которая говорит Сереже: «Вот еще и дед говорил – горе будет... война будет, по всем землям пройдет, побежат люди в болота, леса, а и в болотах спасения нет... будут поля занавешены железными сетями, а земля скопана, не в городах будут воевать, а в деревнях» [11, с. 142].

В повести «Иван-да-марья» предвестником войны становится солнечное затмение: «Начались встречные бои, и в пятом часу дня у нас было солнечное затмение... И хотя нас учили, что Солнце прикрывает на время тело Луны, что все это наукой объяснено, но для простых людей, как и в летописях, это было недобрый знамением» [7, с. 263–264].

Собирательный образ страдающего русского народа присутствует во всех крупных произведениях Зурова. Он возникает, например, в романе «Поле» в сцене отправки солдат на фронт, увиденной глазами автобиографического героя Сережи Львова. Пятнадцатилетний дворянский юноша ощущает свою кровную связь с простым народом, который воспринят им как единое живое тело, наделенное единым дыханием: «Всем сердцем он чувствовал тепло и жизнь их тел, видел изрубцованные морщинами шеи, рыжие бороды, белые от горя и потери глаза» [11, с. 17]. Солдат провожают на фронт, как на похороны – все предчувствуют, что они уходят на смерть, чтобы погибнуть вдали от родины: «...Шел набор, перед воинским присутствием татарским станом стояли кони, телеги, бабы плакали, глядя на двери, и оттуда выходили без шапок. Тупо улыбаясь, забранные в солдаты, и уже тонкий, кладбищенский слышен был в таборе плач – прерывающееся и падающее причитание, и, заломив шапки, пьяные, с налитыми кровью глазами новобранцы гуляли, обнявшись, с приколотыми к фуражкам бумажными розами, словно вынутыми из дешевого кладбищенского венка <...> судя по их лицам, по их голосам – их брали не на войну, а на смерть, и беспощадно было для них летнее солнце, хмель, не нужны телеги и кони, черные пиджаки, и матери оплакивали их при жизни...» [11, с. 12]. Сходные сцены присутствуют в повести «Иван-да-марья». В обоих произведениях неоднократно возникает образ погибших солдат, лежащих на поле боя и обреченных истлеть в чужой земле.

Зуров хорошо осознавал, что участие России в Первой мировой войне стало настоящей национальной трагедией. В его романной прозе на первый план выдвигаются не только мотивы патриотизма и героизма солдат, но и мотивы бессмысленной жертвы и страдания осиротевших семей. В романе «Поле» страдание матерей сравнивается с муками Богородицы. В повести «Иван-да-марья» говорится о том, что лучших представителей нации, «отобранный цвет» [7, с. 258], отправляют в пекло войны: «самых здоровых, молодых и веселых туда как в пещный огонь бросают» [7, с. 290].

В повести «Иван-да-марья» – последнем по времени создания произведении Зурова – писатель стремился вскрыть причины поражения русской армии в Первой мировой войне. Это, по его мнению, «беспомощность

верховного командования и неподготовленность и запутанность» [7, с. 266], когда бессмысленные жертвы приносились в угоду прихоти генерального штаба: «Союзники упростили великого князя, влюбленного в Париж и люто ненавидевшего немцев, чтобы русское командование ускорило наступление на Восточную Пруссию, и вот он яростно бросил туда полки, ради помощи французам принося в жертву наши лучшие силы» [7, с. 266]; «Уже потом отставной генерал говорил..., что, выполняя просьбу французов, мы сорвали и уничтожили выработанные за десять лет военные русские планы» [7, с. 264]. Главный герой повести, офицер Иван Косицкий записывает в своем дневнике: «Трудно представить хаос, который царил в штабах. <...> Нас послали на верную гибель <...> мы попали в мешок, штабы запутались, полки не знали, где находятся отставшие штабы, а штабы утеряли связь с частями. Пехоту вели во весь рост, и немцы косили ее из пулеметов, как спелую рожь, мы попадали в засады, армия Самсонова была обречена» [7, с. 265–266].

На фоне этого хаоса лучшие представители нации проявляют подлинную жертвенность и героизм. Таков Иван Косицкий, о котором его денщик рассказывает со слов солдат: «Все в полку знали, что он на походе спать не ляжет, пока солдат не накормит да не устроит, ни на кого своего дела не перекладывал, за всем сам наблюдал, каждого своего человека знал, сколько бы новых ни прибывало» [7, с. 314–315]. Таковы его юная жена и сестра, следовавшие на фронт в качестве сестер милосердия и твердо усвоившие заповедь старых сестер: «Если хочешь человеку по-настоящему помочь, то надо обязательно совершенно забыть о себе» [7, с. 278].

В своих произведениях о войне Зуров изображал как офицеров, так и простых солдат, о жизни которых он хорошо знал из личного общения в период Гражданской войны и во время своих археолого-этнографических экспедиций в русских районах Латвии и Эстонии.

Например, в рассказе «Полынь» рассказывается о судьбе крестьянского парня Федора, ушедшего солдатом на Первую мировую войну и попавшего в германский плен. Повествование ведется от его лица и описывает эпизоды хождения пленника «по мукам». На глазах читателя здоровый молодой парень превращается в больного, бессильного старика: «Пока здоров был, был силен, а после болезни стала горька моя жизнь, горька, как полынь» [8, с. 72], – говорит он о себе. Финал произведения остается открытым, а его фабульным завершением становится другой рассказ – «Встреча», где сообщается о возвращении Федора в родную деревню. Здесь впервые мы видим героя со стороны: «У него было землистое лицо с карими лихорадочно блестящими глазами, широкоскулое лицо больного мужика» [8, с. 78]. Финал этого рассказа также остается открытым, автор не решается показать возвращение Федора в родной дом, как сам герой не решается спросить про своих родных у встреченной односельчанки, не узнавшей его. Он возвращается другим человеком, как будто побывав в ином мире – изменившем его мире смерти.

Однако было бы несправедливо думать, что Зуров склоняется к трагическому восприятию мира как непреодолимого хаоса. Несмотря на изображенные им катастрофические события, писатель верит в возможность возрождения нации и торжества конечной гармонии. Хорошо зная русский народ, Зуров воспринял его веру в высшую справедливость и целесообразность бытия. В указанном рассказе писатель говорит про Федора: «Он вынес все – окопы, лагерь, отбил от захватившей его в лагере смерти, – чтобы вернуться домой. Он уже не верил, что снова начнется радостная, прерванная войной жизнь. <...> Но в исцеляющую силу полей верила его крестьянская кровь» [8, с. 78].

В военной прозе Зурова с любовью изображаются представители простого народа, воплощающие лучшие черты русского характера.

Так, в повести «Кадет» заслуживает внимания старый солдат Архип Семенович, на образ которого обратила внимание В.Т. Захарова [5, с. 69–70]. Этот «рыжеусый мужик», которого добровольцы впервые заметили во время купанья, впоследствии появляется в их части, «одетый в старый заплатанный мундир, с двумя медалями, приколотыми булавкой к груди» [10, с. 252]. Солдат становится их фельдфебелем, так объясняя юным повстанцам своё решение: «...Я старый, <...> у меня жена и парнишка, а не могу глядеть, как такие ребята, чистые малыши, прости Бог, за Россию драться идут» [10, с. 254].

Он «воплощает отеческое, защитное начало, с одной стороны, а с другой – его наставительную, воспитательную функцию – передачи молодому поколению главнейших нравственных постулатов» [5, с. 70]. Фельдфебель учит Митю: «За Богом молитва, а за Царём служба не пропадёт. Идти бодро, весело на врага, не сильной, не дюжей бьёт, а смелый, упорный и храбрый. Держи коня сытого, шашку вострую, догонишь врага и побьешь... Так было по старине, а теперь этого нет, – сказал и поник головой. – Самое первое плечо погубило, – добавил он грустно» [10, с. 256].

Скромный герой, «слуга царю, отец солдатам» (М.Ю. Лермонтов), появляется и в других произведениях Зурова. Истоки этого образа-типа следует искать в литературной традиции: от пушкинского капитана Миронова и лермонтовского Максима Максимыча до толстовского капитана Тушина – скромного труженика войны. Не случайно все они имеют одно воинское звание. Капитан в царской армии – чин, соответствовавший IX (с 1884 года – VIII) классу табели о рангах, то есть титулярному советнику (с 1884 года – коллежскому асессору). Это высший из обер-офицерских чинов, дававший право на личное дворянство, но отделенный почти непреодолимой гранью от более высоких офицерских чинов. Капитан – ротный командир, который по долгу службы отвечает за вверенных ему солдат, за их жизнь и благополучие. В русской литературе XIX века сложилась традиция изображения капитана как героя долга, скромного, доброго и здравомыслящего.

Известно, что после выхода романа Лермонтова «Герой нашего времени» характер Максима Максимыча был положительно воспринят консервативной критикой и самим царем Николаем Первым. Но было бы несправедливо думать, что положительная оценка этого образа была обусловлена исключительно «реакционной идеологией», поскольку его высоко оценил не только консерватор С. Шевырев, но и демократ В.Г. Белинский, академик Д.Н. Овсяннико-Куликовский и др.

У Толстого образ «труженика войны» непосредственно связан с решением проблемы героизма. Писатель внес в литературу новое понимание храбрости, что было вызвано, по мнению Б.М. Эйхенбаума, стремлением опровергнуть романтический канон [20]. Храбрость понималась им не как безрассудный порыв, а как сознательное стремление наилучшим образом исполнить свой долг. В рассказе «Набег» (1852) герой-рассказчик спрашивает у капитана Хлопова о храбрости. «— Храбрый? Храбрый? – повторил капитан с видом человека, которому в первый раз представляется подобный вопрос: – *храбрый тот, который ведет себя как следует*, – сказал он, подумав немного» (курсив Толстого. – А.Г.) [18, с. 16]. Капитан Хлопов противопоставлен безрассудным смельчакам, которые гибнут вследствие ложно понимаемой храбрости: «В фигуре капитана было очень мало воинственного; но зато в ней было столько истины и простоты, что она необыкновенно поразила меня» [18, с. 37], – отмечает рассказчик.

Толстовские традиции отчетливо прослеживаются в неопубликованном рассказе Зурова о Первой мировой войне «Дагмарский лес». Рукопись рассказа была отправлена Зуровым в США С.Ю. Прегель в октябре 1946 года для публикации в журнале «Новоселье», но рассказ не был напечатан. Машинопись была обнаружена в Русском Архиве Лидского университета в фонде Зурова (LRA. MS. 1068/24) и опубликована в 2015 году как приложение к переписке Зурова с С.Ю. Прегель [9]).

В основу сюжета положены военные события сентября 1917 года, когда командование 5-й армии Северного фронта сдало немцам Якобштадтский плацдарм на левом берегу Западной Двины. Существование топонима «Дагмарский лес» не удалось подтвердить, как и факт подрыва немцами этого леса. Однако автор дает точные указания на время событий (упоминается моральное разложение солдат после объявления «свободы», то есть после Февральской революции, день сражения – праздник Рождества Богородицы, то есть 8 сентября) и место (Якобштадтский укрепленный район, где воевал сто восемьдесят четвертый пехотный полк и двадцать восьмой армейский корпус).

В центре произведения – рассказ капитана, участника событий, в тот день командовавшего батальоном. Накануне атаки, во время длительного позиционного противостояния, немцы усыпили бдительность русских солдат братаньем, коварно проделали подкоп и взорвали Дагмарский лес, в котором находились укрепления русских, «подняв на воздух» весь полк.

Смысл произведения заключается в его героико-патриотическом пафосе. Говоря о панике, охватившей «бежавших стадами» за реку солдат, Зуров устами своего рассказчика описывает героизм офицеров, до последнего выполнявших свой долг, добровольно шедших на смерть и любой ценой пытавшихся удержать дисциплину. «Мост в четверть километра, и вижу, под огнем, слепо проламываясь через застрявший обоз, бежит эта орда, проваливаясь в дыры, сталкивая в воду друг друга. Сыпятся в Двину, – рассказывает капитан. – А на берегу толчея, и те, что туда добрались, увидев мост, не глядя ни на кого, через него драпанули. “Братцы, – кричу я своим, – не бежать! Если останется кто в живых – это мы! Бей залпами, отходи тихо!”» [9, с. 604].

Скромный герой, напоминающий толстовского капитана Тушина, не теряет присутствия духа, разумно командует оставшимися солдатами своего батальона, добросовестно исполняет свой долг. Капитану удалось организовать своих солдат, которые до вечера пулеметным огнем прикрывали мост от немцев. Когда пришел приказ отходить, солдаты направились к переправе и увидели страшные последствия паники: «Глянул я вниз, и холодно стало – в воде артиллерийские повозки, кухни и пушки, а на мосту все завалено, кровью залито, – страшен не огонь немцев, а количество дыр, и – все перековеркано и перебито. Смотришь – то голова застряла меж перекладин какого-то Вани, то ноги торчат, – скользко, мозг, тело и кровь по дороге» [9, с. 604].

Капитан со сдержанной гордостью рассказывает о доблести своей «крепкой части» и с нескрываемой радостью – о преданности «настоящих солдат», которые не только не покинули командира, исполнив свой долг, но и после боя обустроили ночлег, наварили похлебки, дали батальонному ложку: «Тогда один говорит: ваше благородие, узнаете старых солдат верных <?> Луна взошла, Рождество Богородицы. Вот, думаю, вот когда опять семья-то единая <...> все опять хорошо, ладно, честно, по-братски» [9, с. 605]. Что кажется особенно ценным в этом произведении Зурова – это представление о высшей справедливости, как будто некая сила хранит героев и вознаграждает их за честность, патриотизм и человечность. Знаковым для писателя становится реальная дата сражения – 8 сентября (праздник Рождества Богородицы по ст.ст.), совпадающая с датой описанного в «Отчине» и успешно отраженного русским воинством штурма Пскова войсками Стефана Батория в 1581 году. Таким образом Зуров подчеркивает преемственность героических традиций русской истории.

Итак, в статье были выделены некоторые черты военной прозы Леонида Зурова, обозначены фактологический, тематический, образный и концептуальный аспекты проблемы, прослежены традиции, которым наследует Зуров в изображении войны.

Имея личный опыт участия в боевых действиях во время Гражданской войны, писатель не ограничился личными впечатлениями, тем более, что они были явно недостаточны для более масштабного изображения воен-

ных действий. Зуров испытывал обостренный интерес как к древней истории родного края, так и к недавним социально-политическим событиям, свидетелем которых был он сам. Писатель не только изучал древнерусские исторические памятники и выезжал в археолого-этнографические экспедиции на места ратной славы Псковской земли, но на протяжении многих лет собирал документы по истории Северо-Западной армии и свидетельства ее участников, которые использовал в своем художественном творчестве в качестве фактической основы произведений.

Стремясь к исторической достоверности, Зуров одновременно не мог не учитывать литературные традиции. В ряду значимых для писателя явлений отечественной культуры, повлиявших на его восприятие и изображение военных событий, можно назвать фольклорные легенды и предания, памятники древнерусской литературы (в частности, воинские повести), хрестоматийные произведения Пушкина и Л. Толстого. Вопрос о значимости художественных открытий Толстого для творчества писателей младоземмиграции представляется масштабным и перспективным. Он уже поставлен литературоведами [12] и должен быть в дальнейшем рассмотрен на более обширном материале.

Полностью за пределами статьи осталось произведение Зурова, над которым писатель работал всю жизнь, – роман «Зимний дворец». Писатель хотел создать эпопею о революции, полностью основанную на документальных свидетельствах. В ней, вероятно, предстояло не только описать события конца 1917 года, но и проследить связь революции с предшествовавшими историческими событиями, прежде всего, неудачами Первой мировой войны. Роман «Зимний дворец» не был завершен, хотя его объемная рукопись сохранилась в архиве писателя в Лидсе (Великобритания). Поскольку этот текст еще не введен в научный оборот, анализ и осмысление данного произведения представляется делом будущего.

Список литературы

1. Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 1928. 10 октября (№ 2394). С. 2.
2. Белобровцева И.З. Вступительная статья к публикации: «Предчувствие мне подсказывает, что я недолгий гость»: переписка И.А. Бунина и Г.Н. Кузнецовой с Л.Ф. Зуровым (1928–1929) // И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. I. М.: Русский путь, 2004. С. 232–284.
3. Биография (автобиография) Л.Ф. Зурова // Архив Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына. Ф. 3. Ед. хр. 140. Л. 5.
4. Громов Д.В. Образ «эсхатологического нашествия» в восточнославянских поверьях в древности и современности // Этнографическое обозрение. 2004. № 5. С. 20–42.
5. Громова А. В., Захарова В.Т. Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова: монография. М.: МГПУ, 2012.
6. Зуров Л. Древний путь. 2-е изд. Франкфурт: Посев, 1985. 150 с.
7. Зуров Л. Иван-да-марья. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2015. 332 с.
8. Зуров Л. Марьянка. Париж: [б.и.], 1958. 164 с.

9. Зуров Л. Неопубликованный рассказ «Дагмарский лес» [Публ. В. Хазана и П. Трибунского] // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына. 2014–2015. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2015. С. 601–605.
10. Зуров Л. Обитель: Повести, рассказы, очерки, воспоминания. М.: Паломник, 1999. 623 с.
11. Зуров Л. Поле. Франкфурт: Посев, 1983. 150 с.
12. Кибальник С. Гайто Газданов и военная проза Льва Толстого // Слово.ру: Балтийский акцент. 2011. № 3–4. С. 150–160. [Эл. ресурс]: <http://cyberleninka.ru/article/n/gayto-gazdanov-i-voennaya-proza-lva-tolstogo>.
13. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. СПб.: Издательский дом Мир, 2009. 496 с.
14. Ладыженский В. Дети в революции (По поводу книги «Кадет» Л. Зурова) // Слово. 1929. 6 января (№ 1015). С. 8.
15. Повесть о приходе Стефана Батория на град Псков / Подготовка текста, перевод и комментарии В.И. Охотниковой // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 13: XVI век. СПб.: Наука, 2005. [Эл. ресурс]: URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10585>.
16. Псковские летописи / под ред. А.Н. Насонова. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Вып. 2. 364 с.
17. Спроге Л. Леонид Зуров. Повесть «Кадет»: вариант финала // eSamizdat 2014–2015(X). Р. 111–116. [Эл. ресурс]. URL: [http://www.esamizdat.it/rivista/2014-2015/pdf/sproge_eS_2014-2015_\(X\).pdf](http://www.esamizdat.it/rivista/2014-2015/pdf/sproge_eS_2014-2015_(X).pdf)
18. Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 3. Произведения. 1852–1856. М.; Л.: Гос. изд-во, 1932. 350 с.
19. Филиппова Н.С. «Дневник пулеметчика Дмитрия Соломина» как документальный источник повести Л.Ф. Зурова «Кадет» // Духовно-нравственный и эстетический потенциал русской литературной классики: сб. науч. ст. М.: ИУУ МГОУ, 2013. С. 227–231.
20. Эйхенбаум Б. Молодой Толстой. Пб.: Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. 156 с. [Эл. ресурс]: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/emt/emt-001-.htm>

В. Т. Захарова

Художественное осмысление революционных идей Вас. И. Немировичем-Данченко в романе «Вольная душа»

В статье исследуется проблема художественного осмысления революционных идей Вас. И. Немировичем-Данченко на примере романа «Вольная душа. Из воспоминаний художника» (1923). Сквозь призму восприятия рассказчика в записках дается эволюция образа главной героини романа – Анны Сергеевны Поволокиной, художницы, бывшей революционерки. Это незаурядный женский характер, соединивший в себе различные черты национальной ментальности. В итоге проецируется авторская концепция творческой личности, в представлении о прекрасном сопрягающей воедино красоту мира, души человеческой, любви, искусства, свободы творчества.

Ключевые слова: жанр записок, нравственная эволюция, творческая свобода, красота мира, значимость искусства.

Artistic Interpretation of the Revolutionary Ideas of V. I. Nemirovich-Danchenko on the Novel «A Free Soul»

The article examines the problem of artistic interpretation of the revolutionary ideas of V. I. Nemirovich-Danchenko on the novel «A free soul. From the memoirs of the artist» (1923). Through the prism of perception of the narrator in the notes given by the evolution of the image of the heroine – Anna Sergeevna Povolokin, artist, former revolutionaries. This was an outstanding female character, combining various features of national mentality. In the end, is projected the author's conception of the creative person, the idea of perfect coupling together the beauty of the world, of the human soul, love, art, freedom of creativity.

Key words: genre notes, moral evolution, creative freedom, the beauty of the world, the importance of art.

Василий Иванович Немирович-Данченко (1844–1936) в дооктябрьской России был очень популярным автором. Известна его необычайная творческая плодовитость, умение проявить свой талант в самых различных жанрах. Он был известен и как журналист, в том числе военный журналист, как неутомимый путешественник, оставивший замечательные путевые заметки разных лет. Ему принадлежит множество рассказов, очерков, романов. После же его эмиграции в 1921 году он был совершенно забыт на родине, и только в 1990-е годы началось его «возвращение» к современному читателю. Однако идет оно медленно, и до сих пор о нем можно сказать: «Забытый Немирович» [4, с. 4]. В эмиграции его творчество получило дальнейшее развитие, тоже проявляясь достаточно разнообразно. Началом современного научного осмысления наследия Немировича зарубежного периода литературоведение обязано статьями А.Ф. Головенченко [2].

В центре внимания данной работы – малоизвестный и до сих пор не переизданный роман Вас. Ив. Немировича-Данченко «Вольная душа» (1923), основной проблемой которого было осмысление воздействия революционных идей на умы русской демократической молодежи начала XX века. Эта проблема со времен Достоевского беспокоила сознание писателей, ощущавших опасность, исходившую от романтизированных идей всеобщего равенства, а затем – беспощадной классовой борьбы. Еще до революции, в 1913 г. Б.К. Зайцевым об этом был написан замечательный роман «Дальний край». Позднее, в эмиграции, история разочарования революционным террором была талантливо запечатлена в диалогии М.А. Осоргина: романе «Свидетель истории» (1932) и повествовании «Книга о концах» (1935).

Обратимся непосредственно к тексту романа Вас. Ив. Немировича-Данченко. Это незаурядное художественное произведение, в котором, как верно замечено А.Ф. Головенченко, «были предприняты попытка соединить в романной форме духовный опыт личности с осмыслением той или иной социально-исторической атмосферы. С этой целью автор освоил

своеобразную манеру повествования (дневника или исповеди), избрав особый тип рассказчика, обладающего редкой искренностью, силой чувств и к окружающей жизни. Через призму его наблюдений и переживаний был освещен яркий женский образ. Такая структура изложения носила в себе большие возможности для всей литературы Русского зарубежья, так как позволяла понять минувшее с точки зрения эмигрантского настоящего» [3, с. 131].

«Особый тип рассказчика» воплощен в образе художника Петровского, погибшего в России в первые годы революции. Конечно, это было для писателя важно: жизнь наблюдает *художник*. И она проступает сквозь его записки, ограниченная представлениями человека творческого, равнодушного к красоте в самых различных ее жизненных проявлениях, человека высоких нравственных мерил.

Несмотря на камерность жанрового определения «Записки», повествование построено по параболе, соответствующей скорее жанру авантюрного романа; события охватывают и значительный временной промежуток (конец XIX – начала XX вв.), и огромные пространственные горизонты: Россию, Италию, Испанию, Америку. Но таково было художественное сознание писателей этой эпохи, эпохи Серебряного века – синтезированное, сплавляющее в едином тексте и разножанровые элементы, и воплощающие сложное взаимодействие импрессионистических, символических, мифопоэтических начал художественного мышления [5]. Сквозь призму восприятия рассказчика в записках дается эволюция образа главной героини романа – Анны Сергеевны Поволокиной. Это незаурядный женский характер, соединивший в себе различные черты национальной ментальности. Рассказчик прослеживает ее путь с юности, но делает это художнически изощренно, смело пересекая различные временные пласты. Так, первые главы воспоминаний относятся к встрече Петровского и Анны Поволокиной в Борносе. И сразу же ярким мазком кисти дается фраза-характеристика Анны, высоко поднимающая ее над действительностью: «Это одна из лучших русских женщин» [7, с. 14]. Так рассказчик говорит о ней испанскому журналисту, сопровождавшему его, и при этом внутренне ощущает сомнение, смогут ли иностранцы понять «неуловимую духовную красоту русской девушки?» [7, с.14].

Ретроспективный рассказ о незаурядных перипетиях в судьбе Анны Поволокиной связан с несколькими ключевыми моментами в сюжете произведения. Интересный прием применяет писатель, впервые давая портрет Анны буквально *на фоне* портрета Вл. Соловьева, – мы имеем ввиду именно «живой портрет» создаваемого писателем образа властителя дум российской молодежи конца XIX века. Анна Сергеевна и пришла в дом старого профессора как раз на встречу с ним. У вошедшего были «глаза апостола, видевшего, как Христос, самую смерть поправ, вознесся на небеса. Волосы – с такими итальянские художники Возрождения изображали Иоанна Крестителя...» [7, с. 37]. Портрет же Анны Сергеевны дается на

пересечении парадоксальных начал. Это была «гибкая, худенькая девушка... Слишком велик казался ее выпуклый лоб над тонкими темными прелестными бровями, из-под которых сквозь длинные, гнутые вверх ресницы по-детски пытливо смотрели широко открытые серые глаза» [7, с. 38]. «Трость, ветром колеблемая» – такой показалась Петровскому Анна Сергеевна. Но редактор «Русских ведомостей» Соболевский, приведший Петровского в этот дом и хорошо знавший Поволокину, не соглашается с таким впечатлением друга: «Ну нет, такого ветра Господь Бог не выдумал, чтобы ее сломать» [7, с. 45].

Чтобы многогранней представить образ своей героини, автор представляет ее глазами различных людей, К примеру, эпизодическая фигура некоего Соболевского понадобилась, думается, именно для этого: рассказать Петровскому о поездке Анны Сергеевны в Сибирь для оказания ссыльным материальной помощи. Соболевский же рассказывает и о бабушке Анны Сергеевны, одобрявшей такую рискованную затею внучки.

«Что же, – говорила бабушка, если Бог ее на этот путь поставил. Нет больше сил любви, как если кто душу положит за други своя... И уж если сердцем чужую беду приняла <...> пусть послужит человеку [7, с. 47–48]. Наставляя внучку, бабушка внушала ей: «Ты ведь не одна, за тобою сонмы сил небесных... Подходи к злему с открытой душой и верь ему – авось и он сам себе поверит» [7, с. 49]. И так благословляла ее: «А погибнешь, так за правду Христову, значит, ничего не бойся и на все держай» [7, с. 49].

«Вот какие у нас на Москве старухи бывают, да еще где – на Таганке – в заповедных теремах!» – таким исполненным преклонения восклицанием завершается рассказ Соболевского. Очевидно, что писатель акцентирует внимание на этической стороне дела. Нравственная красота поступка юной Анны Поволокиной как бы помножена на духовное богатство души ее бабушки. Реакция бабушки восходит к вековым народным традициям восприятия жизни в свете библейских Истин. Поволокины – богатый московский род, и ссыльные для них – это, прежде всего, страдальцы, несчастные, и помощь им оценивается как великий нравственный долг во имя высших законов Добра. Отношение к арестантам в самой различной среде на Руси было именно как к «несчастливым», – даже если среди них были преступники, осужденные за грех смертоубийства: христианин понимал, каково человеку с таким грехом ждать Господней кары.

Что же касается помощи ссыльным революционерам, то здесь Немирович воссоздает характерную для значительной части российского общества тех лет революционно-демократическую настроенность: «Иди к униженным, иди к обиженным, там нужен ты». Однако постепенно произошла такая «абберрация» сознания, что даже убийство, хотя и во имя социальных идеалов, стало восприниматься как подвиг.

В поведении своей героини автор изображает черты именно такого рода, вызывающие восхищение у сочувствующих революционерам интел-

лигентов. Так, после сцены, в которой Анна Сергеевна у Морозовой рассказывает о своей поездке, Петровский с восторгом говорит об «удивительной русской черте»: человек чуть ли ребенком ... сквозь геенну огненную прошел», и «ни позы, ни восклицательных знаков» [7, с. 51].

Но далее, показывает автор, в психологической эволюции героини происходят сложные метаморфозы. Так, совершив несколько поездок в Сибирь, исходив Россию как странница, Анна предстает поразительно изменившейся: «Баба с обветренным лицом, сильными руками, только в больших серых глазах да выпуклом лбе что-то старо-знакомое» [7, с. 61]. И дело вовсе не в огрубевших внешних чертах – оно заключено во внутреннем переломе, который заметил в Анне Сергеевне Петровский (во многом alter ego автора): «...в мирской печальнице народилась настоящая боевичка. Беспощадная, решительная: от мысли до исполнения никаких пауз, ни сомнений, ни колебания» [7, с. 61].

Такая Анна Сергеевна ужасает Петровского: «Но ведь Ваша ошибка – смерть!» [7, с. 62]. Безуспешно пытается он убедить девушку сойти с гибельного пути, и закономерным следствием такой ее жизни стала тюрьма, а затем поселение в Сибири.

Повествовательная стратегия автора такова, что в романе почти отсутствуют монологи, высказывания Анны Сергеевны: главным способом психологизации ее образа избрано изображение реакции окружающих на ее поступки. Лишь в одном случае дано образно и живо восприятие мира Анной Сергеевной, – когда это касается обстоятельств ее личной жизни, ее первой любви. Избранником героини оказался самоотверженно помогший девушке бежать с каторги Николай Самоходов. О благородстве этого каторжанина мы узнаем извне – со слов его антипода – прокурора: «Он особый. Не вор и не грабитель. Какой-то былинный богатырь. Что пообещает – выполнит» [7, с. 84]. Именно любовь, как явствует из текста, преображает душу героини. Счастье любви совместилось в ней с чувством обретенной свободы. Она «точно по небу плыла», боясь, «чтобы не задохнуться бы только от этой радости непомерной» [7, с. 98].

Несомненно, что в представлении Вас. Ив. Немировича-Данченко гармония любви была высшей поэзией жизни. Страницы романа, посвященные описанию счастья двух влюбленных, возвышенно-одухотворенны. Но особую значимость чувство любви приобретает в связи с тем, что включает в себе пробуждение чувства *Прекрасного* в душе героини. Она словно впервые увидела: «Солнце заходило в океане золотого света» [7, с. 112]; она открывает для себя, что не знала раньше «таких просторов, таких далей» [7, с. 127].

В романе отражены лишь отдельные эпизоды жизненного странствия героини, – именно те, которые свидетельствовали о глубоких душевных сдвигах. В их ряду центральную роль играют воспоминания Петровского о встрече с Анной Сергеевной в Тоскане спустя несколько лет после ее побега. Композиционно этот фрагмент является «рассказом в рассказе», и

именно его можно считать кульминацией произведения, ибо в нем сосредоточен высший накал чувств героя-повествователя. Вместе с тем в могучем аккорде здесь сливаются поэтизируемые автором романа прекрасные жизненные начала: поклонение любви, природе, искусству.

Петровский пишет о своем восхищении произошедшими в Анна Сергеевне переменами. Он встретил ее, ощутившей свое творческое призвание. Расставшись в Америке с Николаем, она пишет книгу, занимается живописью. Но жизнь с этим человеком не прошла для нее даром. Вероятно, не бесследны оказались слова Николая, которого за цельность и добрую могучую силу она называла Микулой Селяниновичем: «Какое я право на чужую жизнь имел? Кто меня судьей над людьми поставил?» [7, с. 125]. От прежних убеждений революционерки не осталось следа. «А ведь вас называли Симеона Столпница!» [7, с. 133] – удивляется Петровский. Теперь Анна Сергеевна отстаивает иные взгляды: «Бери жизнь как она есть и не ожидай от нее чуда» [7, с. 146]. Рассказчик усиливает значение этого признания, вспоминая: «Я не раз слышал от нее потом: “Гоняются за звездами на небесах и топчут цветы в поле”» [7, с. 146]. Умудренная жизненным опытом женщина обретает естественный источник вдохновения: «И солнце, и небо, и краски. И жить хочется» [7, с. 133].

В восприятии прекрасной природы Италии сказалось родство художнических натур Анны Сергеевны и Петровского. Три года они вместе путешествовали по стране, которая стала для них «раем» и могучим стимулом для творчества. Потому изображению чарующей красоты южного края отведено особое место в повествовании. Петровский, выражая авторское мироощущение, будучи охваченным «сильной лихорадкой творчества», стремится «уловить, запечатлеть в контурах, оттенках моменты движений, которые в следующую минуту не повторятся» [7, с. 154]. Подобное мастерство импрессионистического характера сочетается в романе с постижением впечатлений от магии такой красоты. Точкой отсчета избрано зрение художника. Петровский высказывает мудрую мысль: «Я говорю – нам было довольно желтого берега и синего моря. Но ведь это в словах два понятия, а в природе и это желтое. И это синее дают глазу художника тысячи сменяющихся красок, оттенков, рисунков. Надо любить это и уметь видеть. Белая стена над солнцем – что однообразнее! А посмотрите. Что солнечная светотень делает с этой тенью...» [7, с. 160].

Сказанное здесь и лейтмотивно повторенное в других вариантах, суждение, думается, не самодостаточно; в нем заключен важный для автора смысл, восходящий к представлениям Вл. Соловьева: «природа неравнодушна к красоте» [10, с. 111]; равно, как и к другому соловьевскому тезису: «материя становится носителем красоты через действие Светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а потом внутренне проникает, животворит и организует» [10, с. 102]. Здесь – побудитель человека к художественному акту и «образ деятельного торжества светлых сил» [10, с. 19].

Примечательно, что одухотворенная, торжествующая сила красоты природы определили сходство в изменениях векторов дальнейшего пути исканий героев: Анну Сергеевну утвердила в ее отрицательном отношении к насилию, к стремлению к личностному самовыражению вне чьей-либо давящей внешней воли; художника Петровского – в его гуманистической настроенности, в вере в свои творческие силы. И оба художника почувствовали победительную силу искусства, черпающего силу в *красоте*.

Нельзя недооценить представления Немировича об аксиологическом значении красоты природного мира, воплощаемой в искусстве, столь типологически близкой воззрениям Соловьева. Философ утверждал, что «внутренний существенный и вечный смысл жизни, скрытый в случайных явлениях природного и человеческого мира и смутно и недостаточно выраженный в их естественной красоте, открывается и уясняется художником через воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде...» [11, с. 135]. Именно вечный смысл жизни, заключенный в прекрасном, находят герои романа. В картинах Анны Сергеевны Петровского поразили «все в буйной радости смеющиеся тысячами цветов сады... Разумеется, Тосканы... [7, с. 166]. Знаменательная роль «итальянских глав» романа определена именно тем, что в них концентрированно выражено кредо автора.

В дальнейшем течении повествование энергично ведет к финалу, оттеняющего драматическим звучанием оптимистично представленную тему. Герои расстаются, Анна Сергеевна, ставшая известной художницей, переехала в Америку, Петровский остался в России. Тягостно перенесенные в революционную пору испытания по контрасту оттеняют свет былых прозрений художника Настоящее безрадостно. В своих воспоминаниях он пишет: «Пришла революция, которую я так ждал и обрадовался ей, как светлого народа воскресению» [7, с. 216]. (Речь идет о Февральской революции). Октябрьскую революцию Петровский отвергает, так как она противоречит его убеждениям, разрушает его творческий дух: «Только прошлое, – записывает он, – обвевало меня своею обаятельною былью» [7, с. 216]. И все же Петровский отказывается от предложения Анны Сергеевны уехать из России. Видимо, в такой позиции выразился нравственный императив художника: «Оставить позади опозоренную мать-родину и в каждом чужом угадывающем взгляде читать презрение, нет же! Лучше здесь. В этом гробу» [7, с. 216]. Таков конец записок Петровского, но не конец романа. Последние страницы его – это непосредственный комментарий повествователя, получившего записки от умирающего художника. Рассказчик восхищен душевной стойкостью Петровского, который в тягостной атмосфере несвободы, разрухи «чистое золото настоящего большого таланта на ржавую монету базарного невежества не менял» [7, с. 219], и потому умирает ограбленным и нищим.

В финале вновь как бы предоставляется слово Петровскому (его признанию, переданному по воспоминаниям повествователя). Такая концовка

многократно укрупняет концепцию произведения – утверждение нерасторжимого единства жизненной и творческой гармонии, высказанное в предельно взволнованных воспоминаниях-мечтах уходящего из жизни художника: «Опять я молод, здоров, люблю, любим... И весь мир мне открыт... И она... и картины ... мои картины <...> И небо горячее, безоблачное» [7, с. 221].

Здесь следует сказать, что это произведение демонстрирует дальнейшее развитие художественного мировидения Немировича, замеченного и оцененного еще критикой конца XIX–начала XX вв. К примеру, тогда отмечалось, что он – «последний жрец-фанатик правды и красоты» [1], «все дурное, злое и безобразное проходит лишь тенями в изображаемых им картинах; все же хорошее и доброе выписывается с особенной любовью, и это отнюдь не мешает ни яркости красок, ни правдивости картины» [8, с. 4]. Указывалось, что, чем больше растет талант писателя, тем определеннее становится эта его особенность, тем привлекательней делаются его произведения, проникнутые все возвышающеюся гуманною мыслью» [8, с. 4]. Заметно привлекала в прозе Немировича и его восхищенность земной природной красотой, умение тонко передать ее. «Особым мастерством отличаются его пейзажи, – писал в своем учебнике А.М. Скабичевский, – блещущие живыми, яркими красками, воскрешающими природу во всех ее особенностях, как роскошного пламенного юга, так и холодного, безжизненного севера» [6, с. 323]. Не раз была оценена в критике устремленность автора к воплощению нравственной высоты и красоты человека, его умение «чувства добрые будить» песней «торжествующего милосердия», его «горячая любовь к ближнему», «глубокая вера в неугасаемость «искры Божьей» в душе человека» [9, с. 2].

Роман, о котором мы вели речь, назван «Вольная душа», и символика этого образа проецируется на авторскую концепцию творческой личности, в представлении о прекрасном сопрягающей воедино красоту мира, души человеческой, любви, искусства, свободы творчества. Именно жажда совершенного слияния личности с вечно обновляющимся прекрасным природным миром раскрывает грани творческого подъема и его угасания в обстановке революционных разрушений. Это произведение Вас. И. Немировича-Данченко внесло свой неповторимый вклад в постижение сурового времени социальных потрясений в России и трагедии русской интеллигенции в революции. В литературе русского Зарубежья первой волны писатель одним из первых заложил традицию художественного воплощения этой трагедии в проекции понимания просветляющего победительного значения вечных ценностей бытия.

Список литературы

1. Быков П. Вас. Ив. Немирович-Данченко. Биографический очерк // Новое собр. соч. Вас. Ив. Немировича-Данченко. Петроград: Изд. П.П. Сойкина, 1916. С. III – XLVI.
2. Головенченко А.Ф. В.И. Немирович-Данченко // Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918–1940. М.: РОССПЭН, 1997; Головенченко А.Ф. Творческие

искания Вас. Немировича-Данченко в годы эмиграции // Очерки литературы Русского Зарубежья. Вып. 1. М.: МПУ, 1997.

3. Головенченко А.Ф. Творческие искания Вас. Немировича-Данченко в годы эмиграции // Очерки литературы Русского Зарубежья. М.: МПУ, 1997. Вып.1.

4. Елагин Ю. Забытый Немирович // Книжное обозрение. 1995. №1.

5. См. об этом: Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: учебное пособие. Н. Новгород: НГПУ, 2014. – 234 с.

6. Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы 1848–1892 гг. 3-е изд. СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1897. С. 322–324.

7. Немирович-Данченко Вас. Ив. Вольная душа. Из воспоминаний художника. Берлин: Глагол, б/г.

8. Рец.: Монах. Роман Вас. Ив. Немировича-Данченко. СПб, 1889 // Русская мысль. 1890. №1. Библиографический отдел.

9. Рец.: «Незаметные герои» В.И. Немировича-Данченко. СПб., 1889 г. // Русская мысль, 1890. №1. Библиографический отдел.

10. Соловьев Вл. Красота в природе // Вл. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 91–126.

11. Соловьев Вл. Общий смысл искусства // Вл. Соловьев. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. С. 127–140.

Е Ван

Символика образа крыльев в лирике Арсения Несмелова

В статье рассматривается символика орнитологического образа в лирике Арсения Несмелова, самого талантливого поэта русского зарубежья восточной ветви первой волны. Образ крыльев в его лирике имеет традиционные символические значения: мысль, воображение, фантазия, душа, полёт, возвышенность, лёгкость, свобода и надежда; «бескрылый» имеет пассивный символический смысл «бессилие». Индивидуально-авторские символические смыслы – это тяжесть, угроза, воспоминание, бесценность и бессмыслица.

Ключевые слова: символика; лирика Арсения Несмелова; образ крыльев.

Wang Ye

The Symbolism of the Image of Wings in the Arseny Nesselov's Lyrics

The article deals with the symbolism of an ornithological image in the lyrics of Arseny Nesselov, of the most talented poet of east branch of the first Russian emigration wave. The image of wings in his lyrics has traditional symbolical meanings: thought, imagination, fantasy, soul, flight, elevation, ease, freedom and hope; "wingless" has passive symbolical sense "powerlessness". Individual and author's symbolical meanings are a weight, threat, reminiscence, pricelessness and nonsense.

Key words: symbolics; Arseny Nesselov's lyrics; image of wings.

В литературе русского зарубежья восточной ветви первой волны Арсений Несмелов (1889-1945) является самым ярким представителем. Его творчество высоко ценили современники, считали первой фигурой среди поэтов русского Китая. Валерий Перелешин свидетельствовал, что Арсений Несмелов является «наиболее влиятельным среди харбинских поэтов двадцатых, тридцатых и сороковых годов нашего века» [цит. по: 6, с. 120]. Современные исследователи признали его заслуженное место в истории русской литературы. Упоминая вклад литераторов русского зарубежья Китая, В.В. Агеносов отметил: «...по крайней мере четыре имени следует назвать как вошедшие в золотой фонд литературы русского рассеяния: Арсений Несмелов, Алексей Ачаир, Валерий Перелешин и Вс.Н. Иванов» [1, с. 54]. Он поставил имя А. Несмелова на первое место в данном списке. Собиратель и исследователь Е.В. Витковский утверждал, что наследие А. Несмелова «достаточно полно, во всяком случае, настолько, чтобы занять прочное место и в истории литературы, и на полке любителя поэзии» [4]. Этим можно объяснить то, что все большее число исследователей исследует его литературное наследие в диссертациях, статьях.

В настоящей статье рассмотрим орнитологическую символику лирики Арсения Несмелова на примере образа крыльев. В культурном сознании и религиозной традиции крылья наделяются разнообразными символическими значениями, связанными с духовностью и божественной сущностью. В общем крылья символизируют духовный подъём, мысль, воображение, полёт, свободу, возвышение, мечту, вдохновение, защиту и т.д. В христианской символике крылья являются символом души и Святого Духа, выступают атрибутом ангелов, посланцев богов.

Орнитологические образы в лирике А. Несмелова занимают важное место. Среди них крылья, с одной стороны, являются самым частотным элементом, встречающимся в лирике поэта, и наиболее многозначным, как и в творчестве других литераторов русского зарубежья Китая первой волны и в русской поэзии в целом – с другой [3, с. 47]. Символические значения крыльев в стихотворениях А. Несмелова отражают его духовный мир и чувства, связанные с тематикой его лирики, жизненным путем, влиянием русской традиционной литературы, в том числе поэзии Серебряного века.

Свой путь в литературу Арсений Несмелов начал еще в Москве, до своей эмиграции. За всю жизнь он печатал более десяти книг, в том числе «Стихи» (1921), «Уступы» (1924), «Кровавый отблеск» (1929), «Без России» (1931), «Полустанок» (1938), «Белая флотилия» (1942).

Творчество А. Несмелова как представителя старшего поколения харбинских поэтов русского зарубежья содержит общие черты с литературой русской эмиграции, которая заключается в продолжении русской классической литературной традиции. Как отмечают исследователи, отличительные особенности творчества А. Несмелова сформировались на основе традиций русской классической литературы XIX века и художественных тенденций Серебряного века, в особенности символизма, футуризма, ак-

меизма. О.А. Бузуев отметил, что «почти все критики, обращавшиеся к творчеству Несмелова, находили в нем опосредованные или явные влияния, стилевые и тематические переключки с творчеством известных русских поэтов начала века. <...> он по-своему интерпретировал художественные искания символистов (А. Блок), футуристов (Н. Асеев, В. Маяковский, И. Северянин и т.д.), акмеистов (Н. Гумилев)» [2, с. 163–164] и обрёл «свое видение мира и индивидуальный стиль» [2, с. 164]. Китайский исследователь Чен Лэй также полагает, что в поэзии А. Несмелова отражается сильное влияние сначала В. Маяковского, И. Северянина и Н.Асеева, затем Н. Гумилёва, а позднее – Б. Пастернака, Л. Сельвинского и С. Есенина [10, с. 199]. Это влияние воплощается в поэтическом творчестве А. Несмелова не только в эстетическом воззрении, мотивах, жанровых формах, выразительных средствах, но и художественном мире в целом.

Образ крыльев в лирике А. Несмелова чаще всего встречается в стихотворениях, посвященных России и изгнанию. Так, в стихотворении «Свою страну, страну судьбы лихой...» автор рисует свою трагическую ситуацию в изгнании и своё духовное одиночество на чужбине. Для него Родина уже потеряна, «как скользкая игла», «как драгоценный камень» [7]. С Родиной «разрублена последняя тесьма». Он не может вернуться в Россию. И только через классическую литературу он чувствует единственную связь с Родиной. Он вспоминает героев произведений Гончарова, Тургенева и Лескова, которых с детства любил. Упомянув Веру из романа Гончарова «Обрыв», автор употребляет эпитет «бескрылая», которым передает невозможность своего возвращения на Родину:

И Вера – восхитительный «Обрыв» –
Бескрылая, утратившая силу [7].

Н.Н. Рогалевич указывает, что «лишенные крыльев соотносятся с началом пассивным» [8, с. 199]. В данном контексте слово «бескрылая» имеет пассивный символический смысл «бессилие». Драматическое положение изгнания отражается и в стихотворении «Уезжающий в Африку или...». Тяжёлая участь заставила людей переселяться из одной страны в другую. Когда многие харбинские эмигранты выехали в Африку, Америку или Австралию, лирический герой решил остаться на «китайском полуостанке», хотя здесь «даже ветер бессилён и нем». Однако мужество было его духовной опорой. Образ крыльев содержится в последней строфе:

Ни *крыла*, ни руля, ни кабины,
Ни солдатского даже коня.
И в простор лучезарно-глубинный
Только мужество вносит меня [7].

Здесь образ крыльев используется для обозначения «полёта».

В стихотворении «Стихи в письме» звучит ожидание спасения людей в изгнании. Образ крыльев как символ надежды воплощается в следующих строках:

День проходит бесконечно длинный,
Дни идут, и каждый – как один!

Смотрим мы в темнеющие дали –
Не примчит ли, обагрён в закат,
За людьми, что ждать уже устали,
Белокрылый, радостный фрегат? [7]

Одиночество и безысходность жизни в эмиграции описывается в стихотворении «Юли-юли». Лирический герой грустит от того, что ему не о ком петь, ему петь только по-другому:

Но не о ком петь мне нежно, –
Ни девушки, ни друзей, –
Вот разве о пене снежной,
О снежной ее стезе,
О море, таком прозрачном,
О ветре, который стих,
О стороже о маячном,
О пьяных ночах моих,
О маленьком сне, что тает,
Цепляясь *крылом* в пыли... [7]

Крылья в данном контексте имеют символическое значение «воспоминания». Мотив крыльев «О маленьком сне, что тает, / Цепляясь *крылом* в пыли» передает грусть, ассоциируется с одиночеством и тяжестью реальной жизни.

Образ крыльев как символ полёта появляется в разных контекстах. В стихотворении «Иная любовь» данный символ присутствует в первой строфе:

Хорошо ли мы живем иль худо,
Но в пределах узкостей земных, –
В наши дни не залетает чудо
На поющих *крыльях* золотых [7].

Эпитеты «поющий» и «золотой» передают состояние радости и счастья, благодаря им, создается ощущение того, что этот полёт сопровождается чудом.

То же символическое значение образа крыльев выражено в стихотворении «Снежное утро»:

Или, устав блуждать в пустыне,
Крыла покорные сложить,
Чтоб скользнуть с небес, как иней,
И ветви ив отяготить [7].

«Крыла покорные сложить» значит, что лирический герой больше не мечтает о чем-то, он смирился с действительностью и судьбой.

В стихотворении «За разрубленные узлы» образ крыльев появляется в следующей строке:

Снова солнце обращает в воду
Почерневшие наросты льда.
Снова *легкокрылую* свободу
Обретают ветер и вода [7].

Поэт описывает весеннюю природу, ее состояние: погода становится теплее, лёд тает, ветер веет легко, вода течёт свободно. Образ крыльев

наделен значением «лёгкость» и «свобода». Значение «лёгкость» представлено и в стихотворении «О детской молитве»:

Мы молимся в битве,
В болезни, под гнетом бессилья,
А детской молитве
Дарованы легкие *крылья* [7].

«Детской молитве /Дарованы легкие *крылья*» означает, что детские молитвы легко доходят до Бога. Одно из авторских осмыслений *крыльев* встречается в стихотворении «Начало правды»:

Ворон тяжело *крыльями* промашет,
Спотыкаясь слепо на ветру [7].

Образ ворона символизирует смерть и войну. Связывая с трагедией и потерями войны, *крылья* несут символический смысл «тяжесть».

В стихотворении «Цветок» проявляется «философская тема гармонии как взаимообусловленной связи красоты мира и красоты души человека» [6, с. 156]. Поэт призывает людей стремиться к благородству:

Любите птиц, любите облака,
Недолговечную красу цветка,
Крылатость, легковейность, аромат
И только тех, что всё и всех щадят! [7]

Образ *крыльев* передает символическое значение возвышенности. В религиозной символике *крылья* символизируют душу. В следующих строках стихотворения «Полгода» образ *крыльев* передает именно это значение:

Я грустил над твоей могилой,
Ты во сне приходил ко мне...
И беседовал я с тобою,
И когда просыпался вдруг,
Мне казалось, что надо мною
Окрыленный промчался друг [7].

В европейской культуре *крылья* имеют такие основные символические значения, как «мысль», «воображение» и «фантазия». Эти значения воплощаются в стихотворении А. Несмелова «Книга о Федорове».

Да, большое сердце захватило,
Да, большие *крылья* поднимали,
И поверят только простецы,
Что я выбрал эту книгу. Сила
В действии обратном: не меня ли
Эта книга выбрала в чтецы! [7]

Лирический герой говорит о том, что книга захватила его, мысли, содержащиеся в книге, заставили его мечтать подобно тому, как *крылья* помогают перенестись в воображаемый мир.

Одно удивительное авторское осмысление образа *крыльев* обнаруживается в стихотворении «Сова»:

Ночная птица, в дыме зарев
Бросал ты нам *крыло* в глаза,
Но улеглась, до дна ударив,
Отбушевавшая гроза [7].

В данном контексте образ крыльев связан с войной, используется автором для создания атмосферы опасности, приобретая символический смысл «угроза».

В стихотворении «Ветер обнял тебя. Ветер легкое платье похитил...» образ крыльев появляется в следующих строках:

Даже ваш самолет повторяет лишь *крылья* Дедала,
Только бедный Икар каучуковым шлемом оброс.
На Олимпе снега. Тростниковая песнь отрыдала,
Но не прервана цепь окрыляющих метаморфоз!»

Ветер отдал тебя. Не унес, не умчал, не обидел.
Крылья падают платьем. Опять возвратились глаза.
Возвращается голос. Запомни же имя: Овидий [7].

Поэт А. Несмелов обращается к античному мифу: «Икар разбился насмерть, когда воск на его искусственных крыльях расплавился из-за того, что он подлетел слишком близко к Солнцу – истинному богу» [9, с. 179]. С помощью данного мифологического мотива поэт выражает то, что с течением времени только настоящая вещь и достойный человек могут стать бессмертными, подобно тому, что «возвращаются» римский поэт Овидий и его художественные творения. А искусственная вещь и недостойный человек исчезают со временем, как «крылья падают». Поэтому в данном контексте образ крыльев несет значение «бессмыслица» и «бесценность».

Таким образом, в лирике А. Несмелова образ крыльев имеет традиционные символические значения, связанные с европейской культурой и христианским представлением: мысль, воображение, фантазия, душа, полёт, возвышенность, лёгкость, свобода и надежда; «бескрылый» имеет пассивный символический смысл «бессилие». Индивидуально-авторские символические смыслы – это тяжесть, угроза, воспоминание, бесценность и бессмыслица, которые обусловлены биографией поэта и тематикой его творчества.

Список литературы

1. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918–1996 гг.). М.: Терра; Спорт, 1998. 543 с.
2. Бузуев О.А. Литература русского зарубежья Дальнего Востока: проблематика и художественное своеобразие (1917–1945 гг.): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2001. 337 с.
3. Ван Е. Орнитологическая символика лирики Алексея Ачаира // Гуманитарные исследования Астраханского государственного университета. 2016. № 1. С. 44–51.
4. Витковский Е.В. Формула бессмертия // Арсений Несмелов. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. [Эл. ресурс]: <http://coollib.com/b/262467/read>.
5. Забияко А.А. Лирика «харбинской ноты»: культурное пространство, художественные концепты, версификационная поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2007. 480 с.
6. Лю Хао. Поэзия русской эмиграции в Харбине: основные имена и тенденции: дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 261 с.

7. Несмелов А.В. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. [Эл. ресурс]: <http://coollib.com/b/262467/read>.
8. Рогалевич Н.Н. Словарь символов и знаков. Минск: Харвест, 2004. 512 с.
9. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
10. Чен Лэй. Творчество Арсения Несмелова: дис. ... канд. филол. наук. М., 2002. 229 с.

В. В. Высоцкая

Динамика цветовых сочетаний в романе М. А. Булгакова «Белая гвардия»

В работе рассматриваются способы репрезентации цвета в романе «Белая гвардия». Показано, что цвет у Булгакова используется не только в качестве определения или символа, но и в качестве динамической характеристики. Прямые и ассоциативные обозначения цвета, их количественные параметры и взаимодействие разных цветообозначений служат одним из основных средств отражения сюжетных изменений.

Два основных цвета – белый и черный являются доминирующими по количеству употреблений и создают антитетическую пару как на уровне цвета, так и на уровне связанных с ними ассоциаций. Белый цвет, наиболее важный для характеристики персонажей и природных явлений, служит также идеальным фоном для контрастных, графически зримых изображений.

Сочетание цветов императорского дома – черного, белого и золотого, одновременное присутствие которых наблюдается в доме Турбиных и при изображении защитников Города, отражает монархические взгляды героев романа.

Ключевые слова: цвет, сочетание, символика, монархия, соотношение, фон, динамика, номинации прямые и ассоциативные.

Vysozkaya Valentina

The Dynamics of Color Combinations in Bulgakov's Novel "The White Guard"

The paper discusses ways of representing color in the novel "The White Guard". It is shown that the color not static and is used not only as a definition or symbol, but also as a dynamic response. Direct and associative color designations, their quantitative parameters and the interaction of different color terms are one of the main means of reflection scene changes.

The two main colors – white and black are dominant in the number of uses. White, the most important for the characterization of the characters and the natural phenomena, also serves as the perfect backdrop for the contrasting of visible graphic image. The combination of colors of the imperial house – black, white and gold, the simultaneous presence of which is observed in the Turbin's house and the depiction of the city's defenders, reflects the views of the monarchist heroes of the novel.

Key words: color combination, the symbolism, the monarchy, value, background, dynamic, direct and associative nomination.

Отличительной чертой творческой манеры М.А. Булгакова является особенная функция цвета, поэтому анализ цветовой системы его произведений привлекает внимание многих исследователей [3; 4; 5; 6; 7; 9]. В большинстве работ, посвященных особенностям булгаковской колористики, доминирующие цвета рассматриваются в символическом плане. С точки зрения исследования цветосимволики лидирующее положение среди произведений писателя занимает роман «Мастер и Маргарита», что объясняется его многозначностью, вытекающей из сочетания разных аспектов – философского, сатирического, трагического, фантастического и реалистического, которые объединяются на уровне символики, в том числе цветовой.

Роман «Белая гвардия» интерпретируется преимущественно в историческом, идеологическом, религиозно-философском и этическом аспектах, в меньшей степени изучена цветовая структура романа. В опубликованных к настоящему времени работах по колористике «Белой гвардии» каждый упоминаемый в романе цвет трактуется с точки зрения приписываемого ему символического смысла. Наиболее употребительные цвета – черный, белый и красный восходят, по мнению О.Ю. Загинайко, к мифологическому трехцветию, первичному по происхождению и связанному с жизненно важными сферами [2]. Символический пласт в цветовой семантике формируется уже в ранних произведениях Булгакова, и в первом его романе, как показал проведенный в работе Юшкиной сравнительный анализ [10], символический аспект цветообраза углубляется, и в структуре «Белой гвардии» определяющую роль играет цветовой эпитет.

В настоящем исследовании рассматриваются не только способы репрезентации каждого отдельного цвета, но и их динамика, а также взаимодействие разных цветообозначений с целью выявления символики различных сочетаний.

Два доминирующих цвета романа «Белая гвардия» – белый и черный, создают антитетическую пару как на уровне цвета, так и на уровне связанных с ними ассоциаций. Слово «белый» в различных грамматических формах насчитывает в тексте романа 102 употребления, слово «черный» и его дериваты встречаются в романе почти в два раза чаще, а именно 199 раз. Черный цвет символизирует страдание, несчастье, зло, отсутствие удачи, колдовство, смерть [8, с. 58]; Андрей Белый определяет черный цвет в общем смысле как символ небытия, хаоса [1, II, с. 110]. Наряду с прямым наименованием цвета соответствующим прилагательным, в романе используются ассоциативные обозначения черного цвета, среди них: существительные *ночь, тьма, темнота, мрак, траур, тень, мгла, нагар, железка, провал*; прилагательные *угольный, чернильный, безлунный, железный, чугунный, гробовой, траурный, мрачный, похоронный, смуглый, ослепший, темный, бездонный, полночный*.

Большую группу слов, косвенно обозначающих черный цвет, представляют названия оружия: пистолет, браунинг, пушка, пулемет и мн.др.

Белый цвет означает чистоту, благо, здоровье, очищение, жизнь [8, с. 56] и является символом воплощенной полноты жизни [1, II, с. 110]. Кроме прилагательного «белый» в романе используются наименования и признаки, связанные с представлением о белом цвете, а именно: существительные *снег, сугроб, метель, лед, свет, скатерть, белье, рубашка, простыни, подушка, сахар, зубы, бумага, бинт, вата, марля*; прилагательные *меловая, бледный, снежный, заиндевелый, сахарный, светлый, белесый, напудренный, крахмальный*.

Несмотря на позитивные коннотации, связанные с белым цветом, в романе этот цвет в ряде случаев сопутствует обстоятельствам, враждебным человеку. Это, как правило, природные явления (*снег, сугроб, мороз, метель*), которые создают опасность, угрозу, требуют преодоления преграды и сочетаются со словами *гроб, могила, завал, увязать, заваленный, погребенный*.

Ср.: *Метель, темнота и сугробы съели ее [фигуру. – В.В.] и замели все следы; борясь со снегом, он одолевал и одолевал террасы; нарыл себе прикладом гроб; тыкался в холодном визге метели, как слепой; прорвал снеговую преграду; в сторожке, <...> заваленной наглухо белым снегом; погребенный под мохнатым снегом.*

При изображении природных явлений, домашней обстановки или внешности персонажа часто используются оба цвета – черный и белый, и, хотя в целом преобладает черный цвет, соотношение между ними в разных частях романа меняется в зависимости от изображаемой ситуации.

Соотношение белого и черного цвета в доме Турбиных

В начале романа при описании дома Турбиных встречается примерно одинаковое количество этих цветообозначений, как прямых, так и ассоциативных. Автор показывает два слоя ощущений в доме, который объединяет семейство Турбиных и их друзей. В верхнем слое простая человеческая радость от тепла, света и безопасности, а во втором, поглубже – беспокойство и огорчения.

Первый слой маркируют атрибуты, обозначающие «красоту и прочность жизни»: уютные *белые* зубы пианино и *черные* нотные закорючки; *белая* крахмальная скатерть и *черные* стенные часы; *белое* вино и *черные* аккорды.

Во втором слое – печаль и тревога: *белый* гроб матери и улетающий в *черное* небо бог; замерзший Мышлаевский с *белыми*, заиндевелыми бровями и *черно-*испуганные глаза Елены, взволнованной отсутствием Тальберга; горестно *побелевший* Николка и Алексей, которому снится *черный* сон.

В равновесии находятся также синонимы или ассоциативные обозначения белого и черного цвета: елочный дед, *сверкающий снегом* и счастьем и *мрачный* рокот церковного прощания; *ослепительная* печка и *темная* книжная; *бледные* кавалерийские погоны и *вороненое* дуло.

После ранения Алексея изображение дома Турбиных также содержит примерно равное количество употреблений, обозначающих белый и черный цвета. Эти характеристики используются при описании людей или бытовых предметов, однако белый цвет как напрямую, так и ассоциативно связан с болезнью и разрушением: *белая меловая* Анюта; лицо [Турбина. – В.В.] было *бледно* синеватой *бледностью*; *искромсанная рубаха*; *забинтованная* рука; *белые* осколки посуды; *черное* чужое пальто; *черные* чужие брюки; *черная* подкладка; *черные* папки; *черное* штатское; *черный* плат; *черный* шандал; *черный*, как уголь, Ларион; *черное* пространство; *темненькая* штора; *траурный* флаг.

В дальнейшем количественно преобладающим становится слово «черный», отражая состояние тревоги в доме Турбиных в связи с событиями в городе: *черный* костюм; *черный* револьвер; *черный* ход; *черный* силуэт; *черная* дверца; *черные* изъедины; *черная* шапочка; *чугунная* душа; *почерневшее* лицо; *черные* баки; *черные* глаза; печальная *чернота*; *черная* спальня; *мрачные* глаза.

В употреблении белого цвета превалирующими становятся маркеры страха: *белыми* губами; *белые* лица; *бледнея*; *побледнела*.

Таким образом, к концу романа изначально существовавшее в доме Турбиных равновесие между черным и белым сдвигается в сторону черного, а обозначения белого цвета меняют свою семантику от белого, как светлого, сверкающего и радостного, к белому как болезненному и разрушительному.

Соотношение белого и черного цвета в городе

В начале романа город, еще оберегаемый войсками, сохраняет равновесие между черным и белым.

Черный цвет в главах 4 и 5 передается через названия предметов (*черные* балки, *черные* окна, *черный* мех) и природные явления (*черная* гуща небес; *черная* мгла). Ассоциативные наименования черного цвета включают название оружия (пушки, винтовки, пулеметы, снаряды) и синонимичные определения (*темные* дали; *мрачное* подземелье; *темная* лента реки).

Белый цвет присутствует в природных пейзажах и в характеристиках людей, и через их противопоставление автор отмечает необычные для города признаки. С одной стороны, город, прекрасный в *морозе* и тумане; сады, отягченные *белым*, нетронутым снегом; электрический *белый* крест в руках Владимира. С другой стороны, заполнившие город *белые* закокшанные проститутки, *бледные* развратницы, хрящевато-*белые* тенора и до *белого* утра гремевший тарелками клуб «Праха». Признаки тревоги автор показывает через свет, который начинал загораться в городе с четырех часа дня и сверкал до самого утра, наводя на мысль о «страшном и суетном электрическом будущем человечества».

Это статичное описание города в следующих, 6 и 7 главах, сменяется динамичным изображением событий с быстрой сменой места действий, которые разворачиваются попеременно в салоне мадам Анжу, на улице, в

гимназии, во дворце и в доме Турбиных. Здесь существенно возрастает частотность слова *черный* (35 употреблений), в то время, как слово *белый*, включая его производные, используется всего 13 раз.

Белым цветом маркированы приметы прошлой, мирной жизни: *белые* занавеси на окне; *белая* простыня; *белые* колпаки на поварятах; *белый* бок здания музея; *белые* палаты; *белый* султан; *белая* голова; *белоголовая* фигурка; *белые* печи; *белые* огни; *белый* щит с выключателями; *белели* дуговые шары.

Слово «черный» упоминается в связи с персонажами и в описании города. В первом случае этот цвет является главной и единственной характеристикой безмяннх людей, которые могут терять телесность, превращаясь в тень, или сливаться в толпу. Ср.: *черные* усики; *черный* голосок; *черный* офицер; *черные* фигурки; по мостовой шло много людей в *черных* пальто; *чернела* толпа, *черные* колониальные войска; три *чернейшие* тени, часовые *зачернели*.

При изображении городских улиц и строений доминируют названия предметов, а определение «черный», а также синонимичные ему наименования дополняются негативными ассоциациями, связанными с ощущением опасности, такими, как *тьма*, *ночь*, *темнота*, *провал*, *пасть*, *яма*, *подвальный*, *умершая*, *печальный*; *черная* туча; *черные* трубы; *черная* жижа; *черные* окна; *черный* просвет, чугунный *черный* Владимир; *черная* пасть подвального хода; *черные* дали, ведущие к Москве; *угольная* надпись; *темнота* коридора; *печальное* пение; провалы *тьмы*; угольная *тьма*; *тревожная* *ночь*.

Несмотря на явное преобладание черного цвета, в городе еще существуют два места, в которых черному цвету противостоит белый, – гимназия и дом Турбиных, где сохраняются духовно-культурные и семейные ценности. В доме Турбиных это *серебряные* погоны в *тьме* ящика, *белые* занавеси в гостиной, чистая *простыня* на кушетке и *чернильный* прибор на письменном столе с книгами. В гимназии – белый *снег* на крыше и на кровнях каштанов и *черные* окна; сверкающий Александр с *белым* султаном на треуголке, а за ним *черная* туча штыков.

В то же время отмечается неестественность в сочетаниях белого, как отражения мирного и домашнего, и черного разрушительного: рядом с *белым* зданием музея развороченная *яма*; под гимназическими каштанами, покрытыми белым *снегом*, торчат тупорылые *мортиры*; из окна гимназии виден бульвар в *белых* огнях и *черная* *умершая* громада университета.

В главах 8, 9, 10 и 11 еще существует противостояние между белой армией и петлюровцами, но белые уже уступают свои позиции. Соответственно снижается количество употреблений слова «белый», и в четырех главах их насчитывается всего восемь – в качестве определения (*белые* хатки, *Белый* Гай, *белое* вино, *белая* марля, *белое* здание музея, *белый* газетовый гроб, *белый* снег) и как показатель страха (Взвизгнул Фельдман. Стал не темным, а *белым*). Маркером страха служит также слово «блед-

ный», причем степень страха возрастает: капитан Плешко был *бледен*; Плешко стал еще *бледнее*; *бледность* Плешко стала неизменной.

Как и в предыдущих главах, ассоциативными показателями белого цвета служат слова *снег* и *снежный*, но снег уже теряет свою белизну: *безлунный*, *темный*, *предрассветный снег*. Сам город изображается потухшим, без огней, и это ощущение неживого города подкрепляется его изображением на карте как огромного *черного* пятна, а также соседством слова «черный» со словом «гробовой»: *тряслись черные шлыки гробового цвета с позументом и гробовыми кистями*. Общее состояние неясности и темных предчувствий выражает преобладание черного цвета и в описаниях бытовых предметов (*черный кофе*; *черные перчатки*; *черный жилет*; *шляпа с черным крылом*; *черная шинель*; *черная клетка*; *черное безотрадное окно*), и ассоциативно черный (*темное ущелье*; *непроницаемая завеса*; *ослепшие окна*; *мертвенный переулочек*; *траурные глаза*; *похоронный голос*). Кроме того, в романе насчитывается 206 упоминаний различных видов оружия. Количество употреблений в разных главах зависит от изображаемой среды, и минимально в топосе дома, а максимально в топосе города.

Наибольшее количество (55 употреблений) приходится на 10 и 11 главы, где показаны последние бои в Городе. В следующей, 12 главе, оружие уже проникает в дом Турбиных, как бы заполняя его пространство в болезненных сновидениях Алексея: *Тяжелая, нелепая и толстая мортира в начале одиннадцатого поместилась в узкую спаленку*, а также метафорически возникает в гл. 14: *Мышлаевский, словно гильзы из винтовки, разбросал партнерам по карте*.

К концу романа количество упоминаний оружия уменьшается как в топосе дома, так и в топосе города. Если оружие может быть не только средством нападения, но и средством защиты, то черный цвет в целом представляется символом агрессивности, поэтому наступление петлюровцев изображается как насилие черного над белым: *хрустел снег под тысячью кованых копыт*; *кованые боты уминали снег*; *по всем дорогам зачернело, зашевелилось, захрустело*.

Контрастное изображение черного на белом фоне дает графически зримое представление о большом количестве людей, о подавляющей силе, а также создает ощущение разора, потери и смятения: *Конные точки собрались в ленту и, захватив всю ширину шоссе, стали пухнуть, чернеть, увеличиваться и покатались на Най-Турса*; *от силы начали чернеть белые пути к городу*; *Соборный двор, топтанный тысячами ног, звонко, непрерывно хрустел*.

Так же контрастно выглядит на белом фоне красный цвет, создавая ощущение уже совершившегося несчастья: *В цепи упал юнкер лицом в снег и окрасил его кровью*; *валялись комки красной рваной марли*; *снимали с него залитую кровью рубаху*.

Наряду с *черным* и *белым* цветом, частотным по количеству употреблений является также *золотой* с вариантами *рыжий*, *рыжеватый*, *бронзовый*, *желтенький*, *золотенький*, *самоварный*, *ржавый*, а также *золотой* в названиях предметов (*корона*, *шпоры*, *эполеты*).

Сочетание трех цветов – черного, белого и золотого представляет собой символ императорского дома, поэтому закономерна связь этого символа с домом Турбиных. Все члены семьи Турбиных и их друзья являются сторонниками монархии, что подтверждается о д н о в р е м е н н ы м присутствием трех цветов в каждом из блоков текста, где цветовая характеристика обитателей дома сочетается с описанием интерьера: *черные* часы + *бронзовая* лампа + *белая* рукавица; *черный* просвет + *рыжеватая* голова + *белые* нашивки на погонах; *черные* нотные закорючки + *рыжебородый* Валентин + *белые* зубы пианино.

Цвета монархического флага концентрируются в сцене ужина, на котором пьют за здоровье императора, надеясь на восстановление самодержавия. оминирующими цветами выступают *золотой* и *белый*, которые символизируют жизнь, славу, свет, благо, чистоту: *золотой* остров, *золотые* пушки на погонах, *золотая* Елена, *золотой* серп, *золото* рукояти, *золотые* граненые стрелы, *белое* вино, *белизна* скатерти, *серебряные* листья, *белые* руки.

Черный цвет присутствует, но выражен неявно, чтобы не нарушать приподнятую атмосферу, поэтому обозначается разговорами о прибытии черных сенегальцев, упоминанием часов, а также сходными по звучанию словами в сочетаниях *четыре* огня и *чертова* кукла. Затем трехцветие распадается на сочетания двух цветов – черный и золотой в спальне Елены (*черная* печаль и *черные* пятна окон, *рыжеватая* Елена, *рыжая*, *золотая* Елена) и черный с белым в спальне Алексея (*черный* сон, германское (белое) вино, начало светать *бледно*), но объединяется в один символ сходными размышлениями сестры и брата о Тальберге, офицере генерального штаба, бегство которого стало первым знаком распада.

В дальнейшем цвета монархии возникают в следующих ситуациях.

1) В связи с упоминанием офицеров, защитников Города:

офицер *черный*, живой + *золотые* пушечные погоны + *белая* голова – в салоне мадам Анжу, где Алексей Турбин признается в монархизме;

черный кавалерист с *траурными* глазами + (золотая с черным) георгиевская ленточка и (золотые) полковничьи погоны + *снежные* сугробы – в описании Най-Турса;

железные двери, пулеметы, как знак черного + крест и георгиевская лента + *белый* газетовый гроб, *бледные* юнкера, *снежная* улица – в отряде Николки;

большая винтовка (знак черного) за спиной кадета в серой шинели с *белыми* погонами и *золотой* буквой «В» на них – у последнего, опоздавшего защитника Города.

2) Как атрибуты прошлой, уже уходящей жизни:

(черные) лакированные сапоги, револьвер + *золоченые* стулья, зеркала в тусклых рамах с *коронами*, *золотые* и *золоченые* залы + *серебряные* газыри, *платиновые* коронки, *обеленная* комната, марля и бинт – во дворце;

черные глаза, *черный* подол + *золотые* шляпки гвоздиков + *белый* лицом Турбин; *черный* с баками + *золотые* эполеты + *бледная* кисть; *черный* жилет + эполеты + *белая* зефирная сорочка – в трех описаниях квартиры Рейсс;

черный ход + *Золотые* ворота, присыпанные *снегом* + кусок *белого* бока музея – это то, что увидел Алексей во время бегства;

черный шандал + толстый *золотой* + *белый* стеарин – в связи с визитом врача к больному Алексею.

С развитием событий монархические символы и атрибуты прежнего образа жизни постепенно исчезают, и для обозначения этого процесса автор вводит разные показатели. В первую очередь это сорванные погоны, которые остаются на снегу после бегства юнкеров, брошенное или спрятанное оружие, а также документы, сожженные в печи. Завершает мотив утраты описание часовни, где Най-Турс лежит во френче без погон, но с георгиевской лентой, которую Николка скрытно уложил под его рубаху. Схороненная лента, как часть трехцветия, дополняется природными явлениями черного и белого цвета: была *ночь*, *снег*, и *звезды* крестами и *белый* Млечный путь.

В доме Турбиных после поражения белой армии произошли следующие изменения: с печки стерта надпись «Да здравствует самодержавие», портрет наследника вынесен за пределы дома, и исчезли погоны (*и погоны уплыли куда-то и растворились в метели за окнами*). Кроме этих внешних перемен, которые являются следствием предпринятых персонажами действий, наблюдается изменение в авторских описаниях. Самое существенное для героини и поэтому часто повторяемое определение «Елена *золотая*» отсутствует в третьей части романа. Это определение по-прежнему остается характеристикой Елены, но не упоминается автором, поскольку исчезает как часть монархического символа, и автор, солидаризуясь с персонажами, оставляет его в скрытом виде. С утратой надежды на восстановление самодержавия слово *золотой* употребляется в тексте только в связи с религиозной символикой (*золотой* венчик над ликом богоматери, лампадочка в *золотой* решетке), оставляя героям опору в православии.

Таким образом, цвет у Булгакова не статичен и используется не только в качестве определения или символа, но и в качестве динамической характеристики. Прямые и ассоциативные обозначения цвета, их количественные параметры и взаимодействие разных цветообозначений служат одним из основных средств отражения сюжетных изменений.

Список литературы

1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М.: Искусство. 1994. Т. II. 572 с.
2. Загинайко О.Ю. Палитра описания войны и быта в романе «Белая гвардия» М. Булгакова // Вестник Казахского национального педагогического университета. Серия Филологическая. 2010. №1 (31). С. 90–94.
3. Капрусова М. Н. Что значили "отвратительные, тревожные желтые цветы" в руках булгаковской Маргариты? // Проблемы целостного анализа художественного произведения. Борисоглебск, 2005. Вып. 4. С. 64–83.
4. Кузнецова О.Г. Цветосимволика в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Жанр и стиль литературного произведения. Межвуз. сб. науч. тр. Йошкар-Ола, 1994. С. 150–159.
5. Лысоиваненко Е.Г. Цветообозначение и художественный образ в прозе Булгакова // Русистика на современном этапе. М., 1999. С. 31–41.
6. Петров В.Б. Цветопись в романистике Михаила Булгакова // Проблемы истории, филологии, культуры. Магнитогорск, 2000. Вып. 9. С. 348–355.
7. Смирнов Ю.М. О некоторых цветовых лейтмотивах в творчестве Булгакова // Цвет и свет в художественных произведениях. Сыктывкар, 1990. С. 77–81.
8. В. Тернер. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Искусствоведение. Методы точных наук и семиотики. М.: ЛКИ, 2007. С. 50–81.
9. Хорошилова С.С. Символика желтого цвета в творчестве Булгакова // Текст: структура и функционирование. Барнаул, 2000. Вып. 4. С. 100–102.
10. Юшкина Е.А. Поэтика цвета в творчестве М.А. Булгакова // Изв. Волгогр. гос. пед. ун-та. Сер. Филологические науки. 2007. №5 (23). С. 131–134.

Э. Л. Михайлов, Ю. В. Кисарина

Структура образов в поэзии Г. Айги

В статье анализируется поэзия русского и чувашского поэта и переводчика Г. Айги. Исследуются особенности синтаксиса, средств художественной выразительности и образной системы. В контексте анализа структуры образов и её формирования рассматриваются мотивы музыки, тишины, детства, природы, родины.

Ключевые слова: образная поэзия, синтаксис, поэтика, Айги, Седакова, мотив, модерн, стихотворение.

Mihajlov Eduard, Kisarina Yulia

Imagery Structure in Poetry by G. Aygi

In the article the poetry of Russian and Chuvash poet and translator G. Aygi is analyzed. The author of the article researches features of syntax, expressive means and imagery. For the analysis of imagery structure and for the ways of its shaping, motives of music, silence, childhood, nature and motherland are studied.

Key words: poetry, poetics, syntax, Aygi, Sedakova, motive, modern, poem.

История взаимоотношений русского и чувашского народов уходит своими корнями в далекое прошлое. Национально-культурные взаимосвязи русских и чувашей были и остаются предметом особого внимания как историков, этнографов, лингвистов, так и литературоведов. Однако по сей день нет однозначных мнений по вопросу о месте русскоязычной литературы в общем литературном процессе Чувашии.

Изучая закономерности исторического движения нашего общества, запечатлевая процесс изменений в духовной жизни современника, русскоязычные поэты использовали практически все разновидности малых жанровых форм: стихотворение, поэмы, и т.д. Общая тенденция показа в произведении своего отношения к описываемым событиям различается индивидуальным авторским подходом.

Мы умрем, и останется
тоска людей
по еле чувствуемому следу
какой-то волны, ушедшей
из их снов, из их слуха,
из их усталости.

Это строки из стихотворения Г. Айги «Отъезд» [1, с. 46]. Ольга Седакова в статье «Айги: отъезд» называет всю образную поэзию Айги «следом какой-то волны», и это, на самом деле, невероятно точное определение. Его поэзия строится не на четких и единственным образом интерпретируемых вещах, а, скорее, на абстрактных понятиях, описывающих конкретные события, переживания. Однако при этом поэзия Айги является целостной системой, в которой смысл одного слова определяется не контекстом одного произведения, а контекстом всего творчества. Читая стихотворения поэта из различных сборников, начиная с ранней поэзии, которой характерна большая конкретность образов, и заканчивая поздним творчеством, в котором расплывчатость образов достигается не в последнюю очередь особенным синтаксисом (в поздних стихотворениях практически нет грамматики), легко заметить схожесть многих вещей, найти неожиданные отсылки. Седакова также замечает, что Айги пишет на метаязыке – на языке «слов о словах». Вместо того, чтобы применить понятное с первого прочтения слово, поэт описывает ассоциацию к слову. Однако от этого смысл слова (или фразы) не становится менее точным – даже наоборот. Например, в стихотворении «Ты-и-лес» слова «*чтобы трогать: как будто не трогать*» можно осознать, как описание слова *аккуратно*, однако значение этой фразы у Айги сужается. Если *аккуратно* может быть применено относительно совершенно разнообразных вещей, то «*чтобы трогать: как будто не трогать*» сразу вводит в контекст ощущение тактильности, прикосновения – легкого, практически не ощущаемого. Сразу возникает образ рук, который уже подготовлен словом «*пальцы*» несколькими строками выше.

Созданию такой образной поэзии, несомненно, служит в какой-то степени то, что сначала Айги писал стихи на чувашском, и только потом, под влиянием Пастернака, перешёл на русский. Сложно поспорить с тем, что восприятие мира на чужом языке происходит иначе. Этим можно объяснить своеобразную поэтику Айги. Как ребёнок учится в детстве говорить, так и Айги представляет (или постигает) в стихах мир. Недаром в стихотворениях часто возникают образы детства, младенчества. Например, в стихотворении «Одинокое – в ветр» образ воспоминаний соотносится не только с угасшими любовными чувствами, но также и с детством («когда-то вспомнишь: кухню – коридор/ и детскую»). Вообще, любовь и детство в поэзии Айги имеют одну природу, и их образы зачастую возникают рядом. В стихотворении «Или – кто же мне любит» есть образ младенца («так часто/ ныне к младенцу»). Чистоту и невинность любви поэт объясняет через непорочность детства; для него эти вещи близки. Природа также является однородной образам любви и детства и, в свою очередь, наитеснейшим образом связана с родиной. Образ природы (в особенности леса, поля и снега) является одним из ведущих в поэзии Айги. Его сборники названы природными объектами или явлениями («Отмеченная зима», «Пробратъ до поляны», «Время оврагов», «Поле-Россия», «Все дальше в снега»), но Айги воспевает природу не так, как пел её Есенин. Для Айги природа является выразительницей чувств, если не сказать – способом осмысления мира. С природой тесно связаны переживания поэта. Такая связь вытекает из родной для Айги чувашской культуры, в которой земледелие занимает значительное место в жизни народа. Седакова вспоминает, как однажды Айги рассказывал, «что нужно делать, чтобы не повредить первым дням "беременности земли" – хранить молчание, ходить в белом, держать пост» – об обрядах, сопровождающих у чувашей пахоту и сев. Образы родины, народа, «отцов», природы родного края крайне важны для поэта.

Как уже было сказано выше, поэзия Айги – это единая целостная система. В ней нельзя пытаться истолковать отрывки, отдельные элементы – истинное значение постигается по частям, в процессе сопоставления разных стихотворений. Связи возникают между стихотворениями различных лет, из различных сборников – так, будто мысль и не прерывалась. Например, стихотворение 1971-го года «И вновь: боярышник» содержит явные отсылки к стихотворению 1969-го года «Снова: места в лесу»: в более позднем стихотворении шрифтом выделены слова «м е с т в л е с у». Но и этого было недостаточно, чтобы построить законченный образ, и в 1974-ом году Айги пишет «Места в лесу: вариация», в котором более глубоко переосмыслены образы обоих стихотворений: это повторяющаяся строчка «боярышник – при пении молчащий», это снова выделенное «из м е с т в л е с у». Все стихотворения объединены общими мотивами пения, божественности, целомудренности. В двух более поздних лес, к тому же, ассоциируется с собором, и тогда возникает образ поющего хора в церкви. У Айги, в принципе, очень много стихотворений про лес. Это «Ты-и-лес», «И снова –

лес», «Лес – только по шуму» и другие. Нередко образ леса тесно связан с образом поля. В стихотворении «Рядом с лесом» образ леса вводится названием, но в самом тексте упоминается поле: «о/ это легкое/ поле – сиянием в небо».

Мотив музыки является неотъемлемой частью поэзии Айги. Этот мотив многозначен и тесно связан с мотивом тишины. Образы леса и мотив музыки практически неразрывны, что становится ясно уже из стихотворения «Лес – только по шуму»: лес не молчит, его признаком является шум. Посредством сближения образа леса и мотива музыки выражается гармония между человеком и природой. В стихотворении «Ты-и-лес» Айги пишет:

я не знал что и пальцы и птицы играли
тогда зарождаюсь
для музыки мне незнакомой.

Пальцы производят человеческую музыку, а птицы – голос природы.

Мотив пения связан у Айги с народом и родиной. В стихотворении «Леса – вспять» Айги пишет о невозможности возвращения в леса, до которых он «никогда не добрался», в которых «*пенье искало слова*». В стихотворении «Поляна-Прощание» пение вызывает образ родины – и вводит мотив ностальгии по стране, по «отцам»; чем сильнее пение («пенье раскачивалось»), тем яснее образ в памяти – «в отцы – из отцов – вырастали».

Кажется, что порой Айги не хватало существующих в русском языке слов, чтобы выразить всю глубину душевных переживаний и волнений. Тогда он вводил в стихотворения окказионализмы, но не совсем такие, как, например, у Маяковского или Хлебникова – окказионализмы Айги в большинстве случаев объединяют значения двух или более слов. Например, слово *смыслоназвания* объединяет в себе *смысл* и *название*, так, будто название какой-то вещи не обязательно несёт в себе какой-то смысл, и обязательно нужно подчеркнуть тот факт, что это названия со смыслом. Слово *доброприсутствие* совмещает слова *добро* и *присутствие*, сразу характеризуя присутствие как хорошее. В слове *самоосвещаются* как будто бы недостаточно возвратности суффикса *ся*, требуется ещё и префикс *само*. Такой приём помогает Айги сужать смыслы слов, оттенять их так, как того требует контекст. Благодаря этому формируется более точный образ. Можно было бы поспорить с таким способом формирования образа: почему бы не написать несколько слов, эффект получится тот же самый. Однако Айги в принципе не свойственно писать развернутыми метафорами. Синтаксис его поэзии формируется из неполных предложений, в более поздней лирике – зачастую безглагольных. Здесь важно говорить о графической организации стихотворений. Уже ранняя лирика характеризуется отсутствием знаков препинания, а позднее появляется обилие тире и двоеточий. Почему поэт избегает привычной пунктуации, а в таком изобилии использует тире и двоеточия? Очевидно, что пунктуационная организация несёт в себе некоторую смысловую нагрузку. Очень сложно говорить о ка-

кой-то единственной трактовке такого решения, но можно вычлени́ть несколько целей, которые достигаются особенностями графической организации. Во-первых, тире помогают Айги выстраивать грамматику. Большинство предложений в его стихах обрываются на полуслове, создавая впечатление, что автор не считает нужным прямо называть предмет или – чаще – действие, поскольку для создания образного ряда это не требуется или является само собой разумеющимся. Во-вторых, тире помогают соединять образы в единое целое. С этой же целью Айги не проставляет запятые – ритм его стихотворений формируется благодаря разделению на строки; запятые мешали бы образам быть плавными и текучими. Не ставит поэт также и точки – как будто мысль так и остается незаконченной.

Особенную функцию несут в поэзии Айги названия. Все его стихотворения имеют название, но их функция реформирована. Несомненно, они определяют общий смысл того или иного стихотворения. Однако названия играют далеко не второстепенную роль. Зачастую, выделенное в название слово или фраза являются непосредственным началом стихотворения. При этом ошибочно было бы полагать, что стихотворения в принципе не имеют названий, просто первые строки их выделены в целях организации графической структуры произведения. Подтвердить это можно на примере стихотворения «Деревня». После названия стоит эпиграф, отделяя название от основного текста. При этом первая строчка собственно стихотворения «*во тьме снегов ты будто много раны!*» явно продолжает название. Слово *деревня* в названии – это не только общее посвящение стихотворения, но и непосредственное обращение, которое, если поместить его в начала стихотворения и обособить запятой, будет иметь то же значение и гармонично сочетаться. Тем не менее, Айги изымает его из текста – в самом стихотворении слово появляется только один раз. То же самое можно увидеть в стихотворении «Снег в полдень», где после названия в качестве эпиграфа стоит посвящение, а первая строчка «*"вижу люблю" – и он светел как светел*» относится непосредственно к полуденному снегу. Однако, в случае с этим стихотворением, в самом тексте ни разу не встречается слов, вынесенных в название. Это помогает лучше передать образ, поскольку снег не называется, но его наличие благодаря местоимениям ощущается. Снег в тексте *подразумевается*, а название помогает читателю не запутаться, о чем идет речь.

В России Айги был наследником модерна и авангарда. Седакова называет его поэзию «сновидением наяву, которое всегда ищет модерн». Для того, чтобы суметь передать мысли должным образом, он использовал целый ряд различных приемов, начиная от особенной функции названия и пунктуационной организации и заканчивая окказионализмами. Это помогло ему создать наиболее точный образ – хоть порой и посредством абстрактных вещей. В своих стихах Айги сумел выразить чувства так, как не удавалось многим поэтам посредством развернутых метафор и сравнений.

В то же время, несмотря на то, что на первый взгляд образная структура стихотворений выглядит сложной и запутанной, поэзия Айги целостна и последовательна. И хоть это кажется парадоксальным, он писал внешне кажущиеся сложными стихи о простых, основополагающих вещах – о любви, о родине, о природе, о памяти.

Список литературы

1. Айги Г.Н. Здесь: Избранные стихотворения. 1954-1988. М.: Современник, 1991. 287 с.
2. Геннадий Айги. Поля-двойники. М.: ОГИ, 2006. 232 с.
3. Седакова О. А. Независимая русская поэзия после Бродского (70-е–80-е годы). Лекции прочитаны на филфаке Владимирского университета 22–24 апреля 2014 года. [Эл. ресурс]: https://www.youtube.com/watch?v=TKCsLUCaV_o
4. Федоров Г.И. О национальном своеобразии чувашской литературы (Некоторые аспекты) // Проблемы национального развития чувашского народа. Чебоксары, 1999. 379 с.

В. С. Севастьянова, О. В. Кублицкая

О движении и неподвижности: «путь» в творчестве Ф. Гельдерлина

В статье проанализирована специфика воплощения идеи пути и связанных с ним мотивов движения и неподвижности в творчестве немецкого поэта эпохи романтизма Фридриха Гельдерлина. Показано, что на мировосприятие автора оказали определяющее влияние концепция «прошедшего характера совершенного бытия» и критическое переосмысление идеи движения как бессмысленного и безрезультативного перемещения между реальным и ирреальным.

Ключевые слова: путь, путевая проза, немецкий романтизм, Фридрих Гельдерлин.

Sevastyanova Valeriya, Kublitskaja Olga

On the Motion and Immobility: "the Path" in the Works of F. Hölderlin

The specificity of the embodiment of the idea of the path and the motives of movement and immobility connected with it in the work of the Friedrich Hölderlin, German romantic poet, is analyzed in the article. It is shown that the author's worldview was influenced by the concept of "past character of perfect being" and a critical rethinking of the idea of motion as a meaningless and ineffective move between the real and the surreal.

Key words: path, travel prose, German romanticism, Friedrich Hölderlin.

Художественные реальности, созданные поэтами романтизма, привлекали и продолжают привлекать многочисленных исследователей и последователей, пытающихся разгадать тайны сотворенных миров, в которых

за каждым конечным явлением ощущается влекущая и одновременно страшная бесконечность.

Принцип романтического двоемирия, выступающий системообразующей константой литературной системы, неразрывно связан с интенцией движения, которая не только моделирует особый хронотоп, но и очерчивает (не)естественные границы бытия ключевого персонажа. Анализ репертуара средств художественной выразительности, используемый писателями-романтиками, неминуемо возвращает нас от многообразия форм к идефикс героя – перейти из плана реальности в план инобытия, воссоединиться со своим альтернативным проявлением.

Жанровый и тематический анализ творчества писателей-романтиков подтверждает тезис о широком распространении идеи пространственного перемещения как маркера духовной эволюции героя или его эмоциональных трансформаций и поисков. Так, например, широко известна поэма Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайль-Гарольда» (1818), в которой наряду с описанием обширной географии странствия по Средиземноморью и оценкой актуальной политической ситуации в Европе постепенно формируется тип пресыщенного жизнью молодого человека, названного впоследствии байроническим героем. Роль и значение этой типологической персонажной модели в истории литературы действительно сложно переоценить.

Не менее значимым событием стала публикация в 1831 году «Путевых картин» прославленного немецкого писателя Генриха Гейне. Сюда вошли «Путешествие по Гарцу», «Северное море», «Книга Ле Гран», «Италия», «Английские фрагменты». Гейне использует традиционный прием преподнесения картины социальной действительности сквозь призму сознания путешественника, но наполняет его актуальным содержанием. Размышления о судьбе родины стали для Гейне лейтмотивом, и многие тезисы «Путевых картин» будут впоследствии переосмыслены в поэме «Германия. Зимняя сказка» (1844).

Приведенные примеры свидетельствуют о несомненной значимости для романтиков идеи путешествия как реального или вымышленного перемещения в пространстве. Обратимся и к имплицитным формам модуса перемещения.

Одним из самых таинственных мест в художественных пространствах и измерениях, сотворенных романтиками, остается вселенная немецкого поэта Фридриха Гельдерлина (1770–1843). Сама судьба и творчество этого поэта стали олицетворением и своеобразной отправной точкой того романтического «пути», на каждом из этапов которого, начиная от провозглашенных поэтом поисков утраченной родины и вплоть до неожиданного финала странствий лирического героя, традиционные для всего последующего немецкого романтизма цели движения и способы их достижения предстают порой в своем крайнем, еще ничем не смягченном воплощении.

Для поэта движение с самого начала – это не просто путь внутри раздвоенной поэтической реальности, как, например, в стихотворении „Der Wanderer“ («Странник»):

Одинокий, я стоял и смотрел на африканские пустынные
Равнины; с Олимпа лил огненный дождь.
Вдали простирались осколки гор, напоминающие живые
мощи,
Пустые, одинокие и голые виднелись их вершины...
Побывал я и на ледяном полюсе; подобно оцепенелому
хаосу,
Вздымалось ввысь море.
Скованная мертвой снежной оболочкой спала жизнь;
И ледяной сон напрасно ожидал своего дня...
Я успел состариться, ледяной полюс убелил мою голову,
И под солнцем юга выпали мои кудри [4, с. 310].

- но метания между полюсами раздвоенного сознания: «Во мне юг и север. Меня жжет египетское лето. / И зима полюса убивает во мне жизнь» [4, с. 310].

Первоначальной целью странствий становится не просто традиционное для романтиков прошлое, а наиболее дальняя ретроспектива – «богатая богами» античность, которую лирический герой «любит гораздо более», нежели свое отечество, о чем, например, идет речь в гимне „Der Einzige“ («Единственный»):

Was ist es, das
An die alten seligen Küsten
Mich fesselt, daß ich mehr
noch
Sie liebe, als mein Vaterland?
[4, с. 472].

Что это, что
К древним блаженным берегам
Приковывает меня так, что еще
больше
Их, чем свое отечество, люблю?

Современники Гельдерлина, например, Новалис, еще говорят о том, что человека ожидает прекрасное будущее и он должен всеми своими силами приближать то прекрасное время, когда «наступит Новый Иерусалим», когда «звезды опять будут посещать землю, с которой они рассорились в дни ее потускнения. Тогда все поколения земли сойдутся после долгой разлуки» [2]. Гельдерлин же подчеркивает прошедший характер совершенного бытия. Такие слова, например, звучат в его «Гиперионе»: «<...> теперь по земле ходят мертвецы, а в могиле лежат живые люди-боги <...>» [1, с. 213].

Для Новалиса каждый конечный предмет внутри себя все еще заключает бесконечное существование, а то, что представляется конечным и неподвижным бытием, есть только граница бесконечного процесса становления. Его героя романтическое (ночное) вдохновение освобождает

от «оков Света» (*des Lichtes Fessel*). У Гельдерлина томление по желанным берегам уже *сковывает (fesselt)*, т. е. лишает свободы. У Новалиса в качестве основных атрибутов движения будут декларироваться вечность и бесконечность: «Вижу путь наш бесконечный. / Утомлен искатель вечный» [3, с. 84]. Гельдерлином бесконечность пути начинает оцениваться однозначно негативно. Поэт не просто рисует образ утомленного путника (как, например, Новалис – «Долог был мой путь – тяжек мой крест» или Брентано – «Так сердцу тяжело, что слезы – градом, / Мне снова в путь идти не вмоготу, / Бреду с трудом...») [3, с. 154]. В его строках появляется мотив бессмысленности движения, бесцельности пути:

А нам нет приюта
Никогда и нигде
Исчезают и падают
Страдающие люди.
Всегда вслепую
С часу на час,
Как падают воды
С камня на камень,
Из года в год,
Вниз,
В неизвестность [4, с. 331].

Бесприютность превращает странника в скитальца, причем состояние скитания становится навязчивым и утомительным. Ощущение томительной предопределенности одного и того же пути создается благодаря повторению расставленных на нем пространственно-временных указателей «с часу на час», «из года в год». Кроме того, сочетание глаголов «исчезать» и «падать» указывают на характер «пути»: в данном стихотворении Гельдерлина мы встречаем мотив пути как «движения вниз» («...падают люди /...Вниз, в неизвестность»). Эффект «нисхождения» усиливается через своеобразное оформление стиха: в виде спускающихся вниз ступенями строк.

Более того – в произведениях поэта наряду с мотивом завершения пути как избавления и обретения покоя возникают и неуверенность в возможности достижения желанного результата, и сомнение в целесообразности движения как такового:

Радостный возвращается лодочник к тихим водам
С далеких островов, где он собрал урожай;
И я бы хотел вернуться на родину;
Но что я, кроме страдания, насобирал?
Вы, дорогие берега, которые меня воспитали,
Уймете вы страдания любви? ах! вернете мне,
Вы, леса моего детства, когда я
Вернусь, былое спокойствие? [4, с. 324].

И на этом фоне вполне закономерной представляется картина полной неподвижности, созданная в одном из поздних стихотворений поэта („Hyperions Schicksalslied“):

Победившие судьбу, как спящий
Младенец, дышат Божественные;
Сохранив целомудрие
В нераскрывшемся бутоне,
Вечно цветет их дух,
И блаженные глаза
Смотрят в тихой
Вечной чистоте [4, с. 331].

Именно отсутствие движения (и сон как его воплощение) становится наиболее желанным для человека состоянием. С ним Гельдерлин связывает такие мотивы и образы, как преодоление судьбы, вечная чистота, тишина, отсутствие страдания, т. е. все то, что его герой хотел бы найти на своей далекой родине. Лейтмотивом, проходящим буквально через все поздние произведения, становится желание смерти как возможности избавиться от утомительного (бесконечного) движения. О том, чтобы «уподобившись великим мужам прошлого, превратиться из соломы мира в пламя, взлетающее до небес» [4, с. 101], мечтает гелдерлиновский Эмпедокл:

Пускай природа разобьет сосуд,
Чтоб надобностям впредь он не служил
Ничтожным <...>
О, не мешайте умереть счастливцу! <...>
<...> он стареть
Не должен, дни свои считать не должен,
Заботы и недуги... [4, с. 72]

Герою-философу, ощущающему жизнь как темницу, а себя – как приговоренного к заключению в ней (обреченного «считать дни, заботы и недуги»), смерть видится избавлением от этого бесконечного счета (утомительного движения) и превращает несчастного в «счастливца», давая иную, подлинную жизнь.

Таким образом, в творчестве Фридриха Гельдерлина многообразие интенций движения сводится к одной финальной точке – смерть рассматривается как форма приобщения к инобытию, финальному воссоединению мучительно двойственной экзистенции, а неподвижность становится желанной и в этом конечной и гармоничной.

Список литературы

1. Гельдерлин Ф. Гиперион. М.: Наука, 1998.
2. Новалис. Христианский мир или Европа // Мировое древо. 1994. Вып. 3. С. 151–167.
3. Поэзия немецких романтиков. М.: Худ. лит., 1985.
4. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. 1. Band. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970.

РАЗДЕЛ 4. АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Т. И. Рожкова

А. П. Сумароков и Ф. Г. Волков: к истории формирования театрального предания

В статье рассматривается театральное предание о посещении Ф.Г. Волковым, на раннем этапе своей деятельности, кадетского театра, где за постановками «тщательно» следил А.П. Сумароков. Анализ материала позволяет заметить, что причины успешного функционирования предания, созданного А.А. Шаховским, не только в понимании новизны их деятельности, в желании представить логически последовательную историю национального театра, но и в содержании творческих отношений между драматургом и актером.

Ключевые слова: А.П. Сумароков, Ф.Г. Волков, А.А. Шаховской, театральное предание, концептуализация биографии.

Rozhkova Tatiana

Sumarokov A. P. and Volkov F. G.: the History of Theatrical Legends' Creation

The article deals with a theatrical legend of how Volkov F.G. visited the cadet theatre which plays were "carefully" watched by Sumarokov A.P. Facts analysis allows to understand that the reason why the legend created by Shahovskoy A.A. successfully exists is not quite simple. Not only understanding the newness of their work and the desire to create logical history of the national theatre but also the context of the author and the actor relationships benefit the legend.

Key words: Sumarokov A.P., Volkov F.G., Shahovskoy A.A., theatrical legends, history of theatrical art, biography conceptualization.

Десятилетия, подготовившие подписание императрицей Елизаветой Петровной указа об учреждении русского театра, отличаются противоречивыми и скудными сведениями. Национального профессионального светского театра еще нет, но есть круг страстных любителей театральных действ. Логика происходящих событий, разнонаправленных и удаленных друг от друга, современникам еще не понятна. Когда появилась потребность собрать «известия касательно начала» театра, реальных участников событий почти не оставалось. И.А. Дмитревский был стар и, по словам В.Н. Всеволодского-Гернгросса, «в порыве увлечения, отдаваясь воспоминаниям», мог «путать даты, лица, события и даже выдавать себя за очевидца разных эпизодов, безусловно происходивших не при нем» [3, с. 37]. К

рождению театральных апокрифов причастно множество лиц. Столько же «небылиц и нелепостей» оказалось записано собирателями [8, с. 1349].

Путь А.А. Шаховского к рождению театральных мифов исследовал Д. Иванов в диссертационном сочинении «Творчество А.А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра» [7]. В ряду преданий, приписываемых комедиографу, сюжет, повествующий о посещении Ф.Г. Волковым, в бытность свою по купеческим делам в Петербурге, представлений кадетского театра, в то время как таких «сведений» на самом деле «не было» [7, с. 143]. Неподтвержденный факт биографии актера А.А. Шаховской представил в ключевом эпизоде сочинения «Волков, или День рождения русского театра» (1827):

«Ф. Волков: Знаешь ли, Ваня, что Сумароков-то чуть меня не отправил в сумасшедший дом?

Дмитревский: Как это?

Ф. Волков: Он в Кадетском Корпусе обучил играть свои трагедии. Я забрался туда за кулисы, – увидел Семиру, – слезы брызгали из глаз моих, сердце кипело, грудь вздымалась, я задыхался от бешенства, когда Аскольд говорил: «Коль меч мне в грудь вонзишь, паду перед тобой, а прежде никогда»... И вдруг, от того, что кадет Бекетов, а не я, играл Аскольда, что у нас в России нет еще русского театра, что мы еще равнодушны к своему и восхищаемся только иностранным, – мне сделалось так горько, так зло, что я ходил долго, как полу умный, – и решился, хотя, бы мне б это жизни стоило, в стыд обеим столицам, завезть у нас в Ярославле первый русский театр: и вот он!..» [12, с. 4].

Сочинитель анекдотической комедии мог позволить соответствующий своему взгляду на события художественный вымысел. Сложнее объяснить дальнейший поступок А.А. Шаховского, когда он включил «художественные домыслы» в биографическую статью об актере, размещенную в «Энциклопедическом лексиконе» (1837, т. 11). Театральное предание получает «статус исторического факта» и легко закрепляется в литературе при отсутствии убедительных доказательств [7, с. 149].

Со стороны А.А. Шаховского причины интереса к сюжету объяснимы: сработали художественные задачи сочинения, мировоззренческие установки автора. Вместе с тем, не всякий вымысел способен закрепиться и функционировать как самодостаточный эпизод. Культурный смысл предания чрезвычайно важен для репутации А.П. Сумарокова, для выявления его роли в формировании национального сценического искусства. Обращение к истории отношений талантливого актера-самоучки купеческого сына Ф.Г. Волкова и дворянина драматурга А.П. Сумарокова, позволяет вернуться к начальным страницам истории театра, приблизиться к пониманию всего круга вопросов, вставших перед его основателями.

Ко времени написания А.А. Шаховским комедии-водевиля в театральной среде сложилось представление о роли драматургического материала в выборе приемов актерской игры. Современник и театрал

Н.Е. Струйский «волшебное искусство» И.А. Дмитревского и Ф.Г. Волкова оценивает как совершенное сценическое «изображение» текста.

Коль Автор падает, подьемлет он его
Одним могуществом искусства своего;
Когда творец гремит, муз угождая волю,
Тогда его Актер еще возносит боле» (К Ивану Дмитревскому. 1795) [3, с. 87].

В «Письме о российском театре нынешнего состояния» Н.Е. Струйский различает в биографии актеров Волкова и Дмитревского этап «обучения» таинствам профессии и время притягательного обновления приемов игры, связанное с обаянием А.П. Сумарокова, северного Расина:

И Музы таинству тебя здесь обучили,
Как с Волковым играть, которого уж нет!
Твои едины дни лишь зрит разумный свет!
Вы здесь **Расином** ваш дух **северным** питали;
А мы прельщались им. Вы с ним преславны стали! [3, с. 90].

Словосочетание «северный Расин», включающее прецедентное имя театральной культуры, указывает на эталон постановочной традиции российского театра. Для Сумарокова и его современников с именем Расина связывались и своя система декламации, и свой метод ее преподавания, что разносторонне исследовано в ряде работ В.Н. Всеволодского-Гернгросса [2, с. 156].

О влиянии А.П. Сумарокова на становление национальной школы игры рассуждал Н.И. Гнедич в кругу московских театралов: «... не актеры образуют писателей, но писатели актеров. Без Сумарокова и Княжнина мы не имели бы Дмитревского и его последователей: Шушерина, Плавильщикова, Яковлева ...» [6, с. 422]. В комедии А. А. Шаховского рассуждения этой темы встречаются в куплетах и диалогах. Так, Ф. Волков разъясняет отчиму Полушкину тайну своего искусства: актер, «одушевленный гением поэта, проникает в сердца, воспламеняет души, просвещает рассудок и увлекает воображение в чудесное царство поэзии» [12, с. 23]. Эту же мысль перелагает в стихах:

Поэта вдохновен стихами,
Актер искусною игрой,
А больше пламенной душой,
Владеет зрителей душами [12, с. 4].

Факт посещения Ф.Г. Волковым постановки «Семиры», изображение впечатления от игры позволили А.А. Шаховскому выстроить общее пространство в их деятельности по созданию театра, найти в нем точку отсчета.

Ближе всего ко времени союза актера и драматурга «Словарь о российских писателях» (1772) Н.И. Новикова: со дня смерти Волкова не прошло и десяти лет. Составитель словаря не избегал «словесных преданий»,

и даже наоборот, «старался собирать». В Москве в годы подготовки словаря к изданию жил, защищал свои творения и театр от новых веяний А.П. Сумароков. В июле 1770 года был с гастролями И.А. Дмитревский. О дружеских отношениях А.П. Сумарокова, Н.И. Новикова, Ф.Г. Волкова, И.А. Дмитревского сохранилось множество свидетельств, потому о влиянии общих разговоров на статью Н. И. Новикова можно говорить без опасений. Статья интересна как опыт публичного представления биографии человека светского, выслужившего себе дворянство, близкого ко двору, но имеющего совсем не престижную профессию. К тому же непосредственно о писательских талантах Ф.Г. Волкова составителю словаря удалось сказать мало: «Из его сочинений остались известными мне только две песни <...> и одна эпиграмма» [9, с. 41]. Статья имеет значительный объем и может сравниться с работами по творчеству М.В. Ломоносова, Ф. Прокоповича, где был размещен перечень трудов писателей, представлены этапы биографии.

В работе о Ф.Г. Волкове внимание читателя обращается на личные качества актера, его разносторонние дарования. Изложение биографии сопровождается замечаниями: «проницательный и острый ... разум», «великие способности», восприимчив к новому, устремлен к образованию и самообразованию. Среди других талантов героя: способность к рисованию, резным работам.

Достаточно концептуально подаются в статье этапы профессионального становления Ф.Г. Волкова. В «ранней юности» он связан с церковной культурой: изготовил для приходской церкви «резные царские врата», играл в комедиях святителя Димитрия Ростовского. По данным В.Н. Всеволодского-Гернгросса, перед императрицей ярославская труппа представила пьесу Димитрия Ростовского «О покоянии грешного человека», в которой одумавшийся грешник на глазах у зрителя получает прощение [5, с. 6]. В.Н. Всеволодский-Гернгросс оставил свои замечания по поводу характера постановки: «Этот немудреный сюжет исполнялся, очевидно, по семинарскому обычаю на церковный лад, т.е. на распев» [5, с. 6]. В работе «Искусство декламации» он писал о труппе Волкова: приходилось пользоваться «традициями семинарской школьной декламации», стоящей «на перекрестке ораторской и церковной» [4, с. 25].

Н.И. Новиков помещает в статью подробность, которая дает основания говорить об интересе Волкова к вертепу. Уже обучаясь театральной профессии в Петербурге, он смастерил «маленький театр, состоящий из кукол» [9, с. 38]. Религиозные традиции доминировали в культуре купеческой среды и во второй половине XVIII века. Опыт игры, полученный от церковных представлений, дополнялся приемами традиционных праздничных увеселений горожан того времени. Упоминание о том, что Волков «с самых юных лет начал» упражняться «в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями», можно связать с городским демократическим театром. Известно, что на площадях провинциальных городов

в период ярмарочных и праздничных народных гуляний купцы, мещане, молодые приказные разыгрывали сюжеты лубка и низовой литературы.

Пребывая по купеческим делам в Москве и Петербурге, Ф.Г. Волков «более всего прилепился» к светскому театру. Н.И. Новиков дает следующие сведения об этом периоде его жизни: ходил «несколько раз на театр», «обстоятельно рассмотрел онаго архитектуру, махины, и прочие украшения», «сделал он всему чертежи, рисунки и модели», от актеров «получил ... понятия о театральной игре» [9, с. 34]. Вернувшись в Ярославль, «начал... представлять» итальянские оперы: «Титово милосердие» Пьетро Метастазо, «Евдоксия венчанная» Франческо Арайи. Лучший опыт сценической постановки ярославские актеры представили императрице в 1752 году.

О дебюте ярославцев Н.И. Новиков написал следующее: «...игра их и была только что природная и не весьма украшенная искусством» [9, с. 37]. В.Н. Всеволодский-Гернгросс, исходя из характера пьесы и особенностей игры труппы, высказал предположение, что выступление ярославцев вряд ли могло понравиться императрице и ее приближенным, так как они «видели игру прекрасных итальянских и французских актеров», «посещали спектакли воспитанников аристократического военного учебного заведения – Сухопутного шляхетского корпуса» [5, с. 6]. И Новиков, и В.Н. Всеволодский-Гернгросс говорят о явном эстетическом разрыве между игрой провинциальных актеров и вкусами столичной публики. Вот тогда «ея величество указала всех их отдать в Кадетский корпус для обучения приличным знанию их наукам» [9, с. 37]. Профессиональному драматическому искусству они обучались до августа 1756 года. Над постановкой драматических пьес работал с кадетами А.П. Сумароков.

За годы пребывания в корпусе ярославские актеры разучили роли в трагедиях «Хорев», «Синав и Трувор». В 1756 году состоялся новый дебют перед императрицей, где Ф.И. Волков, по словам Н.И. Новикова, «показал свои дарования в полном уже сиянии, и тогда-то увидели в нем великого актера; и слава его подтверждена была и иностранцами» [9, с. 38]. Обратим внимание на принципиально важное уточнение: «подтверждена была иностранцами». Оно говорит о том, что труппа овладела эстетикой европейского театра – французской школы игры. И хотя в отношении Ф.Г. Волкова с самого начала оговаривалось, что он «обучен», что он в эти годы находился на особом положении: занимался чтением полезных книг «для его искусства», рисованьем, музыкой; всем тем, чего еще «не доставало», – понятно, что будущему первому актеру было чем заняться [9, с. 38].

Для театра времени Сумарокова сценическое воплощение театрального текста, техника актерского высказывания были большой проблемой. Связь между чтением и показом только выстраивалась. Долгое время театральное образование сводилось к работе с голосом и занятиям речью. Во времена классицизма это было одическое исполнение, одическая декламация. С кадетами Сумароков переводил на язык театра свои сочинения.

Вместе с учителями корпуса он трудился над актерской декламацией. Ярославские актеры как страстные любители сцены – хороший материал для нового дела, но Сумарокову принадлежала роль постановщика спектаклей, тем более что представлялись главным образом его собственные пьесы. После премьеры 30 августа 1756 года был учрежден публичный русский театр, директором «пожалован» А.П. Сумароков, первым актером «назначен» Ф. Волков.

Безусловная правда театрального предания А. А. Шаховского состояла в том, что с 1752 года ярославские актеры находились под влиянием театральной среды Сухопутного шляхетного корпуса, под опекой А.П. Сумарокова, который имел привычку «детально заниматься» постановкой своих пьес [1, с. 56]. Впечатление Ф.Г. Волкова от игры кадетов в «Семире» («слезы брызгали из глаз моих, сердце кипело, грудь вздымалась»), включенное А.А. Шаховским в предание, передает страстное желание актера заняться созданием национального театра, хотя желание это могло быть и самостоятельным, а впечатление – более поздним.

В заключительной части статьи о Ф.Г. Волкове Н.И. Новиков размещает элегию А.П. Сумарокова «К г. Дмитревскому, на смерть Г.Ф. Волкова» (1763). В ней, в ряду принятых живописных и риторических формул передачи горя («растрепли власы», «переломи кинжал»), мысли драматурга по поводу утраты «любезного друга». Пожалуй, впервые поэт написал о своем конфликте не с окружением, а с поэтическим «гением»: «Пегасов предо мной источник замерзает». В 1761 году драматург ушел из театра, но оставались надежды на труды Волкова. По словам В.П. Степанова, Ф.Г. Волков в последние годы жизни «интересовался сценической режиссурой и считался возможным преемником Сумарокова в качестве директора театра» [11, с. 194]. Со смертью актера надежды оставляли поэта, трагические мысли овладевали:

Расинов я театр явил, о Россы вам;
Богиня, а тебе поставил пышный храм;
В небытие теперь сей храм перенесется,
И основание его уже трясется.

Последние строки элегии усиливают драматизм случившегося за счет той оценки, которую поэт дает своим отношениям с актером:

Се смысла моего и тщания плоды,
Се века целого прилежность и труды [9, с. 42].

Для Сумарокова Ф.Г. Волков был преемником в делах по театру, надеждой на сохранность памяти их каждодневных трудов. На этапе становления не было «ни знающих людей, ни установившейся школы, ни закрепленного традициями порядка». Историк театра А.Н. Старостин считал, что «все заменялось личной энергией трех человек», а после 1763 года, после смерти Ф. Г. Волкова, «даже двух» [10, с. 30].

Отсутствие сведений, способных обеспечить достоверность факту, всегда дает возможность вымысла. Предание А.А. Шаховского о посещении Ф.Г. Волковым кадетского театра предлагало логику преемственного развития светского театрального искусства. В нем А.П. Сумароков, находящийся у истоков профессиональной театральной культуры, является не только создателем сочинений для сцены, постановщиком первых кадетских спектаклей, но и учителем сценического искусства для ярославских актеров.

Список литературы

1. Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.
2. Всеволодский-Гернгросс В.Н. История театрального образования в России. СПб., 1913.
3. Всеволодский-Гернгросс В.Н. И.А. Дмитревский. Очерк из истории русского театра. Берлин [Петрополис], 1923.
4. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Искусство декламации. Л.: Изд-во кн. сектор ЛГОНО, 1925.
5. Всеволодский-Гернгросс В.Н. Иван Афанасьевич Дмитревский. М.; Л.: Искусство, 1945.
6. Жихарев С.П. Записки современника. М.: Захаров, 2004. 560 с. (Серия «Биографии и мемуары»).
7. Иванов Д. Творчество А.А. Шаховского-комедиографа: теория и практика национального театра: автореф. дис. ... д-ра философии по русской литературе. Тарту, 2009.
8. Лонгинов М. Несколько заметок для истории русского театра и для биографии некоторых старинных русских актеров // Русский архив, 1870. М., 1871. Стб. 1348–1366.
9. Новиков Н.И. Опыт исторического словаря о российских писателях. СПб., 1772.
10. Старостин А.Н. Патриарх русских актеров. И.А. Дмитревский // Артист. № 9. 1890.
11. Степанов В.П. Комментарии // Письма русских писателей XVIII века. М.: Наука, 1980. С. 68–224.
12. Шаховской А.А. Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра // Репертуар русского театра. СПб., 1840. Кн. 6.

Т. И. Акимова

Авторские стратегии Екатерины II в жанре мемуаров

В статье рассматривается проблема различий трех основных редакций мемуаров Екатерины II, исходя из менявшихся авторских задач и адресатов. В ходе анализа логики повествования выделяются авторские стратегии оправдания, дружеского согласия, воспитания, критики, осмеяния и утверждения.

Ключевые слова: жанр мемуаров, авторская стратегия, Екатерина II.

The Author's Strategy of Catherine II in a Genre of Memoirs

In article the problem of distinctions of three main editions of memoirs of Catherine II, in compliance with the changing author's tasks and addressees is considered. During the analysis of logic of the narration the author's strategy of a justification, a friendly consent, education, criticism, derision and the statement are allocated.

Key words: genre of memoirs, author's strategy, Catherine II.

Мемуары Екатерины II, как известно, имеют несколько редакций, осуществляемых в разное время и значительно отличающихся друг от друга [2]. На это обращали внимание в своих работах О. Зубашева-Корнилович [5], Е. Анисимов [1], М. Крючкова [6] и М. Сафонов [7]. Все они пришли к выводу о менявшихся задачах, решаемых Екатериной в разные годы, и потому даже стилистически претворяемых в тексте мемуаров неодинаково [3]. Предметом данной статьи станет вопрос об авторских стратегиях Екатерины II, реализуемых в трех редакциях мемуаров с опорой на разные жанровые модели.

Записки, созданные в 1750-х гг. «либо для английского посланника Г. Вильямса, либо для его секретаря С. Понятовского. Но, скорее всего, именно для последнего» [7, с. 74], начинаются с описания детства немецкой принцессы и намерения автора создать ее портрет.

Во-первых, автор подчеркивает раннюю смышленность и активность своей героини: «я так часто слышала, что я умна, что я большая девочка, что я это и вообразила себе; я не спала, как и другие, на бал-маскарадах, праздниках, я во всем принимала участие, и трещала, как сорока, и была чрезвычайно смела» [4, с. 468]. Во-вторых, обращается внимание на судьбоносную встречу Софии Августы Ангальдт-Цербстской с будущим великим князем Петром Федоровичем, «который, действительно, был красив, любезен, хорошо воспитан, словом, чудеса рассказывали об этом одиннадцатилетнем ребенке, отец которого только что умер» [4, с. 469]. Но самое важное, что будущая великая княгиня Екатерина Алексеевна начинает с этого момента считать себя его невестой: «С этого времени окружающие трунили надо мной по поводу его, и мало-помалу я привыкла считать себя предназначенной ему» [4, с. 469]. Однако титул, который перешел в то время к Питеру Ульриху Голштейн-Готторпскому, состоял в наследовании шведской короны, потому и автор мемуаров указывает на созревшие в голове своей героини честолюбивые планы: «хоть я и была еще ребенком, но титул королевы приятно звучал в моих ушах» [4, с. 469]. В-третьих, подробно описывается момент получения письма с предложением от Ее Величества и последующими за этим хлопотами. Автор сосредоточивает внимание на чувствах героини и торжественности момента объявления ее отцом важного решения в ее жизни: «Я заливалась слезами: это была одна

из трогательнейших минут моей жизни» [4, с. 472]. Следует заметить, что образ отца рисуется Екатериной с большей привлекательностью, чем образ матери, о которой сразу говорится, что дочь не являлась для нее предметом повышенного интереса из-за доставляемых ей множества хлопот.

И затем повествование разворачивается в направлении усвоения героиней правил и ритуалов двора Елизаветы Петровны, которые не сразу поддались будущей Екатерине II: «я одинаково кланялась канцлеру и истопнику» [4, с. 477]. Но подчеркивая особую сметливость героини, автор указывал на две принципиальные особенности российского двора, сразу ею усвоенных: это вопросы принятия православия и обучение русскому языку: «За день до Петрова дня я прочла свое исповедание веры и приняла святое причастие в общей придворной церкви, в присутствии неисчислимой толпы народа: я прочла на русском языке, которого даже не понимала, очень бегло и с безукоризненным произношением 50 листов в четвертку, после чего прочла наизусть символ веры» [4, с. 479]. Именно это позволило ей зарекомендовать себя с самой выгодной стороны, в противовес неосторожному поведению своей матери, а также быть отмеченной наградами от императрицы Елизаветы: «Со времени моего обручения до отъезда не было дня, чтобы я не получала подарков от императрицы, самые маленькие из которых были в 10-15 тысяч рублей, как драгоценными камнями, так деньгами, материями и т.д.» [4, с. 481].

Следует подчеркнуть, что уже в этом варианте записок появляется мотив счастья, важный для всего корпуса мемуаров Екатерины II. Он связывается как с отношением к героине императрицы Елизаветы Петровны: «Мое уважение и благодарность к императрице были чрезвычайны, я смотрела на нее, как на божество, лишённое всяких недостатков; а потому она и говорила, что любит меня почти больше великого князя», – так и отношением с Петром Федоровичем: «великий князь любил меня страстно, и все содействовало тому, чтобы мне надеяться на счастливое будущее» [4, с. 482].

В то же время приведенные примеры указывают на романский дискурс начатых в 50-е гг. мемуаров Екатерины, в которых героиня изображается в идеалистическом пространстве мечты и счастливых надежд, что характеризует ее как молодую, неопытную, только начинающую сложный путь в дворцовом лабиринте интриг. Потому что все последующее повествование строится на опровержении вышеприведенных утверждений: парадоксальным образом те, кто должен был оказывать героине поддержку и выражать участие – мать и муж, – доставляют много хлопот и совершенно не разбираются в тех хитросплетениях елизаветинского двора, изучать которые и предстоит Екатерине в полном одиночестве.

С самых первых шагов героиня осознает непрочность и кратковременность милостей императрицы Елизаветы, радушие и гостеприимство которой очень быстро сменяется подозрительностью и недоверием. Поэтому основной мотив этой ранней части мемуаров Екатерины – именно

оправдательный. Вначале героиня клянется в отсутствии контактов с матерью, потом в невозможности их иметь с ее собеседниками, наконец – в бесплодности обвинений ведения переписки с Фридрихом II: «Могу побожиться, что Прусский король никогда не видел моего почерка, кроме подписи на официальных письмах, которые пишутся в коллегии иностранных дел» [4, с. 486]. В конце мемуаров она клянется уже в верности Императрице: «Великий князь мне свидетель во всем том, что я делала, чтобы убедить и его также относиться; мое уважение к ней и мое подчинение всему, чего она желала, доходили до крайних пределов, до каких человек может их довести» [4, с. 439].

Следует отметить, что повествование в ранних мемуарах ведется очень эмоционально, автор переживает каждое последующее событие своей жизни с новой силой, и все это соответствует тому оправдательному тону, который красной нитью проходит через хронологическую канву автобиографического письма. События середины 50-х гг. при Елизаветинском дворе, видимо, наталкивали именно на этот ракурс повествования перед дружеским адресатом.

Неслучайно еще одной авторской стратегией Екатерины в мемуарах тех лет выступает стратегия сближения с адресатом, выраженная в акте дружеского согласия, которым пронизываются строчки повествования о ценности доверительных отношений с кем-либо из елизаветинского двора. Так, явно с ориентацией на адресата мемуаров 50-х гг. автор пишет: «никакие соображения в мире не могут меня заставить пренебрегать обстоятельствами, которые я имела по отношению к другу, которого уважала» [4, с. 487]. Эта же мысль звучит в конце мемуаров: «у меня есть друзья искусные и твердые, и я не имею никакого основания сомневаться в их верности» [4, с. 498]. На сочувствующую реакцию адресата рассчитаны и следующие строчки мемуаров: «такая полная волнений жизнь и столько со всех сторон несправедливостей и никакого впереди выхода заставили меня думать, что смерть предпочтительней такой жизни; я легла на канapé и, после получасу крайней горести, пошла за большим ножом, который был у меня на столе, и собиралась вонзить его себе в сердце» [4, с. 489]. Подобный прием описания взрыва отчаяния героини направлен на сближение дистанции между автором и адресатом, которому открываются самые неконтролируемые сознанием эмоции, но подталкивающие его к сопереживанию и содействию. В то же время, описывая следующие эпизоды своей жизни, героиня будет признаваться в своей стойкости и выдержанности, по сравнению с поведением великого князя: «Я выносила все с мужеством, без унижений и жалоб; великий князь – с большим нетерпением, ссорой, угрозами, и это-то и ожесточило его характер и испортило его совершенно; доведенный до того, чтобы только и видеть и иметь вокруг себя своих камергеров, он усвоил их речи и нравы» [4, с. 491].

Полагаем, эта намеренная неровность тона повествования, состоящая то в усилении крика отчаяния, то в сдерживании эмоций героини также

служила максимальному воздействию на адресата, которого, в добавлении ко всему, заставляли ревновать. Так, автор сосредоточивается на перечислении всевозможных претендентов на роль друга сердца героини после получения желаемой свободы от наблюдателей за ней и великим князем. Читателю сообщается, что в великую княгиню влюбился сначала Чоглоков, но она «смеялась над ним со всем остальным двором» [4, с. 494], затем младший Салтыков, подталкиваемый на это Чоглоковой, также предпринимал попытки ухаживания, однако, по заверению автора, героиня «отличалась благоразумием и невинностью образцовой» [4, с. 495]. И, наконец, разгорелась настоящая война за влияние на Екатерину со стороны Шуваловых и Салтыкова, закончившаяся, по всей видимости, победой последнего, но не давшая героине желаемой защиты и опоры, которую она будет искать в фаворитах. Поэтому после возвращения Салтыкова из Швеции с извещением о рождении наследника, говорилось, что при этом «подвергли меня пересудам всего света» [4, с. 496], а посему отношения с этим господином «с тяжелым характером» прекращаются, так как появляется, по видимому, тот, кому адресованы эти мемуары: «Но к чему повторять вам то, что вы знаете?» [4, с. 497], – обращается автор. А затем переходит к мысли политического звучания: «чем больше я себя образовывала, [начала] видеть, что интересы России очень далеки от интересов Франции» [4, с. 497–498].

Следовательно, авторская стратегия сближения с адресатом означала не столько предельную откровенность повествования, сколько реализацию важной задачи: найти фаворита, достойного самой высокой политической игры. Поэтому завершаются эти ранние мемуары Екатерины утверждением возвышения позиции героини при дворе после рождения наследника: «Правда, что с ноября 1754 года я переменила тон, он стал выше, меня больше щадят, и у меня больше покоя, чем прежде» [4, с. 499]. Это позволяло автору вести разговор с адресатом не просто на равных, но и заявлять о своей солирующей позиции в их диалоге.

В то же время в «*Записках, начатых 21 апреля 1771 года*», усиливается воспитательный потенциал мемуаров Екатерины II. Все написанное ею ранее, получает теперь осмысление в аспекте правильного или вредного воспитания героини. Авторской задачей становится изображение условий воспитания и их последствий при формировании характера героини. В связи с этим критикуется компаньонка матери, фон Гогендорф, которая, как говорится в автобиографических записках «сделала меня очень упрямой» [4, с. 1], более того, сообщается, что «я никогда не слушалась иначе, как если мне прикажут по крайней мере раза три и притом очень внушительным голосом» [4, с. 2].

Автор сравнивает двух дальнейших наставниц героини – Магдалину и Елизавету Кордель – и указывает на усвоение ею двух воспитательных систем. Первая, основанная на галантности, подразумевала привитие умения нравиться в обществе и сокрытие своих настоящих мыслей – «следствием

этого было то, что я стала слишком скрытной для своего возраста» [4, с. 2]. Вторая, взращённая на идеалах Просвещения, являла собой единство «добродетели и благоразумия» [4, с. 2] и воплощалась в достоинствах Елизаветы Кордель, которая «имела возвышенную от природы душу, развитой ум, превосходное сердце, она была терпелива, кротка, весела, справедлива, постоянна» [4, с. 2]. Если первая воспитательница любила показной блеск, то вторая приучила свою подопечную к усидчивости и работоспособности, что особенно проявилось при обучении героини чтению. Однако в целом она не являла собой образец воспитания, что проявлялось и в непонимании героиней оперного искусства – трехлетняя девочка начала громко кричать, когда увидела плачущей оперную актрису – и в неумении общаться с монархами, так как неучтиво сделала замечание прусскому королю о его костюме. Более того, запреты на игрушки для семилетней девочки привели к тому, что, по ее выражению, «мои руки, платок и все, что я находила, служило мне игрушкой; оттого я продолжала все по-старому» [4, с. 6], а значит, не приводили к должному результату. Точно так же автор не находит действенным и метод раннего заучивания наизусть – «кажется, нет человеческой возможности запомнить все, что я принуждена была выучить наизусть, думаю также, не стоило и трудиться над этим» [4, с. 6].

Следует обратить внимание на отбор книг для чтения маленькой девочки: к ним относились Библия и Лафонтен, что также подчеркивало неразумность и непродуманность воспитания героини, которая начала задавать священнику неуместные вопросы о сравнении двух ветвей христианства, а также спорить с ним по поводу античных политических деятелей, таких как Тит или Марк Аврелий. Кроме того, печалится автор о незрелости художественных особенностей своей героини: «Я охотно писала бы и рисовала; меня почти не научили рисованию, за неимением учителя» [4, с. 8]. Вместо этого ее обучали музыке, к которой у нее не было дарований: ни петь, ни играть на музыкальном инструменте она не научилась, хотя в нотной грамоте вполне разбиралась: «я знаю ноты и, когда среди игры стану за спиной музыканта, скажу, какое место он играет» [4, с. 8].

Следующий этап обучения проходил у героини мемуаров в усвоении законов светского поведения при дворе, чему в немалой степени способствовали родственные связи матери, постоянно посещавшей известные немецкие дворы, любившей «исключительно удовольствия», имевшей веселый нрав, к тому же «мать считалась умнее отца и в ее уме находили больше блеска» [4, с. 9]. Благодаря ей, героиня могла похвастаться знакомством со многими влиятельными родственниками, особенно родственницами: «Там-то я увидела и познакомилась со вдовствующей принцессой Прусской, сестрой герцога Карла, с этим герцогом и его супругой, сестрой великого короля Фридриха Прусского. Другие сестры герцога, которых я знала, были, кроме Елизаветы-Христианы, королевы Прусской, уже замужней, принцесса Антуанетта, впоследствии замужем за герцогом Сак-

сен-Кобурским, принцесса Шарлотта, умершая аббатисой Гандерсхейма, принцесса Терезия, бывшая аббатисой в том же монастыре после сестры, и принцесса Юлиана-Мария, впоследствии королева Датская» [4, с. 9].

При Брауншвейгском дворе героиня услышала впервые предсказание о своем венценосном будущем: некий монах из дома Менгден увидел по крайней мере три короны на ее челе – «события оправдали это предсказание» [4, с. 10]. Значение брауншвейгского двора в усвоении законов света, по замечанию мемуариста, было большим, так как, сравнивая Брауншвейг с Берлином, автор отдавал предпочтение первому: «Прусский двор далеко не имел ни такого порядка, ни того внешнего величия, как двор герцога Брауншвейгского» [4, с. 11]. Причина этого кроется в зарождении в героини именно там честолюбивого чувства, которое было спровоцировано другом отца Большагеном – «он стал проповедовать мне благоразумие и все христианские добродетели, дабы сделать меня достойной носить корону» [4, с. 12]. Для достижения этого героине предстояло забыть о своей наружности и сосредоточиться на «приобретении достоинств». Кроме того, ей прививали любовь к животным – собакам и попугаям, благодаря увлечениям настоятельницы Гедвиги-Софии-Августы и тетке отца, в комнате которой постоянно находились нуждающиеся в помощи животные: «дрозд с одной ногой, жаворонок с вывихнутым крылом, кривоногий щегленок, курица, которой петух прошиб полголовы, петух, которому кошка общипала хвост, соловей, которого наполовину разбил паралич, попугай, который обезножил и потому лежал на брюхе» [4, с. 14].

Совершенно иначе в этой редакции мемуаров описывается «судьбоносная встреча» Софии-Августы Ангальдт-Цербстской с Карлом Петером Ульрихом, будущим Петром III: «он казался тогда благовоспитанным и остроумным, однако за ним уже замечали склонность к вину и большую раздражительность из-за всего, что его стесняло» [4, с. 17]. Здесь больше уделяется внимание самой героине и ее свободному поведению, в противовес будущему мужу, который «был окружен педагогами, и все шаги его были распределены и сосчитаны» [4, с. 17].

Знание света не приходит без признаний от противоположного пола, поэтому автор останавливается в повествовании на успехах героини среди прусских принцев: «Принц Генрих Прусский стал очень меня отличать» [4, с. 19]. И на своей учительствующей роли для братьев: «я служила учителем чистописания для моих братьев, у меня был тогда довольно красивый почерк» [4, с. 20]. Однако настоящий вес в свете приобретался вместе с предложением влиятельного замужества. Такой блестящей партией явился крещенный в православную веру Карл Петер Ульрих, великий князь Петр Федорович, который и мог дать героине желаемый статус: «в глубине души я предназначала себя ему, потому что из всех предложенных партий эта была самая значительная» [4, с. 22]. По нашему мнению, подобное откровенное заявление о честолюбивых намерениях героини позволяет предполагать, что в этой редакции записок Екатерины адресатом являлся

человек из более тесного круга автора, чем в предыдущих мемуарах. Теперь просыпающееся женское сознание четырнадцатилетней героини связывалось со встречей летом 1743 года с той, кто являла собой образ идеальной светской женщины и которая обладала следующими совершенствами: «она ездила верхом, танцевала, когда ей вздумается, пела, смеялась, прыгала, как дитя» [4, с. 24]. Эта встреча предопределила настоящую страсть к верховой езде у героини: «как только я видела своих лошадей, я все для них бросала» [4, с. 24]. Не будет лишним напомнить, что именно эта часть мемуаров была адресована женщине – графине Брюс. Затем автор рассказывает о влюбленности в героиню ее дяди, принца Георга-Людвига, что позволило ей научиться разделять дружбу и любовь от противоположного пола: «Он был влюблен по уши, замкнулся в себе, потерял сон, аппетит и, главное, свою врожденную веселость» [4, с. 28]. Однако ожидаемые события пришли из России 1 января 1744 года – в Новый год – когда было получено приглашение от императрицы Елизаветы. И после этого автор вспоминает о друге, графе Гюлленборге, который, в отличие от матери героини, разглядел поразительные способности в девочке и высказал мнение о необходимости развить их: «сей граф Гюлленбург не переставал возвышать мою душу самыми прекрасными чувствами и высокими правилами, какие только можно внушить молодым людям» [4, с. 29].

В Берлине героине разъяснили суть принятого политического решения о замужестве героини существованием при русском дворе двух партий: Бестужева с его выбором в качестве супруги наследника престола принцессы Саксонской и графа Лестока с предложением сблизиться с французским двором, но согласившемся на партию с Ангальдт-Цербстской принцессой. Автор описывает, как мать героини делала все, чтобы ее дочь не встретила с Прусским королем, однако эта встреча состоялась: «как только я увидела короля своим соседом, я хотела удалиться, но он удержал меня и в течение всего вечера говорил только со мной; он мне наговорил тысячу учтивостей» [4, с. 34].

Затем авторская стратегия воспитания реализуется в рассказе о прибытии в Россию и описании знакомства героини с ее обычаями и праздниками. Так, в мемуарах повествуется о том, как героиню учили садиться в сани, о том, как она по приезду в Москву пошла «смотреть город и горы, с которых катаются в больших открытых линейках, поставленных на полозья», потому что была масленица – «неделя карнавала» [4, с. 37]. Не менее интересно автор описывает знакомство с русским двором и императрицей Елизаветой – «Поистине нельзя было тогда видеть ее в первый раз и не поразиться ее красотой и величественной осанкой» [4, с. 39]. А также обычаями религиозными: «На следующий день нас повели посмотреть, как причащается императрица» [4, с. 41], которые не противоречили общей атмосфере праздника: «В воскресенье был куртаг и концерт в покоях императрицы» [4, с. 41]. Тем более что прибывшие из Германии принцесса и ее мать в полной мере ощутили на себе законы русского гостеприимства:

«Первые дни нашего пребывания в Москве прошли в том, что мы принимали и отдавали визиты; по вечерам великий князь приходил играть к нам в карты; приходили сюда также иностранные посланники и многие придворные, и раз или два появлялась императрица» [4, с. 41]. Однако после болезни немецкой принцессы многое изменилось: «Когда я поправилась, я нашла во всем большую перемену. Раньше говорили только о празднествах, увеселениях, удовольствии, а теперь – лишь о распрях, спорах, партиях и вражде» [4, с. 43].

Вначале героиня просит совета у великого князя, например о произношении исповедания веры, так как ее наставляли псковский священник, имевший украинский акцент, и преподаватель русского языка, Ададуров, и получает совет слушаться последнего. Значительное внимание уделяется слову «наследница», которое возникает при назначении великой княгиней Екатериной Алексеевной титулов. Так, князь Никита Юрьевич Трубецкой «спросил, надо ли к ним прибавить титул наследница, которое давало право на престолонаследие, императрица сказала, что нет» [4, с. 50]. Затем автор описывает, как героиня погрузилась в быт елизаветинского двора, который состоял из поездок по святым местам в пост и из маскарадов в другие дни: «Каждый вторник был при дворе род маскарада, который не всем нравился, но который мне в свои 15 лет был очень по душе» [4, с. 56]. Более того, до отъезда матери домой героиня становилась свидетельницей постоянных ссор между ней и великим князем, и было очень трудно в такой ситуации сохранять нейтралитет. Также трудно было устоять от соблазнов увлечений. Но ей помог граф Гюлленбург, благодаря которому она составила свой «портрет философа в 15 лет». Наконец, ей нужно было найти общий язык с теми девушками-горничными, которые ее окружали по распоряжению императрицы.

Таким образом, в этой части «Записок» Екатерина в большей степени выстраивает свое повествование вокруг просыпающегося сознания героини, которое противопоставляется бессознательным действиям по ее воспитанию со стороны матери и тех женщин, которым это было поручено.

Следующая часть – «*Записки, продолженные в 1791 году*» – начинается событием обретения героиней долгожданного статуса – жены наследника российского престола – «на другой день после свадьбы» [4, с. 73]. И начало обещало быть самым радужным: «Поутру она мне привезла целую подушку, сплошь покрытую чудным изумрудным убором, и послала сапфировый убор великому князю для подарка мне; вечером был бал в Зимнем дворце; два дня спустя императрица отобедала у нас в Зимнем дворце» [4, с. 73]. Однако отъезд матери погружал героиню в полное одиночество, так как великий князь не оказывал поддержки жене в исполнении ее желаний, поскольку «он вечно играл в военные действия, окруженный прислугой и любя только ее» [4, с. 74]. Автор объясняет, что любить такого мужа было очень сложно: «Я очень бы любила своего нового супруга, если бы только он захотел или мог быть любезным» [4, с. 74–75]. Вывод, который

делает героиня, наблюдая за поведением своего мужа, был очень суров: «Я сказала себе: если ты полюбишь этого человека, ты будешь несчастнейшим созданием на земле; по характеру, каков у тебя, ты пожелаешь взаимности; этот человек на тебя почти не смотрит, он говорит только о куклах или почти что так и обращает внимание на всякую другую женщину, чем на тебя; ты слишком горда, чтобы поднять шум из-за этого, следовательно, обуздывай себя, пожалуйста, насчет нежностей к этому господину; думайте о самой себе, государыня» [4, с. 75]. В связи с этим можно назвать авторскую стратегию этой части записок критической, поскольку позволяет мемуаристу абстрагироваться от узких пределов собственных желаний и смотреть на себя заведомо отстраненно, подобно взгляду зрителя на героя спектакля.

Ощувив на себе все особенности политического брака, героиня переключилась на чтение, так как нуждалась в интимном общении, душевных разговорах, интеллектуальной беседе – ничего этого при дворе Елизаветы Петровны не существовало, где общество четко разграничивалось на молодых шалунов и серьезных старших. Общение с императрицей сводилось к ожиданию встречи с нею в уборной: «то есть сидеть, сколько мне будет угодно, утром около полудня или вечером в пять-шесть часов с ее горничными, так как Ее Величество не всегда выходила в эту комнату» [4, с. 77]. Очень скоро героиня смогла почувствовать на себе гнев государыни – он касался горничной Жуковой, которую удалили от великой княгини через полгода: «Ея Императорское Величество говорила с такой горячностью и гневом, что была совсем красная, с горящими глазами» [4, с. 78]. И маскарады при дворе очень скоро становятся скучными и однообразными: «Делали вид, что на них веселились, но в сущности скучали смертельно на этих балах, которые, несмотря на маски, были однако церемонны и мало посещаемы, так что покои при дворе были пусты, а городские дома все же слишком тесны, чтобы вместить то небольшое количество народу, которое туда являлось» [4, с. 79–80].

Автор обращает внимание на зависимость культуры двора от культуры города, которая оставляла в то время желать лучшего: «Каменные здания были только на Миллионной, на Луговой и Английской набережной, которые образовывали так сказать, завесу, скрывающую деревянные лачуги, наименее приглядные, какие только можно себе представить» [4, с. 80]. Затем уделяется внимание странности устройства покоев молодой четы, комнаты которых были разделены прихожей с громадной лестницей. После чего автор говорит о сложности коммуникации героини с императрицей, «настроение которой так трудно было узнать, которая вступала в общение с очень немногими лицами и говоря с которой всегда рискуешь, что она прицепится к не понравившемуся ей слову, чтобы напасть на тебя и наговорить неприятностей» [4, с. 81]. Все это приводит к мысли, что, с одной стороны, необходимо быть очень сдержанным при дворе – «взвешивать и подбирать свои выражения прежде, чем их высказать» [4, с. 82]. С

другой стороны, автор сетует на сдержанность своей героини, которая из-за врожденного такта часто упускала случаи выдвинуться при дворе. Желание стать более заметной фигурой, чем она на первых порах играла, звучит из уст героини как переосмысление поведенческой стратегии: «принцип совсем не быть в тягость часто мне вредил, так как из-за него я часто держалась в стороне от того, что, по моему предположению, могло бы создать такой случай; при большей дерзости и меньшем количестве чувства часто я пошла бы много дальше, но моя природная услужливость часто заставляла меня уступать место, между тем как без нея я бы его удержала» [4, с. 82]. Кроме того, очень многое зависело от выбранного дворцового окружения. Когда воспитатели великого князя – Брюммер и Берхгольц – были отставлены и на их место назначен в 1746 году Василий Николаевич Репнин, супруги восприняли это известие оптимистично, поскольку «он начал вводить к великому князю более изысканное и благородное общество и удалять от него окружающих его лакеев» [4, с. 83].

В целом разрастание повествовательного материала мемуаров происходит путем введения анекдотов – случая, либо услышанного автором, либо увиденного им лично, как сама Екатерина поясняет: «Тут я должна поместить еще один анекдот той зимы, который послужит, быть может, к разъяснению характеров: покои великого князя соприкасались с комнатой, в которой императрица велела устроить стол с механизмом и которую называли в России Эрмитажем: тут она часто обедала со своими самыми близкими доверенными людьми, которыми часто бывали ее горничные, ее церковные певчие и даже лакеи» [4, с. 83]. И затем следует сам анекдот о нелепом поступке великого князя, нарушившего дворцовый этикет.

Иначе переосмысливаются автором мемуаров и исторические события, которые в 1750-х гг. еще не осмысливаются с полнотой, но по истечении времени наполняются значительным содержанием. Так эпизод приезда венского посла Бретлаха описывается Екатериной, подобно учебнику истории: «Он явился, чтобы подписать с графом Бестужевым тот знаменитый союзный трактат 1746 года между своим и русским двором, который десять лет спустя, в 1756 году, плохо понятый и плохо изложенный во время неспособного министерства графа Воронцова происками дворов венского, французского и саксонского сделал из России, бывшей по этому трактату просто союзницей, воинствующую сторону и ту именно, которая с наибольшей силой и крепостью действовала против короля Прусского, с которым она не имела никакого недоразумения и ни единой причины вступать в войну; оттого ему не объявили ея, может быть, по оплошности или потому, что нечего было выставить в объявлении, но вели ее против него с ожесточением и упорством в продолжении шести лет» [4, с. 92]. Как видим, в мемуарах 1791 года авторское видение становится более масштабно, панорамно и критично.

Это касается и вопроса создания литературного портрета, который получает расширение за счет характеристики коммуникативных качеств

героя. По-прежнему литературный портрет великого князя подается в мемуарах путем сопоставления с поведением великой княгини. «Князь, разлученный таким образом со всеми, кого только подозревали в привязанности к нему и не имея возможности быть с кем-нибудь откровенным, в своем горе обращался ко мне. Он часто приходил ко мне в комнату; он знал или скорее чувствовал, что я была единственной личностью, с которой он мог говорить без того, чтобы из малейшего его слова делалось преступление, я видела его положение, и он был мне жалок, поэтому я старалась дать ему все те утешения, которые от меня зависели. Часто я очень скучала от его посещений, продолжавшихся по нескольку часов, и утомлялась, ибо он никогда не садился и нужно было ходить с ним и, кроме того, поддерживать разговор о подробностях по военной части, очень мелочных, о которых он говорил с удовольствием и, раз начавши, с трудом переставал; тем не менее я избегала, насколько возможно, дать ему заметить, что часто я изнемогала от скуки и усталости: я знала, что тогда для него единственным развлечением была возможность мне таким образом надоедать, причем сам он того не подозревал. Я любила чтение, он тоже читал, но что читал он? Рассказы про разбойников или романы, которые мне были не по вкусу» [4, с. 104]. Однако теперь добавляется моральный вывод, следствие подобного сопоставления, который делался не в пользу великого князя: «Никогда умы не были менее сходны, чем наши; не было ничего общего между нашими вкусами и наш образ мыслей и наши взгляды на вещи были для него различны, что мы никогда ни в чем не были бы согласны, если б я часто не прибегала к уступчивости, чтоб его не задевать прямо; были однако минуты, когда он слушался, но то были минуты, когда он приходил в отчаяние. Нужно сознаться, что это с ним часто случалось: он был труслив сердцем и слаб головою, вместе с тем он обладал проницательностью, но вовсе не рассудительностью; он был очень скрытен, когда, по его мнению, это было нужно, и вместе с тем чрезвычайно болтлив до того, что если он брался смолчать на словах, то можно было быть уверенным, что он выдаст это жестом, выражением лица, видом или косвенно» [4, с. 104–105].

В то же время автор создает в этой части мемуаров и свой автопортрет: «Я любила быть без пудры, волосы мои были великолепного каштанового цвета, очень густые и хорошо лежали; но мода быть без пудры уже проходила; я иногда пудрилась в эту зиму. Лесток сказал мне вскоре после свадьбы, что шведский посланник Вольфенштиерна находил меня очень красивой; я за это ничего против него не имела, но это приводило меня в некоторое замешательство, когда мне приходилось с ним разговаривать. По скромности ли или по кокетству, я хорошенько не знаю, – но всегда это стеснение, действительно существовало» [4, с. 115–116]. Литературный портрет самой себя наводил невольно на мысль о взрослении героини, которое проявлялось в первую очередь в признании ее статуса в глазах двора: «Я была совсем изумлена, что дожила до этого; мне казалось, что так

недавно была я еще лишь ребенком и со мною обращались, как с таковым» [4, с. 120].

Если изображение повзрослевшей героини – основная идея второй части мемуаров, то в третьей показывается, как, разобравшись в сложной дворцовой ситуации, героиня начинает действовать и принимать очень обдуманные решения, в противовес опять-таки великому князю: «Я обязана соблюдать во всем правду и рассказывать вещи, как они происходили на самом деле. С этого времени я стала замечать, как в уме великого князя росла жажда царствовать; ему этого до смерти хотелось, но он ничего не делал для того, чтобы стать достойным этого» [4, с. 172]. И раскрывшийся заговор Бутурина в пользу великого князя, и решение по вопросу возвращения Голштинии Дании, и обычное поведение Петра Федоровича за столом во время обедов – все довершало его портрет неумелого руководителя. И эта не просто критическая, но осмеивающая стратегия становится основной авторской стратегией третьей части мемуаров, которые так и остались логически незавершенными и обрывающимися как будто на полужае: «Граф Бестужев не отступил перед необычайной любовью, которую питал великий князь к Голштинии, где он родился; он приступил к переговорам и почти добился согласия великого князя. Я поговорю об этом впоследствии» [4, с. 194].

Наконец, авторской стратегией **последней редакции мемуаров**, которые и были опубликованы Герценом в 1758 году в Лондоне, становится стратегия утверждения справедливого свершения судеб в отношении великого князя, имевшего в своих руках большие кредиты и возможности, но упустившего все, и великой княгини, сумевшей воспользоваться «случаем» в свою пользу, благодаря своим выверенным решениям и доброму сердцу.

Таким образом, авторские стратегии Екатерины II в жанре мемуаров менялись, в зависимости от адресатов и выбранных жанровых моделей. Первое мемуарное повествование Екатерины, адресованное другу сердца, содержало в большей мере автобиографические сведения, которые строились по образцу взросления романной героини. Трехчастные мемуары, написанные в 1771–1772 годах, несмотря на обозначение второй части как продолжение в 1791 году, ориентируются на воспитательный дискурс и содержат более пространственные характеристики трех основных действующих лиц екатерининского повествования: императрицы Елизаветы Петровны, великого князя Петра Федоровича и великой княгини Екатерины Алексеевны. Завершаются они описанием сближения великой княгини с канцлером Бестужевым и более критичным описанием нравов двора того времени. Наконец, мемуары, изданные Герценом и считающиеся последними, то есть создававшимся в 1790-е годы, ориентировались на еще более строгую классицистическую модель и тяготели к тому, чтобы освободиться от всего лишнего, подобно пьесе в театре. Они запечатлели стремление автора к большей концептуализации своих мемуаров, усилением назидательного – образцового – поведения героини по сравнению с осмеянием

действий великого князя, так как писал их автор, ориентируясь уже на потомков и на суд истории. Здесь Екатерина не только критиковала и осмеивала поступки своих «коллег по короне», но и утверждала свой величественный образ, который огранялся, благодаря такой авторской стратегии, как «галантный диалог», вобравшей в себя все названные стратегии: оправдания, дружеского согласия, воспитания, критики, осмеяния и утверждения.

Список литературы

1. Анисимов Е.В. «Записки» Екатерины II: силлогизмы и реальность // Записки императрицы Екатерины II. М.: Книга, 1990. С. 3–24.
2. Барсков Я. Предисловие // Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей с объяснительными примечаниями академика А.Н. Пыпина: в 12 т. Автобиографические записки. СПб.: Тип. Император. Акад. наук, 1907. Т. 12. С. 5–15.
3. Вачева А. Романът на императрицата. Романовият дискурс в автобиографичните записки на Екатерина II. Ракурси на четене през втората половина на XIX век. София: Университетско издателство «Св. Климент Охридски», 2008. 362 с.
4. Записки императрицы Екатерины Второй. СПб.: Изд-ие А.С. Суворина, 1907. 750 с.
5. Зубашева-Корнилович О.Е. Записки императрицы Екатерины II. Внешний анализ текста. Томск: Томск. тип. пич. дела, 1912. 30 с.
6. Крючкова М.А. Мемуары Екатерины II и их время. М.: [Б. м. и.], 2009. 464 с.
7. Сафонов М.М. «Записки...» Екатерины II о себе и о Романовых // Записки архивиста. 2013. № 3. С. 72–87.

С. А. Салова

«Анакреонтические песни» Г. Р. Державина как литературное путешествие

В статье реконструируется прозаический контекст, в линейном и парадигматическом пространстве которого Г.Р. Державин вырабатывал принципы композиционной организации текстового материала в поэтическом сборнике «Анакреонтические песни» (1804). В качестве репрезентативных формантов этого контекста рассматриваются три беллетристических произведения с полимодальной актуализацией образного топоса влюблённого старика. Прагматический расчёт Державина на коммерческий успех сборника в неоднородной по составу читательской аудитории расценивается как значимый фактор, который предопределил альтернативную по отношению к переводческой стратегии Н.А. Львова авторскую установку на поливалентную интерпретацию исходных анакреонтических мотивов и фабульных схем. Механизм образотворчества в масочной анакреонтике Г.Р. Державина, придание её лирическому субъекту качества метаморфичности, имеет отдалённое сходство с игровыми приёмами структурирования образа Повествователя в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина.

Ключевые слова: Г.Р. Державин, Н.А. Львов, Н.М. Карамзин, анакреонтика, лирический субъект, геронтологическая тема, контекст.

"Anacreontic Songs" by G.R. Derzhavin as a Literary Journey

The article reconstructs the prosaic context whose linear and paradigmatic space Derzhavin used for working out principles of the compositional structure of the text material in his collection of verse "Anacreontic Songs" (1804). Three belletristic texts with polymodal actualization of the character of a passionate old man are viewed as representative formants of this context. Derzhavin's pragmatic expectations that the collection would be a commercial success among a variegated readership is considered as an important factor that predetermined the author's alternative, in comparison to N. Lvov's, attitude to the polyvalent interpretation of the original anacreontic motives and plot schemes. The mechanism of image-creation in Derzhavin's mask anacreontics, infusion of some metamorphic qualities into its lyrical character has a distant resemblance with playful techniques of creating the character of Narrator in N. Karamzin's "Letters of a Russian Traveller".

Key words: G.R. Derzhavin, N.A. Lvov, N.M. Karamzin, anacreontic poetry, lyrical character, gerontological theme, context.

Принципы композиционной организации и компоновки текстового материала в сборнике Г.Р. Державина «Анакреонтические песни» неоднократно привлекали внимание исследователей. Наиболее весомый вклад в изучение обозначенной проблемы внёс Г.Н. Ионин своей фундаментальной работой о богатой творческой истории этой небольшой по объёму книжечки стихов, впоследствии дополненной новыми лирическими миниатюрами и переизданной в третьем томе сочинений Державина 1808 года. Скрупулёзно изучив историю текста поэтического сборника 1804 года, доказывающую продуманность его композиции, Г.Н. Ионин вынужденно констатировал принципиальную невозможность выделить сколько-нибудь чёткий критерий, мотивировавший художественную логику расположения лирических миниатюр. Симптоматично, что исследователь солидаризировался при этом с мнением Г.А. Гуковского о «не всегда уловимой» логике последовательности стихотворений в рукописном томе 1795 года, подготовленном Державиным для Екатерины II. Экстраполировав этот тезис на державинскую анакреонтику, Г.Н. Ионин существенно уточнил и расширил его смысл указанием на свободную и потому практически не поддающуюся логически выверенному анализу композицию сборника: «... тщательно разработанная Державиным композиция сборника свободна и едва ли поддаётся анализу» [2, с. 327]. Заметим попутно, что пессимистический настрой авторитетного учёного не помешал ему высказать целый ряд основательных непреложных суждений относительно поэтапного оформления общего идейно-эстетического замысла сборника «Анакреонтических песен», его сквозной автобиографичности, гражданственном пафосе, циклической структуре.

Академическое издание «Анакреонтических песен» Державина с сопровождающими его фундаментальными статьями Г.П. Макогоненко и

Г.Н. Ионина до сих пор служит мощным творческим импульсом для новейших исследователей поздней лирики Державина. Продолжают привлекать внимание, в частности, не утратившие своей актуальности проблема «свободной композиции» поэтического сборника 1804 года и вопрос о допустимых границах идентификации Державина с лирическим субъектом его анакреонтики. В значительной степени незаполненным и лакунарным остаётся контекстуальное пространство сборника «Анакреонтических песен», дальнейшая реконструкция которого способна пролить свет на некоторые особенности его композиционной и субъектно-речевой организации, а также способы презентации лирического субъекта масочной анакреонтики Державина.

В отечественной науке прочно утвердилось представление, что, создавая «Анакреонтические песни», «Державин опирался главным образом на львовские переводы и со свойственной ему смелостью продолжил русификацию Анакреонта, Львовым лишь намеченную» [5, с. 178]. Веским основанием для подобной констатации является общеизвестный непреложный факт, что ещё Я.К. Грот пристально интересовался значением львовской билингвы 1794 года для оригинального творчества Державина. В комментариях к многотомному собранию его сочинений учёный «скрупулёзно отмечал разные параллели и заимствования из перевода Львова» [5, с. 179–180], тщательно каталогизированные К.Ю. Лаппо-Данилевским [5, с. 180] в его недавней статье о сборнике Н.А. Львова «Стихотворение Анакреонта Тийского». Авторитетный петербургский исследователь убедительно обосновал его художественную целостность, достигнутую, в частности, благодаря характерности созданного в нём образа Переводчика, чьи очертания вырисовывались перед читателем из непринуждённых комментариев. Он предстал умозрительной фигурой «симпатичного рассказчика, – с одной стороны, искренне и глубоко лично повествующего о своём восхищении Анакреонтом и о собственной истории постижения красот его стихов; с другой – преследующего цели чисто развлекательные, наполняющего перитексты светской болтовнёй и остротами» [5, с. 216].

Новейшие исследования глубокого знатока творчества и переводческой деятельности Н.А. Львова закономерно провоцируют постановку целого ряда аналогичных вопросов применительно к поэзии Г.Р. Державина. Наиболее существенным из них представляется следующий: принцип свободной композиции обеспечивал или, напротив, «размывал» художественную целостность поэтического сборника Г.Р. Державина «Анакреонтические песни»?

Советская наука не без основания (но, пожалуй, с излишним нажимом) педалировала идеологическую подоплёку ухода Державина в «анакреонтизм», не придавая должного значения внутрилитературным факторам, а также сугубо приватным, не службистским обстоятельствам жизни поэта, совокупность которых в конечном итоге и привела к знаковой смене его лирической маски. Отмеченный недочёт в какой-то мере

восполнил А.А. Илюшин филигранным анализом державинской эпитафии «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 года июля 15 дня приключившуюся» [3, с. 193–198]. Обратив внимание на концепт «утехи» как маркер анакреонтической стилистики, исследователь привлёк внимание к потаённым, сокровенным обстоятельствам обращения овдовевшего поэта к анакреонтике. Мрачная перспектива одинокой старости оказалась в этом плане не менее (а возможно, гораздо более) действенным фактором, чем выход в свет билингвального сборника «Стихотворение Анакреона Тийсага» в переводе Н.А. Львова.

В силу своей препозиции наиболее показательными в аспекте внутреннего автобиографизма являются лирические миниатюры Державина «Мечта» и «К Анжелике Кауфман», открывающие «неофициозную» часть поэтического сборника. Близкие по времени создания, написанные соответственно на стовор вдовствующего поэта и последовавшее вскоре его бракосочетание с Д.А. Дьяковой, эти стихотворения связаны отношениями диалогичности. Их «парность» напрямую обусловлена анакреонтической подосновой разработанных в них лирических ситуаций и парадоксально оттенена гендерными различиями субъектов речи. В написанной от женского лица пьесе «Мечта» Державин «оригинально варьирует тему III анакреонтеи» [2, с. 410] о просящемся на ночлег промокшем под дождём Эроте. С учётом известных автобиографических обстоятельств создания данного стихотворения, сочинённого «в Петербурге на стовор автора со второю его женою 1794 <sic!> год» [2, с. 410], яркая своеобычность его идейно-смыслового наполнения обуславливается привнесением в радикально модифицированную лирическую ситуацию достаточно прозрачного «геронтофильского подтекста», отсутствующего в первоисточнике:

Тоскует сердце! Дай мне руку,
Почувствуй пламень сей мечты,
Виновна ль я? Прерви мне муку:
Любезен, мил мне ты [2, с. 32].

Что касается стихотворного обращения к А. Кауфман, то в его ранней редакции Державин актуализировал едва ли не самую банализованную массовым сознанием анакреонтическую мифологему «обретение стариком второй молодости через любовь юной девы». Поясним нашу мысль немного подробнее.

Как известно, работа 52-летнего Державина над стихотворением, сочинённым в Петербурге 30 января 1795 года по случаю предстоящего на следующий день его бракосочетания с 27-летней Д.А. Дьяковой, продолжалась с 1796 по 1808 год. Парафрастическое сочетание мотивов XXVIII и XXIX од из *Anacreontea* в финальной части этой лирической миниатюры усилилось многозначительной акцентуацией мортального мотива как предиката геронтологической темы. Субъект речи обратился к «живописице преславной» с просьбой нарисовать портрет Милены – той, которая после смерти Пленеры, смогла бы своей любовью и красотой воскресить его, вернуть к жизни:

Чтоб, на всех взирая хладно,
Полюбила лишь меня;
Чтобы, сердце безотрадно
В гроб с Пленирой схороня,
Я нашёл бы в ней обратно
И, пленясь её красотой,
Оживился бы стократно
Молодой моей душой [2, с. 33].

Обращает внимание красноречивое отличие между окончательной и ранней редакциями процитированного стихотворения на «внутридушев-ный сюжет» (выражение К.Ю. Лаппо-Данилевского. – С.С.). В хранящейся в ИРЛИ так называемой «Казанской тетради» его последний стих приведён в следующем виде: «Молодой моей женой» [2, с. 410]. В канонической редакции Державин «снял» эксплицированный этой строкой мистический смысл «анакреонова мифа» о телесно-физическом омоложении мужчины зрелого/преклонного возраста благодаря любви молодой женщины. Вне-сённая поэтом «точечная» редакционная правка совершенно по-новому нюансировала смысл ламентаций и весь психологический облик лириче-ского субъекта стихотворения.

Существенно подчеркнуть, что ни в одном стихотворении из корпуса *Anacreonteia* «геронтофильский миф преодоления смерти» не концептуализировался. Единственной тематически близкой одой можно счесть лириче-скую миниатюру под номером XXXIV «К любовнице», однако с той обязательной оговоркой, что в ней отсутствует «мифогенный» танатологи-ческий мотив. Приводим её в переводе Н.А. Львова:

Красавица! не бегай
Седых моих волос,
И юностью блистая,
Не презри страсть мою.
Приятно розы вьются
С лилеями в венке [9, с. 137].

Между тем в беллетристической (как переводной, так и оригиналь-ной) прозе последней трети XVIII века авторские актуализации утопиче-ских представлений подобного рода на уровне сюжета и/или персонажной сферы действительно имели место.

Реконструируя линейный контекст державинской анакреонтики, мы уже обращали внимание на анонимную повесть «Анакреонт, или Могуще-ство любви» (М., 1796) с тщательно проработанным «геронтофильским» сюжетом о неравной по возрастному критерию любви прелестной молодой Астерии к убелённому сединами нежному песнопевцу [7, с. 48–49]. Наде-лив его чертами культурного героя, автор-аноним создал сентименталист-скую версию мифа Анакреонта, отчётливо корреспондирующую с его философско-эстетической рецепцией Н.А. Львовым [4, с. 210–215]. Тща-тельно скрывавший влюблённость в Астерию и изливавший свою страсть только в звуках златострунной лиры, таясь под покровом густейшей сени, добродетельный Анакреонт сумел зародить ответное чувство в юной де-ве.

В день торжеств в честь бога Гименея младая Астерия возложила на его главу «венец, предлагаемой нежным дружеством и любовью пламенной» [1, с. 44–45] и принесла ему клятву супружеской верности: «... единая смерть отлучить меня от тебя возможет» [1, с. 45]. Знаменательно, что былую силу молодости постаревшему Анакреонту, чья глава «уже белым инеем начинала <...> покрываться» [1, с. 14], вернула не любовь юной девы, а щедрость Купидона. В награду за то, что «любезный и сладостный Любомудрец» «песнословил согласными звуками Венеру и ея сына», сын Киприды не только даровал Анакреонту настроенную лиру, но и вернул ему «крепость лет юных»: «Я определяю к тебе нежную роскошь и, одаряя тебя крепостию лет юных, сокрою под твоею сединою науку быть приятным» [1, с. 16].

Мифопоэтический антураж и благостная развязка геронтофильского сюжета анонимной повести резко контрастировала с реалистически правдоподобными историями о влюблённых стариках, рассказанными европейскими литераторами. Значимым формантом линейного контекста анакреонтики Державина является безусловно известный поэту любовно-авантюрный либертинский роман Н. Ретифа де ла Бретонна «Ножка Фаншетина, или Сирота французская», опубликованный в 1774 году в русскоязычном переводе А.С. Хвостова. Его сюжетную основу оформили злоключения невинной шестнадцатилетней Фаншетты, которая стала объектом преследования и гнусных домогательств со стороны немолодого («лет около 50») парижского циника-сластолюбца по фамилии Апатеон, вероятно, совсем не случайно рифмующейся с антропонимом «Анакреон». Его зловещий образ представлял собой рокайльно-либертинскую вариацию архетипа влюбчивого старика и персонифицировал определённый историко- и социокультурный феномен, который можно условно обозначить как «стариковский либертинаж» [7, с. 50–52].

В парадигматический контекстуальный ареал анакреонтики Державина имеет смысл включить сочинения плодовитого французского беллетриста второй половины XVIII века Пьера Жана Батиста Нугаре (P. J. V. Nougaret, 1742–1823). В ряде его произведений, хорошо известных читательской публике в России, весьма своеобразно актуализирован образный топос престарелого сластолюбца: укоренённый в античности комедийно-сатирический типаж молодящегося старика, помышляющего о любви, подвергся в них нетривиальной семантической трансформации. В 1766 году Нугаре издал книгу «*Les passions différents âges, ou le tableau des folies du siècle*», представлявшую собой подборку из четырёх тематически близких моралистических повестей. Несколько позднее писатель включил её в многотомное собрание своих сказочно-анекдотических рассказов о любовных похождениях представителей разных кругов и сословий, опубликованных в 1771 году под броским заголовком «*Les mille et une folies*». Русский читатель познакомился с названным выше сборником «французских сказок» благодаря переводу Петра Ивановича Страхова, опубликованному в 1780–

1781 годах в Университетской типографии Н. И. Новикова под названием «Тысяча и одно дурачество» [5, с. 77].

Показателем активного интереса к этому довольно объёмному (состоявшему из 8 частей) собранию анекдотических рассказов может служить русскоязычная версия первой повести из книги Нугаре 1766 года, выполненная ярославским дворянином Платоном Аполлоновичем Соколовым. Впервые опубликованная в 1781 году под названием «Страсть молодого человека, или Разные дурачества», в следующем году она уже потребовала переиздания. Несколько позднее, в 1783 году, там же, в московской типографии Н. И. Новикова, вышел в свет цикл повестей «Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста», представлявший собой полный перевод сочинения Нугаре 1766 года князем Алексеем Ивановичем Голицыным. Во второй из четырёх повестей сборника, лаконично озаглавленной «Старик», рассказывалась назидательная история трёх амурных похождений семидесятилетнего барона Осбруна.

Не имея возможности подробно останавливаться на особенностях авторской актуализации образного топоса влюблённого/влюбчивого старика в повести Нугаре, ограничусь несколькими лаконичными замечаниями [8, с. 344–347]. Глубинной психологической подоплёкой и потайным механизмом поведения обременённого болезнями, но всеми силами ухищряющегося скрывать свой преклонный возраст старика Осбруна являлась «анакреонтическая» *idée fixe* обрести любовь, чтобы повернуть время вспять и вернуть ушедшую молодость. Стремясь покорить жестокосердную и злую на язычок Маркизу Ально, Барон признаётся: «Я не в тех летах, в которые бы мне смешно было любить; да хотя бы я *приблизился и к концу моей жизни*, то вы в состоянии *возвратить мне мою молодость*» [курсив мой. – С.С.] [3, с. 49–50]. Окончательным крушением иллюзорной веры в возможность обрести вторую молодость стало последнее амурное приключение престарелого Осбруна, оказавшегося жертвой алчного корыстолюбия юной певички из оперного хора. «Частые кровопускания», которые Розетта делала кошельку Барона, превратили «Рыцаря любовных дел» [5, с. 74] в «рыцаря скупости», заставив его «отказаться от ласк, которых он не мог чувствовать всей сладости и которые ему так дорого стоили» [3, с. 74]. Таким был финал моралистической повести Нугаре о семидесятилетнем старике, возмечтавшем обрести любовь, чтобы вернуть ушедшую молодость.

Мы не располагаем сколько-нибудь убедительными свидетельствами осведомлённости Державина в творчестве Нугаре и знакомства поэта с французской повестью, где давалось развёрнутое пародийное осмысление геронтофильской темы. Данное беллетристическое сочинение чрезвычайно репрезентативно авторской техникой презентации барона Осбруна. Модель поведения семидесятилетнего старика в сфере частной жизни выстраивалась Нугаре посредством скрещения и наложения трёх, казалось бы, резко диссонирующих друг с другом поведенческих кодов – аристофанов-

ского, рокайльно-анакреонтического и откровенно либертинского. Подобная экспериментальная стратегия оказалась весьма продуктивной. Она наделила оценочный кругозор автора/переводчика широким диапазоном, не сводимым к однозначно комическому осмеянию незадачливого престарелого любовника, чьи энергичные потуги вернуть молодость эпизодически подавались в переводной повести либо в отсвете мягкой, щадящей иронии, либо в тональности тёплого сострадательного юмора. Не вдаваясь в подробную оценку художественно-эстетических достоинств рассмотренных выше прозаических произведений, подчеркнём лишь, что, благодаря разновекторности развёрнутых там сюжетных актуализаций «анакреонтовой фабулы», они наглядно продемонстрировали пёструю вариативность и семантическую неоднородность оформившихся к тому времени общекультурных представлений об Анакреонте и лирическом субъекте его поэзии. Но вернёмся к сборнику державинской анакреонтики.

Не секрет, что Державин досконально изучил содержание сборника Н.А. Львова «Стихотворение Анакреонта Тийского», так как имел возможность знакомиться с отдельными материалами ещё в процессе подготовки его текста. Скорее всего, поэт был в курсе и тех финансовых затруднений, которые заметно осложнили эдиционную историю львовского перевода. Не вызывает сомнения и позитивное, достаточно основательное усвоение Державиным предложенной Львовым сентименталистской концепции личности Анакреонта и его поэтики. Однако о том, насколько глубоко была воспринята и отрефлексирована Державиным непосредственная связь между львовской рецепцией Анакреонта, непринуждённым стилем комментирования его сочинений и сентименталистской характеристикой возникающего из них образа Переводчика, остаётся только догадываться. Что же касается неукоснительного соблюдения в львовской билингве единства эмоционально-смысловой тональности, Державин, скорее всего, ощущал его в полной мере, поскольку оно программно манифестировалось заглавием сборника, на циклическую структуру которого недвусмысленно указывала лексема «стихотворение» в форме единственного числа. Вместе с тем гипотетический тезис о чёткости литературных впечатлений Державина позволяет допустить, что он эстетически чутко (и, возможно, с известной долей скепсиса) воспринял излишнюю зарегулированность и несколько нарочитую, искусственную выпрямленность сентименталистского дискурса Львова-переводчика.

В отличие от Н.А. Львова, конвертировавшего позитивную рецепцию Анакреонта в сентименталистский миф его имени, вступивший в преклонный возраст Г.Р. Державин, более десяти лет перелагавший оды из Анакреонтеа и сочинявший лирические миниатюры в анакреонтическом духе, экспериментально усложнил свою творческую сверхзадачу. Она не сводилась ни к подтверждению реноме легендарного песнопевца как добродетельного философа-жизнелюбца с нежным сердцем, ни к нарциссическому намерению мифологизировать «с оглядкой» на него собственную персону,

ни к художественной установке на самоиронию, подчас прозрачно граничащую с криптопародией, как в «рамочных» стихотворениях сборника «Приношение красавицам» и «Венец бессмертия», например. Не следует преуменьшать, в частности, и значение такого фактора, как серьёзный расчёт Державина на коммерческий успех сборника, продажа которого должна была восполнить «недостаток денег на отделку сада при петербургском доме» на Фонтанке. Имеет смысл напомнить в этой связи о стихотворении «Даше приношение» как «самой ранней попытке определить идейно-эстетический замысел «“Анакреонтических песен”» [2, с. 322], эксплицированный нетривиальным сочетанием в данной пьесе античных, автобиографических и фольклорных мотивов. Верно спрогнозировав неоднородность потенциальной читательской аудитории «Анакреонтических песен», Державин избрал такой («свободный») способ презентации материала, который отвечал бы вкусовым предпочтениям самых разных категорий читателя, включая любителей массовой беллетристики.

Причудливая конфигурация линейного контекста корпуса «Анакреонтических песен» даёт веские основания полагать, что Державин имел достаточно основательное представление не только о поливалентности поэтических презентаций образа Анакреонта, но и о стилевой многоплановости прозаических актуализаций смежного с ним образного топоса влюбчивого старика. Осмелимся предположить, что именно эту семантическую многомерность разножанровых актуализаций образа Анакреонта и мотивов его поэзии с присущей ему экспериментаторской дерзостью, в полемическом отталкивании от любых однозначных, инерционных толкований личности и сочинений легендарного древнегреческого песнопевца Державин и попытался ретранслировать в собственной анакреонтике. Другими словами, державинский цикл анакреонтических песен целесообразно рассматривать как своего рода поэтическую антологию разноmodalных интерпретаций исходных анакреонтических тем и мотивов, фабульных схем, элементов образной системы. Далёкие от намерения модернизировать литературные впечатления и литературно-теоретическую рефлексию Державина, укажем попутно на известную схожесть способов шуточной репрезентации автобиографического лирического субъекта в текстуальном пространстве его анакреонтики с игровыми принципами построения ёмкого образа Повествователя в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина, подробно описанными Ю.М. Лотманом.

Базовым сюжетно-композиционным принципом державинского сборника «Анакреонтические песни» стала либо чересполосная, либо мозаичная компоновка стихотворного материала, когда в смежные блоки-микрочиклы «попадали» диссонирующие по стилю лирические тексты. Тем самым в позиционные отношения со-/противопоставления были поставлены миниатюры, «портретирующие» многоцветную стилевую палитру анакреонтического стихотворства. Изящно антиклизированные, целомудренно сентименталистские поэтические вариации на темы из *Anacreontea* могли соседствовать с чувственно-игривыми в рокайльном ду-

хе и даже по-либертински откровенно сладострастными, что, впрочем, было вполне органично для экспериментальной манеры Державина-деканонизатора жанров, питавшего склонность к рискованным контрастам и дерзким сочетаниям. Самый выразительный пример – обрамление барковиданской по теме миниатюры «Шуточное желание» благопристойно сентиментальными пьесами «Гитара» и «Бабочка». Выбором подобной тактики во многом объясняется метаморфичность и многоликость лирического субъекта державинской анакреонтики, то надевающего, то сбрасывающего маски и благодаря этому предстающего в самых неожиданных ипостасях.

Творческой сверхзадачей Державина, «форматирующего» цикл «Анакреонтических песен», было создание игрового образа лирического субъекта. Его поведение, психологические переживания, эмоциональные реакции не регулировались строго определённым литературным кодом, но, напротив, были призваны породить художественный эффект сопутствующих повседневной жизни спонтанности, сиюминутности, непредсказуемости и – самое главное – внутренней свободы.

Список литературы

1. Анакреонт, или Могущество любви. М.: Типография Пономарёва, 1796. 46 с.
2. Державин Г.Р. Анакреонтические песни / изд. подгот. Г.П. Макогоненко, Г.Н. Ионин, Е.Н. Петрова; отв. ред. Г.П. Макогоненко. М.: Наука, 1987. 472 с.
3. Илюшин А.А. Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 2004. 239 с.
4. Картина глупостей нынешнего века, или Страстей различного возраста. Сочинение Г.Н. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1783. 156 с.
5. Лаппо-Данилевский К.Ю. «Стихотворение Анакреона Тийского» (1794) как художественное целое // XVIII век. Сб. 28. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2015. С. 177–235.
6. Рожкова Т.И. Беллетристическая книга последней трети XVIII века: диалог повествовательных практик. Магнитогорск: Магу, 2004. 186 с.
7. Салова С.А. Анакреонтическая самоирония Г.Р. Державина: контекстуальный аспект // Пушкинские чтения – 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX международной научной конференции. – СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015. С. 44 – 53.
8. Салова С.А. Ф.М. Достоевский и П.Ж.Б. Нугаре: две актуализации одного разного топоса // Российский гуманитарный журнал. 2014. Т. 3. № 5. С. 342 – 353.
9. Стихотворение Анакреона Тийсакого. Перевёл **** *. СПб.: Типография Корпуса Чужестранных Единоверцов, 1794. 287 с.

В. Е. Калганова, Э. Л. Михайлов

И. С. Тургенев и П. В. Анненков: литературно-творческие связи

В статье анализируются воспоминания друг о друге Тургенева и Анненкова, редакторская работа, рецензии Анненкова по произведениям Тургенева. Исследуются «Литературные воспоминания» П.В. Анненкова, в которых звучат главные темы: судьба, личность, творчество Тургенева.

Ключевые слова: мемуары, литературный критик, И. С. Тургенев, П. В. Анненков, дневники, письма, характер, тип, творческий прием.

I. S. Turgenev and P. V. Annenkov: Literary and Creative Connections

The article analyzes memories of each other about Turgenev and Annenkov, editorial work, Annenkov's reviews of Turgenev's works. The "Literary Memoirs" of P.V. Annenkov in which the main themes are fate, personality, creativity of Turgenev.

Key words: Memoir, literary critic, I.S. Turgenev, P.V. Annenkov, diaries, letters, character, type, creative method.

Всенародная любовь и известность к И.С. Тургеневу пришла еще при его жизни. Жизнь писателя, его творчество драматичны и до сих пор до конца не постижимы. Художественная манера И.С. Тургенева, его высокая духовность, культура влекли к себе современников, собратьев по перу. Мемуарная литература о Тургеневе огромна. Воспоминания о Тургеневе оставили известные учёные и писатели: П.В. Анненков, А.А. Фет, Л.В. Григорович, Н.Г. Чернышевский, В.В. Стасов, А.Ф. Кони, И.Е. Репин и многие другие. В мемуарную литературу о Тургеневе вписали свои имена французы, немцы, англичане, норвежцы, американцы – Ги де Мопассан, Эдмон и Жюль де Гонкуры, Людвиг Пич, В.Р.С. Рольстон, Генри Джеймс, Х. Бойсен.

К исследователям особого рода относится Павел Васильевич Анненков (1813–1887) – литературный критик и мемуарист, близкий друг Тургенева, автор «Литературных воспоминаний», которые входят в лучшие образцы мемуарной литературы о Тургеневе.

Анненков с Тургеневым познакомились в 1843 году, и с тех пор, в течение сорока лет, их отношения не прерывались – последний раз Анненков виделся с Тургеневым незадолго до кончины писателя, в мае 1883 года.

До середины пятидесятых годов отношения Анненкова и Тургенева не были близкими. «Мы были тогда далеко не друзьями, – вспоминал Анненков о первых годах знакомства, – одно время он даже положительно возымел отвращение ко мне, благодаря моей нескрываемой подозрительности к каждому его слову и движению. только после многих годов сменяющегося благорасположения и холодности мы поняли, что есть какая-то непреодолимая связь, мешающая нам разойтись хладнокровно в разные стороны» [1, с. 537–538].

И в самом деле, несмотря на разность характеров, между Анненковым и Тургеневым существовало редкое взаимопонимание, это был удивительный «союз ума и вкуса». Долгое время Анненков являлся одним из главных связующих звеньев между Тургеневым и Россией, регулярно сообщая писателю о «состоянии умов» на родине. Корреспонденций, написанных «энциклопедически-панорамитическим» пером Анненкова, Тургенев всегда ждал с нетерпением. Павел Васильевич был одним из первых ценителей Тургенева, большинство его новых произведений он просматривал в

рукописи. Писатель доверял его эстетическому чутью, его литературному вкусу и здравому смыслу. Особенно он ценил неизменную доброжелательность Анненкова, его способность проникать в сокровенный смысл произведения. Анненков выступал и как профессиональный литературный критик со статьями о произведениях Тургенева («Литературный тип «слабого человека», «О мысли в произведениях изящной словесности», «Современная история в романе И.С. Тургенева „Дым“» и др.). Но эти печатные выступления были, пожалуй, даже не так эффективны, как непосредственная рабочая «застольная» критика).

Имя Анненкова в истории отечественной культуры связано не столько с его критическими и публицистическими статьями и даже не столько с его капитальным трудом – биографией Пушкина и изданием первого научного собрания сочинений поэта, а прежде всего с «Литературными воспоминаниями», снискавшими признание и восхищение современников.

Анненков справедливо отмечает, что главным и самым откровенным мемуаристом в обширнейшей стране воспоминаний о Тургеневе был сам... Тургенев. Почти во всем его творчестве разлиты воспоминания. Оно замешено на них. Неповторимая, трепетная природа родного края, до конца жизни нежно любимого Спасского; его дивный сад, рощи, леса, поля, овраги, веселые речки, пруды и озера, лица русских крестьян, помещиков, окрестного дворянства узнаются не только в «Записках охотника», но и почти во всех повестях и романах Тургенева.

Во многих его произведениях приводятся дневники, письма – своеобразно преподанные документальные свидетельства, которые Тургенев особо чтит. Одна из его повестей (ее взыскательнейший Анненков окрестил «маленьким шедевром») так и названа «Дневник лишнего человека»; а повесть «Фауст» имеет подзаголовок – рассказ о девяти письмах. В обоих произведениях много личного, исповедального. Стали классикой мемуары самого Тургенева – «Литературные и житейские воспоминания», в которых запечатлены живые образы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Белинского; воссозданы эпизоды революции 1848 года в Париже.

Как мы уже отмечали, «Литературные воспоминания» П.В. Анненкова входят в лучшие образцы мемуарной литературы о Тургеневе. В этот сборник вошли два очерка – воспоминание о Тургеневе: «Молодость И.С. Тургенева» (1884), «Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым» (1885). Полный анализ воспоминаний, написанных после кончины знаменитого, духовно очень близкого Анненкову писателя, в которых широко освещаются малоизвестные страницы его биографии и роль его в общественно-литературной жизни с 1856 по 1862 годы, мы проведем позже. Хотелось бы остановиться на значении мемуаров П.В. Анненкова, которые они имеют в литературе об И.С. Тургеневе.

Мы считаем, что воспоминания Анненкова – своеобразная увертюра, ибо в них звучат главные темы: судьба, личность, творчество Тургенева. Анненков создал достоверный сплав своих собственных проницательных

наблюдений почти за сорок лет (ведь воспоминания создавались уже после кончины Тургенева) и впечатлений других современников, тщательно отобранных и проверенных мемуаристом. А единственным критерием для него были верность истине, умение анализировать человека и его поступки, объективность воспоминаний. Анненков делает это психологически убедительно.

Оба воспоминания о Тургеневе: «Молодость И.С. Тургенева» и «Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым» написаны были по свежим следам кончины писателя и появились в свет первое в 1884-м и второе в 1885 году. Тургенев письменно завещал Анненкову разобрать его переписку и использовать в печати, как он сочтет нужным. Их дружеская переписка с 1852 по 1883 год составляет 750 писем. Анненков хорошо видит Тургенева «изнутри» и в своих мемуарах более здраво, чем в статьях, оценивает его творчество. Тургенев, в свою очередь, отзывался об Анненкове: «Я верю в его вкус» [1, с. 76].

Много честных и значительных признаний у Анненкова в этих воспоминаниях. Их значение состоит в том, что он говорит о человеке, который был более всего понятен и равен ему не по таланту, конечно, а по манере понимать вещи. В развернувшейся идейной борьбе 1850-60 годов они принадлежали к одному лагерю. Поэтому многое из того, что говорит Анненков в воспоминаниях о жизни и творчестве Тургенева, теперь задним числом невольно координировалось с его собственной критической деятельностью в 1850-60-х годах, когда он писал о Тургеневе в журналах.

Мемуары Анненкова согреты искренним чувством любви к Тургеневу, горячим желанием передать, как много значил писатель для своих современников. Воспоминания Анненкова о Тургеневе ценны не только как произведение литературы, но и как история прекрасных человеческих отношений.

Понимание Анненковым человеческой индивидуальности великого писателя отражено в книге «Литературные воспоминания», в статье «Замечательное десятилетие». Первое эссе о молодом Тургеневе Анненков ввел в главу XXXIV этой статьи, которая появилась впервые в пятой книге «Вестника Европы» за 1880 г. В мемуарной литературе о Тургеневе эта глава «Замечательного десятилетия» представляет довольно редкий случай оценки писателя как человеческой индивидуальности при его жизни.

Молодые годы Тургенева были наполнены различными жизненными поворотами. Причиной этого было то, что Тургенев тогда еще не мог останавливаться долго на одном решении и на одном чувстве «из опасения замешкаться и упустить самую жизнь, которая бежит мимо и никого не ждет» [1, с. 311]. Анненков справедливо пишет, что будущий писатель постоянно рвался к самым центрам культурной жизни; «и сгорал жаждой ощупать возможно большее количество характеров и типов, ею порождаемых, каковы бы они ни были» [1, с. 312]. В годы молодости Тургеневу казалось еще, что он может соединить в себе солидные качества писателя и

художника с качествами, нужными для приобретения репутации победителя на всех ристалищах и аренах света. Все эти стремления улеглись под влиянием годов и работы над самим собой. Тургенев осознает свое литературное призвание.

Независимость Тургенева, свободные переходы от одного идейного круга к другому, ему враждебному, радикальные перемены в образе жизни, в выборе занятий и интересов, поочередно приковывавших к себе его внимание, были загадкой для его друзей и составили ему в их среде незаслуженную репутацию легкомыслия и слабохарактерности. Но верно отметил Анненков, что «никто у нас так часто не обманывал пророчеств и определений своих критиков; никто так успешно не переделывал общественных приговоров в свою пользу, как именно Тургенев» [1, с. 313].

Пока по литературному миру ходила масса анекдотов о легкомыслии и слабохарактерности Тургенева, он ни о чем другом не думал, как о разборе явлений, полученных им путем опыта наблюдений, «как о превращении их в свое умственное добро – и при этом разборе обнаружил качества мыслителя, поэта и психолога, поразившие его преждевременных биографов» [1, с. 313].

Общение с разнородными слоями общества составила Тургеневу репутацию доброжелательного человека. Анненков справедливо отмечает то, что с самого начала литературной деятельности Тургенев сумел открыть в простом народе целый строй замечательных идей и своеобразной морали. Переноса такой же глубокий анализ на другие классы общества, Тургенев стал в России «летописцем и историком умственных и душевных томлений всего своего времени» [1, с. 314]. Тургенев открыл особенное творчество в области идеалов, и как бы мечтательны, молоды, печальны ни были на вид эти идеалы, поучительная сторона их заключалась в разновидности с тем, чем русская жизнь тогда особенно кичилась и что обыкновенно производила. Анненков в статье «Замечательное десятилетие. 1838–1848» отметил восторженные одобрения, какими были встречены на Западе рассказы Тургенева. Это объясняется мастерством изложения, картинами неизвестной культуры, также еще и тем, что эти рассказы «поднимали край завесы, за который можно было усмотреть тайну духовной и общечеловеческой деятельности у новых, чуждых людей, работу их сознания и страдающей мысли» [1, с. 315].

Тургенева можно назвать толкователем своей эпохи, а вместе с тем и первоклассным писателем в отечестве и за границей. Полное развитие всех творческих приемов Тургенева, не пренебрегавших и раздражающими красками, жесткими словами, ядовитыми намеками для определения грубой, пошлой, обычной русской действительности и открывавших в то же время теплые, целительные струи, какие просачиваются в этой же самой действительности, – все это творчество было еще впереди. Тургенев тогда только еще собирал для него материалы.

Далее, в аспекте рассмотрения понимания Анненковым человеческой индивидуальности Тургенева, хотелось бы рассмотреть воспоминания о творческих исканиях И.С. Тургенева в ранний период литературной деятельности.

Немалую часть своей жизни И.С. Тургенев провел во Франции. Он жил довольно долго в провинции, а когда наезжал в Париж, то довольно часто проводил время в беседах с соотечественниками, интересуясь не столько предметами, которые их занимали, сколько проявлением их характеров, психическими основаниями их мнений, причинами, которые определили у них тот или другой выбор доктрин и созерцаний. Анненков неоднократно подчеркивал, что изучение лица стояло у него всегда на первом плане; убеждения ценились не столько по своему содержанию, сколько по свету, какой они бросают на внутреннюю жизнь человека. Черту эту он разделял с большинством художников и вообще с психологами по природе. Художником и психологом Тургенев был по отношению к самому себе.

Двойной анализ – эстетический и моральный, какому стал он рано подвергать самого себя, под конец переработал всю его нравственную природу, потушив суету пустых исканий, погоню за напускными чувствами и волнениями. Анненков считает, что европейская жизнь помогла ему в этом труде над собой. «Европа была для него землей обновления: корни всех его стремлений, основы для воспитания воли и характера, а также и развития самой мысли заложены были в ее почве и там глубоко разветвились и пустили отпрыски» [1, с. 316]. Становится понятным, почему он предпочитал смолоду держаться на этой почве, пока совсем не утвердился на ней. Немало упреков от соотечественников вынес Тургенев за это предпочтение, казавшееся им обидным. Ни в одном из взводимых на него преступлений Тургенев, конечно, не провинился, да ими и не мог провиниться человек, литературная деятельность которого ничего иного никогда и не высказывала, кроме постоянной пламенной думы о своем отечестве, и который жил ежедневной мыслью о нем, где бы ни находился.

Анненков в статье «Замечательное десятилетие» верно отмечает, что «не отсутствие народных симпатий в душе и не надменное пренебрежение к строю русской жизни сделали Европу необходимостью для его существования, а то, что здесь обильнее текла умственная жизнь, поглощающая пустые стремления, что в Европе он чувствовал себя более простым, дельным, верным самому себе и более свободным от вздорных искушений, чем когда становился лицом к лицу с русской действительностью» [1, с. 317]. Критик отметил, что и в то время и позднее никакого разрыва с отечеством у Тургенева не могло быть уже и потому, что он всегда оставлял там часть своего существования – русскую литературу. Привязанность Тургенева к русской литературе и искусству составляла органическое чувство, одолеть которое уже были не в силах никакие посторонние соблазны и влечения. «Для Тургенева следить за русской литературой значило следить за первенствующим воспитывающим и цивилизующим элементом в России» [1,

с. 318]. Тургенев подтверждал свое страстное чувство к литературе и свои заботы на деле. Анненков видел возникновение «Современника» в 1847 году, в его воспоминаниях показаны хлопоты Тургенева по поводу этого журнала, сколько потратил он труда, помощи советом и делом на его распространение и укрепление. Первые номера «Современника» содержали начало «Записок охотника», несколько исторических и критических заметок Тургенева.

Нужно отметить также то обстоятельство, что исключительная любовь Тургенева к литературе могла казаться еще подозрительной и навлечь ему неприятности. По воспоминаниям Анненкова, при возвращении в Россию в 1851 году Тургенев был потрясен известием о смерти Гоголя (1852) и послал в одну московскую газету несколько горячих строк сочувствия к погибшему деятелю уже после того, как в Петербурге состоялось распоряжение о недопущении надгробных панегириков автору «Мертвых душ». В наказание Тургенев получил месячный арест, а затем высылку в деревню на жительство. Хотя действительной причиной ареста Тургенева, как считал Анненков, были его «Записки охотника». Время ареста Тургенев использовал для написания рассказа «Муму». Перед отъездом в ссылку он прочитал его Анненкову. Трогательное впечатление произвел рассказ на критика. Так ответил Тургенев на постигшую его кару государства, продолжая начатую им активную творческую деятельность.

Мы считаем, что «Замечательное десятилетие. 1838–1848» Анненкова о молодом Тургеневе представила нам оценку писателя как человеческой индивидуальности. В статье выражена исходная принципиальная позиция Анненкова – истолкователя личности Тургенева. Мы видим в Тургеневе «летописца и историка умственных и душевных томлений всего своего времени... открывателя особенного творчества на Руси, творчества в «области идеалов» [4, с. 314]. Изменчивость, неустойчивость человеческого характера и поведения объясняется неизбывной художественной жаждой новых впечатлений, свойственной писателю.

Прочитав в рукописи посвященные ему страницы «Замечательного десятилетия», Тургенев говорил М.М. Стасюлевичу: «Это просто чудесно. Меня он вывернул, как перчатку, показав мне самому все мое сокровенное» [5, с. 248]. Этот отзыв Тургенева не только интересен, но и принципиально важен, ибо свидетельствует о фактической и психологической достоверности наблюдений мемуариста. Анненков писал, ничего не смягчая и не утаивая. Достоинства его воспоминаний определяются его стремлением автора к полноте и достоверности фактического материала и беспристрастию в его освещении. Воспоминания Анненкова – своеобразная увертюра, ибо в них звучат главные темы судьбы, личности, творчества Тургенева. Анненков создал достоверный сплав своих собственных пронизательных наблюдений почти за сорок лет (ведь воспоминания создавались уже после кончины Тургенева) и впечатлений других современников, тщательно отобранных и проверенных мемуаристом. Единственным критерием для него была верность истине, умение анализи-

ровать человека и его поступки. Анненков делает это психологически убедительно.

Много честных и значительных признаний у Анненкова в этих воспоминаниях. Их значение состоит в том, что он говорит о человеке, который был более всего понятен и равен ему не по таланту, конечно, а по манере понимать вещи. Мемуары Анненкова согреты искренним чувством любви к Тургеневу, горячим желанием передать, как много значил писатель для своих современников. Воспоминания Анненкова о Тургеневе ценны не только как произведение литературы, но и как история прекрасных человеческих отношений.

В статье «Замечательное десятилетие. 1838–1848» Анненков представил нам оценку писателя как человеческой индивидуальности. В статье выражена исходная принципиальная позиция Анненкова – истолкователя личности Тургенева. Мы видим изменчивость, неустойчивость тургеневского характера и поведения. Это объясняется неизбывной художественной жаждой новых впечатлений, свойственной писателю.

Таким образом, страницы «Замечательного десятилетия», создававшиеся при жизни писателя, являются своеобразным прологом к собственно мемуарным произведениям Анненкова: «Молодость И.С. Тургенева», «Шесть лет переписки с И.С. Тургеневым».

Список литературы

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания / вступит. ст. Кулешова В. М.: Худ. лит., 1983. 694 с.
2. Анненков П.В. Парижские письма / изд. подгот. Конобеевская И.Н.; отв. ред. Егоров Б. Ф. М.: Наука, 1983. 608 с.
3. Анненков П.В. Письма к И.С. Тургеневу / публ. подгот. Матовская Н.М. // Литературный архив: Материалы по истории русской литературной и общественной мысли. СПб., 1994. 460 с.
4. Анненков П.В. Письма к И.С. Тургеневу. Книга 1. 1852–1874. Т. 1. СПб.: Наука, 2005. 538 с.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. М.; Л.: Наука, 1868. Т. 15: Корреспонденция: Автобиографическое и прочее 1848–1883. 495 с.

Г. В. Мосалева

Феномен русского старчества в романах Достоевского

В статье рассматривается интерес Достоевского к феномену русского старчества как одному из уникальных явлений православной традиции, проявившийся в трех поздних романах писателя: «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». Отмечается связь русского старчества с соборностью, иконичностью, святостью – со всем храмово-литургическим комплексом, присущим православному преданию, что во всей полноте нашло отражение в художественном слове Достоевского. Делается вывод о русском старчестве как стержневой теме поздних романов Достоевского, нацеленной на передачу онтологической глубины сакрального образа.

Ключевые слова: русское старчество, романы Достоевского, храмово-литургическая модель.

Phenomenon of Russian Eldership in Dostoevsky's Novels

The article reflects on the interest Dostoevsky felt in Russian eldership as a unique phenomenon of orthodox tradition. The phenomenon under discussion was revealed in his three late novels «Demons», «The Adolescent», «The Brothers Karamazov». The paper highlights the links between Russian eldership and conciliarism, iconicity, holiness – all temple – and – liturgy variety which has been fully reflected via Dostoevsky's art of declamation. The article summarizes Russian eldership as a focal point of Dostoevsky's late novels aimed at reproducing ontological background of sacred characters.

Key words: Russian eldership, Dostoevsky's novels, temple – and – liturgy focused model.

Русское старчество в романах Ф.М. Достоевского – это одно из самых загадочных явлений в творчестве писателя, изучение которого позволяет восполнить представление о его мировоззрении и уточнить особенности поэтики. Рассматривая творчество Достоевского как «уникальный феномен православной культуры» [8, с. 11], болгарский ученый Н. Нейчев, совершенно справедливо, на наш взгляд, назвал поэтику Достоевского «таинственной», то есть связанной с принципами передачи Божественного Откровения через отражение религиозных таинств и традиционных ритуалов, всего ортодоксального догмато-мистического комплекса в художественном слове. Без понимания «влияния православной религиозно-культурной модели на мировоззрение Достоевского» его поэтика, по мысли исследователя, оказывается мистической и непонятной «для того, кто находится за пределами подобного мировосприятия и интуиции» [8, с. 15]. Романную архитектуру Достоевского Нейчев описал в контексте храмово-литургического комплекса, неразрывно связанного с православным преданием. Храмово-литургическая модель в художественном тексте может проявляться не только внешне, в элементах архитектурно-композиционных, структурных, но и внутренним образом через отражение феноменов духовной жизни, относящихся к православному преданию. Таково русское старчество, неразрывными узами связанное со святоотеческим наследием (сочинениями святых отцов и непосредственно переданным опытом), включающим в себя православную аскетику, исихастскую практику, нацеленными на познание «внутреннего человека» и его последующее обожение.

Интерес к изучению темы старчества, духовного отцовства и исторических путей возникновения и развития этого феномена возник не сегодня. Он обнаруживает себя еще в дореволюционной России, в рамках жанра духовно-учительной, житийной прозы (Е. Поселянин, Д.П. Богданов) и философских, богословских, филологических сочинениях (П. Киреевский, П. Флоренский), затем – в русском зарубежье (Г. Флоровский, К. Мочульский, Г. Федотов, И.М. Концевич и др.) и, наконец, в современном отече-

ственном литературоведении, начиная с последнего десятилетия XX века (П.Е. Бухаркин, В.А. Котельников).

В книге «Стяжание Духа Святого в путях Древней Руси» И.М. Концевич называет «благодатное старчество» харизмой, особым видом святости, непосредственным водительством Духом Святым: «Старец – искусный духовный врач <...> в своих высших степенях, как, например, преп. Серафим Саровский, получает полноту свободы в своих проявлениях и действиях, не ограниченных никакими рамками, так как уже не он живет, но в нем живет Христос (Гал. 2:20) и все его действия в духе Святом, а потому всегда в гармонии с Церковью и ее установлениями» [7, с. 47].

Изучение русского старчества в связи с явлением святости открывает огромные перспективы для исследования русской словесности в данном ключе. Многие «корифеи русской литературной мысли» [1, с. 328] к примеру, Н.В. Гоголь, И.В. Киреевский, Ф.М. Достоевский, К.Н. Леонтьев были знакомы с русским старчеством в контексте монастырской традиции, и так или иначе, но это знакомство повлияло на их мировоззрение. Нас интересует опыт передачи этого феномена через художественный образ. В русском старчестве как в незримом храме отражаются все сущностные свойства ортодоксального догмато-мистического комплекса. В этом смысле одним из удачных художественных образов русского старца является лесковский Памва из «Запечатленного Ангела». Памва у Лескова – образ иконически-житийный, символ особой святости юродства во Христе, уже находящейся по ту сторону реальности, вне связи с социальным и историческим контекстом.

Тема русского старчества как духовного отцовства отчетливо звучит в трех последних романах Достоевского: в «Бесах», «Подростке» и «Братьях Карамазовых». Н. Нейчев привел в «Таинственной поэтике Достоевского» солидный фактологический материал, показывающий интерес Достоевского к святоотеческому наследию. И он явно не случаен. Ведь несмотря на уже существующее отражение феномена русского старчества в отечественной литературе, именно с Достоевским связывают осмысление этого явления: «Старчество – явление сколь известное, столь и загадочное, наряду с русской иконой, оно – легкой руки Достоевского – стало своего рода символом отечественной духовной и культурной традиции. Но в отличие от иконы старчество по-прежнему представляет собой неисследованную территорию... [9, с. 5]. В этом высказывании интересен момент сближения старчества с иконой. Если икона – это визуальный образ святости, то старчество – духовный, в том смысле, что его невозможно до конца выразить, передать и повторить. Остается согласиться, что, действительно, старчество – самое загадочное явление православной традиции. Оно связано с глубинами национального духа и вместе с тем универсально в своей конфессиональной характеристике. В дореволюционной России старчество по преимуществу было неразрывно связано с монастырем. Разрыв этой связи в России произошел лишь в советскую эпоху, когда почти все монастыри

были закрыты, но после ее завершения все разорванные нити тотчас соединились. Кроме того явление старчества из советской России не исчезло совсем, оно жило своим сокровенным бытием.

Указанием на глубокую связь православного народа с монастырем и старцами Достоевский передавал непрерывность и извечность этой традиции, обусловленной духом безусловной любви. «Монастырь» Достоевского – место преобразования человека, его приобщения к святости, к горнему миру. Во всех трех перечисленных романах духовные отцы Достоевского связаны с миром монастырей и пустынь. В их образах Достоевский отражает религиозные и исторические идеалы народа.

Старчество противостоит у Достоевского западной идее обособленного, замкнутого на себе самом сознания. В «Дневнике писателя» за 1876 год в главе «О любви к народу. Необходимый контракт с народом», относящейся к февралю, Достоевский вступает в спор с «господами», не желающими видеть в народе ничего, кроме «грязи»: «...судите русский народ не то тем мерзостям, которые он так часто делает, а по тем великим и святым вещам, по которым он и в самой мерзости своей постоянно воздыхает. А ведь не все же и в народе мерзавцы, есть прямо святые, да еще какие: сами светят и всем нам путь освещают! <...> Я не буду вспоминать про его исторические идеалы, про его Сергиев, Феодосиев Печерских и даже про Тихона Задонского. А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского?» [5, с. 207-208]. Достоевский называет простодушие, чистоту, кротость, широкость ума и незлобие как лучшие свойства народа, противостоящие «всему изломанному, фальшивому, наносному и рабски заимствованному» [5, с. 208]. По мысли Достоевского, все лучшие представители русской литературы и интеллигенции «преклонились перед правдой народной», отразив в своем творчестве все «вековечное» и «прекрасное». «Если не чудом», то «необычайной великостью гения» Достоевский объясняет поворот Пушкина в «раннюю пору его деятельности» к народу. Объединяясь с образованным классом в осознании себя «блудными детьми», «двести лет не бывшими дома», Достоевский призывает склониться перед народом.

Старчество, тесно связанное с народом, входит в соприкосновение со многими феноменами православной традиции, с соборностью, умилением и жертвенной любовью. Оно являет собой иную по отношению к западной системе ценностей модель мира, построенную на идее жертвенной любви. Образ старца у Достоевского максимально приближен к иконическому и агиографическому образам, воплощающим идею святости.

В очерке митрополита Трифона (Туркестанова) «Древнехристианские и оптинские старцы» приводится ответ владыки Никанора, архиепископа Херсонского на вопрос: «Кто первый старец?»: «Ветхий деньми Бог, безначальный, бесконечный, всякого своего создания старейший, Сын, удостоивающий носить собственное свое имя пресвитера (старца) удостоивающихся служить в степени пресвитерства» [9, с. 33]. В этом ответе, по мысли митрополита Трифона, содержится «разъяснение всей идеи

старчества» [9, с. 24], соотносящейся с догматом о Троице. Старчество помогает восстановить в ветхом человеке способность к истинному Богообщению. Для обретения этой способности человек призывается к стяжанию четырех важных «в деле христианского совершенства» добродетелей: молитвы, послушания, рассуждения и смирения [9, с. 44]. Слово старца, обращенное к человеку, обнажает проблематику его души и выпрямляет его путь к Богу. Смысл отношений старец-послушник состоит в отсечении своеволия и воспитании способности через послушание старцу подчиняться воле Божией. Послушник призывается к переходу из состояния «блудного сына» к состоянию сына послушного, любящего и почитающего Отца для спасения своей души.

Во всех трех названных романах Достоевского образ старца предстает как искусный духовный врач, которому «все время приходится иметь дело со злом, стремящимся преобразиться во ангела светла», и «как достигший бесстрастия», старец обычно обладает такими духовными дарами, как прозорливость, чудотворения, пророчества [9, с. 47].

В романе «Бесы» Николай Ставрогин выступает по отношению к старцу с позиции *искусителя*, предельно опасной для Тихона. Н. Ставрогин и П. Верховенский – воспитанники С.Т. Верховенского, русского западника-либерала, привившего ложные идеалы своим молодым последователям и впоследствии ужаснувшегося результатам своего воспитания. К старцу Тихону, живущему «на спокойе», в «Спасо-Ефимьевском Богородском монастыре», Ставрогин приходит вовсе не для того, чтобы узнать волю Божию о себе и последовать ей, а чтобы обмануть и посмеяться над старцем-архимандритом. Достоевский обращает внимание читателя на то, что по пути к старцу Ставрогин «усмехается», нащупывая в кармане свою «исповедь» о соращении отроковицы Матрешы, изложенную им на трех страницах. Он идет к Тихону, чтобы увидеть «падение праведника», а уходит посрамленным сам, но не Тихоном, а существом ситуации. Цель Ставрогина – осмеяние Бога и мира. Душа героя мертва, но это уже не заботит Ставрогина. Когда Тихон по просьбе Ставрогина читает отрывок из Апокалипсиса, Ставрогин неожиданно для себя осознает свою «крайнюю нищету» при безмерной претензии на «новое слово». Роль Ивана-царевича, которую Петруша Верховенский приберегал для Ставрогина, оказалась иллюзией, ситуацией банального «самозванства». Чтение Апокалипсиса подтверждает «внутренние опасения» Ставрогина. Он оказывается не в состоянии выслушать правду о себе: «.. а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, и слеп, и наг...» [3, с. 427].

В ходе беседы Ставрогин трижды называет Тихона «отцом», но всегда с неискренними и неприязненными интонациями. В первый раз, когда говорит ему о своей «главной» цели: «...я хочу простить сам себе» [3, с. 446]. В ответ на этот «пассаж» не случайно о. Тихон замечает Ставрогину: «Как же сказали вы, что в Бога не веруете?» [3, с. 446]. Объявление Ставрогиным цели «простить себе» является доказательством бессмертия души, не-

уничтожимости Бога в самой «мерзкой» (застывшей), по всем признакам неживой душе. Ставрогин противопоставляет о. Тихону как *бесноватый* – *святому*. Ставрогин осознает святость о. Тихона, его отличие от себя: «Все-таки вы чудак и юродивый» [3, с. 426]. Называя о. Тихона «юродивым», Ставрогин попадает в положение Ганечки Иволгина, для которого князь Мышкин лишь «идиот», тот, кто мешает осуществлению его личного прозвона. Простить самому себе невозможно, не получив прощения Бога. А получить прощение можно только через *таинство покаяния*. Но признание Ставрогина не покаяние и не исповедь, а «представление», на что намекает о. Тихон: «Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше» [3, с. 442]. Ставрогин надеется, с одной стороны, получить прощение себе и, с другой стороны, втайне ожидает от о. Тихона «презрения», то есть измены Богу, так как неприязнь к человеку является смертным грехом. Ставрогин даже успокаивается на время чтения, что придает ему «вид почти достоинства». Он ожидает «раздражения», но вместо этого слышит просьбу о. Тихона о чем-то совершенно несущественном и прозаическом: «А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления? <...> Немного бы в слог» [3, с. 442]. В этом обмене репликами о. Тихон проявляет совершенное спокойствие и искреннюю любовь по отношению к «бедному, погибшему юноше», что для героя-гордеца непереносимо. Важен еще один момент, сразу ставящий Ставрогина «на место». Священное Писание истинно, а потому неизменяемо, а «документ» Ставрогина требует *стилистической правки*. Ставрогин не предугадывает ни одной реакции о. Тихона, в то время как все движения души и сознания Ставрогина оказываются предугаданы о. Тихоном. Ставрогин ведет себя с о. Тихоном дерзко и вызывающе, оскорбляет его, издевается, паясничает, но ему не удается поколебать мирного устройства его души.

Второй раз Ставрогин называет старца «добрым отче Тихоном» иронически, в ответ на его призыв к Ставрогину последовать величайшему подвигу смирения и отказаться от «желания мученичества и жертвы собою». И в третий раз он называет Тихона «отцом» раздраженно и брезгливо, как только слышит его совет пойти в послушание «к одному старцу», «отшельнику и пустынножителю». «Спрятаться в монастырь», по Ставрогину, «низость». Мысль о монашеском постриге Ставрогину как противнику Бога кажется и вовсе невозможной. В конце концов, старец предугадывает и потаенные замыслы Ставрогина о «новом преступлении», что обнажает его предсказуемость и обыкновенность, а к такой правде о себе Ставрогин оказывается не готов. Поэтому в финале разговора герой-бес возвращается в свое прежнее состояние – «бесовства»: «Проклятый психолог! – оборвал он вдруг в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи» [3, с. 450]. В Ставрогине преобладают три главных свойства души: гордыня, страх и злоба, но и ему, по мысли автора, была дана возможность измениться. Во всех трех романах присутствует один и тот же *мотив «косых лучей захо-*

дящего солнца», символизирующий присутствие Тайны в душе человека, возможность ее постижения. Душе Ставрогина эта тайна тоже была дана как откровение: «Был уже полный вечер: в окно моей маленькой комнаты сквозь зелень стоящих на окне цветов прорывался целый пук ярких косых лучей заходящего солнца и обливал меня светом» [3, с. 439].

Мотивом «косого красного луча» открывается вторая глава третьей части «Подростка», предваряющая встречу Аркадия Долгорукова со своим «духовным отцом» Макаром Долгоруким, читающим Иисусову молитву, умиряющую «злобу» Подростка: «День был ясный, и я знал, что в четвертом часу, когда солнце будет закатываться, то косою красный луч его ударит прямо в угол моей стены и ярким пятном осветит это место ... это разозлило меня до злобы» [4, с. 344].

Макар Долгорукий по виду напоминает благообразного старца, он «седой-преседой старик, с большой ужасно белой бородой» [3, с. 345], «тихо и неслышно» смеющийся, причем сам смех его искретен и беззлобен. Детский смех обозначает принадлежность к божественному миру. Аркадия привлекает к Макару Ивановичу его «чрезвычайное чистосердечие», «удивительное простодушие», «умиление», «отсутствие малейшего самолюбия», «безгрешное сердце». Не случайно Аркадий называет Макара Ивановича «младенцем». Несмотря на простодушие, Макару Ивановичу свойственна «тонкая хитрость» в «полюемических ошибках». Он умен, знает о «микроскопе» и открытиях, связанных с ним задолго до того, как его хочет «удивить» его «ученый друг» из Геннадиевой пустыни». Макар Долгорукий – тип русского странника, он паломничает по обителям, но при этом ставит «пустыню» несравненно выше «странствий», упоминает о «Геннадиевой пустыни», Богородском монастыре. Он наставляет Аркадия на молитву, отечески замечая ему: «Напрасно, друг, не молишься; хорошо оно, сердцу весело, и пред сном, и восстав от сна, и пробудясь в ночи» [4, с. 352]. Отношения Макара Долгорукова и Подростка выстраиваются как отношения старца и его ученика, садовника и растения-«вьюноша», с доверием обвивающегося вокруг старца. Аркадий усваивает «жесты» любви Макара Ивановича: старец «гладит» его по плечу, а затем Аркадий «гладит лицо матери». Мать чувствует обновление души сына и благословляет его: «Ну, Христос с тобою, – сказала она вдруг, восклонившись и вся сияя, – выздоравливай!» [4, с. 354]. Мать верно угадывает то главное состояние, которое рождается в душе сына: обращение к Богу способствует выздоровлению его души. Аркадий сравнивает Макара Ивановича и «тех», то есть всех остальных: Макар Иванович благообразен, «те» – безобразны [4, с. 344]. Макар Иванович учит Подростка, что мир есть Тайна, и знание о ней дает человеку ощущение радости. Он стремится приобщить Аркадия к постижению «иного мира», к потребности Богообщения, пока не зачерствело его сердце. В своих беседах он развивает мысль о необходимости наказания за грех, потому что оно является для человека благом искупления (рассказ об отпуском солдате, который, несмотря на оправдание суда,

повесился). Макар Иванович учит Аркадия необходимости сохранять в своей душе живое, горячее чувство к Богу. В «Житии Марии Египетской» Аркадий чувствует «что-то необычайное и горячее». В «Подростке» мотив «солнечного луча» углубляется и образует своеобразный сюжет, являющийся внутренним сюжетом «Подростка». «Солнечный луч» ударяет в лицо Макара Ивановича, и мать Аркадия, оберегая его «больные глаза», стремится сдвинуть в сторону скамейку, на которой он сидит. Ее дочь раздражается за это на Макара Ивановича, жалея мать, и советует ему «приподняться». Макар Иванович так и делает, но со всего размаха падает на колени. Собственная жестокость рождает покаяние, «новое прекрасное чувство». Лиза от смерти («стояла вся помертвев») возрождается к жизни. Не случайно Татьяна Павловна ее не укоряет, а просит поцеловать себя.

Этой любви к оступившемуся человеку и учит Макар Иванович, добродушно принимающий гнев Лизы «как за нечто должное» и обращающийся к ней «почти нежным, тихим голосом». Мотив «светлого луча» появляется и в сюжете о купце Скотобойникове, символизируя собой идею *покаяния и преображения души*. Совесть мучителя и душегуба неожиданно и властно заявляет о себе в связи с самоубийством мальчика (сюжет Свидригайлова или Ставрогина), так что даже старец архимандрит его спрашивает: «...мало ль растлил, мало ль погубил ... Почему же так устрасился младенца сего, в коем и не весьма повинен?» [4, с. 34]. Купец заказывает картину, на которой был бы изображен мальчик, встречаемый ангелами на небе. Художник отказывается, так как мальчик совершил самоубийство, но предлагает купцу вместо ангелов изобразить падающий на мальчика с неба «один светлый луч». В сознании купца мальчик превращается в икону, не случайно купец говорит художнику: «Ты его лик помнишь». Чувствование «лика» мальчика, явление его во сне и пробуждает в купце совесть. В отличие от М. Е. Салтыкова-Щедрина, Достоевский не считал, что совесть может быть «запоздалой»: она всегда своевременна, и у Достоевского кающемуся грешнику всегда дано право искупить свою вину, а значит, победить гордыню. Перед смертью Макар Иванович призывает своих близких и говорит им «словечко небольшое». Аркадий – первый, к кому обращается Макар Иванович: «...ты, милый, Церкви святой ревнуй, и аще позовет время – и умри за нее; да подожди, не пугайся, не сейчас, – усмехнулся он. – Теперь ты, может быть, и не думаешь, потом, может, подумаешь. <...> что благое делать замыслишь, то делай для Бога, а не зависти ради. Дела своего твердо держись и не сдавай через всякое малодушие; делай же постепенно, не бросаясь и не кидаясь; ну, вот и все, что тебе надо. Разве только молитву приучайся творить ежедневно и неуклонно» [4, с. 398]. Макар Иванович учит Аркадия идти в духовной жизни «средним путем», самым верным и испытанным. Он обращается к Аркадию как будущему подвижнику и исповеднику веры, мученику. И в этом проявилось угадывание Достоевским духовного пути тех, кто в середине 1870-х годов был в возрасте Подростка. Аркадий – ровесник святых

оптинских старцев Анатолия (Потапова) и Нектария – новомучеников и исповедников российских.

Наиболее полное воплощение феномена русского старчества находим в «Братьях Карамазовых»: «...старцы и старчество появились у нас, по нашим русским монастырям, весьма лишь недавно, даже нет и ста лет, тогда как на православном Востоке, особенно на Синае и на Афоне, существуют далеко уже за тысячу лет. Утверждают, что существовало старчество и у нас на Руси во времена древнейшие или непременно должно было существовать, но вследствие бедствий России, татарщины, смут, перерыва прежних сношений с Востоком после покорения Константинополя установление это забылось и у нас старцы пресеклись. Возрождено же оно у нас опять с конца прошлого столетия одним из великих подвижников (как называют его) Паисием Величковским и учениками его...» [2, с. 26].

Г. Флоровский выделял две личности на общем фоне XVIII века – святителя Тихона Задонского и преп. Паисия Величковского, восстановивших живые источники отеческого богословия и богомыслия. Для восстановления этой связи Паисию Величковскому пришлось в начале своего пути уйти из латинской школы на юге России в греческий монастырь, на Афон, а затем вернуться в Россию, в Нямецкий монастырь, превратившийся в «очаг богословски-аскетического просвещения», где литературная деятельность сочеталась с духовным и «умным деланием»:

«И в тот век душевной раздвоенности и разорванности проповедь духовного собирания и цельности получала особую значительность. Издание словено-русского Добротолюбия было событием не только в истории русского монашества, но и русской культуры вообще. Это был сдвиг и толчок... Интересно сравнить. Ф.Прокопович был весь в ожиданиях и в новизне, в будущем, в прогрессе. И старец Паисий, – весь в прошлом, в преданиях, в предании. Но именно он был пророком и предтечей... Возврат к истокам был открытием новых путей, был обретением новых кругозоров...» [10, с. 90].

Прежде появления образа Зосимы Достоевский дает исторический комментарий, проясняющий истоки феномена старчества, время его появления, мистическую связь русского старчества с православным Востоком [7], подчеркивающую вселенский характер это явления, и процветание старчества «у нас на Руси в одной знаменитой пустыне, Козельской Оптиной»: «Когда и кем насадилось оно и в нашем подгородном монастыре, не могу сказать, но в нем уже считалось третье преемничество старцев, и старец Зосима был из них последним...» [2, с. 26]. Сообщается и о том, что это явление было не во всех монастырях и подвергалось гонениям как «неслыханное по России новшество» [2, с. 26]. Здесь Достоевский отражает действительную ситуацию настороженно-негативного отношения к феномену старчества в среде церковной бюрократии. Житие св. Паисия Величковского – пример неустанного поиска живой восточной традиции истинного Богообщения. Интересно в этом фрагменте и возникновение не-

вольной оппозиции: Россия – Русь. Старчество для России (это название нашей страны появляется не раньше XVI века) – «неслыханное новшество», а для одной пустыни «у нас на Руси» – явление древнее и приемственное. Русь, таким образом, оказывается внутри России.

Достоевский познакомился в июне 1878 года с самым известным оптинским старцем – преп. Амвросием (в миру – Александром Гренковым), явившимся, по мнению многих исследователей, прототипом старца Зосимы. Старец Амвросий был восприемником святоотеческой традиции через старцев о. Льва и о. Макария – учеников преп. Паисия Величковского. Как передает в своем очерке Д.П. Богданов, во время бесед со старцем «нравственный облик старца Амвросия вырисовывался перед Достоевским во всей его духовной, внутренней красоте, и зарождался в душе великого русского писателя тот прекрасный, полный неземного величия тип старца Зосимы, отдавшего себя всего на служение человечеству со всеми его радостями и печальями» [1, с. 337]. Достоевский отправился в Оптину за утешением.

Именно в «Братьях Карамазовых» в пятой главе первой книги ставится и получает разрешение вопрос о том, кто такой старец: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы от самого себя, избежать участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [2, с. 26].

В «Братьях Карамазовых» Достоевский утверждает как высший идеал – монашеское следование за Христом, и русский монастырь как пространство, сохраняющее этот идеал. Монастырь – только внешне «уединенное» пространство, но изнутри он «говорит» о «служении человечеству, о братстве и целостности людей». Старец Зосима так говорит о смысле монашеского подвига: «...уединение не у нас, а у них, но не видят сего. А от нас и издревле деятели народные выходили, отчего же не может их быть и теперь? Те же смиренные и кроткие постники и молчальники восстанут и пойдут на великое дело. От народа спасение Руси. Русский монастырь искони был с народом» [2, с. 296].

В очерке «Старчество на Руси» монахиня Игнатия (Пузик) видит значение Достоевского в том, что он «ввел в русскую литературу свое понятие о русском иноке и дал ей, а с нею и всему миру образ старца Зосимы. Устами старца Зосимы он сказал многие вещие слова как о будущем русской интеллигенции, так и о служении русского народа всему человечеству» [9, с. 400].

«Монастырь» у Достоевского – место «преображения» человека, его приобщения к «миру горнему», к святости, сакрально-пространственный

символ соборности. В «беседах и поучениях» старец Зосима говорит о трех добродетелях, необходимых для преображения «горделивой воли» и пути к «истинной свободе»: о послушании, посте и молитве. В ранние годы будущий старец прикоснулся к Тайне в связи с преображением своего брата Маркела из атеиста в глубоко верующего человека. Достоевский показывает, что переход от безверия к вере есть непостижимая Тайна, и он может быть внешне никак не мотивирован. Вера есть Божий дар. Тайна и в «Братьях Карамазовых» передается через мотив «солнечного косо́го луча», который видит в комнате Маркела будущий старец Зосима: «Час был вечерний, ясный, солнце закатывалось и всю комнату осветило косым лучом» [2, с. 272].

Глава «Кана Галилейская», связанная с первым чудом Спасителя на земле, преображением воды в вино, всецело передает идею духовного преображения человека и зарождения в его душе любви к Богу и Божьему миру. Евангельские слова, читаемые отцом Паисием, уносят Алешу в область запредельного: ему снится «радостный» Зосима, указывающий ему на солнце, на которое он не может смотреть. Алеша просыпается, выходит из кельи и созерцает величие «небесного купола». Так мотив луча расширяется в «Братьях Карамазовых» и устремляет героев к небесной жизни: «...душа его жаждала свободы, места и широты. Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих сияющих звезд» [2, с. 339]. Повергшись на землю и целуя ее, Алеша почувствовал, «как что-то твердое и незыблемое сходило, как этот свод небесный, сходил в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. <...> “Кто-то посетил мою душу в тот час, – говорил он потом с твердою верой в слова свои...”» [2, с. 340].

Купол небесного храма как «что-то твердое и незыблемое» входит в душу Алеши, и он испытывает умиление (целует землю), а после этого он чувствует, что Кто-то посетил его душу. Сокрытое в местоимении Кто-то имя Христа рождает в душе Алексея чувство «твердой веры» и покоя. Еще одним символическим образом Христа, на который Алеше указывает «радостный» Зосима, является «солнце», притягивающее его своим сиянием. Алексей и Зосима оказываются в лучах благодатной любви Христа, принимают Его в себя и оказываются способными нести эту любовь миру.

По определению Д.П. Богданова, Зосима – это «образ, который будет, без сомнения, принадлежать к лучшим созданиям человеческой мысли...», «может быть в образе старца Амвросия, этого прототипа образа Зосимы, проникнувшегося искренней христианской любовью к страждущему человечеству, Достоевский нашел живой облик, в котором так сильно и рельефно отразилась в его творчестве идея – служение людскому страданию и горю высшей и благородной стихией человеческой души – любовью» [1, с. 337].

Список литературы

1. Богданов Д.П. Оптиная Пустынь и паломничество в нее русских писателей // Исторический вестник. 1910. № 10. Т. 122.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1976. Т. 14.
3. Достоевский Ф. М. Бесы. Ижевск, 1990.
4. Достоевский Ф.М. Подросток. М., 1995.
5. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. М., 2006.
6. Концевич И. Стяжание Духа Святого в путях Древней Руси. М.: Никея, 2009.
7. Котельников В.А. Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной. М.: Прогресс-Плеяда, 2002.
8. Нейчев Н. Таинственная поэтика Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2010.
9. Путь к совершенной жизни: о русском старчестве. М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, 2005.
10. Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж: YMCA-Press, 1983.

О. Ю. Золотухина

Религиозный поиск В. П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя

Статья посвящена религиозной проблематике творчества В.П. Астафьева, а также в целом разработке темы «Христианство и русская литература» в современном литературоведении. Анализируются работы известных ученых, посвященные данной проблеме, выявляются основные научные, методологические подходы. На примере исследования религиозного поиска В.П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя предлагаются основные критерии анализа христианских идей, образов и мотивов в произведениях русской литературы.

Ключевые слова: христианство, православие, категория церковности, категория религиозности, религиозный аспект творчества, духовный реализм.

Zolotuhina Olesya

Religious Search of V. P. Astafiev in the Context of the Creative Evolution of the Writer

The article is dedicated to the religious problem V. P. Astafyev's creativity and to development of the subject "Christianity and Russian literature" in modern literature science. The works of known scientists, denoted this problem, were analyzed and the main scientific, methodological approaches were revealed. The basic criterions of analysis of Christian ideas, images and motifs in the works of Russian literature propose in the research of the religious search of V. P. Astafyev in the context of the writer's creativity evolution.

Key words: christianity, orthodoxy, the category of churchness, the category of religiosity, religious aspect of the creativity, spiritual realism.

Религиозный аспект произведений В.П. Астафьева стал объектом особо пристального изучения в начале 2000-х годов. Отсутствие в российском литературоведении единых методологических подходов к проблеме «Христианство и русская литература» обусловило противоположные суждения по поводу религиозного содержания произведений В.П. Астафьева. Одна группа исследователей (Н.М. Щедрина [41], Л.В. Соколова [36], Е.К. Холодкова [40], М.В. Малаховская [27], Э.Л. Британ [7]), обозначая христианские традиции в произведениях писателя, подчеркивает идейную связь астафьевских текстов с работами религиозных философов начала XX века, отмечает религиозность некоторых художественных идей, анализирует религиозные мотивы и образы. П.А. Гончаров [8], О.П. Кадочников [23], рассмотрев основные этапы творческой эволюции В.П. Астафьева, указывают на завершенность религиозного поиска писателя. Другая группа исследователей (М.М. Дунаев [9], А.Ю. Большакова [4], Т.Н. Садырина [35], Д.А. Субботкин [36]) подчеркивает отсутствие у В.П. Астафьева твердой православной веры, акцентирует мотивы ожесточения, пессимизма, богооставленности мира и человека, отмечает элементы богоотступничества в творчестве писателя, особенно в его последних произведениях.

В связи с этим основной задачей нашего исследования [19] стало выявление религиозного аспекта творчества В.П. Астафьева, определение отношения писателя к вере, христианству, выраженное в повторяющихся и эволюционирующих идеях, темах, мотивах и образах.

Прежде, чем перейти конкретно к изучению творчества В.П. Астафьева, нами с целью определения критериев анализа религиозного аспекта творчества какого-либо автора были исследованы основные научные и методологические подходы к проблеме «Христианство и русская литература». Мы рассмотрели работы религиозных философов начала XX века (И.А. Ильина [22], Н.А. Бердяева [2; 3], К.В. Мочульского [28], В.В. Зеньковского [18]), а также таких ученых, как А.М. Панченко [31; 32; 33; 34], Ю.М. Лотман [25], В.Н. Захаров [17], В.А. Котельников [24], И.А. Есаулов [12; 14; 15], М.М. Дунаев [11], П.Е. Бухаркин [6], А.М. Любомудров [26].

Анализ данных работ показал, что все исследователи, начиная с религиозных философов начала XX века, подчеркивают генетическую связь русской литературы с христианством, так как она появилась на Руси вследствие его принятия. Секуляризация, по мнению ученых, не смогла окончательно отделить светскую литературу от церкви. В русской литературе сохранились христианские традиции, которые во многом определяют ее глубину и значимость и обуславливают ее существенные отличия от западной литературы. К наиболее важным традициям следует отнести: внимание к духовным проблемам, нравственности, совести, поиск жизненной правды, истины, этического идеала; учительство, дидактичность русской литературы, восприятие писателей как духовных наставников; пристальное внимание к личности писателей, к их нравственному облику; отражение идеи

соборности, в той или иной форме встречающееся во многих произведениях отечественной словесности; приоритет Благодати над Законом.

Тем не менее, по многим кардинальным вопросам, касающимся осмысления русской литературы в религиозном аспекте, а также выбора методологии исследования данной проблемы ученые высказывали принципиально различные точки зрения, что провоцировало их вести между собой научные дискуссии, которые в некоторых случаях переходили в ожесточенную полемику (научные споры между С.Г. Бочаровым [5] и В.С. Непомнящим [29], И.А. Есауловым [13] и М.М. Дунаевым [10], В.Н. Захаровым [16] и А.М. Любомудровым [26] и др.).

Вследствие этого нам показалось необходимым особо остановиться на методологических подходах к проблеме «Христианство и русская литература». С нашей точки зрения, критерий церковности, предложенный А.М. Любомудровым, и определение им православного произведения как произведения, отражающего реальность церкви в мире, является удачным. Однако, по мнению самого А.М. Любомудрова, примеров произведений духовного реализма в русской литературе крайне мало. С точки зрения ученого, к направлению духовного реализма можно отнести творчество лишь двух писателей литературы XX века: Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева. Что же касается остальной русской литературы, то, по мнению А.М. Любомудрова, ей был свойствен религиозный поиск: «...выйдя из храма, литература искала пути в храм, и этот поиск, со своими блужданиями и обретениями, отчетливо прослеживается в судьбе классиков XIX века» [26, с. 5].

Проблема религиозного поиска была характерна в целом для русской нации послепетровской эпохи, при этом религиозный поиск часто велся вне церковных стен. В начале XX века изучению данной проблемы особое внимание уделяли религиозные философы, которые в своих трудах пытались объяснить причину этого явления: Н.А. Бердяев [3], Г.В. Флоровский [39], Г.П. Федотов [38]. В конце XX века на ту же тему рассуждали в своих работах литературоведы Ю.М. Лотман [25] и Ж. Нива [30].

В связи с этим, на наш взгляд, при изучении религиозного аспекта творчества русских писателей наряду с критерием церковности, с помощью которого определяется конкретно догматическая православная направленность произведения, следует выделить еще один критерий – критерий религиозности, связанный с непосредственным введением в текст произведений идей, тем, мотивов, образов, имеющих отношение к религии.

Термин «религиозность» используется в работах некоторых исследователей проблемы «Христианство и русская литература». Так, с точки зрения А.М. Любомудрова, «Слово “религиозность” оправдано и применимо именно в тех случаях, когда характер догматических представлений художника не позволяет отнести его ни к одной из известных конфессий» [26, с. 14]. Для того чтобы четко определиться с понятием «религиозность», мы обратились к его философскому осмыслению, наиболее по-

дробно изложенному в работе И.А. Ильина «Аксиомы религиозного опыта» [20]. С точки зрения И.А. Ильина, подлинная религиозность есть искренняя воля к совершенству и связана с постоянным религиозным поиском, так как человек призван к пожизненному исканию Бога. Настоящая религиозность ведет в храм, но лишь после того, как человек искал Бога и обрел его в душе: «Религия есть прежде всего путь к Богу; вслед за тем – единение с Богом и новая жизнь; и лишь в конце концов – учение о Боге (догматическое богословие и космологическая метафизика)» [20, с. 187]. Только после этого можно по-настоящему оценить и принять дары Церкви, призванные воспитывать, очищать и религиозно возносить человека к Богу. Следовательно, религиозность и религиозный поиск предваряют церковность и воцерковление.

Данная градация находит отражение и в литературном творчестве. Художественно постигая действительность, писатели часто вольно или невольно запечатлевали в произведениях и определенный религиозный поиск. В идеале писатели, стяжав Святой Дух, приняв церковь и став воцерковленными, художественно воплотили и идею воцерковления, что наиболее полно отразилось в творчестве Б.К. Зайцева и И.С. Шмелева: «...воцерковляется именно художественное творчество, сблизаются после долгого разрыва светское искусство и православное мировоззрение, восстанавливается ценностный порядок, который лежал в основе средневековой христианской культуры» [26, с. 5]. Таким образом, религиозность и церковность взаимосвязаны, но представляют собой совершенно разные категории литературоведческого анализа.

Отмечая отличие церковного от религиозного, И.А. Ильин также проводит границу и между церковным и национальным. Нация, по утверждению ученого, не определяется принадлежностью к единой Церкви, но включает в себя людей разной веры и разных Церквей. Тем не менее, «русский национальный акт и дух был возвращен в лоне Православия и исторически определился его духом, на что и указывал Пушкин. К этому русскому национальному акту более или менее приобщились почти все народы России самых различных вер и исповеданий <...> Русский национализм распространил скрытые в нем лучи русского Православия по всей России. Но из этого уже ясно, что национальное и церковное не одно и то же» [21, с. 37].

Разделение церковного, религиозного и национального начал в светской культуре является методологически значимым и позволяет выделить три основных критерия, необходимых для анализа произведений русской литературы с учетом ее связи с православным христианством: критерий, предполагающий выявление христианских традиций в творчестве русских писателей, определение гуманистических идей произведения, соответствующих православной этике, критерий религиозности и критерий церковности.

В своей работе, посвященной религиозности творчества В.П. Астафьева, мы попытались применить выделенные нами критерии.

Исходя из понимания религиозности творчества как использования автором в текстах произведений религиозных идей, тем, образов, мотивов, мы пришли к выводу о том, что наиболее выраженной религиозная проблематика является в произведениях В.П. Астафьева, посвященных теме старообрядчества и теме войны, а также в творчестве писателя периода 1990-2000-х годов. Гипотетически предположив, что изучение особенностей религиозного поиска писателя будет наиболее продуктивным в контексте исследования его творческой эволюции, мы, тем не менее, решили не затрагивать весь массив творчества В.П. Астафьева, а проанализировать ключевые произведения на выделенную нами тематику, а также рассмотреть творчество 1990-2000-х годов как особый этап формирования религиозной концепции писателя. Для того, чтобы религиозный поиск, проявившийся в творчестве В.П. Астафьева, был наиболее очевидным, мы выбрали для анализа те произведения, которые писались в течение длительного времени, имели разные редакции и черновые варианты. В связи с этим основным методом нашего исследования стал метод текстологического анализа.

Изучение религиозного аспекта творчества В.П. Астафьева показало, что религиозные темы, образы, идеи и мотивы наиболее очевидны в его произведениях периода 90-х годов XX века. Однако к христианским мотивам, образам и идеям писатель прибегает еще в советский период, что можно увидеть в разных редакциях повести «Пастух и пастушка» 1971, 1974 и 1989 гг., текстологический анализ которых позволил проследить мировоззренческую эволюцию писателя достаточно полно. Уже в редакции 1971 г. присутствуют религиозные мотивы и символы, связанные с утверждением авторской концепции войны как явления, противоречащего Божьим заповедям. В редакции 1974 г. актуализируется христианская символика, что явилось следствием стремления автора вывести содержание на уровень общечеловеческих философских идей. В последней редакции 1989 г. писатель усиливает религиозные мотивы с целью акцентировать художественные идеи, связанные с утверждением христианских истин: противоречие войны Божьим заповедям, сходство войны с Апокалипсисом, неприятие гордыни людей, взявших на себя право повелевать чужими судьбами, утверждение всеобщей вины и ответственности за участие в братоубийстве, что во многом тождественно христианской идее соборности.

В начале 90-х годов XX века воплощением этико-религиозного идеала для писателя становится старообрядчество. Исследование особенностей формирования данного идеала в творчестве В.П. Астафьева показало, что от негативного отношения к старообрядцам, заявленного в повести «Стародуб» в начале 1960-х годов, писатель переходит к отношению скептическому («Царь-рыба»), затем положительному («Медвежья кровь»), а в начале 1990-х видит в старообрядцах свой религиозный идеал, что отража-

ется в романе «Прокляты и убиты» и публицистических произведениях данного периода. Однако нельзя не заметить, что в религиозном плане автор идеализирует старообрядцев прежде всего потому, что, искренне стремясь к Богу, он негативно относится к церкви и не желает видеть в ней духовную опору. Очевидно, что в старообрядчестве В.П. Астафьева более привлекает нравственная составляющая, верность старообрядцев особенностям своей религии, стойкость их духа, нежели сама старообрядческая вера в ее ортодоксальном смысле. Это дало право многим исследователям скептически отнестись к религиозности старообрядца Коли Рындина, воплощающего в романе «Прокляты и убиты» религиозный идеал писателя.

Роман «Прокляты и убиты», который В.П. Астафьев считал своим главным произведением, явился очень значимым для анализа религиозного поиска писателя. В нем наиболее очевидно отражение многих христианских идей, художественно представленных уже в повести «Пастух и пастушка». Основным мотивом произведения становится мотив братоубийства, братоистязания, на котором основываются как фашизм, так и коммунистическая идеология. Продолжая такие идеи повести «Пастух и пастушка», как осуждение фашизма, сочувствие немецким солдатам, неприятие смерти, важность веры в Бога в минуту опасности, апокалиптическое изображение противоречащей Божьим заповедям войны, утверждение всеобщей вины за участие в мировом зле, В.П. Астафьев в романе дополняет их еще более глубоким религиозным смыслом. Писатель подчеркивает, что война не просто противоречит Божьим заповедям, но искажает в людях образ Божий; тема сочувствия немцам углубляется посредством изображения войны с их точки зрения и через образ верующего немца Лемке, утверждающего необходимость добрых дел и веры в Бога для всех людей, независимо от национальности; вина за участие в злом деле, которую в повести ощущает лишь один герой, переходит в романе во всеобщую вину, связанную с христианской идеей соборности, и трансформируется в тему проклятия, пронизывающую весь роман; важность веры для солдат в минуту опасности переходит в тему обретения солдатами на войне веры в Бога, необходимой для победы. Отрицая показатель советский героизм и патриотизм, писатель утверждает, что русские победили, так как верили в Бога и воевали за свою родную землю, за истинные ценности. Однако, несмотря на глубокие христианские идеи, заложенные в романе, и ярко проявившийся в нем религиозный поиск автора, очевидно, что в христианской религии В.П. Астафьеву было ближе нравственное, этическое, но не сакральное начало. Богоборческие мотивы, ярко выраженные в произведении, неполнота веры биографического героя Лешки Шестакова, утрата в жестких условиях войны твердой веры Колей Рындиным, расправа над отрицательным героем, воспринимающаяся в контексте романа как справедливое возмездие, не дают основания говорить о завершенности христианской эволюции писателя.

Вторая часть романа «Прокляты и убиты» создавалась в начале 1990-х годов, и это определенным образом отразилось на ее художественных идеях. Утверждение христианских идей наиболее очевидно в первой части романа, которая была написана в конце 1980-х. Во второй части, в связи с изменившимся в 90-е годы мироощущением писателя, религиозная тема фактически отходит на второй план.

Анализ художественных и публицистических произведений В.П. Астафьева последнего десятилетия XX века показал, что при тенденции усиления религиозных мотивов в произведениях в них присутствуют элементы богоборчества и богоискания. Их появление во многом было связано с трагическим мироощущением писателя в данный период, которое стало следствием сложившейся общественной ситуации, враждебного отношения к В.П. Астафьеву его оппонентов, осуждающих проводимую им критику коммунистов и поддержку нового демократического режима, обвиняющих писателя в антисемитизме, нацизме, русофобии, ксенофобии. В связи с этим, помимо утверждения в произведениях 90-х годов необходимости веры в Бога как нравственной опоры, в них отражается и неприятие писателем мира, исполненного зла, наиболее выражены богоборческие мотивы. Идея восстановления справедливости, характерная для всего творчества писателя, доминирует в военных повестях 1990-х, в работах, посвященных Н.В. Гоголю, в публицистике и публичной полемике с оппонентами, в которой писатель часто переходит на гневный, обличительный тон. Очевидно однако, что В.П. Астафьев не просто борется за социальную справедливость, но и жаждет возмездия, а понятие смирения ему чуждо.

В соответствии с выделенными нами критериями анализа христианских идей, образов и мотивов в литературных произведениях, можно сделать следующие выводы о религиозном аспекте творчества В.П. Астафьева.

1. В творчестве В.П. Астафьева прослеживается продолжение классических традиций, заключающихся в утверждении идей, восходящих к христианской этике. Произведения писателя посвящены решению духовных вопросов, пристальное внимание в них уделяется проблемам совести, долга, чести, присутствует определенное морализаторство, утверждается христианская идея соборности. Это доказывает, что православное миропонимание, несомненно, заложено в менталитете писателя.

2. В 90-е годы XX века религиозным идеалом для В.П. Астафьева становится старообрядчество, однако очевидно, что данный идеал формируется у писателя вследствие его негативного отношения к церкви. В произведениях писателя церковь как объект изображения встречается крайне редко, «дорога к храму» не становится для героев основным центром духовных поисков. Анализ творчества писателя с точки зрения критерия церковности, предложенного А.М. Любомудровым, исключает возможность определить астафьевские тексты как православные произведения, входящие в направление духовного реализма.

3. В творчестве В.П. Астафьева присутствуют религиозные образы и символы, чаще всего апокалиптические, что связано с эсхатологическими настроениями писателя, особо усилившимися в 90-е годы XX века. Помимо апокалиптических символов в произведениях В.П. Астафьева присутствует образ Богородицы, глубинно связанный с категорией материнства. Однако для творчества писателя свойственно противоречие: утверждение необходимости веры в Бога, его доброту и милосердие, убеждение, что настоящая культура несет идеи Бога и спасает человечество от самоуничтожения, тема покаяния и радости от подаренной Богом жизни сочетаются в его произведениях с богоборческими тенденциями, мотивами ожесточения и идеей возмездия. Элементы пантеистической философии также сохраняются в художественном мире писателя. Таким образом, можно сделать вывод, что при несомненном мировоззренческом повороте В.П. Астафьева к православию христианская эволюция в его творчестве не завершается.

Тем не менее, делая вывод о незавершенности христианской эволюции авторского сознания, нельзя ставить под сомнение ценность художественного опыта писателя. В.П. Астафьев сам признавал, что так и не смог до конца поверить в Бога: «Как жалко, что лишенный веры в Бога я уже не смог ее вернуть себе до конца, безверие много наделало и еще наделает бед нашему народу» [1, с. 721]. Однако осмысление жизни для писателя всегда было неразрывно связано с категориями, которые являются основополагающими в христианской религии: созидания, покаяния, милосердия, совести.

Список литературы

1. Астафьев В. П. Нет мне ответа. Эпистолярный дневник 1952-2001 / сост., предисл. Г. Сапронова. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. 752 с.
2. Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Высш. шк., 1993. 368 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 43–271.
4. Большакова А. Ю. В. Астафьев и русская литература второй половины XX века // Феномен В. П. Астафьева в общественно-культурной и литературной жизни конца XX века: Сб. мат-лов I международной научной конференции, посвященной творчеству В. П. Астафьева. Красноярск, 7-9 сентября 2004 г. Красноярск, 2005. С. 22–29.
5. Бочаров С. Г. О религиозной филологии // Сюжеты русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 1999. С. 585–600.
6. Бухаркин П. Е. Православная Церковь и русская литература в XVIII-XIX веках: (Проблемы культурного диалога). СПб.: Изд-во С-Петербург. ун-та, 1996. 172 с.
7. Британ Э. Л. Роман В.П. Астафьева «Прокляты и убиты»: авторская концепция трагического: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 30 с.
8. Гончаров П. А. Творчество В. П. Астафьева в контексте русской прозы 1950-1990-х годов: монография. М.: Высшая школа, 2003. 386 с.
9. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII–XX вв. М.: Издательский Совет Рус. Правосл. Церкви, 2002. 1056 с.
10. Дунаев М. М. Виртуальные игры. [Эл. ресурс]: http://www.religare.ru/2_57580.html

11. Дунаев М. М. Православие и русская литература: учебное пособие для студентов духовных академий и семинарий: в 6 частях. М.: Христианская литература, 1996.
12. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, 1995. 288 с.
13. Есаулов И. А. О Сцилле либерального прогрессизма и Харибде догматического начетничества в изучении русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сб. научн. трудов. Петрозаводск, 2008. С. 606–660.
14. Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М.: Круг, 2004. 560 с.
15. Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. СПб: Алетейя, 2012. 448 с.
16. Захаров В. Н. Ответ по существу // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 5–16.
17. Захаров В. Н. Русская литература и христианство / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. Петрозаводск, 1994. Вып. 1. С. 5–11.
18. Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 2005. 368 с.
19. Золотухина О. Ю. Религиозный поиск В.П. Астафьева в контексте творческой эволюции писателя: монография; ФГБОУ ВПО КГАМиТ. Красноярск, 2015. 200 с.
20. Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта: исследование. М.: АСТ МОСКВА, 2006. 668 с.
21. Ильин И. А. Опасности и задания русского национализма // В чем спасение России? Пророчества старцев. М.: Фавор, 2002. С. 31–39.
22. Ильин И. А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелев // Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Москва: Русская книга, 1996. С. 183–408.
23. Кадочников О. П. Правдоискательство – аксиологическое ядро художественной эволюции творчества Виктора Астафьева // Астафьевские чтения. Выпуск третий (19–21 мая 2005 г.). Пермь: Курсив, 2005. С. 180–189.
24. Котельников В. А. Православная аскетика и русская литература (на пути к Оптиной). СПб., 1994. 297 с.
25. Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Избранные статьи: в 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 127–137.
26. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб: Дмитрий Буланин, 2003. 272 с.
27. Малаховская М. В. Формы и функции публицистичности в прозе В.П. Астафьева (1980-1990-е годы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 18 с.
28. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 607 с.
29. Непомнящий В. С. О горизонтах познания и глубинах сочувствия. Поэзия, филология, религия. По поводу выступления Сергея Бочарова // Новый мир. 2000. № 10. С. 174–194.
30. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999. 304 с.
31. Панченко А. М. Петр I и веротерпимость // Аз: Приложение к газете «Литератор». 1990. № 1. С. 21–32.
32. Панченко А. М. Пушкин и русское православие // Русская литература. 1990. № 2. С. 32–43.
33. Панченко А. М. Русский поэт, или Мирская святость как религиозно-культурная проблема // Новый журнал. 1991. № 1. С. 11–25.
34. Панченко А. М. Эстетические аспекты христианизации Руси // Русская литература. 1988. № 1. С. 50–59.

35. Садырина Т. Н. Онтологическая проблематика главных произведений В. Астафьева 60–70-х годов // Первые Астафьевские чтения в г. Красноярске: Материалы Всероссийской конференции 28–29 апреля 2004 г. / отв. ред. Л.Г. Самотик. Красноярск: РИО ГОУ ВПО КГПУ им. В. П. Астафьева, 2005. Выпуск 1. С. 146–166.

36. Соколова Л. В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века (В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев): автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб.: Рос/АН, Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), 2005. 41 с.

37. Субботкин Д. А. Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В.П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2007. 23 с.

38. Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 403–443.

39. Флоровский Г. В. Пути русского богословия. VI. Философское пробуждение // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М.: Наука, 1990. С. 272–378.

40. Холодкова Е. К. Концепция национального характера в прозе В.П. Астафьева, В.Г. Распутина и Б.П. Екимова 1990-х – начала 2000-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. 22 с.

41. Щедрина Н. М. Проблема жанрового синтеза в прозе В.П. Астафьева // IV Астафьевские чтения в Красноярске: национальное и региональное в русском языке и литературе. 12–13 сентября 2006 г. Красноярск, 2007. С. 5–16.

А. Р. Лукинова

Космос, земная природа и человек в творчестве

А. А. Фета и М. М. Пришвина

В статье анализируются взаимоотношения человека и природы в произведениях А. А. Фета и М. М. Пришвина с точки зрения основных положений русского космизма. Художники разных поколений близки друг другу бережным отношением к природе, признанием родства человека и вселенной.

Ключевые слова: родство человека и природы, солнце, звезды, женщина, животные, цветы.

Lukinova Alla

Universe, the Earth Nature and Human Being in A. Fet' and M. Prishvin' Works

The article is devoted to the interrelationship of man and nature in the works by A. Fet and M. Prishvin that are analyzed in the context of Russian cosmism. The different generations of artists are allied: they take good care of nature, recognize the interrelationship of man and nature.

Key words: the interrelationship of man and nature, sun, stars, woman, animals, flowers.

I

«В муравьином кресле всегда приходят в голову скрытые за лесными стволами, стерегущие человека в лесу мысли, и начинаешь их связывать, и часто я при этом думаю, что для того мы и есть на земле, люди, чтобы все связывать...», – писал М. М. Пришвин в повести «Неодетая весна» (1940) [3]. Представления о бытийных взаимосвязях не случайны для писателя. Известно, например, что в начале XX века Пришвин, будучи членом президиума Петербургского религиозно-философского общества, глубоко изучил и принял философию всеединства В. С. Соловьева. Одним из ее источников явились поэтические предвидения А. А. Фета в сфере возможностей, открывающихся перед человеком благодаря его включенности в универсальное космическое бытие.

Фет и Пришвин обращаются к жизни человека и природы в их взаимосвязях, последовательно проявляя себя как художники, умевшие, по выражению К. Э. Циолковского, стать «на высшую точку зрения», то есть преодолевшие противостояние человека миру и способные «на уроднение его своему духовному содержанию» [1, с. 136]. Близкое философско-художественное мировидение при всем различии эстетических форм поэзии Фета и прозы Пришвина позволяет воспринимать многие фрагменты их произведений как взаимодополняющий диалог единомышленников.

Общий «ритм Вселенной» [2, с. 201] замечают оба художника. В стихотворении Фета «Над озером лебедь в тростник протянул» (1854) создан образ стремительного потока жизни, в котором сливаются ритмы полета птицы, тянущегося к небу леса, движения гребца, биения человеческих сердец, дыхания усталой груди, быстрого «бега» реки, хода «змеи, блестящей чешуей»:

Над озером лебедь в тростник протянул,
В воде опрокинулся лес,
Зубцами вершин он в заре потонул,
Меж двух изгибаясь небес.
И воздухом чистым усталая грудь
Дышала отрадно. Легли
Вечерние тени. Вечерний мой путь
Краснел меж деревьев вдали.
А мы – мы на лодке сидели вдвоем,
Я смело налег на весло,
Ты молча покорным владела рулем,
Нас в лодке как в люльке несло.
И детская челн направляла рука
Туда, где, блестя чешуей,
Вдоль сонного озера быстро река
Бежала как змей золотой.
Уж начали звезды мелькать в небесах...
Не помню, как бросил весло,
Не помню, что пестрый нашептывал флаг,
Куда нас потоком несло! [6, с. 216]

Фетовское употребление слова «поток» в нескольких значениях одновременно (речь идет о потоках воды и воздуха, и чувств, и времени, и самой жизни) усиливает мысль о единстве, широте и многообразии всего жизненного потока.

У Пришвина, «как слова из одной рукописи», родственны «жуткое, стремительное падение водопада» и «тихое колыханье верхушек деревьев» [2, с. 201]. Вот каким представлен водный поток в повести «Жень-шень» (1933): «Возле самой фанзы ручья не было видно, он протекал где-то под землей, под грудой навороченных камней и так близко, что, сидя в фанзе с открытой дверью, можно было постоянно слушать его неровную песню, иногда похожую на радостный, но сильно приглушенный разговор. Когда я прислушался в первый раз к этому разговору, мне представилось, как будто существует “тот свет” и там теперь все разлученные, любящие друг друга люди встретились и не могут наговориться днем и ночью, недели, месяцы... <...> Я никогда не мог забыть разговор под землей оттого, что он всегда был разный, и восклицания его были самые неожиданные, неповторимые» [2, с. 8].

В отличие от фетовского водного потока, текущего в широком мире, Пришвин, ограничивая картину скрытым под камнями ручьем и вызванными его журчанием ассоциациями, акцентирует внимание на неповторимом разнообразии звуков природного потока – ручья – и потока человеческой речи. При этом каждый художник по-своему создает образ встречи и бесконечного движения, основываясь на принципе изображения бытия, в котором общее видится в различном.

В повести «Жень-шень» Пришвин рисует мгновенное преображение человека: «В первый момент китаец показался мне не только старым, но даже очень древним человеком: лицо его было сплошь покрыто мелкими морщинами, цвет кожи был землистый, глаза, едва заметные, прятались в этой сморщенной коже, похожей на кору старого дерева. Но когда он улыбнулся, то вдруг загорелись черным огнем прекрасные человеческие глаза, кожа разгладилась, оцветились губы, сверкнули еще белые зубы, и все лицо *во внутреннем смысле своем* стало юношески-светлым и детски доверчивым. Так бывает: иные растения в непогоду или на ночь закрываются серыми щитками, а когда станет хорошо, открываются» [2, с. 7]. Пришвинская метаморфоза раскрывает внутренние возможности человека как природного существа, ставя его в один ряд с растениями. В связи с этим вспоминается фетовское убеждение в том, что художественное творчество именно призвано открывать «возможности вещей» [5, с. 218].

Человек у Пришвина живет по общим для всей вселенной законам, поэтому в его прозе существуют уподобления, устанавливающие взаимосвязи в жизни растений, животных и человека. Например, в повести «Жень-шень» находим изображение человека как природного явления. Лик одного существа проступает сквозь другое благодаря исконному родству: «Захватили все мое внимание прекрасные черные блестящие глаза – не

глаза, а совсем как цветок, – и я сразу понял, почему китайцы этого драгоценного оленя зовут Хуа-лу, значит – олень-цветок» [2, с. 10]. И далее: «Я был уверен, что <...> как только она обернется, я увижу те же прекрасные глаза на лице человека <...> и явится передо мной олень-цветок, воплощенная в женщине» [2, с. 15].

Подобные сближения обусловлены убежденностью писателя в изначальном «субстанциональном подобии» (С. Н. Бройтман) всего сущего.

В лирике Фета изображение человека как природного феномена предстает важнейшим художественным принципом. Так, в стихотворении «Я тебе ничего не скажу» (1885) ночное преобразование мира обнаруживает равноправие человека и растений, претерпевающих сходное превращение:

Целый день спят ночные цветы,
Но лишь солнце за рошу зайдет,
Раскрываются тихо листы,
И я слышу, как сердце цветет [6, с. 133].

В отличие от поэзии своих современников, лирический субъект лирики Фета живет внутри природы, а не наблюдает ее со стороны. Так, в стихотворении «Жду я, тревогой объят» (1886) он окружен ночными насекомыми, равноправными с ним: жизнь каждого из них наполнена своей заботой и тревогой, занятиями, у каждого – особый ночной путь. При этом человеческий «слух, раскрываясь, растет, как полуночный цветок», а образ «ее», той, кого ждет лирический субъект, объединен с природой – «она» и есть весна:

Жду я, тревогой объят,
Жду тут на самом пути:
Этой тропой через сад
Ты обещала прийти.
Плачась, комар пропоет,
Свалится плавно листок...
Слух, раскрываясь, растет,
Как полуночный цветок.
Словно струну оборвал
Жук, налетевши на ель,
Хрипло подругу позвал
Тут же у ног коростель.
Тихо под сенью лесной
Спят молодые кусты...
Ах, как пахнуло весной!..
Это, наверное, ты! [6, с. 262]

Фетовский человек мгновенно вписывается в мир природы и, по выражению Н. Н. Скатова, «начинает жить как природа». «Очеловеченность природы встречается у него с природностью человека» [4, с. 79].

Много позже сходное понимание родства всех живущих в природе существ появляется и у Пришвина, поэтому в его произведениях не случаен ряд героев, устроивших свой дом в лесу. Это китаец и русский юноша в повести «Жень-шень», супружеская пара индейцев в переводной, однако

очень близкой Пришвину по духу повести «Серая Сова», рассказчик в «Неодетой весне» и герои многих коротких рассказов.

Например, герой-рассказчик повести «Неодетая весна» поселяется в лесу, мечтая о счастье наблюдать жизнь весеннего леса. Первое знакомство с небольшим клочком земли вокруг дерева, где остановился герой, позволило открыть широкий, густо населенный мир: «Как счастливый наследник всего великого мира я обошел кругом свой древний дуб, <...> разглядел множество дупл, в которых живут разные птицы, заметил, как в переходе между двумя пластами коры шмыгнул какой-то жучишко. Миллионы существ жили тут и в дуплах, и под корой, и в корнях, и все это, если я узнаю и пойму, я могу присоединить себе, все это будет мое! <...> В лесу очень близко от нас дятел пускал свою весеннюю барабанную трель, и ему отзывался другой. Но кроме этих забавных звуков и брачного пения большой синицы на нашем же дереве, до нас долетали совсем особенные мелодичные звуки, как будто в этих горячих лучах весеннего солнца, <...> звуки золотой арфы»[3]. Подобно фетовскому, мир, в который входит человек, наполнен звуками и интенсивной деятельностью, которая лишь на первый взгляд может показаться незначительной.

Мысль о родстве человека и животных – одна их центральных в творчестве Пришвина. Она звучит, в частности, в пронзительном рассказе о лягушонке, пригретом первым теплом и поэтому слишком рано вышедшем наружу и замерзшем из-за неожиданно ударившего мороза: «Глядя на этого бедного лягушонка, я опять вспомнил свое мальчишеское путешествие в Америку, вспомнил, как мать моя отогрела тогда своим участием мою замерзающую от насмешек и попреков душу. Это воспоминание о себе через лягушонка, пытавшегося убежать в страну незамерзающих родников, опять наводило на мысль о родственной связи всего живого на свете» [3]. Обращает на себя сам тип мышления автора, вспомнившего о своем детском поступке «через лягушонка».

Мысль о людях рождается у писателя и через наблюдения за бобрами («Серая Сова»), оленями («Жень-шень»), лосями и муравьями («Неодетая весна»). Например: «Я подумал было, что под высокой елкой стоит засыпанный снегом стог сена, а это был муравейник. <...> Будь это стог, будь это сделано руками человека, никакого бы и не было впечатления: люди все могут делать, к этому мы чересчур даже привыкли. Но когда сначала подумаешь – «люди!», а потом сообразишь и поймешь, что муравьи делали, как люди, и что это не стог сена, а величайшее в нашей зоне муравьиное государство, и что и там из-за стволов выглядывает второе родственное ему, то как же тут не обрадоваться, не почувствовать себя наследником великих и неслыханных богатств!» [3].

«Лоси? – Очень хорошенькие они, – настаивал Мазай [Старый охотник, проводник. – А. Л.]. – Раз было, по убылой воде, вижу, лосиха плывет с двумя лосятами, а я за кустом. Хотел бить в нее, да подумал: деться ей некуда, пусть выходит на берег. Ну, вот она плывет, а они за нею не поспе-

вают, а возле берега на этом озере отливно: она идет по грязи, а они тонут, далеко отстали. Мне стало забавно, сем-ка, думаю, покажусь ей, убежит она или не кинет детей? <...> Я в то время забыл все, только одно помню, убежит она от детей или тоже и у них, как у нас? <...>

– Оказалось, у них как у нас. Мать так яро на меня поглядела, а я на нее острогой махнул, думал, убежит, а лосенков я себе захвачу. А ей хоть бы что, и – на меня к берегу, и так яро, яро глядит. Лосята еще вытаскивают длинные ножонки из грязи люк-люк! И что же, вы подумаете, что они делать стали, когда вышли на берег.

– Мать сосать?

– Нет, как вышли на берег – прямо играть! Шагов я на пять подъехал к ним на ботничке, и гляжу, и гляжу: один был особенно хорош... Долго играли, а когда наигрались, то к матке и пошли, и пошли...

– И ты не тронул? – удивилась Ариша, – охотник и не тронул?

– Так вот и забыл, Ариша, как все равно мне руки связали» [3].

Идея родства всего живого, несомненно, сближает творчество Фета и Пришвина. Вместе с тем человек Пришвина познает себя, наблюдая природу, и поэтому так важно, что у него на первый план выходят мотивы бережного отношения к животным и мельчайшим живым существам – птицам, земноводным, насекомым – всматривания в их жизнь и ее изучения. Такое отношение к природе характерно именно для писателей XX века, понявших недооценку ее значения в современном им мире людей и ощутивших угрозу самому ее существованию.

II

С мыслью о единой природной энергии всего сущего, владевшей Фетом на протяжении всего творческого пути, связано появление в его произведениях устойчивых образов звезды, солнца и луча. Так, еще в совсем раннем (1842) стихотворении «В руке с тамбурином, в глазах с упоеньем» поэт сближает энергию звезд, ветра, человеческого сердца, показывая общность творческого начала жизни:

В руке с тамбурином, в глазах с упоеньем,
Ты гнешься и вьешься, плывешь и летишь...
Так чуткая травка под грезы Эола,
Под сонную арфу качается в тишь.
Так в теле, так в членах, объятых забвеньем,
Одно безусталое сердце стучит
В тот час, как при звездах недвижных, холодных
Одна яркой искрою к бездне летит [7, с. 67].

Лирический субъект стихотворения «Младенческой ласки доступен мне лепет» (1847) прекрасно понимает обращенный к нему «намеки» звезды об их родстве, вследствие единой природы человека и звезды:

Но я понимаю, на что намекает
Мне с неба она многозначащим оком:
– Ты смотришь мне в очи. Ты права: мой трепет
Понятен, как луч твой, что с неба глядится [6, с. 108].

Философское отношение к миру как к сущностному единству укреплялось в сознании поэта, и с течением времени в произведениях Фета появлялись представления о все новых формах проявления взаимосвязи мира и человека и общих законах их бытия. Так, в стихотворении «Томительно-призывно и напрасно» (1871) появляется образ женщины, изначально представленной как «чистый луч»:

Томительно-призывно и напрасно
Твой чистый луч передо мной горел.

Энергия любящего человека-луча настолько сильна, что дает ее возлюбленному возможности божества:

<...> Но я иду по шаткой пене моря
Отважною, нетонущей ногой.
Я пронесу твой свет сквозь жизнь земную
Он мой, и с ним двойное бытие
Вручила ты... [6, с. 33]

Знаменательно начало стихотворения «Фонтан», созданного незадолго до смерти Фета, в 1891 г., и подчеркивающее мысль о сходном характере жизни человека и природы: «Ночь и я – мы оба дышим...». В связи с устойчивыми представлениями Фета о единстве энергии, пронизывающей вселенную, закономерным является такой поворот лирического сюжета этого стихотворения, как превращение человека в луч после смерти и его переход в иную форму жизни:

Мысль несется, сердце бьется,
Мгле мерцаньем не помочь;
К сердцу кровь опять вернется,
В водоем мой луч прольется,
И заря потушит ночь [6, с. 58].

При прямом отнесении человека к миру природы и наделении его всеми свойствами природного феномена в творчестве и Фета, и Пришвина каждый раз своеобразно проявляются общие сущности явлений бытия. Так, в лирике Фета встречаются различные по своей структуре способы художественной изобразительности, актуализирующие идею слитности бытия. Использование Фетом параллелизма, характерного для представления древних, переосмыслено и передает не сходство, а тождественность разнородных явлений:

Моего тот безумства желал, кто смежал
Эти розы завой, и блески, и росы.
Моего тот безумства желал, кто свивал
Эти тяжким узлом набежавшие косы [6, с. 134].

Сходство цветка и женской прически, которое может показаться чисто внешним, является закономерным следствием единых истоков жизни – энергии вселенной. И Фет размышляет об общем космическом источнике всего сущего в 1860-е годы, в один из интенсивнейших периодов развития его философско-поэтического мировидения. Так появляется образ «солнца мира» в стихотворении «Измучен жизнью, коварством надежды» 1864 г.:

И так прозрачна огней бесконечность,
И так доступна вся бездна эфира,

Что прямо смотрю я из времени в вечность
И пламя твое узнаю, солнце мира [6, с. 37].

В полном соответствии с поэтической философией Фета находится существование в его лирике устойчивого образа луча, который соотносится и с солнцем, и со звездой, и с человеком, и с цветком. Так, солнечный луч, обратившийся в цветок, появляется в раннем фетовском стихотворении «Первый ландыш» (1854):

Как первый луч весенний ярок!
Какие в нем нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны [6, с. 76].

Подобно Фету, Пришвин отводит центральное место энергии космоса, воплощенной в солнце. Так, в повести «Жень-шень» он пишет о порождении цветов солнечными лучами как о некоем «перетекании» одного явления в другое: «Та долина, где бежит Зусу-хэ, вся сплошь покрыта цветами, и тут я научился понимать всю трогательную простоту рассказа каждого цветка о себе: каждый цветок в Зусу-хэ представляет собою маленькое солнце, и этим он говорит всю историю встречи солнечного луча с землею» [2, с. 11].

Лирика Фета пронизана более явными и многочисленными, чем у Пришвина, представлениями о солнце как о звезде, и о звездах, что порождает иной ряд сопоставлений. Например, в стихотворении «В степной глуши, над влагой молчаливой...» (1887) создан образ «ярких плавучих цветов», своим сиянием сходных со звездами, однако земных и потому имеющих скрытые подводные корни неизвестной глубины. С ними соотносится притягательный взгляд любимой женщины и – неведомая, возможно таящая угрозу, глубина ее души:

О, не гляди так мягко и приветно!
Я так боюсь забыться как-нибудь.
Твоей души мне глубина заветна:
В свою судьбу боюсь я заглянуть [6, с. 46].

В раннем стихотворении «Еще весны душистой нега» (1854) Фет показывает начало первых цветковых изменений ранней весной, при еще слабом воздействии солнца. Происходит это именно в тот период, на который Пришвин обращает особое внимание, называя «неодетой весной»:

Едва лишь в полдень солнце греет,
Краснеет липа в высоте,
Сквозя, березник чуть желтеет.
И соловей еще не смеет
Запеть в смородинном кусте.
Но пробужденья весть живая
Уж есть в пролетных журавлях,
И, их глазами провожая,
Стоит красавица степная
С румянцем сизым на щеках [6, с. 74].

Постановка человека в единый ряд природных феноменов (здесь это деревья), объединенных и самой стиховой последовательностью, и особы-

ми цветовыми признаками, связанными с приближением весны, оказывается способом создания представлений о единстве мира.

Пришвин тоже замечает соотношение солнечных лучей и красок в природе как реакцию на интенсивность и характер солнечных лучей. Но у него, в отличие от Фета, речь идет о защитной окраске животных: «В редчайшие дни солнце показывается в Приморье во всей своей славе и силе. <...> Среди солнечных зайчиков невозможно бы мне было заметить совершенно такие же пятна на красной шерсти животных» [2, с. 9].

«Песня», то есть человеческое творчество, в лирике Фета связана с воздействием солнечных лучей и звезд, с влиянием птиц. И это еще одно из проявлений «природности человека». Так, у Фета «песня зреет», подобно зерну, и именно тогда, когда «лес проснулся... птицей каждой» в стихотворении «Я пришел к тебе с приветом» (1843), песня «невольной» рождается майской ночью, когда «все звезды до единой тепло и кротко в душу смотрят вновь» [6, с. 76].

А вот сходное представление у Пришвина («Неодетая весна»): «Звуки от капель были первыми звуками весны <...> исходящими от солнца. <...> Мне самому захотелось или запеть, или хорошему своему человеку сказать небывалое по красоте и силе задушевное слово. В то же время под пение первой воды я думал о первом человеке на земле, произнесшем свое первое слово: может быть, он тоже так, ослепленный солнечным светом, как я, закрыл глаза и услышал эти звуки, исходящие от солнца, и ему тоже, как мне теперь, захотелось запеть самому или сказать свое необыкновенное, небывалое слово. И он это сделал, и он это сказал, и с этого все началось: от солнечного луча на земле родилось первое слово» [3].

Родство образных систем и способов художественного мышления Фета и Пришвина объясняется общностью философских представлений, общающихся обоим художников к такому философскому течению, или, по определению Э. А. Бальбурава, «живой универсалии российской духовности» [1, с. 2], как русский космизм. Убеждение в единой природе всего сущего и в неисчерпаемости взаимозависимостей в мире, развивавшееся первоначально в фетовской поэзии, а в дальнейшем – в лирико-философской прозе XX в., отражало появление новой научной картины мира и одновременно было предвидением дальнейших открытий человечества.

Сходство взглядов Фета и художников XX века, установление связей их творческих прозрений с развитием современной науки позволяют взглянуть на Фета не столько как на хранителя классических традиций, сколько как на поэта-пророка, опередившего свое время.

Список литературы

1. Бальбурав Э. А. Поэтическая философия русского космизма. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. 242 с.
2. Пришвин М. М. Золотой луг. Минск: Ураджай, 1980. 303 с.

3. Пришвин М. М. Неодетая весна // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 4. М.: Худ. лит. 1983. [Эл. ресурс]: <https://rutlib.com/book/21460/p/8>.
4. Скатов Н. Н. Лирика А.А. Фета (истоки, метод, эволюция) // Русская литература. 1972. № 4. С. 75–92.
5. Фет А. А. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: 1982. С. 218.
6. Фет А. А. Стихотворения. М.: Правда, 1988. 480 с.
7. Фет А. А. Сочинения и письма: в 20 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы 1836–1863. М.: Акад. проект, 2002. 550 с.

И. Б. Александрова

Нарративные стратегии в романе Д. И. Рубиной «Русская канарейка»

В статье рассматриваются такие вопросы, как теория нарратива, нарративные стратегии, использованные в романе Д. Рубиной. Теоретическим материалом послужили работы М. М. Бахтина о полифонии и диалогичности текста; Ю. М. Лотмана о структуре художественного текста; Б. А. Успенского о поэтике композиции; Ж. Женетта о стратегиях повествования; А. Нюннинга о «контекстно-ориентированной» нарратологии; Дж. Пира о «дискурсно-ориентированной» нарратологии и пр. Предложена следующая типология нарративных стратегий: мемуарная, репортажная, философская. Сделан вывод о стереоскопичности, полифоничности произведения в интенционально-модальном и жанровом отношении, в контексте системы нарраторов («голосов», акторов).

Ключевые слова: теория нарратива, полифония, диалогичность, нарратор, наррататор, стратегии повествования, фокализация.

Aleksandrova Irina

Narrative Strategies in the Novel of D. I. Rubina "Russian Canary"

There are discussed in this article such issues as the theory of narrative, narrative strategies used in the novel by D. Rubina. The theoretical material of it were the works of M. M. Bakhtin on a polyphony and dialogicality of text; Yuri M. Lotman on the structure of the fictional text; B. A. Uspensky on poetics of composition; G. Genette on narrative strategies; A. Nünning about «context-oriented» narratology; John. Pier about «discourse-oriented» narratology, etc. It was concluded that there is the following typology of narrative strategies in D. Rubina novel: memoir, reportage, and philosophical. It was marked that the main feature of this work of literature is the intentional-modal and genre's polyphonism, which is also manifested in a system of narrators («votes», actors).

Key words: the theory of narrative, polyphony, dialogicality, narrator, narratator, strategies of storytelling, focalisation.

Постановка проблемы и теоретическая основа исследования

Изучение художественных и публицистических текстов в аспекте нарратологии в наше время традиционно актуально. «Вымышление», то есть вымысел, по мнению Ф. Прокоповича, В. К. Тредиаковского,

М. В. Ломоносова, – это основное качество художественного текста [13, с. 346; 10, с. 96]. Вот почему художественное произведение по своей природе нарративно. Мир, воплощенный в художественном тексте, – это универсум, созданный силой творческого разума художника-творца. В повествовании об этом мире проявляется авторская интенция – целеполагание, подчиняющее себе все уровни произведения. Не ставя своей задачей описать подробно всю систему художественных связей, точнее, творческого орнамента, свойственного роману Д.И. Рубиной «Русская канарейка», мы хотели бы обратиться к анализу нарративных стратегий в этом произведении. Как соотносятся «сверхзадача» (К.С. Станиславский) автора и эти стратегии? Как они определяют жанр романа? Как раскрывается посредством введения разных типов повествования аксиология писателя, чья фигура и биографически, и творчески объединила в себе самые разные пространства и временные рамки (см. биографию Д. Рубиной: [14])?

Для ответа на эти вопросы хотелось бы прежде всего обратиться к теории нарратологии, полифонии, диалогичности.

Теоретической базой исследования текста романа «Русская канарейка» послужили работы ученых России и Западной Европы, в которых отражены вопросы нарративной организации текста (дискурса). С нашей точки зрения, их можно классифицировать как исследования, в которых разрабатывается проблематика классической; когнитивной; дискурсно- и контекстно-ориентированной; трансмедиальной и прикладной нарратологии.

К первой из них следует отнести исследования Жерара Женетта, представителя классической французской нарратологии (он ввел многозначное понятие «voix», одним из смыслов которого является «голос» повествователя, а также типологию нарративов – диегетического, метадиегетического, интрадиегетического [9]).

Серьезным вкладом в развитие нарративной теории стали работы Вольфа Шмида [17], Манфреда Яна [20], Алана Палмера [24], Моники Флудерник [19], Дэвида Хёрмана [21] и др.), которые представляют когнитивистское направление в нарратологии. Так, А. Палмер и М. Флудерник рассматривают традиционные компоненты, элементы структуралистского нарратологического анализа, которые существуют в художественных письменных текстах (таковы, например, *персонаж*, *повествователь*, *наррация*), но осуществляют эти исследования с позиций категории диалогичности, имея в виду потенциального читателя, учитывая его историко-литературный опыт, особенности его мировоззрения. Следовательно, и само повествование, и способы его развертывания рассматриваются с точки зрения когнитивистики, когнитивного литературоведения, когнитивной поэтики. Д. Хёрман указывает: «cognitive narratology encompasses multiple methods of analysis and diverse narrative corpora. Relevant corpora include fictional and nonfictional print narratives; computer-mediated narratives such as hypertext fictions, e-mail novels and blogs; comics and graphic novels; cinematic narratives; storytelling in face-to-face interaction; and other instantiations of

the narrative text type <...> Meanwhile, theorists studying mind-relevant aspects of storytelling practices adopt descriptive and explanatory tools from a variety of fields – in part because of the interdisciplinary nature of research on the mind-brain itself. Source disciplines include, in addition to narratology, linguistics, computer science, philosophy, psychology, and other domains» [21].

В русле исследований Д. Хёрмана находятся работы Джона Пира и Алена Рабателя, иллюстрирующие «нарративный поворот», который произошел в 1990-х гг., и отражающие идеи «дискурсно-ориентированной» нарратологии. В частности, Джон Пир в статье «Существует ли французская постклассическая нарратология?» подробно останавливается на двух направлениях этой ветви науки, сложившихся во Франции в середине 1980-х гг. [12]. По словам Дж. Пира, «Ален Рабатель <...> применил анализ высказываний к нарративным явлениям (особенно к точке зрения), связав лингвистическое выражение с восприятиями <...>» [12]. С точки зрения этих исследователей, черты нарратива присущи не только художественным, но и публицистическим и «устным» текстам.

Еще одна группа – это работы ученых, разрабатывающих принципы «контекстно-ориентированной» (Ансгар Нюннинг – [23, с. 89–107]), или «междолевой», нарратологии: ученые исследуют нарративность драмы (Брайан Ричардсон, Ансгар Нюннинг, Рой Зоммер), лирической поэзии (Эва Мюллер-Цеттельман); изучают черты нарратива в медицинских документах Средневековья и Нового времени (Ирма Таавитсайнен – см. о них подробнее: [18]).

Наконец, перспективными представляются и идеи Ш. Риммона-Кенана о «трансмедиальной» (и «прикладной») нарратологии, которая изучает невербальные формы наррации в скульптуре, в музыке и в цифровых медиа (другое название – «интермедиальная» нарратология). С его точки зрения, классические нарративные категории должны восприниматься сквозь призму читательских возможностей, способностей вольно или невольно открывать для себя, декодировать идеи, заложенные в культуре («<...> a few specific ‘classical’ narratological categories <...> now tends to be seen not as ‘features’ or ‘properties’ of narratives texts, but as implied reading potentials informing an interaction between reader and text <...> between a culture encoded ideology and a reader’s compliant or resistant decoding» [25].

Важнейшая современная тенденция в нарратологии состоит в сочетании когнитивистского и трансмедиального подходов с привлечением дискурсивного анализа текста.

Эти исследования, а также работы Дарьи Барышниковой («Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англоязычных книг)» [1; 2, с. 308–320), произведения Ю. М. Лотмана [11] и М. М. Бахтина [3-7], в которых они разрабатывают идеи диалога и полифонии (в частности, Ю. М. Лотман пишет: «<...> текст осмысливается создающим в одних функционально-типологических категориях, а

воспринимающим – в других... следует говорить о соотношении текста не с какой-либо одной, а с двумя типологиями – создающего (передающего) и воспринимающего» [11, с. 444]; «<...> текст содержит в себе свернутую систему всех звеньев коммуникационной цепи, подобно тому, как мы извлекаем из него позиции автора, мы можем реконструировать на его основании и идеального читателя этого текста. Этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, перестраивая ее по своему подобию. Личность получателя текста, представляя семиотическое единство, неизбежно вариативна и способна «настраиваться по тексту». Со своей стороны, и образ аудитории, поскольку он не эксплицирован, а лишь содержится в тексте как некоторая мерцающая позиция, поддается варьированию. В результате между текстом и аудиторией происходит сложная игра позициями» [11, с. 204], исследования В. Ю. Тюпы [см., например, 15], В. Шмида [17] и другие, представленные, в частности, в электронном журнале РГГУ «Narratorium», позволили:

1) рассмотреть принципы композиции и систему нарраторов, эксплицитных и имплицитных, типологию фокализаций, а также – основные метафоры/символы, при помощи которых происходит движение повествования (они становятся маркерами риторической картины мира автора);

2) исследовать нарративные стратегии, использованные автором в романе, с дискурсивной точки зрения (с позиции нарратора и отчасти нарратора–читателя, которому адресовано аксиологическое «сообщение», «послание» автора).

Объектом исследования стали три книги романа «Русская канарейка» – «Желтухин», «Голос» и «Блудный сын».

Анализ материала

1. Мемуарная стратегия отражает реальные факты из жизни героев, представленные, однако, сквозь призму субъективного восприятия событий нарратором. Именно в этом заключается особенность повествования: в «мемуарных» главах используется преимущественно «внутренняя» – переменная и множественная – фокализация (по Ж. Женетту), которая сочетается с «нулевой». Так создается полифоничное течение рассказа – storytelling: читатель «слышит» *голоса* нарратора – незримого «очевидца» событий, Аи, Леона, Эсфири, Стеша. В разных частях повествования Д. Рубина незаметно переходит от внутренней фокализации к нулевой. Диегетические и интрадиегетические стратегии повествования (по Жерару Женетту [9]), или сложное единство разных фокализаций, реализуются такими лингвистическими средствами, как передача «точек зрения» (Б. А. Успенский [16]) при помощи косвенной, прямой речи (в текст включается диалог героев), несобственно-прямой (наряду с включением в текст больших фрагментов речи персонажа используется прием так называемого «рваного» цитирования – в этом случае в кавычки берутся отдельные слова персонажей), и полупрямой, без постановки в кавычки, речи.

2. Репортажная стратегия помогает создать подчеркнуто описательное, хронологическое, в рамках объективной модальности повествование – к примеру, описание дня возмездия и схватки Леона и Гюнтера. Она нечасто встречается в романе, т.к. жанр этого произведения синкретичен. «Русская канарейка» – отнюдь не детективный роман, скорее его жанр можно определить как роман-сагу о семьях, роман-притчу (а возможно, и роман-миф, поскольку в судьбу главных героев проецируется библейский миф о Блудном сыне, который является ключевым нарративом для истории Леона, Аи и других любимых героев Рубиной, а весь нарратив «Русской канарейки» – это тоже история «блудных детей», переживших много бедствий и в Отчизне, и на чужбине, но сохранивших способность Любить и творить), роман-путешествие (реальное, определяемое пространственно-временными координатами, и духовное, аксиологическое, во время которого свиваются воедино разные временные потоки. Так происходит очищение «одной мятежной, но смирившейся души» от «блуда», «когда голос души тонет в мерзости и забывает сам себя»); роман-оперу (по терминологии Сергея Белякова [8]). В дискурсивном плане ее реализует чередование глаголов совершенного вида (глаголов движения, речи-мысли-чувственного восприятия), создающее ощущение репортажного описания событий.

3. Философская стратегия реализуется посредством включения в художественную систему романа не только библейской притчи о Блудном Сыне, но и легенды о судьбе канарейки на Востоке, в сюжете которой запечатлелся действительно существовавший в древности обычай. Эта страшная реальная история, с одной стороны, сродни повествованиям о великих кастратах, напоминание о которых постоянно присутствует в произведении, – их образ аллегорично связан с метафорическим образом поющих птиц. Но повествование о лишенной глаз канарейке – это и аллегория судьбы Леона, потерявшего зрение в результате варварских пыток в плену. Так, через трагедию, через мистерийные бедствия на *чужбине* (в прямом и переносном, метафорическом смысле), осуществляется обретение внутреннего символического Ока, способного провидеть Истину, – в страданиях очищается человек, чтобы обрести возможность вернуться в духовное Отечество. Образ канарейки – это и воплощение духовного начала личности, рожденной *петь*, т. е. через Голос возноситься к Богу.

Эти две легенды становятся философскими «узлами» повествования. В них отражаются, ими определяются судьбы Леона и Аи, со скитаниями героев, вызванными духовными поисками своего сакрального предназначения в мире. Душа, отринувшая войну как вечный, единственный смысл жизни, совершившая праведную месть – выкуп-искупление, вновь притекает к Отцу своему, воплощению любви. Возвращение Леона из плена – реальное событие; его духовное воскрешение, возвращение его к жизни благодаря любви и музыке – событие символическое. Важное место в реализации философской стратегии повествования занимает и символический

образ Артиста, Певца, передающий один из важнейших архетипов Творца, культурных кодов творчества в целом, которое не может не быть свободным, устремленным к небесам.

Это роман и об обретении единства в Любви, в Искусстве, в семье. Семья Леона – Айи воспринимается как метафора (символ) духовного единения различных, но дополняющих друг друга, необходимых друг другу начал: каждый из них, пусть и своим способом, способен видеть-слышать, постигать в жизни главное – те ценности, во имя которых следует жить.

Результаты работы

Таким образом, анализ произведения Д.И. Рубиной с точки зрения нарративных стратегий, применяемых в романе, подтвердил предположение о том, что ведущей тенденцией при исследовании повествования стало использование принципов когнитивной и дискурсно-ориентированной нарратологии.

Выводы

Дина Рубина легко переходит от одной стратегии к другой, ей присуще гибридное, сочетающее разные типы даже в небольших фрагментах, повествование, в котором могут сосуществовать диегезис и интрадиегезис. Так, в рассказе о том, как Леон собирает свои «сокровища», в которых запечатлелась жизнь прошлого, отражается нулевая фокализация, когда автор выступает как всеведущий творец, знающий прошлое и будущее (повествование этого типа оформляется при помощи косвенной речи с вкраплениями диалога, необходимого для точного отражения событий). А в фрагменте, повествующем о том, как друг Леона, сделавший смыслом своей жизни собирательство старинных предметов быта Крошка Лю, сопрягает вещь и историю о ней в собственный нарратив о прошлом, сочетаются нулевая и внутренняя фокализации, которые в лингвистическом плане выражаются при помощи сочетания косвенной речи и микромонологов героя. Рассказы Крошки Лю о вещах иногда синонимичны анекдоту (к примеру, история о мешке для сбора мочи, необходимом дамам во время долгих балов), а порой – серьезны, если отражают традиции, обычаи, быт (таков его рассказ о технологии изготовления французского гобелена Леона).

Путем чередования рассказчиков, а соответственно, и нарративных стратегий меняется тональность (модалность) повествования – нейтральное сочетается с комическим, даже фарсовым, высокое, торжественное – с юмористическим, ироническим, трагедийное – с комическим, что придает тексту интенционально-модалную и стилистическую полифоничность.

Использование системы различных рассказчиков, разных форм рассказа и лингвистических средств «оформления» повествования (монолог, диалог, прямая, косвенная, несобственно-прямая речь, «неопределенный голос», речь от первого/третьего лица и др.), а также разных стратегий «рассказывания» обеспечивает эпизодичность повествования, которая, по мнению В. И. Тюпы, является имманентной особенностью нарратива: «Ведь само существо наррации состоит именно в том, что оно <...> рас-

членяет объективную (или квазиобъективную) картину референтного высказыванию мира на его событийные фрагменты (микрособытия) и одновременно стягивает эти фрагменты в коммуникативное единство высказывания, нанизывая их на нить повествования» (15, с. 37).

Повествование Д.И. Рубиной аллюзийно опирается не только на притчу о Блудном сыне и легенду о канарейке – в его основе лежит и идея У. Шекспира «Весь мир – театр, и люди в нем – актеры». Фрагментарное построение романа по принципу драматического произведения (то есть поделенного на акты, сцены – эпизодичного по своей природе), использование различных стратегий ведения повествования является принципиальной чертой нарративного единства, созданного Д. И. Рубиной.

Список литературы

1. Барышникова Д. Когнитивный поворот в постклассической нарратологии (Обзор новых англоязычных книг). [Эл. ресурс]: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/119/b32-pr.html>.
2. Барышникова Д., Якобидзе-Гитман А. Трансмедиальная поэтика и дух структурализма // НЛО. 2010. № 106. С. 308–320.
3. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. пис., 1972. 470 с.
5. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
8. Беляков С. Еврейская мелодия для русской канарейки. [Эл. ресурс]: <https://godliterature.ru/projects/evreyskaya-melodiya-dlya-russkoj-kanare>
9. Женетт Ж. Фигуры: Соч.: в 2 т. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. [Эл. ресурс]: http://www.academia.edu/483598/Жерар_Женетт_Фигуры;
10. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая общие правила обою красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Собрание сочинений М.В.Ломоносова. М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1952. Т.7. 997 с.
11. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 704 с.
12. Пир Дж. Существует ли французская постклассическая нарратология? [Эл. ресурс]: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2631084>
13. Прокопович Ф. De arte poetica / Прокопович Ф. Сочинения. Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). М.; Л.: Изд-во Акад. наук СССР [Ленингр. отд-ние], 1961. 501 с.
14. Рубина Д. Биография. [Эл. ресурс]: <http://dinarubina.com>
15. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архирей» А.П. Чехова) / Приложение к серийному изданию «Литературный текст: проблемы и методы исследования». Серия «Лекции в Твери». Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. 58 с.
16. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.
17. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
18. Current trends in narratology / ed. by Greta Olson. Berlin; New York: de Gruyter, cop. 2011. VIII, 367 p. (Narratology: contributions to narrative theory, ISSN 1612-8427; Vol. 27). Url: http://www.academia.edu/7051096/Assessing_Current_Trends_in_Narratology.
19. Fludernik M. Towards a «Natural» Narratology. L.; N.Y.: Routledge, 1996. 454 p.

20. Jahn M. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne, 2005. Url: http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/a_companion_to_narrative_theory_-wiley-blackwell_2005.pdf

21. Herman D. *Cognitive Narratology, Paragraph 5* // Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. Url: [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive Narratology&oldid=2058](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Cognitive+Narratology&oldid=2058)

22. *Narrative Theory and the Cognitive Studies* / Ed. D. Herman. Stanford, Calif., CSLI Publications, 2003. 363 p.

23. Nünning A. F. *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches* // *Companion to Narrative Theory* / Eds. J. Phelan, P.J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 2005. P. 89–107.

24. Palmer A. *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. 234 p.

25. Rimmon-Kenan Sh. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2-nd ed. London; New York: Routledge, 2002. 210 p. Url: <http://bookre.org/loader/img.php?dir=2f5933cfb075fbbeba4c9ad727ec5b27&file=162.png>

Т. А. Снигирева, А. В. Подчиненов, А. В. Снигирев

Специфика национального моделирования в историческом проекте Б. Акунина*

В ходе анализа исторического проекта Б. Акунина выявлены три основных уровня моделирования специфики русскости: тайна русского характера, значимость русской православной церкви, принципиальная полиэтничность. Делается вывод о возможном развитии проекта. В исторических томах продолжится исследование результатов цивилизационных изменений в русской истории.

Ключевые слова: Б. Акунин, История Российского государства, полиэтничность, нация, европейское, азиатское, русское.

Snigireva Tatiana, Podchinenov Alexey, Snigirev Alexey

The Specificity of the National Modeling in the Historical Project of B. Akunin

The analysis of the historical project of B. Akunin identified three main levels of modeling specifics of Russianness: the mystery of the Russian character, the importance of the Russian Orthodox Church, the fundamental multi-ethnicity. The conclusion about the possible development of the project. In the historical volumes will continue the study of civilizational change in Russian history.

Key words: Boris Akunin, the History of the Russian state, multi-ethnicity, nation, European, Asian, Russian.

* Работа выполнена в рамках интеграционного проекта УрО РАН «Формирование национальных художественных систем пермских литератур в социокультурном ландшафте России конца XIX – первой половины XX в.».

Как это обычно бывает, как любое заметное историческое повествование научно-популярного и литературного толка, «История Российского государства» Б. Акунина вызвала неприятие как со стороны историков, так и со стороны литературных критиков. Но несмотря на скепсис профессионалов, читатель с интересом принял исторический проект одного из самых успешных современных авторов, поскольку он внятно и небанально структурирован, «легко читается», в нем ставятся проблемы, всегда (а ныне особенно) волнующие российскую публику, среди которых одна, возможно, наиболее острая, проблема становления русской нации, для Б. Акунина напрямую связанная с процессом становления Российского государства. Писатель убежден, что без постановки проблемы национальной специфики ему при разговоре о становлении русского типа государственности не обойтись: «Тема это спорная и, по нынешним понятиям, даже неполиткорректная. Я сам с большим подозрением отношусь к любым попыткам обобщений по национальному признаку. И все же факт остается фактом. Национальный характер как совокупность поведенческих черт, без труда опознаваемых со стороны, безусловно существует» [4, с. 18].

В каждой новой книге исторического повествования предлагается описание важного этапа становления нации как знака государственного объединения, очередной ступени национальной идентификации и процесса складывания особой ментальности будущей нации. Объединяющим сюжетом становится исследование взаимодействия / конфликта / взаимопроникновения европейского и азиатского в русской государственности и русском характере, что отражено в названиях уже вышедших книг: «Часть Европы» (в терминологии Б. Акунина, возникновение русославян), «Часть Азии», «Между Азией и Европой» (появление в результате влияния азиатского начала «пестрой души славянина», по выражению И. Бунина). И, наконец, готовящийся к изданию «следующий, четвертый том, посвященный Руси XVII века, будет называться “Между Европой и Азией” – к тому времени Московское государство отдрейфует еще дальше в западном направлении, все более дистанцируется от Востока» [6, с. 6].

Концепция того, что своеобразие и трагедия национального пути России определяются ее геополитическим положением более чем не нова, однако, осовремененная научно-популярная систематизация русской истории («занимательная история») и закрепление ее в «занимательных картинках» исторической беллетристики и не предполагает новых концепций, но успех и полезность ее зависят от качества исполнения. Б. Акунин-историк идет вслед за известными историческими источниками, акцентируя внимание на те факты, события, характеры государственных деятелей, которые не только важны для превращения Руси в Российское государство, но интересны ему и, следовательно, будут интересны читателю. Б. Акунин-писатель активно использует те найденные им прежде приемы, которые обнаружили свою эффективность при акцентировании национальной проблематики в предыдущих проектах, прежде всего фандоринском цикле.

Б. Акунин убежден в том, что межнациональное непонимание – порождение укорененных предубеждений и стереотипов: «Историки пишут, что лица гуннов были безобразны: плоские, безбородые, “похожие на скопцов”, с маленькими, яростно прищуренными щелями вместо глаз. Некоторые авторы были уверены, что дикари приплюсывают мальчикам носы, дабы шлем с вертикальной защитной планкой плотнее сидел на голове, а щеки изрезают ножами, истребляя растительность. Складывается впечатление, что античная цивилизация впервые столкнулась с представителями монгольской расы и объяснила ее антропологические особенности по-своему. (К сожалению, у гуннов не было летописцев, так что у нас нет возможности знать, как растолковали себе гунны носатость, волосатость и пучеглазость европеоидов)» [4, с. 36].

Главная задача Б. Акунина-историка и беллетриста – разрушение давних национальных рецептивных клише. Так, писатель активно и охотно «отдает» повествование носителю «чужого», по отношению к русскому, сознанию: то греческому шпиону («Огненный перст»), то татарину («Звезду духа»), то Яшке Шельме («Бох и Шельма»), в котором перемешано столь много кровей, что ему ничего не стоило (при знании разных языков) играть любую национальную роль, в результате чего способность русских к национальной адаптации предстает намеренно акцентированно. Введение в повествование сознания чужого / чуждого русскому, подкрепленное визуальной инаковостью, использование принципа зеркального изображения, допуск в текст открытой этнонациональной самоидентификации, то есть приемы, апробированные Б. Акуниным в других проектах, результативно работают на три основных положения, важных при постановке писателем национальной проблематики: «тайна русского характера», специфика христианства в православном варианте, изначальная полиэтничность русских.

В рамках мифа о «таинственной русской душе» и русском характере Б. Акунин заинтересован разными вариантами поведения представителей новой нации, но более всего он привержен к двум традиционным национальным типам: русского авантюриста, «ухаря», который «рубашку рвет и характер показывает», и русского Гамлета (русского интеллигента). Иначе – это психотипы Мити и Алеши Карамазовых. О безусловном существовании в русском человеке авантюрного начала Б. Акунин пишет уже в первом томе исторического повествования, в главе «Герой или авантюрист?», задаваясь этим вопросом при размышлении о характере князя Святослава Игоревича: «Те отечественные историки, кто был озабочен не столько фактами, сколько их “правильной” интерпретацией, писали о Святославе Игоревиче восторженно. Так было и в царские и в советские времена (Генерал Нечволодов и академик Рудаков). <...> Я же склонен согласиться с Карамзиным: “Святослав, образец великих Полководцев, не есть пример Государя великого: ибо он славу побед уважал более государственного

блага и, характером своим пленяя воображение стихотворца, заслуживает укоризну историка» [4, с. 167].

В повести «Князь Клюква» Б. Акунин сталкивает отчетливо представленные характеры: авантюриста и хозяина. Борис в полной мере наделен отрицательным обаянием, да, на нем лежит «каинова печать», но он энергичен, весел, бесстрашен, именно люди такого типа в будущем будут приращивать империю, без них движение истории было бы замедленным и в какой-то степени спокойно-скучным. Ингварь – иная ипостась русского характера, он соединяет в себе черты «великого маленького человека» русской литературы («Со стыдом уезжать или без стыда – вот весь выбор, к которому готовил себя бледный Ингварь, выезжая на своем одноглазом коне со двора» [1, с. 310]) с обликом хорошо образованного, рефлексирующего, совестливого интеллигентного героя, не менее любимого отечественной словесностью: «Как это – князем быть? За всю землю, за всех людей перед Господом ответ держать?» [1, с. 290].

Осмысляя национальную специфику и значение русской церкви в формировании российской государственности, Б. Акунин настойчиво пишет о том, что «трудно переоценить роль, которую введение христианства сыграло в русской истории». В «Истории Российского государства» писатель указывает прежде всего на цивилизационное значение религии: «Благодаря новой вере – не сразу, постепенно – произошел качественный скачок в представлениях о правильности и неправильности, приемлемом и неприемлемом поведении, Добре и Зле» [5, с. 182]. В повестях-сопровождениях писатель делает акцент именно на нравственной составляющей русского православия. Показателен с точки зрения использования опыта русской философии и русской литературы образ священника, отца Мавсима Сирина. Персонаж, появившийся в повести «Князь Клюква» и перешедший в повесть о начале монголо-татарского вторжения «Звездуха», типичен в своей двойственности, органичном сочетании языческой телесности и христианской духовности: «Удивительный пастырь был Мавсима. Несуровый, в праведный гнев не впадающий, на любую вину говорящий: “Ничего, Господь милостлив, помоли от сердца – простит”. В обычное время много шутил и сам на чужие шутки охотно хохотал. Был и лукав, и себе на уме, и на деньги скупенек, но в час, когда становилось не до шуток, будто чья-то рука отдергивала занавесь с намалеванной добродушной личиной, и проступал другой облик, истинный» [1, с. 300]. Образ православного священника раскрывает роль христианских ориентиров в бытовом поведении русских людей того времени, их учительскую миссию. Именно Мавсима помогает каждый раз своему князю сделать верный с точки зрения христианской этики выбор.

Полиэтничность осознается Б. Акунин как основа особого лица русской нации. Бесконечные войны, этнические «разборки» дают вполне предсказуемый результат – смешение кровей. Так, конфликт Леса и Степи, ставший своим, «домашним» конфликтом (все со всеми давно породни-

лись), дал лицу русских явственный азиатский акцент, многожды усиленный в Ордынский период: «От многолетней близости к Степи забродчане изрядно ополовечились. Стали черноволосыми и скуластыми. Здесь было в обычае приводить невест из орды, а бабы после каждого набега рожали узкоглазых детишек» [1, с. 358]. Возникает особая красота, обусловленная смещением кровей: «Ингварь и забыл, какой Борис красивый. Первая жена у отца была половчанка, но светловолосая, потому что приходилась дочерью венгерской королевне и внучкой австрийскому херцогу. От перемещения многих кровей брат получился молодцом на загляденье. Глаза синие – в отца, кудри светлые – в австрийскую прабабку, усы черные – в половецкого деда, нос соколиный – в деда венгерского» [1, с. 327]. Поразному представлены лица и разных ветвей руссов. Так, один из героев повести «Князь Клюква» выглядит настоящим украинским помещиком: «Сам-то Михаил Олегович кушал от души. Был он дороден, толсторыл. Концы длинных сивых усов перед ужином нарочно закрутил за уши, чтоб не мешали. С подбородка тройной складкой свисли брыли – князь в молодости жил плену у ляхов и приучился там бриться. В плену же нашел и жену, дочь франкийского боярина, служившего у Казимира, краковского князя» [1, с. 320].

Совершенно особую аранжировку этнонациональная проблематика получает в третьем томе исторического повествования «Между Азией и Европой» и повести «Вдовый плат», в которых главной интригой стало рождение *второго* русского государства (*первое*, по Акунину, возникло в до ордынский период и было частью Европы), сопровождающееся зарождением и укреплением державности Москвы, победившей вольный город Новгород: «Между областями страны существовали и серьезные культурные различия, которые в значительной мере определяли особенности политического строя. Если Москва и остальные четыре великорусских княжества образовались из прежних ханских владений и несли на себе отпечаток двух с лишним веков сильного татарского влияния, то Новгород ордынским духом был почти не затронут и сохранил изначальную русскость; западная же Русь чем дальше, тем больше полонизировалась и латинизировалась» [6, с. 28].

Противопоставление Новгород – Москва осуществляется Б. Акуниным через прямой конфликт русского – нерусского (испорченного русского) и проводится по нескольким линиям: бытовое поведение, качество повседневной жизни, уровень гражданского сознания. Писатель и здесь использует привычные приемы.

Во-первых, это визуальная характеристика: «Юркие зеленые люди, перебрехиваясь суетливым, акающим московским говором...» [3, с. 11]; «Иванова душа потемки. Будто и не русский вовсе, а татарин. – Он и есть татарин, – хмуро пробормотал посадник. – У них при московском дворе татарское платье носят, по-татарски говорят» (3, с. 91). Во-вторых, перекрестные суждения, чужая точка зрения, московский взгляд на Новгород и,

что встречается особенно часто, новгородский на Москву: «Свой кремль московские называют белокаменным, а он у них тоже серый. Дерюга, а не город. Вблизи низовская столица оказалась еще гаже, чем издали. С Новгородом нечего и сравнивать. Мостовой нет вовсе, возок прыгал с колдобины на ухаб. Навоз никто не убирает, смотреть погано. Всюду мусор, отбросы. Как же оно тут летом-то зловонит!» [3, с. 217]. В-третьих, использование принципа зеркально-контрастного изображения: «Голпа здесь была совсем не такая, как московская. – Захару с отвычки это бросалось в глаза. У московских мышиная побеежка, головы опущены, взгляд исподлобья, быстрый, в хребте вечная готовность поклониться. Эти же пялились кто на что хочет без опаски, морды сытые, дерзкие, походка вразвалку. И никто в лыковых лаптях, все в сапогах – вот это забылось. А потому что чисто, и кожи дешевы» [3, с. 25]; «Ну вот что, Захар... Про “Захарку” ты забудь, это у них в Москве людей по-собачьи тычут. У нас в Новгороде полным именем зовут» [3, с. 33]; «У нас не Москва, мы людей по достоинствам ценим. Если ты умен и удачлив, станешь хоть боярином, хоть посадником. На том стоим» [3, с. 55]; «Ему (*Ивану III – Т. С., А. П., А. С.*) надо одного: лишить Новгорода всех вольностей и превратить нас в своих холопов, чтоб мы перед ним на коленках ползали, как его московский народишко» [3, с. 59]; «Новгородцы бы сейчас орали вознице: что за птицу везешь? Эти же пялятся молча, а некоторые сдергивают шапки – приучены кланяться силе и богатству» [3, с. 216].

Наконец, моделирование в тексте открытой социальной и национальной самоидентификации: «Плохие мы воины. И не в войне только дело. Нам с великим князем не совладать, потому что ему своей державой править легко: как приказал, так и сделают. У нас же в Новгороде народ вольный, и каждого нужно уговорить, убедить. Они быстрые, мы медленные. У них одна голова, у нас тысяча» [3, с. 60]; «Московские хуже татар. Не русские они, порченые. Что за Москва такая? Вылезла, словно гнойный прыщ, и все растет, набухает, расплзается Антоновым огнем. Это мы, Новгород, – настоящая Русь. От нас все пошло, от вещего Олега. Он и Киев поставил, и прочие великие грады. А нынче только мы да Псков древнюю чистоту блюдем. Вот скажи, на что нам жить с этой полутатарвой?» [3, с. 75].

Характерно, что москвичи мало озабочены истинной русскостью, им уже важнее не национальная общность, а государственная система: «Московские правила нетрудные. Власти не перечь, кланяйся ей чем ниже, тем лучше. Про законы ведай, что они для дураков писаны, и блюди единственный: понимай, что хочет власть – не на словах говорит, а на самом деле хочет, и никогда тому не препонствуй. На Москве дела делать выгодно [3, с. 220]. Новгородцы, «сей народ легкомысленный» (Карамзин), воспринимают «науку Московской жизни» (название одной из глав повести «Вдовий плат») как отход от правил жизни по-русски: «Мы ведь христиане, не татары дикие, не Москва» [3, с. 118]. Но одна из «главных женок» Новгорода, внимательно вглядываясь в образ жизни москвичей,

проницательно замечает: «Быстро живут, – подумала Григориева, хмурясь. – Быстрее нашего. Не обогнали бы...» [3, с. 217].

Б. Акунин точно понимает (и принимает) то, что русская нация, как и российская государственность, складывались веками согласно вектору чередований западной и восточной цивилизаций. Будущую империю «вело то в сторону Запада, то в сторону Востока. Эти переходы из условной Европы в условную Азию настолько очевидны, что мало кто из серьезных историков оспаривает историческую “двухкомпонентность” российской государственности» [6, с. 5].

Думается, что развитие проекта пойдет по этой силовой линии: в исторических томах продолжится исследование результатов крутых смен цивилизаций в русской истории, а в художественных сопровождениях полиэтничность будет основой психологического рисунка в изображении лица русского «меченого» рода.

Список литературы

1. Акунин Б. Огненный перст. Повести. М.: АСТ, 2014. 382 с.
2. Акунин Б. Бох и шельма. Повести. М.: АСТ, 2015. 302 с.
3. Акунин Б. Вдовый плат. М.: АСТ, 2016. 304 с.
4. Акунин Б. Часть Европы. История Российского государства. От истоков до монгольского нашествия. М.: АСТ, 2014. 396 с.
5. Акунин Б. Часть Азии. История Российского государства. Ордынский период. М.: АСТ, 2014. 393 с.
6. Акунин Б. Между Азией и Европой. История Российского государства. От Ивана III до Бориса Годунова. М.: АСТ, 2016. 384 с.

О. Ю. Осьмухина

Своеобразие авторской позиции в романе Евг. Попова «Прекрасность жизни»

Авторская стратегия романа Евг. Попова «Прекрасность жизни» основана на реализации принципа нарративного обрамления. Строится она с использованием нескольких фиктивных участников коммуникативного акта. Во-первых, фиктивного образа автора-персонажа как автора-повествователя и «читателя», который зафиксирован в предисловии, эпилоге, диалоге Автора и Музы, газетных цитациях и в повествовательной структуре новелл. Во-вторых, речевых образах первичных и вторичных нарраторов, выступающих в качестве основных формально-стилистических заместителей автора. В-третьих, реализуется в образе и точке зрения фиктивного читателя, выраженных в характере речи нарраторов, выходящих на внешнюю точку зрения, а также напрямую в образе Музы).

Ключевые слова: авторская стратегия, автор, повествователь, Евг. Попов, роман.

Originality in the Novel Position of E. Popov's Novel "The Beauty of Life"

The author's novel strategy Evg. Popov's "The beauty of life" is based on the realization of the principle narrative framing. It is built using multiple fictitious participants communicative act. Firstly, the fictitious author's image-the character as the author-narrator and "reader", which was recorded in the preface, epilogue, the author of the dialogue and the Muses, newspaper citations and narrative structure of novels. Secondly, the primary and secondary images of speech narrators, acting as the main formal and stylistic alternates the author. Thirdly, is implemented in the image and view the fictitious reader expressed the nature of speech narrators, go to an external point of view, as well as directly in the image of the Muse).

Key words: author's strategy, the author, narrator, Evg. Popov, novel.

Роман Евг. Попова «Прекрасность жизни» (1990) композиционно состоит из цикла новелл с обрамлением в виде авторского предисловия и эпилога, а также специфического диалога-главы Автора с Музой. В предисловии автор акцентирует внимание на внешней композиции произведения, создавая образ структурности, вторично изображая композиционный приём романа: «"Прекрасность жизни" устроена следующим образом: каждая глава включает в себя: 1. Текст, ориентировочная дата написания которого совпадает с нумерацией главы. 2. Газетную цитацию за этот год. 3. Текст, условно датируемый первой половиной 80-х годов XX века» [5, с. 5]. Как указывает сам «реальный» автор, структура романа представляет собой цикличное повторение троичной формы каждой главы, а каждый такой цикл до 1980 года разделён во временном отношении.

По авторитетнейшему мнению М. М. Бахтина, «между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены. Ведь диалогические отношения – <...> универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение» [2, с. 49].

Так, произведение Евг. Попова предельно диалогично и метатекстуально: единое целое романа построено на отдельных во временном, смысловом, дискурсивном отношении текстах, объединённых в своём разноречии карнавально-утопичным названием «Прекрасность жизни» и системой жанров-кодов авторского вненаходимого «присутствия» (предисловия, эпилога, комического диалога Автора с Музой). Последние компоненты композиции являются средством создания повествовательной рамы произведения и переходом на внешнюю точку зрения относительно внешних границ произведения [6, с. 224–267]. Тексты автора и тексты газетных цитаций представляют собой дискурсивные полюса, иллюстрирующие официально-пафосное начало советской культуры и жизнь обычных людей, далёких от высот советского политического дискурса.

Название романа, точнее цикла новелл и рассказов («псевдоочерков») с обрамлением, ориентировано на восприятие его на фоне перестроечного кризиса советской социалистической идеологии – как саркастическая антитеза, поданная под маской авторской юродивости и ироничности. При этом идеи новелл, написанные ещё до перестроечных времён, иллюстрируют абсурдность советской идеологии и культуры.

Вместе с тем для создания образа советской эпохи автор прибегает к приёму монтажа, связывая повествование каждой главы газетной цитацией (как хроники советской эпохи), дата написания которой совпадает с нумерацией главы и которая в отношении текстов новелл находится в интерпозиции. В связи с этим возникает вопрос о повествовательном и диалогическом потенциале газетного метатекста в структуре романного слова.

Печатное газетное слово в советскую эпоху – это безусловный «рупор» как самой власти, так и советской идеологии; однако, это также и одна из составляющих массовой советской культуры, соответственно, и массового сознания советского человека. Газетная цитата в романе – это вещный и одновременно знаковый культурный код, который в содержательном плане наполняется парадоксальной организацией речевой коммуникации: казалось бы, разноречивые цитаты должны демонстрировать плюрализм, полифонизм человеческих мнений и убеждений, однако этого не происходит. Евг. Попов прибегает к приёму повторения чужих речей, в данном случае письменных (публицистических), а значит, унифицированных советской идеологией. Таким образом, Евг. Попов демонстрирует читателю отсутствие диалога в советскую эпоху на уровне официального советского дискурса.

Каждая цитата, приводимая писателем, иллюстрирует безличность газетной информации: позиция говорящего выражает лишь пафос социалистических идеалов и оптимизм вне зависимости от предмета речи и мнения адресанта. Формально диалог остаётся диалогом, а сущностно превращается в мёртвый монолог, в бесконечно дублируемые в идеологическом отношении высказывания, что само по себе создаёт ситуацию абсурда – бессмысленного доказывания социалистической утопии на пустых словах. Многократно произносимое как в формальном, так и содержательном смысле становится пустым знаком, симулякром, всего лишь виртуальной реальностью советской культуры.

В связи с этим пародийная сама по себе фраза-штамп «газеты пишут» из новеллы «Искомые серебряные ложечки» указывает как раз на безличность советского человека, который утрачивает свою субъективность, бессознательно передоверяя функцию субъективности газете, которая олицетворяет собой иллюзорную монополию на истину.

Однако, принципиальным для нас становится осмысление средств создания подобного эффекта иллюзорности при цитировании газетной информации в романе, – прежде всего инстанции цитирующего автора-

повествователя. Как отмечал М. М. Бахтин, «чужая речь» – это «речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании» [1, с. 408]. Позиция цитирующего автора-повествователя придаёт чужому высказыванию, то есть газетной цитате, пародийную интонацию: он пародирует чужое мировоззрение, используя чужое слово и вводя его в контекст собственного высказывания и мировосприятия. То есть чужая речь, в данном случае газетная цитата, становится двуголосой, сочетая инстанцию цитирующего автора-повествователя и идеологическую позицию адресанта, которая подвергается профанации цитирующего автора (принцип «наложения» точек зрения; по М.М. Бахтину, «двуголосое слово»).

Так, М.М. Бахтин весьма прозорливо писал ещё в начале 1970-х гг.: «Слово, изъятое из диалога: оно может только цитироваться внутри реплик, но не может само стать репликой среди других, равноправных с ним реплик. Это слово было рассеяно повсюду, ограничивая, направляя и торозя мысль и живой опыт» [3, с. 337].

Подчеркнем, что образ автора-повествователя в романе несколько специфичен. Он «обозначен» уже в предисловии к роману и отличается игровой установкой, направленной на смеховую мистификацию читателя насчёт якобы любви писателя к СССР. Так, в финале предисловия автор иронически мотивирует подбор цитат в собственном тексте: «Подбор цитат в “ПРЕКРАСНОСТИ ЖИЗНИ” осуществлен не по расчету, а по любви. Автор не претендует ни на что, кроме художественности. Он пытался максимально следить за аутентичностью газетных текстов, но если какой-либо скрупулезный читатель обнаружит пускай самый мелкий просчет, то автор тут же примет и с благодарностью учтет в своей дальнейшей работе эту конструктивную, доброжелательную критику» [5, с. 5]. Очевидно, что автор намеренно сгущает ситуацию абсурда темы советской эпохи абсурдизацией своего поведения: доведением ситуации личного неприятия советской идеологии её комическим приятием, то есть с помощью выворачивания своего бывшего андеграундного писательского положения «наизнанку».

Однако позиция цитирующего автора реального остаётся вне игрового повествовательного плана, поскольку повторение чужой речи с целью не изменить её, а преподнести в аутентичном виде, в идентичности самой себе создаёт эффект пародии и абсурда, равного самой чужой речи, её же абсурдному содержанию. Вот почему писатель «пытался максимально следить за аутентичностью газетных текстов», намекая на ненужность создания ситуации речевого пародирования: категория изменения при этом становится избыточной, тавтологичной. Такую идеологизированную речь можно лишь бесконечно повторять, дублировать, поскольку она сама по себе абсурдна и при бесконечном повторении тем более превращается в языковой абсурд.

Таким образом, автор подчёркивает чуждость чужой речи автору именно её скрупулезным цитированием-дублированием, – фактом, до абсурда позиционируемым читателю. Так, для примера можно привести любую попавшуюся газетную цитату из романа, иллюстрирующую абсурд мышления советского человека: «Когда я прочитала Заявление Советского правительства, в первую минуту что-то сдавило сердце. Ведь я и мои ровесники молоды, перед нами только открылись двери в большую счастливую жизнь. А американские заправила бряцают оружием. Разве это люди? Нет, это человеконенавистники! Я горда тем, что живу в стране, где человек человеку друг, в стране, миролюбивая политика которой известна истории. Я знаю, что решение возобновить проведение ядерных испытаний далось нелегко нашему правительству. Но я понимаю необходимость этого решения и одобряю его» [5, с. 10]. То есть становится понятным, что подобный текст пародировать избыточно: он сам по себе пародиен и не отвечает никакому здравому смыслу. Сразу бросается в глаза приторный соцреалистический сентиментализм адресанта отрывка статьи, что пародируется в предисловии романа с помощью создания сентиментальной авторской маски автором реальным, якобы также испытывающим любовь к СССР, а также самим названием романа, тоже дублирующим «казённо-утопичные» умонастроения советского человека.

В предисловии к роману писатель создаёт несколько иную авторскую маску, чем, к примеру, в романе «Душа патриота». Уже в предисловии он идёт от обратного – не комически и двусмысленно отгораживается от авторства, а, наоборот, комически утрирует собственное авторство. Тем самым автор «выворачивает наизнанку» собственные сюжеты (в частности, из «Души патриота»), сам себя пародирует. На самом деле текст под названием «Вместо предисловия» пародирует подобный жанрово-композиционный элемент, широко употребляемый русскими и западными писателями, начиная с XVIII столетия. Евг. Попов подвергает осмеянию и пародирует жанр авторского предисловия. Пародийно-диалогическое мышление писателя распространяется не только на общественные формы сознания (и идеологии в широком смысле), литературные стили, хронотопы, приёмы, но и на сами устойчивые жанровые формы (и элементы композиции), поскольку они всегда наполнены определённой стереотипной психологической установкой и серьёзным отношением к действительности. В «Прекрасности жизни» (равно, кстати, как и в «Душе патриота») комические предисловия (публикатора и автора) являются одновременно и средством повествовательной стратегии и объектом пародии. Евг. Попов, и это специфическая особенность его прозы, не только структуралистски использует художественный приём (в частности, создания образа автора, авторской маски), но одновременно делает его персональным предметом изображения. Приём у него не изображает, а изображается.

Предисловие в эмоционально-стилистическом отношении наполнено «ироническим сентиментализмом» как пародия на сентименталистский дискурс: «Немного о личности автора. Он родился в Сибири, в семье бед-

ного отца, который не дослужился до чаемых чинов по независящим ни от кого обстоятельствам. От матери автор унаследовал любовь к художественной литературе и СССР. В детстве слушал сказки. Где живет и работает старшая сестра автора, он не скажет, потому что она скромный человек и это может огорчить ее. У автора много друзей. У него есть жена. Он любит ее и хотел бы посвятить ей «ПРЕКРАСНОСТЬ ЖИЗНИ», но не сделает этого из суеверия» [5, с. 5]. Очевидно, что не только персонифицированный автор наделён чувствительностью и чертами «маленького» человека: отец его награждается эпитетом «бедный» и превращается вовсе в мелкого «не дослужившего до чаемых чинов» чиновника; сестра автора «скромный человек» и может огорчиться из-за излишней славы. Причём автор не без иронии афиширует привязанность к матери упоминанием, что от неё «унаследовал любовь к художественной литературе и СССР». Автор упоминает и о своей любви к жене, о том, что у него «много друзей» – таким образом, что очерчивает весь диапазон чувствительных привязанностей героя сентименталистских произведений.

Наличие нарративной маски в предисловии маркирует повествование автора о себе в третьем лице («субъектно-объектное», или «внутренне-внешнее» построение точки зрения) которое обозначает, что автор «реальный» передаёт повествовательную инстанцию рассказчику, т.е. «другому», который, будучи размноженным, будет организовывать «событие рассказывания» и своё метаповествование от первой новеллы до последующей. В процитированном отрывке предисловия двуголосость/масочность обнаруживается также и в несоответствии серьёзного тона речи ложной информации: «От матери автор унаследовал любовь к художественной литературе и СССР», что относительно СССР определённо является неправдой. Идущее следом предложение «В детстве слушал сказки» [5, с. 5] имеет тот же иронический подтекст в адрес советской идеологии. Однако почти каждая фраза предисловия наполняется стереотипами сентименталистского дискурса: на уровне мотивов, образов, специфики кругозора и точки зрения «сентименталистского» героя и автора.

Писатель создаёт в предисловии на уровне структуры образа автора маску сентиментального «маленького» человека, конформиста по сути, замкнутого в своём маленьком наивно-утопическом мире, у которого, в отличие от автора реального, умственный кругозор ограничен. Такой образ автора выступает как антитеза всезнающему автору классических романов XIX века. Область ограничения при этом раскрывает область относительно ограниченного, то есть точку зрения автора реального. Сентиментальный аспект становится средством создания ограниченного кругозора автора персонифицированного.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнем, что авторская стратегия романа «Прекрасность жизни» строится с использованием нескольких фиктивных участников коммуникативного акта (*фиктивный образ автора-персонажа как автора-повествователя и «читателя»*), который зафиксирован в предисловии, эпилоге, диалоге Автора и Музы, газетных цитациях

и в повествовательной структуре новелл; *речевых образах первичных и вторичных нарраторов*, выступающих в качестве основных формально-стилистических заместителей автора; *образе и точке зрения фиктивного читателя*, выраженных в характере речи нарраторов, выходящих на внешнюю точку зрения, а также напрямую в образе Музы) и основана на реализации принципа нарративного обрамления, позволяющего писателю не только дистанцироваться от текста, но и создать разноуровневый и разновекторный диалог текстов [3]. Функционально значимыми элементами его становятся предисловие, эпилог, газетные цитации из последней 1985 главы, метатекст газетных цитаций, находящийся в интерпозиции относительно структуры глав и диалогизирующий с претекстом новелл.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Тетралогия. М.: Лабиринт, 1998. 608 с.
2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 424 с.
3. Осьмухина О.Ю., Байкова С.А. «Вторичный сюжет человеческой трагикомедии»: авторская стратегия прозы Евг. Попова. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. 232 с.
5. Попов Е.А. Прекрасность жизни: Главы из «романа с газетой», который никогда не будет начат и закончен. М.: Москов. рабочий, 1990. 416 с.
6. Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 348 с.

С. М. Коновалов

Наследие творчества Чарльза Диккенса и Уильяма Теккерея в романах Джонатана Коу

Современный английский писатель Джонатан Коу (р. 1961) продолжает традицию английской сатирической прозы на рубеже XX – XXI веков. Данная статья представляет сопоставительный анализ творчества Дж. Коу и классиков английской литературы Ч. Диккенса и У. Теккерея на сюжетном, структурном и характерологическом уровнях.

Ключевые слова: сатира, ирония, сарказм, тщеславие, гротеск.

Konovalev Sergei

Charles Dickens' and William Thackeray's Legacy in Jonathan Coe's Novels

Jonathan Coe (b. 1961), a contemporary British writer, continues the tradition of English satirical prose. This article contains the analysis of J. Coe's works with the reference to Ch. Dickens' and W. Thackeray's novels. It is carried out at the plot, structural, and characterological levels.

Key words: satire, irony, sarcasm, vanity, grotesque.

Среди представителей критического реализма в английской литературе XIX века можно отметить по меньшей мере две личности, творчество которых не только обессмертило их собственные имена, но и стало образцом для подражания и переосмысления в последующие эпохи. Речь идет о Ч. Диккенсе и У. Теккерее, чье сатирическое наследие отразилось в произведениях и современных авторов, в том числе – Джонатана Коу (р. 1961). Основной принцип этих двух столпов мировой литературы – верно, живо и критически отражать нравы, обычаи и характеры английской нации, жестко высмеивать ее пороки – получил новое развитие на рубеже тысячелетий, а тематика их романов актуальна и по сей день.

Так, в прозе Дж. Коу своеобразное развитие получила фундаментальная для литературы критического реализма тема «маленького человека». Как отмечает Т. М. Макарова, «традиционно эта тема сводится к двум принципиальным положениям: во-первых, это обвинение общественной системе, превращающей человека в существо, которое добровольно признает себя не в силах или, наконец, даже не вправе быть человеком настоящим, правдивым, самостоятельным... и, во-вторых, это высокая, гуманная вера в то, что и в этих условиях человечность в человеке неуничтожима» [3, с. 259]. На этих принципах и построены многие романы Ч. Диккенса, где автор стремится выделить из общей, довольно неутешительной картины реальности, «маленький утопический мирок, существование которого должно быть искусственно ограждено от пагубного влияния окружающего мира собственнических устремлений» [1, с. 8]. Таковым мирком является дом мистера Браунлоу («Оливер Твист»), где царили любовь и уважение; либо домик Уэмика («Большие надежды»), его «замок» с пушкой, подъемным мостом, садом и милым Престарелым, отвечающим на любой вопрос неизменным «превосходно, Джон, превосходно, мой мальчик!»; либо семья Тудл, в которой маленький Поль почувствовал теплоту, которой ему не хватало в родном доме («Домби и сын»).

Контрастом по отношению к Ч. Диккенсу выступает позиция Дж. Коу, являющегося абсолютным пессимистом в том, что касается судьбы «маленького человека» и сочетания реальной действительности с элементами романтики и сказки, предложенного Ч. Диккенсом. Читая романы Дж. Коу, мы убеждаемся, что такого идиллического мирка просто не существует, а те, кто пытаются его создать, обречены на самообман и разочарование. Таким образом, изображение подобного героя в современных реалиях является своего рода иронической пародией на амбивалентное отношение к теме «маленького человека». И таким героем в прозе Дж. Коу является Бенджамин Троттер из дилогии «Замкнутый круг». Стремление Бенджамина найти свою нишу в этой бурной и непредсказуемой жизни, то место в ней, где его не касались бы жизненные неурядицы и он смог бы заниматься своим творчеством, музыкальным или литературным, оказалось тщетным. Первым символическим убежищем от невзгод бытия в романе «Клуб мерзавцев» были избраны горы Сноудонии, где, впрочем, реальность настигла

Бенджамина в образе Сисили Бойд, связь с которой еще более усложнила жизнь главного героя во втором романе дилогии. И если в первом романе речь шла о юном человеке, то в «Замкнутом круге» спрятаться от мира пытается уже сорокалетний Бенджамин, выбирая для этого мужской монастырь в Нормандии. Пессимизм писателя по отношению к гуманистическому началу в современном обществе порождает ироническое, а порой саркастическое развенчание малейших намеков на способность «маленького человека» обрести себя в нашем мире. Отсюда, и концовка романов Дж. Коу либо трагическая, либо подчеркнута неопределенная.

Такой же попыткой создать маленький, отгороженный от внешней суеты мирок можно считать отношения Майкла и Фионы, но реальность грубо вмешивается, приводя в конечном счете к смерти героини («Какое мошенничество!»).

В творчестве Ч. Диккенса и Дж. Коу дается диаметрально противоположная трактовка такой проблемы, как истинный путь человека в жизни, путь достижения счастья. Если Ч. Диккенс уверен, что подлинно счастливый человек – это тот, кто «зарабатывает на жизнь честным трудом, ценит человеческие чувства и несколько не подвержен развращающему влиянию богатства и успеха» [1, с. 16], то Дж. Коу посредством своих героев показывает, что счастливых людей нет вообще, а условием для счастья является покой, до которого так же далеко, как до окончания романа Бенджамина Троттера («Замкнутый круг») под символическим названием «Беспокойство». Если трудолюбие Джо Гарджери и Бидди («Большие надежды») явилось способом достижения относительного благополучия, то Майклу Оуэну и Фионе оно не приносит видимых благ, а скорее наоборот: условия рабочего дня Фионы способствуют развитию хронической усталости и заболеванию. Пессимизм Дж. Коу проявляется и в том, что, в отличие от Ч. Диккенса, романы которого чаще всего имели счастливую либо по крайней мере нейтральную концовку и обязательно положительного героя, в произведениях автора «Какого мошенничества!» таковые отсутствуют вообще, а концовки романов озаменованы либо гибелью главных героев, либо неопределенностью в их дальнейшей судьбе ввиду отсутствия возможности для решения их проблем.

По композиции романы Дж. Коу тяготеют, скорее, к манере позднего Ч. Диккенса, к тому периоду, когда в произведениях последнего, – как отмечает Дж. Р. Барзилаева – «действие стало вращаться не вокруг какой-нибудь одной семейной истории, а вокруг многих сюжетных линий, которые стремятся к единой развязке («Большие надежды», «Наш общий друг»)» [1, с. 12]. Такая же многосюжетность в большей степени выявляется в романе Дж. Коу «Какое мошенничество!», где повествование о каждом из шести членов семьи Уиншо, а также о рассказчике представляет собой отдельную сюжетную нить. Все они сплетаются в единый клубок в кульминации романа. Кроме того, Дж. Коу прибегает и к другим композиционным элементам, делающим структуру романов более сложной, чем в

литературе критического реализма, что характерно для постмодернистской прозы. К ним относятся частые ретроспекции, использование вставных новелл и интертекстуальности.

Говоря о неразрывной связи сатирической прозы Дж. Коу с традицией английской сатирической школы, мы не можем обойти стороной огромное влияние на его творчество одного из ведущих сатириков мировой литературы У. Теккерея. В самом деле, спустя почти полтора столетия после смерти великого писателя темы, мастерски поднятые им в «Книге снобов» и «Ярмарке тщеславия», остаются актуальными и по сей день, а образы героев, окружающей действительности и жизненных обстоятельств переходят из эпохи в эпоху, приобретая некие новые черты как следствие изменившегося времени, но не нравов.

И не случайным в этой связи является тот факт, что в романах Дж. Коу четко прослеживается связь с прозой У. Теккерея, выраженная, в частности, в заимствовании традиционных символов английского уклада жизни, ставших по сути интертекстами, объектами пародий и сатирического изображения в творчестве Дж. Коу.

Образ кланового поместья наиболее ярко выявляет приверженность Дж. Коу традиции У. Теккерея. Как отмечает К. Хьюитт, «роман Дж. Коу попадает в разряд работ об упадке и деградации британских высших кругов... В этом смысле поместье «Уиншо-тауэрс» – это не столько пародия на готический замок, сколько на величественные, но пришедшие в упадок дома, а также на отношения между этими домами и их обитателями. Поместье «Куинс-Кроули» из «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея, в котором живут распущенные, погрязшие в интригах члены этого семейства, – хороший пример для сопоставления этих двух романов» [4, с. 7].

Более глубокого анализа требует попытка соизмерить сатирическое творчество двух писателей на концептуальном уровне. Связующим звеном в творчестве У. Теккерея является его собственная концепция «универсального гротескного юмора», базирующаяся, как отмечает В. С. Вахрушев, «на многосторонне понимаемой категории игры, восприятию реальности как чудесной и одновременно странной лотереи, непрерывного перебора шансов и возможностей, постоянных диалектических взаимопревращений и трансформаций, не отменяющих, однако, вечных начал бытия» [2, с. 27]. Эта концепция включает в себя несколько компонентов: одновременно объективная и субъективная ирония, направленная на действительность, сатира на обывателей и просто веселый смех, призванный обновить жизнь. Игра для Теккерея – своего рода противоречивое начало. Свободной творческой игре человека противопоставляется «слепая игра враждебных человеку сил (корыстных интересов, эгоизма, роковых страстей)» [2, с. 11]. Это фундаментальное противоречие и окрашивает мировоззрение писателя.

Оно же находит свое отражение и в творчестве Дж. Коу в тезисе о том, что все в жизни происходит случайно. Однако если теккереевское положение о «чудесной лотерее» применительно к жизни несет в себе нередко по-

зитивный заряд, то у Дж. Коу случай представляет собой опасность и угрозу личности, где больше нет места веселому смеху от души. Случай у Дж. Коу – это осознание собственной беспомощности и подчинение року. Оружие сатиры в данном случае направлено против самого понятия «жизнь», в ходе которой человек не может ничего предугадать. Воплощением «концепции случая» у Дж. Коу является Робин Грант («Прикосновение любви»). Счастье, по его мнению, – это способность четко понять неотвратимость рокового случая и подчинение ему. В рамках этой концепции писатель клеймит то общество, которое предпочитает чистоган творческой свободе, делающее людей заложниками собственных интересов, заставляющее утратить вкус к самому понятию «жизнь» как способу выполнения своей главной и лишь единожды предоставленной миссии – творить добро на благо себе и другим.

То, что сближает творчество двух писателей, – это, безусловно, образ «ярмарки тщеславия», мало изменившийся по сути за полтора века. Как и у У. Теккерея, у Дж. Коу, в первую очередь, в романе «Какое мошенничество!», этот образ по-прежнему предстает как некий символ, вмещающий в себя осуждение суетности земного существования, представлений о жизни как о рынке, отношений между людьми по принципу «купи-продай». На смену Ребекке Шарп образца середины XIX века приходит целая галерея образов Уиншо конца XX века. И если образ героини У. Теккерея многомерен и сложен, и представляет одновременно живую личность и «многовековое обобщение, филогенез данного типа» [2, с. 20], и автор не только иронически высмеивает ее поведение, но и нередко сочувствует талантливой во многих проявлениях женщине, то отношение Дж. Коу к клану Уиншо иное в принципе.

Повествование об Уиншо на протяжении всего романа «Какое мошенничество!» отражает жесточайшую критику автора по отношению к людям, олицетворявшим тэтчеризм. Дж. Коу не стремится найти в Уиншо никаких черт, которые в какой-то мере могли бы смягчить негативное впечатление от героев, а наоборот, концентрирует внимание на самых мерзких проявлениях корыстолюбия и злоупотребления властью с их стороны. На смену превалирующей иронии в «Ярмарке тщеславия» приходит едкий сарказм и гротеск в «Какое мошенничество!». При этом Дж. Коу использует различные приемы характеристики своих героев, как традиционные (прямая характеристика, характеристика посредством обстановки, речи героя, его взаимодействие с другими персонажами), так и современные (убедительности характеристики путем представления в романе дневниковых записей героев, газетных статей, писем, стенограмм интервью и телефонных разговоров), что способствует эффекту правдоподобия, как в случае с Генри Уиншо («Какое мошенничество!»), Робинот Грантом («Прикосновение любви») и т. д.

Рассматривая политические аспекты в творчестве У. Теккерея и Дж. Коу, а именно наиболее драматические эпизоды (война с Наполеоном в

«Ярмарке тщеславия» и подготовка к операции «Буря в пустыне» в «Каком мошенничестве!» либо второй иракской войны в «Замкнутом круге»), нужно отметить бесспорное сходство у обоих писателей в подаче этих событий, когда непосредственно «военный эпизод оказывается лишь небольшим довеском к развернутым тыловым сценам, сатирически изображающим панику, страх, интриги тех, кто может нажиться на победе или поражении» [2, с. 20]. В романах Дж. Коу военные события представлены в виде картинки на телеэкране (бомбежка Ливии в «Прикосновении любви»). Как и у У. Теккерея, упоминание о войне, идущей за пределами Англии, делит реальность на своеобразное «здесь», сытое и относительно благополучное, и «где-то далеко», неопределенное и не имеющее к нам никакого отношения. Делается это при помощи включения в повествование детального описания решающего заседания Палаты Общин и приведения отрывков из выступлений лидеров страны, моральных терзаний Пола Троттера накануне решающего голосования.

Таким образом, традиция У. Теккерея оказала большое влияние на прозу Дж. Коу, в романах которого наряду с вечными пороками английского общества осмеянию подлежит и их трансформация в современных реалиях.

Список литературы

1. Барзилаева Д.Р. Жанровые особенности поздних романов Чарльза Диккенса: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Тбилиси: ТГУ, 1990. 26 с.
2. Вахрушев В.С. Творчество Теккерея: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.01.05. М.: МГПИ, 1985. 32 с.
3. Макарова Т.М. К проблеме традиции и новаторства в реализме XX века // Метод и мастерство: сб. ст. Вологда, 1970. Вып. 2: Зарубежная литература. С. 256–270.
4. Hewitt K. What a Carve Up! by Jonathan Coe: a commentary with annotations. Perm: PSU, 2006. 80 p.

РАЗДЕЛ 5. ЯЗЫКОВЫЕ ЕДИНИЦЫ В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕКСТА И ДИСКУРСА

К. П. Сидоренко

Басенное слово И. А. Крылова в русской речи

Значительная часть басен Крылова создавалась как отклик на общественные и политические события. Со временем басни приобретают функциональную универсальность и свободно используются в открытом ряду новых контекстов. Большинство басен при этом остается вне круга активных (хрестоматийных) текстов, слабо узнается или вообще неизвестна носителям словесной культуры. Однако фактически в цитирование так или иначе вошло практически все басенное наследие Крылова. При рассмотрении басен в аспекте интертекстовой активности обращает внимание идиоматическая контрастность, структурно-семантическая вариантность, противоречия между содержательным стереотипом и применением. В цитирование вовлекаются также нарративные сопроводители событийной основы басни в результате синтагматической инерции. Забытые и полузабытые басни весьма оперативно реагируют на общественно-политические события, а присущая им полидискурсивность в полной мере проявляется в интертекстовой динамике, даёт многочисленные выражения и контаминированные образования, свободно принимаемые, прежде всего, в средствах массовой информации.

Ключевые слова: цитата, крылатое выражение, интертекст, синтагматическая инерция, интертекстовая контаминация, интертекстовая динамика.

Sidorenko Konstantin

Fable Word of I.A. Krylov in Russian Speech

A significant part of Krylov's fables was created as a response to social and political events. From the time of their original discursive correlation weakens or disappears, the fables become flexible and apply in the open number of new contexts. Most of the fables do not belong to circle of reading and active, little known or even unknown to the native speakers. In fact, however, in quoting are included almost all the fables of Krylov's heritage. There are «strong» fables, well-known, regularly quoted and played. Feature intertextual treatment of such works is their idiomatic contrast, structural-semantic variability, the substantial contradiction between the stereotype and the actual use. Forgotten and half-forgotten fables actively react to socio-political events, and manifested in intertextual dynamics and contaminations, giving numerous individual expressions, especially in the media.

Key words: quotation, winged word, intertext, intertextual dynamics, polydiscourse, context, intertextual contamination.

С известной долей условности басни Крылова можно разделить на «общеизвестные» и «необщеизвестные». К первой группе относятся, например, «Ворона и Лисица», «Слон и Моська», «Квартет», «Лебедь, Щу-

ка и Рак», «Ларчик», «Кот и Повар», «Волк и Журавль», «Волк на псарне», «Любопытный» и др. Цитаты из них относительно частотны и обычно узнаваемы. Ко второй – такие произведения, как «Волк и Волчонок», «Медведь в сетях», «Мор зверей», «Огородник и Философ», «Пестрые Овцы» и мн. др. Корпус басен Крылова объединяет 198 произведений (9 книг), некоторые обычно публикуются в собраниях сочинений поэта как приложение [3].

Обращение к источникам (художественным, публицистическим, учебным, научно-популярным и научным текстам, лексикографическим изданиям, эпистолярию, ресурсам Интернета) показало, что все басни Крылова так или иначе отразились в русской интертекстовой динамике (прежде всего – цитировании) и могут быть объектом лексикографической систематизации [5]. При этом можно выделить два пути интертекстовой деривации: во-первых, такие случаи, когда основой интертекстового шага является событийная смысловая доминанта; во-вторых, когда на первый план выходят актуализаторы событийной основы, выполняющие функцию нарративных сопроводителей.

К первой группе можно отнести, например, выражение *а где настух дурак, там и собаки дуры* («Волк и Волчонок»), слова Волка, который начал Волчонок *«приучать отцовским промыслом питаться»*. Ср. в постановке вопроса о причинах агрессивности собак («поведение собаки зависит от того, как ее воспитал хозяин»):

[Загол.] Кто остановит собак убийц? [В тексте] Нерадивых хозяев могут наказать штрафом или даже посадить в тюрьму. Не проходит и месяца, чтобы из какого-нибудь российского города не пришла трагическая новость о нападении собаки на человека (К. Ильин). (Угличская газета. 2008. 8 апреля). [В реакции посетителей сайта] *А где настух дурак, там и собаки дуры!* (И.А. Крылов) (<http://uglich.ru> <2008>).

Приведем примеры функциональной трансформации цитатной единицы, основанной на содержательной периферии (афоризма, крылатого выражения и т.п.). Снисходительный совет невежды – *а жаль, что незнаком ты с нашим петухом* трансформируется в реакцию на живого петуха («Осел и Соловей»). В новом тексте вполне прозрачно пролеживается контаминация со скрытой цитатой из «Вороны и Лисицы» («Ворона каркнула во все воронье горло»), за счет чего расширяется интертекстовое пространство:

И вот каждое утро, точно в три часа и в пять, повадился приходить к кабинетному окну огромный красно-желто-сине-зеленый с золотом лоншанский петух и *орал неистово во все свое петушиное горло* <...> «Я тоже, – сказал он [Ефим Андреевич. – К.С.], был близко знаком с одним таким петухом, по выражению великого Крылова (А.И. Куприн. Однорукый комендант <1923>).

В басне «Лев и Комар» наивный в своей агрессии крохотный комар наносит вред льву. Этот сюжет используется в заметке об уничтожении комаров, борьбе с комарам:

К приезду премьер-министра России велели уничтожить всех комаров, *Комар* и *Лев*, почти по Крылову <...>. Проще говоря, сообщает Сибирское Агентство Новостей, ради комфорта большого и долгожданного гостя в Туруханском районе решили вытравить всех комаров <...>

Бессильному не смейся

И слабого обидеть не моги!

Мстят сильно иногда бессильные враги.

Так слишком на свою ты силу не надейся!

Послушай басню здесь о том,

Как больно лев за спесь наказан комаром....

(Форум proUA.com. Новости Украины). (<http://forum.proua.com> <2010>).

Шутливая оценка радости, вызванной лестью, устойчиво соотносимая с крылатым выражением *в зобу дыханье сперло* («Ворона и Лисица») дает производное употребление, основанное на содержательной периферии: 1. «Проблемы расстройства дыхания при сильном волнении»; 2. «Болезни щитовидной железы (зоба)»:

Иногда расстройства *дыхания* могут быть по сути аналогом непрерывного плача <...>. Испуг – «перехватило дыхание», «*в зобу дыханье сперло*», «не нахожу слов», эмоциональное переживание – «она глубоко вздохнула», восхищение, внимание, тайна – затаив *дыхание*, «*не дыша*», «*чуть дыша*» (Мир гомеопатии <2009>. <http://www.homeopatica.ru>); Один умный человек сказал, что человек, стоящий на трибуне, ощущает себя более нагим, чем тот, кто идет по пляжу <...>. *В зобу дыханье сперло*... Все наши эмоциональные переживания всегда проявляются в теле (В. Перемолотов, Р. Хайкин. Как избавиться от страха перед аудиторией <2008>); [В рекламе медицинских услуг] *Спирается в зобу дыханье*. Лечение щитовидной железы (<http://click01.begun.ru> <2009>); [Загол.] *От выбора в зобу дыханье сперло*. [В тексте] На аптечных прилавках теснится большое количество йодсодержащих таблеток, капель и аэрозолей, в аннотациях к которым указано, что они служат для профилактики *зоба* и других заболеваний щитовидной железы, умственной неполноценности у детей и так далее (Арг. и факты. Здоровье. 2002. N 5).

Содержание басни «Щука», давшей крылатое выражение *и Щуку бросили в реку* (о наказании, которое обернулось благом) своеобразно преломляется заметке о разведении рыбы:

В водоемы Киевщины «подселили» три вида рыб. *В реку бросили даже не одну щуку*, а целые пять тонн. А вслед еще и три тонны карасей и две тонны карпа. Сейчас вся эта рыба обживает акваторию Днестра, куда ее перевезли из сквирского рыбхоза (<http://www.sivash.com.ua> <2010>); В Киеве сенсационно *бросят щуку в реку*. Второго декабря, впервые за 28 лет, в

Киеве пройдет «зарыбление» аборигенными видами рыб. Об этом сообщает «Хрещатик» со ссылкой на Госрыбохрану в г. Киеве и Киевской области (Новости по-киевски. 2009. 27 ноября).

Ср. также стихотворную шутку в «экологическом продолжении» басни «Щука»:

На Щуку подан в суд донос...
Улик представлен целый воз...
В крыловской басне, помните, Лиса судила:
«Повесить мало, я б ей казнь определила,
Какой не видано у нас здесь на веку:
Чтоб было впредь плутам и страшно, и опасно –
Так утопить ее в реке». – «Прекрасно!»
И щуку бросили б в реку!
Но щука только услышала,
Взмолилась: «Чтобы я сдыхала
В смердящей нефтью и мочой воде!
Зажарьте лучше на сковороде!» (Э. Стефанович. Ущучила

<2008>).

Показателен также сходный по смыслу (экологические проблемы) пример трансформации исходного фрагмента – *чистое мутит питье мое* («Волк и Ягненок»), использующийся при оценке новейших технологий очистки воды:

Суть нанотехнологий Дельта-фильтрации состоит в одномоментном упорядочении раскладки зерен загрузки в завершении промывки фильтра <...>. Anonymous <...> выдал свой уникальный пост прямо-таки по басне И.А. Крылова:

Как смеешь ты, наглец, нечистым рылом
Здесь чистое мутить питье
Мое с песком и с илом?

А несколько ранее в журнале «Водоснабжение и канализация» <...> научная общественность оценила «наночистоты» <...>. Именно доступ к ним этот «Anonymous» закрыл критикующим экспертам (Ю.А. Ищенко. Нанотехнологии водоснабжения, теплоэнергетики, водоотведения <2009>. <http://www.nanonewsnet.ru/articles>).

Идея несогласованности общих усилий в басне «Лебедь, Щука и Рак» используется при осмыслении некоторых законов механики, благодаря чему в новый текст вводится несколько цитат, восходящих к исходному тексту, создавая эффект синтагматической рефлексии, открытого ряда интертекстовых сопроводителей:

Перед нами механическая задача на сложение нескольких сил, действующих под углом одна к другой <...>. Басня утверждает, что «*воз и ныне там*», другими словами, что равнодействующая всех приложенных к возу сил равна нулю. Так ли это? <...> Груз невелик («*поклажа бы для них казалась и легка*»). Допустив для простоты последний случай, мы видим,

что остаются только две силы: тяга *рака* и тяга *щуки*. О направлении этих сил говорится, что «*рак пятится назад, а щука тянет в воду*». Само собой разумеется, что *вода* находилась не впереди *воза*, а где-нибудь сбоку (не потопить же *воз* собрались крыловские труженики!). Значит, силы *рака* и *щуки* направлены под углом одна к другой. Если приложенные силы не лежат на одной прямой, то равнодействующая их никак не может равняться нулю (Я.И. Перельман. Занимательная физика <1936>).

Явление синтагматической рефлексии в сфере интертекста можно соотнести с тем, что В.П. Жуков описал как фразеологическое окружение и действие закона «определенного словесного окружения» идиомы [2, с. 143].

Типологическим «пределом» подобного рода обыгрывания можно считать формально-лингвистические ассоциации, обычно это иллюстрации в научной и научно-популярной литературе. Так, в ряду примеров употребления существительных со значением собирательности (типа «хламье», «мужичье», «вишенье» и т.п.) встречаем *оконье* («Фортуна и Нищий»):

Существительные среднего рода с суффиксом [-j] (орфографически слова на *-ье*) имеют собирательное значение «группа однородных лиц, предметов, названных мотивирующим словом» <...> *оконье: бедняжка-нищенский под оконьем таскался* (Крылов) (Русская грамматика <1982>).

Содержательная «периферия» в значительной степени и определяет присутствие текста Крылова в живой русской речи. Функциональный «вектор» текста, входящего в русский хрестоматийный круг чтения, направлен от исходной событийно-оценочной доминанты как основы басни к вовлечению в явное или скрытое цитирование фрагментов, соотносимых с деталями повествования (фоном), развитием разнообразных вариантов (парадигм) при сохранении исходной мотивации.

Функциональной особенностью использования басенного слова Крылова является контаминирование (объединение) интертекстовых единиц. Само явление контаминации по-разному оценивалось фразеологами, однако показательно, что подобное обыгрывание воспринимается не только как закономерное явление, но и становятся особым аспектом при функциональном описании русской фразеологии [4]. Показательно, что сходная проблематика возникает и при словарной обработке смежного фразеологии участка – интертекстовых единиц (прежде всего – крылатых слов и выражений, прецедентных феноменов, цитат, литературных образов и пр.). В сфере интертекстематики данные вопросы могут получить продолжение. Это, прежде всего, комментирование степени соотнесенности выражения с источником, оценка «ошибок» цитирования: это не только и не столько создание новой речевой единицы, но и образование нового интертекстового единства цитатного характера, когда собственно фразеологический аспект является только частью вопроса. Соответственно крайними случаями проявления такого объединения будут, с одной стороны, нало-

жение или соединение цитатных фрагментов (контактная контаминация) и, с другой, наличие двух и более отделенных друг от друга цитатных фрагментов (дистантная контаминация), т.е. отсутствие линейной целостности. Возникающий цитатный континуум в этом случае можно понимать как совокупность цитат разного типа и разного происхождения в рамках анализируемого текста (текстового фрагмента), проявление интертекстового пространства, организованного как интертекстовое поле. Континуум и контаминирование нередко функционально совмещаются и взаимодействуют. Фразеологическая контаминация может быть только контактной (за исключением случаев текстового обыгрывания), тогда как контаминирование цитатных единиц допускает введение разделенных цитатных вкраплений, дающих «эффект» интертекстовой целостности.

При учете источников объединенных единиц представляется целесообразным разграничивать микротекстовую, мегатекстовую и макротекстовую типы контаминаций.

Микротекстовая контаминация – объединение фрагментов, восходящих к одной басне. Микротекст – автономная текстовая единица, включенная в состав мегатекста, в нашем случае это «басня – собрание басен». Очевидно, что подобное инклюзивное соотношение вариативно. Так, собрание басен Крылова разделяется на девять книг, однако в массовых изданиях такое деление, как правило, не соблюдается, и избранные басни даются как целостное собрание, не распределяющееся по книгам. Как показывает наш опыт, авторское разделение басен на книги в рамках собрания обычно не имеет значения и в интертекстовой динамике ослаблено.

Например, популярное выражение *лебедь, рак и щука* является соединением названия басни «Лебедь, Щука и Рак» с первым стихом «*Однажды Лебедь, Рак да Щука*». При этом в речи «*Лебедь, Рак и Щука*» нередко выступают как название самой басни. Вместе с тем, два цитатных фрагмента в каждом случае не теряют своей идентичности, входя в цитатный континуум (в предложение вводятся измененные слова заключения басни – *Да только воз и ныне там*):

Послушаешь, например, дебаты наших парламентариев и сразу вспоминаешь легендарное «*Лебедь, Рак и Щука*», – и становится понятным, почему экономический *воз нашей страны все топчется на одном месте* (В. Лебедева. Возвращение к истокам. Христианский сайт «Для ТЕБЯ». 1998. 1 мая. <http://www.foru.ru/article.21.html>).

Объединение исходно несмежных стихов басни «Ворона и Лисица» с неточностями, свойственными свободному цитированию, можно квалифицировать как контактную микротекстовую контаминацию (*Уж сколько раз твердили миру, Что лесть гнусна, вредна; но только всё не впрок*):

Уж сколько раз твердили миру, да только все не впрок. Мы очень любим наступать на те же грабли (<http://zsite.narod.ru> <2008>).

Ср. пример совмещения цитатного континуума с микротекстовой контаминацией, также основанной на усечении исходного фрагмента как

следствия свободного цитирования (*Свинья под Дубом + Свинья под Дубом вековым Наелась желудей досыта, до отвала; Наевшись, выпалась под ним; Потом, глаза продравши, встала И рылом подрывать у Дуба корни стала*):

В известной басне «Свинья под Дубом», в которой, как оказалось, описывается базовый стереотип поведения украинской политической элиты, *главная героиня, нажравшись желудей, принялась подрывать своим рылом у дуба корни* (А. Окара. Украинские волки против человеко-свиней. Истеблишмент. Запорожская газета, хроника настоящего). (<http://establishment.com.ua/articles> <2007>).

Мегатекстовая контаминация. Мегатекст – объединение микротекстов, в нашем случае – собрание басен, существующее в русском круге словесной культуры как совокупность текстов, дающая систему образов, цитат, креолизованных интертекстовых единиц. В этом случае нередко толчком для введения цитаты может быть текстовый стимул, слово, соотносимое с двумя и более микротекстами. Например, «Зеркало и Обезьяна» – «Я удавилась бы с тоски, Когда бы на нее хоть чуть была похожа» и «Обезьяны» – «Кто Обезьян видал, те знают, Как жадно всё они перенимают». Здесь два микротекста объединены в один и сопровождаются «наивной» паспортизацией:

Слушай, ты понимаешь, что твой ученик – обезьяна? Только что спрыгнул с ветки, да зацепился навеки, на ней и останется! Природу не перевернешь. Дедушка Крылов что говорил? *я удавилась бы с тоски, когда бы на нее чуть-чуть была похожа...* – «Зеркало и Обезьяна», вспомнила? *Кто обезьян видал, те знают, как жадно все они перенимают* (Анафема. Правдивая история-буфф. <http://www.russianlife.nl/anafema.htm> <2009>).

Мегатекстовая контаминация, основанная на свободном последовательном цитировании, соотносится с баснями «Ворона и Лисица» и «Павлин и Соловей», при этом введение цитатного материала стимулируется темой заметки – «пение». Данный пример типологически близок к предыдущему:

Есть артисты и певцы, на которых интересно только смотреть. Выйдет на сцену какая-нибудь девичья группа с воинственно-сексуальным имиджем, взбудоражит базовые инстинкты публики и даже не заметишь, что они, оказывается, еще умудрились что-то спеть при этом. А вот при отключенном изображении слушать эту песню – увольте и даже не просите! *Лисица* из басни дедушки Крылова хоть откровенно и *льстит Вороне ради кусочка сыра*, но все-таки при взгляде на внешнюю красоту часто верится, что и звучит эта красота так же прекрасно: *Голубушка, как хороша! ну что за шейка, что за глазки!* <...> Никогда не ждёшь, что *царь-птица* может только *пропеть «кошкою разов десяток сряду»* (Н. Горская. С первого слова <2008>).

Ср. также типичный случай смешения источников в цитатном континууме разных басен, однако отсутствие указания на источник в примере ниже дает одновременно и мегатекстовую дистантную контаминацию:

В баснях (скажем, у Крылова) басенные ситуации возникают в результате взаимодействия персонажей, чьи характеры стабильны <...>. *Лисица, выманившая у вороны сыр* («Ворона и Лисица»), – это, по видимому, та самая *лисица*, которая отказалась поделиться с *Волком* запасом «мяснова» («Волк и Лисица»), а *ворона*, так глупо отдавшая *сыр*, – та самая, которая не менее глупо *угодила в суп* («Ворона и Курица») (М. Петровский. Поэт Корней Чуковский <2002>).

В басне «Бумажный Змей» Мотылек говорит Бумажному Змею: «А я, хоть, правда, невысоко, Зато лечу, Куда хочу», в другой басне («Пчела и Мухи») осуждающие слова Пчелы почти совпадают («Но вы летите, Куда хотите!»). Такой случай можно воспринимать как измененную контаминированную самоцитату. При интертекстовом шаге грамматическая парадигматика в дальнейшем расширяется. Впрочем, можно лишь допустить, что приводимые ниже примеры обыгрывают слова Крылова:

[Загол. рекламной инф. об авиапутешествиях и пр.] *Куда хочу – туда лечу* (Арг. и факты. 2010. 22 марта); [Загол.] *Летите, куда хотите*. [В тексте] <...> Чтобы избежать проблем со здоровьем, связанных со сменой часовых поясов, врачи советуют придерживаться нескольких простых рекомендаций (Д. Кокоулин) (Континент Сибирь. Региональная деловая газета. 2006. 9 июня); Акция Аэрофлота: *Летим, куда хотим* (<http://www.aviasales.ru/aksiya-aeroflota-letim-kuda-hotim> <2010>); [Загол.] Экскурсионный тур: *Летим не куда хотим, а куда дешевле* (<http://www.nrs.com/news/details/usa> <2009>).

Макротекстовая контаминация. Макротекст – «совокупность высказываний или текстов, объединенных содержательно или ситуативно, а также связанных на основе структурно-композиционного и культурного единства», «объединение всех существующих в культурном пространстве текстов» [1, с. 216].

Комплексной интертекстовой единицей можно считать шутивное соединение стихов из разных поэтических произведений (центон), например:

Ночь, улица, фонарь, аптека
Затеяли играть квартет.
Живи еще хоть четверть века
Дери смычком – все толку нет.
Навозну кучу разрывая,
Летит кибитка удалая.
Россия вспрянет ото сна:
Петух нашел жемчужного зерна!

(Поиграем? Немножко центонов по Крылову <2008>.

<http://rezoner.livejournal.com>)

В текстовых контаминациях-реакциях на басенное слово преобладает Пушкин, хотя вопрос о такой ассоциативной частотности требует особого изучения. Устойчивую связь Крылова с Пушкиным демонстрирует и следующий пример креолизированного текста, основанного на комментировании фото:

Эту фотографию я хотел показать еще вчера <...>. Представляю вашему вниманию министра образования Эстонской Республики, который изучает энциклопедический справочник на русском языке <...>, «*то их понюхает, то их полижет*» («Мартышка и Очки») – и далее по тексту. <...> На руководителя общественно-правового телерадиовещания <...> *русский дух ценного учебного пособия не действует никак* («Руслан и Людмила» и «Мартышка и Очки») (День за Днем. <http://kamNoejeshka.livejournal.com/50727.html> <2007>).

В данном случае образуется единство типа континуума, совмещенное с контактной макротекстовой контаминацией, цитата стимулирует новую цитату, часто обыгрываемую и неточную, и типологически разнородное контаминирование.

Учет предложенных выше наблюдений представляется целесообразным при работе над словарем интертекстовых единиц отдельного автора.

Список литературы

1. Данилевская Н.В. Макротекст // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 216–221.
2. Жуков В.П. Фразеологизм и фразеологическое окружение // Литературная и диалектная фразеология: история и развитие. Пятые Жуковские чтения: Материалы Международного научного симпозиума 4–6 мая 2011 г. Т. 2. Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2011. С. 143–158.
3. Крылов И.А. Басни / изд. подготовил А.П. Могиланский. М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1956. 635 с.
4. Мелерович А.М., Мокиенко В.М. Фразеологизмы в русской речи: словарь. М.: Русские словари, 1997. 864 с.
5. Мокиенко В.М., Сидоренко К.П. Басни Ивана Андреевича Крылова: цитаты, литературные образы, крылатые выражения: словарь-справочник. СПб.: Свое изд-во, 2013. 682 с.

О. А. Мещерякова, Н. В. Шестеркина

Колокол и колокольный звон в паремиологическом дискурсе и художественном тексте

В статье проводится сопоставление содержательной организации концептов «колокол» – «колокольный звон» при их вербализации в паремиологическом и художественном дискурсах, устанавливаются общие и отличительные когнитивные признаки, а также особенности использования культурных кодов.

Ключевые слова: концепты «колокол» – «колокольный звон», когнитивный признаки, код культуры, паремиологический дискурс, загадка, художественный дискурс.

The Bell and Bell-ringing in Paremiological Discourse and in Literary Text

In the article a collation of informative organization of concepts “bell” – “bell ringing” during their verbalization in a proverbial and artistic discourse is being compared, the common and distinctive cognitive features and peculiarities of cultural codes’ using are being established.

Key words: concepts “bell” – “bell ringing”, cognitive features, cultural code, proverbial discourse, riddle, artistic discourse.

В современной лингвистике большое внимание уделяется тем номинациям, которые имеют особую семантику в силу культурного значения самого денотата. Колокольный звон на протяжении многих веков существования России был символом ее православной веры и одновременно тесно связывался с повседневной жизнью людей разных сословий. Воздействуя на ум и сердце человека, звук колокола нашел свое описание в фольклоре и литературном творчестве поэтов и писателей XIX–XX веков.

Природа русского устного народного творчества дискурсивно разнопланова. Среди заговоров, пословиц, поговорок и прочих «коротких» жанров, образующих паремиологический дискурс, загадки выделяются особой художественной природой и соответствующей образно-художественной функцией [2, с. 4]. На этом основании загадки более всего близки художественному дискурсу, для которого понятие «художественного» в первую очередь связано с креативностью и вымысленностью: «в художественном тексте, в отличие от других текстов, внутритекстовая действительность (по отношению к внетекстовой) имеет креативную природу, т.е. создана воображением и творческой энергией автора, носит условный, как правило вымышленный, характер» [7, с. 11].

Однако художественная природа все же не позволяет объединить паремиологический и художественный дискурс в одно целое, потому что «языковое существование» художественного текста и, например, загадки определяет множество других факторов, таких как коммуникативные намерения автора; взаимоотношения автора и адресатов; жанровые и стилевые черты коммуникативной ситуации, в которую сообщение включается; наконец, множество ассоциаций с предыдущим опытом, так или иначе попавших в орбиту данного языкового действия [5].

Загадки и художественные тексты, в которых описан колокол и его звон, составляют объект данного исследования, цель которого – дискурсивные характеристики репрезентации когнитивных признаков концептов *колокол* и *колокольный звон*. Материалом для исследования послужили тексты русских народных загадок [6; 8] и художественные тексты поэтов и писателей XIX–XXI вв.

В паремиологическом дискурсе присутствует загадка только о церковном колоколе. Она строится на внимании к его строению, которое частично уподоблено человеческому телу. У колокола есть голова с короной на ней, уши, тулово, пояс, талия, губа, язык, заплечики. В загадке употребляется антропоморфная метафора, которая опирается на данные термины, описывающие строение колокола. Тем самым активизируется антропный код культуры – он помогает сравнить колокол с человеком, построить парадоксальные формулы: *Нет головы, а есть уши, / Нет рта, а есть язык* (5040); *Что с ушами и языком, а ничего не слышит и не понимает?* (5041); *Без рук, без ног, а языком мотаает* (5042).

Среди признаков концепта *колокольный звон* коммуникативно востребованным выступает признак ‘звучание’. Примечательно, что на Руси по звучанию было даже принято давать колоколам имена. Например, на знаменитой ростовской звоннице имеются колокола «Козёл» и «Баран», названные так за резкий, «блеющий» звук, а на звоннице Ивана Великого один из колоколов назван «Лебедем» за высокий, чистый звук, который напоминает лебединый крик.

Загадка о колокольном звоне признает его силу и мощь, что определяет когнитивный признак ‘интенсивность звучания’ в качестве одного из самых востребованных признаков концептов *колокол, колокольный звон* в паремиологическом дискурсе. Для его репрезентации активно привлекается зооморфный код культуры. Так, производителем звука часто выступает конь, кобыла, жеребец: *кони заржали* (5050), *сивый жеребец ржет* (5051), *ржет кобыла с жеребеночками* (5052), *жеребятки ржут, а домой не идут* (5053), *кобылки заржали* (5054), *сорякали кони* (5059) и др. *Конь (кобыла, лошадь)* – символ жизненной силы, в народной традиции одно из самых мифологизированных животных, воплощение связи с миром сверхъестественного, «тем светом», атрибут мифологических персонажей. Образ коня в мифологии связан с солнцем (боги Солнца передвигаются по небу в конной колеснице), со стихией воды и ветра. Конь одновременно связан с культом плодородия (солнцем), смертью и погребальным культом, так как он был главным жертвенным животным, проводником на тот свет [1, с. 245; 9, с. 84].

Звуки больших и малых колоколов отличаются по тональности. Для одновременной передачи представления о мощном и очень мощном используется два зооморфных образа – коней и медведя: *затопали кони, заревели медведи* (5056), *хороши кони застукали, а сам медведь запоряжкивал* (5063). Медведь – символ силы, стойкости, но также и жестокости, ярости. Сходство медведя и человека – основа их мифологического уподобления друг другу – отражено в представлениях о медведях как первопредках. Это животное связано с нижним миром: это образ предка, помощника, хозяина леса, двойника человека [9, с. 112].

В других загадках в качестве субъекта звукового действия выступает бык, корова, а также вол: *рыкнул вол* (5064), *мычит вол* (5066), *зарембали*

коровы (5057). *бык ревет, хвост до неба дерет* (5071), *бык базланит* (5073). *Вол* – символ выносливости, силы, трудолюбия, жертвенности. Вол рассматривается как лунное животное и ассоциируется с тьмой и ночью. Воплощает космические силы и связывается с земледелием и плодородием [9, с. 24]. *Бык* – символ непобедимой силы, жертвенности, связан с земледельческими культурами, в рамках которых символизирует мужское, оплодотворяющее начало. Бык может выступать как в качестве лунного, так и солнечного символа. В ряде традиций бык считался символом бога грозы, громовержца [9, с. 15]. *Корова* соотносится с образами земли, луны, матери и связывается со сферой плодородия. Подобно быку, корова может выступать в качестве космических сил. Повсеместно в индоевропейском мире корова символизирует изобилие (ср. образы молочных рек в русском фольклоре).

Глаголы звукового действия соответствуют этим животным (*рыкнул, мычит, зарембали* и т.п.) и передают его мощь.

Образ быка также используется для передачи представления о больших размерах колокола и интенсивности его звука: *бык железный, хвост конопляный, косы до пола, голос до неба* (5079).

Есть и такие загадки, которые уподобляют быку всю колокольную: *Стоит бык о семи головах, в ребра стучат, бока говорят* (5070). Фантастичность облика животного усиливает представление о силе издаваемого им звука:

Кроме зооморфного кода культуры, загадка опирается на пространственный код, который дает представление о силе звука через описание мест, куда доходит колокольный звон. А он может прийти из-за леса, возникнуть даже из земли и воды, на поле – широком пространстве, в царских дворах от запада до востока и др.: *за лесом, лесом* (5052), *за леском, леском* (5052), *во Киевском, во Даниловском, во государевом дворе* (5059), *сани-то в Казани, ямщики на базаре, вожжи-то в Тобольском, дуга-то в Шалабольском* (5065), *за морем* (5069), иногда даже *в государевом поле, в сырой земле* (5056) (например, если сакральное место опустилось под воду или под землю (см. об этом: [10]). Большую роль играют числительные, с помощью которых пространство, в котором слышится колокол, как бы умножается на сакральное число 7: *на семь сел* (5064, 5066). Кроме того, загадке свойственна гиперболизация пространства, охваченного звуком колокола: *во весь свет* (5051).

Кроме мощи, колокол обладает звонким и длительным звучанием, что не только сближает его с музыкальными инструментами, но и во многом определяет его символику, закрепляет за ним функцию связи между землей и небом.

Звонкое и протяжное звучание колокольного звона, отмеченное в загадках, передается как с помощью культурного кода, так и звукоподражательными приемами.

На реализацию признака ‘звонкое звучание’ направлено использование образа птицы в загадке. Это может быть утка. В таком случае этот признак реализуется еще и символикой образа: птица в песенном фольклоре выступает как символ девушки-невесты [6, с. 382–383]: *крикнула утка чутко* (5069). Кроме того, звонкий голос колокола эксплицируется в глаголе отраженного звукового действия *звякнуть*: *утка крякнула, берега звякнули* (5067). Многоголосие колоколов передается глаголами звуковых действий не одной, а двух птиц – уточки и курочки: *уточка крякнет, курочка брякнет* (1024).

Особо звонким звучанием обладает крик петуха, к которому не раз обращается загадка: *петух на насесте* (5081), *сидит петух, голос до неба, а хвост до земли* (5082). Обращение к этой птице символично: петух соотносится с солнцем, огнем, возрождением. Он выступает в качестве символа рассвета, пробуждения, активности, бдительности. Его рассветное пение отгоняет нечистую силу. Петух связан с солнцем как всевидящим и всеведующим светилом и поэтому используется во многих мантических традициях, а также считается бдительным стражем: его изображения помещались на крышах домов, на флюгерах, на ларцах с драгоценностями. Петух стал символом просветления, т. к. пробуждается на рассвете и приветствует солнце – Христа [9, с. 147]. Также символичен и образ орла: *крикнул орел* (5083). Орел – символ солнца, небесной силы, бессмертия и духа. Орел соотносится с вершиной мирового дерева и со стихиями воздуха и огня. Орел устойчиво ассоциировался с верховными богами и богами войны. В библейской традиции орлу приписывается особая острота зрения, близость к небу, сила, духовность, но и гордыня. В христианстве орел является символом евангелиста Иоанна, т. к. он возвестил о вознесении Христа. Битва орла и змеи символизирует противостояние Христа и сатаны [9, с. 136].

Кроме птиц, звонкий голос колокола передает в загадке лай собачек: *залаяли собачки* (5059). В Библии это нечистое животное. В Средневековье псы олицетворяли неверных, собак связывали с нечистой силой. Однако псы – помощники пастырей, они охраняют и направляют стада [9, с. 185–186].

Представление о длительности звучания колокола передают звуковые глаголы *реветь*, *мычать*, связанные с образом быка, вола. Однако акцент на протяжности звучания в большей мере делает глагол *выть*: *звыли волки* (5060). В мифологии волки были спутниками скандинавского бога Одина, являвшегося военным вождем [9, с. 24].

Метафорическое обозначение звукового действия колокола с помощью глагола *петь* базируется на антропном коде культуры, который помогает воплотить представление не только о звонкости и длительности звучания, но и о его мелодичности, красоте: *Без крыльев летит, без голоса поет* (5043).

Другие метафоры, номинирующие колокольный звон по аналогии с действиями человека, указывают на громкость звучания: *Не тивши, не евши, кричит ошалевши* (5048), создают ситуации небывальщины: *Живой мертвого бьет, / Мертвый голос подает, / На крик его народ идет* (5046).

Сам колокол за его звучание иногда называли звукоподражательно *горь-горь-горь / гой-гой-гой / рюр-лю-лю / люль-люль-лю / вой-вой-вой / вы-вой*. Поэтому не случайны и такие загадки, которые копируют звуки колокола: <...> *ударю я в бом-бом-бом / цивиль-виль-виль / безюлюль-люль-люль / нелель-лель-лель / билюль-лю-лю / гой-гой-гой / дживарь-дживарь / бирюрь-лю-лю / тюль-лю-лю / чивирь-вирь-вирь / тивиль-вилье / бели-берды*. Звукоподражание как прием описания колокола в загадке ориентировано на способ формирования в языке слова *колокол*, которое образовано на основе звукоподражательного удвоения корня (**kol-kol-*) от общеславянского **kol* «круг», «дуга», «колесо» по соответствию формы.

Однако, не ограничиваясь вниманием к звучанию, загадка делает акцент на функции колокольного звона. Поэтому когнитивный признак ‘*способность созывать людей в церковь на службу*’ концептов *колокол, колокольный звон* является актуальным для паремиологического дискурса. Для выражения семантики предназначения колокола активно используются глаголы движения: *народ идет* (5046), *сбежались детки не одной матери* (5069). Предназначение колокола – собирать народ – может быть дано через прием антитезы *созывать в церковь – не бывать в церкви*, которая формирует семантику невозможного: *На молитву созывает, а сам в церкви не бывает* (5047). Кроме того, для загадки характерно использование конструкции побудительного предложения, в которой сосредоточен призыв. Для этого используется глагол *собираться* в форме повелительного наклонения: *собирайтесь, детки, к одной матке* (5068), *собирайтесь, детки, к деревянной матке* (5074).

Кроме описания характера звучания и его функции, загадка описывает эмоциональное воздействие колокольного звона на человека. Это содержание обуславливает соответствующий когнитивный признак концептов *колокол, колокольный звон*. В загадках, реализующий подобный признак, используется речь от первого лица, то есть от лица колокола / колокольного звона (прием олицетворения): *Утешу я царя в Москве, короля в Литве, / Старца в келье, младенца в колыбели* (5084). Ключевым словом выступает глагол *утешить*, который имеет следующие значения: 1. Участливым отношением, увещеваниями и т.п. успокоить, облегчить кому-л. горе, страдание (о ком-л.) || Принести кому-то облегчение, успокоение (о чем-л.). 2. Разг. Доставить кому-л. Удовольствие, радость; обрадовать, порадовать [4, с. 1405]. Глагол подчеркивает положительное эмоциональное воздействие колокольного звона на человека.

Художественный дискурс в описании колокола и колокольного звона во многом продолжает традиции, заложенные загадкой в паремиологиче-

ском дискурсе, в чем-то развивая и дополняя их, одновременно формируя только ему присущие особенности в изображении колокола и колокольного звона.

В русском лирическом и эпическом художественном тексте лексическое оформление темы опирается на такие языковые единицы, как *колокол*, *колокольный*, *колоколья*. Согласно статистическому подсчету, *колокольный*, *колоколья* в стихах А. С. Пушкина употреблено 17 раз, максимальное количество употребления лексемы *колокол* – 26 – отражено в лирических текстах М. Ю. Лермонтова [3, с. 19]. Обращение к этим словам, а также к лексемам *звон*, *звонить* и т.п., словам и словосочетаниям, обозначающим виды колокольного звона (*благовест* и т.п.) присутствует как в поэзии, так и прозе XIX-XX века.

Представление о колоколе – музыкальном инструменте – создает лексема *колокол* в прямом значении: *О, верх мальчишеского счастья – наконец-то в моих руках веревка от самого главного, самого большого колокола...* (А. Куприн. Мой паспорт).

Образ звона колоколов воссоздают прямые номинации, в роли которых выступают «звуковые» слова и словосочетания с ними. Например,

- *благовест*: *Достать пролетку. За шесть гривен, // Через благовест, через клик колес, // Перенестись туда, где ливень // Еще шумней чернил и слез* (Б.Пастернак. Февраль. Достать чернил и плакать!);

- *колокольный звон*: *Рассказывали, что в самый день кончины она все слышала колокольный звон <...>* (И. Тургенев. Живые мощи); *А мне в ту ночь приснился твой приезд. // Он был во всем... И в баховской Чаконе, // И в розах, что напрасно расцвели, // И в деревенском колокольном звоне* (А. Ахматова. Сон);

- *звуки с колоколенки*: *С колоколенки соседней // Звуки важные текли* (А. Ахматова. Проводила друга до передней ...) и т.п.

Колокольный звон может быть обозначен и словом *колокол* (в ед. и мн. числе) на основе приема метонимии. Заметим, что такое употребление лексемы *колокол* встречается и в русских пословицах, например: *Славится Москва невестами, колоколами да калачами*. Именно на паремиологическую формулу опирается А.С. Пушкин в стихотворении-обращении «Всеволожскому»: *Москва пленяет пестротой, // Старинной роскошью, пирами, // Невестами, колоколами, // Забавной, легкой суетой, // Невинной прозой и стихами*). Для уточнения характера звучания колокольного звона лексема *колокол* может быть включена в генитивную конструкцию, указывающую на то церковное строение, которому принадлежит колокол, например: *Кто в утро зимнее, когда валит // Пушистый снег, и красная заря // На степь седую с трепетом глядит, // Внимал колоколам монастыря <...>* (М. Лермонтов. Кто в утро зимнее, когда валит...).

Наряду с прямыми номинациями колокольного звона в художественном тексте частотны и метафорические конструкции. В них звуки колокола часто уподобляются человеческой речи, плачу, песне и т.п.: *В своих*

привычках барин, рыболов, Друг, семьянин, хозяин хлебосольный, Он любит жить в Москве первопрестольной, Вникая в речь ее колоколов (И. Северянин. Алексей Н. Толстой) *И вдруг запел жалобным звоном // Колокол на древней часовне...* (В. Горянский. Сказка о долговом). Природная стихия также дает материал для метафоризации колокольного звона: <...> *и в ожиданье // Кремлевских колоколов я слушал завыванье. // Следил за медной бурей, // Поднявшейся в безоблачном лазуре* (Ф. Тютчев. 17-е апреля 1818); *Над городом, отвергнутым Петром, // Перекатился колокольный гром* (М. Цветаева. Над городом, отвергнутым Петром...).

Несмотря на различие в способах лексикализации концептов *колокол*, *колокольный звон* в паремиологии и художественном тексте, когнитивные признаки, реализуемые в них, близки по своему содержанию.

Семантика силы, мощи звука колокола находит свое отражение в художественных текстах различных авторов. Часто для вербализации признака 'интенсивность звучания' авторы обращаются к эпитету: *О, ранний благовест и майская заря! // Как этот звон, могучий и тяжелый, // Сливается с открытой и веселой // Равниной зеленеющих полей!* (И. Бунин. На монастырском кладбище). Возможно включение пространственных характеристик для гиперболизации представлений о силе звучания: *И когда неслись мимо Страстного монастыря, показалось из-за крыши ледяное красное солнце и с колокольни сорвался первый, самый как будто **тяжкий и великолепный удар**, потрясший всю морозную Москву* (И. Бунин. Ида). В этом фрагменте морфологические средства (единственное число лексемы *удар*) в сочетании с обозначением локуса (*вся Москва*) формируют представление об интенсивности звучания колокола. В стихотворении С. Есенина подобную функцию выполняет наречие *где-то* с семантикой неопределенности места, где затихает звук колокола: *Где-то за дорогой // Замирает звон* (С. Есенин. Колокол дремавший...).

Как и в загадке, в художественном дискурсе для описания колокольного звона важен признак 'звонкое звучание'. Он вербализуется лексическими средствами: эпитетом *звонкий, звонко, презвонкий*, метафорой *будит, разбудил*; синтаксическими средствами: повтором слов с семантикой звонкого; фонетическими средствами – аллитерацией звонких звуков и т.п. Например, *Звонким колокол ударом // Будит зимний воздух* (А. Блок. Рождество); или *Колокол дремавший // Разбудил поля <...> Звонко раздаётся // Голос по лесам. // Звонко побежала // Резвая волна <...>* (С. Есенин. Колокол дремавший...); *Есть у нас презвонкий // Колокольный звон* ([М. Цветаева. На заре морозной...) и др.

Когнитивный признак 'собирать людей на церковную службу' концептов *колокол*, *колокольный звон* больше свойственен художественным текстам XIX века, так как он отражает жизнь воцерковленного общества: *Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки* (Н. Гоголь. Вий).

Однако нельзя сказать, что этот признак утрачен, скорее, он трансформируется, часто в признаки-символы. Поэтому лексические средства описания движения к храму (если они присутствуют) отходят на второй план. На первый план выходят топонимы *Русь*, *Россия*, потому что колокольный звон выступает символом единения Руси / России, всех православных людей этой страны: *Божий храм встает // в волю вольную, // Ах, и песнь поет – // колокольную!.. // До небес плывет // песня плавная – // Оживает Русь // Православная!* (Е. Санин. Диво дивное). Мотивы колокольного звона, объединяющего верующих, особенно важны для тех, чьи судьбы связаны с периодом гонений на религию и / или эмиграцией: *И звон колоколов всю нашу Русь Святую От сна греховного к спасенью пробудит, Открыты будут вновь обители святые, И вера в Бога всех соединит* (Прп. Серафим Вырицкий. Пройдет гроза над Русскою землею); *И звон колокольный, как Божьи уста, // Вновь будет сзывать нас в обитель Христа* (С. Бехтеев. Верую!). Нередко в описании колокольного звона присутствует абстрактная лексика, так как звуки воплощают духовное начало как основу единения: *Вздыхает громко колокол огромный, // Зовет всех в мир духовной чистоты. // Идёт к нему народ надежды полный, // Несёт к нему безгрешные мечты* (В. Крякин. Звон колокольный с ритмом жизни схожий...).

Наиболее востребованным в художественном дискурсе предстает признак ‘воздействие колокольного звона на человека’. Текст особо подчеркивает, какое изменение претерпевает внутренний мир человека, состояние его души, поэтому лексемы *душа*, *сердце* и однокоренные слова активно включаются в контекст, вербализующий концепт *колокол*, *колокольный звон*: *Ударил колокол – и стала ночь светлей, // И позабыты старые гробницы, // И кельи тесные, и страхи темноты – // Душа, затрепетав, как крылья вольной птицы, // Коснулась солнечной поющей высоты!* (И. Бунин. На монастырском кладбище); *В беге нам мешали прясла, // Нам мешали в беге жерди, // Капли благовеста маслом // Проникали до предсердья* (Б. Пастернак. Улыбаясь, убывала...).

В отдельных художественных текстах о колокольном звоне при описании его воздействия используются слова, однокоренные глаголу *утешить* из народной загадки: *И над толпою голос колокольный, // Как утешенье вещее, звучал <...>* (А. Ахматова. Ждала его напрасно много лет...). Однако в целом можно сказать, что в авторских текстах эмоции как результат воздействия колокольного звона разноплановы и многообразны. В первую очередь характерны положительные эмоции: *Митю разбудил веселый, солнечный трезвон колоколов <...>* (И. Бунин. Митина любовь). Присутствует и успокоение, умиротворение: *Но отсюда в град свой стольный // Возвращался он, смиренный, довольный, // Вспоминая твой звон колокольный...* (Л. Мартынов. Вологда); Однако возможна и грусть, печаль: *В протяжном колокольном звоне — // Печали мира и мои <...>* (Е. Дмитриева. Плащаница). Часто характер эмоции, пробуждаемой звоном

колоколов, связан с периодом церковного календаря. Поэтому в описании Пасхального звона преобладает радость: *Звон колокольный и яйца на блюде // Радостью душу согрели* (М. Цветаева. Пасха в апреле), а, например, семантика описания звона Великого поста амбивалентна: *И, долбя и колуная // Льдины старого пласта, // Спит и ломом бьет по сини, // Рты колоколов разиня, // Размечтавшийся в уныньи // Звон великого поста* (Б. Пастернак. Лейтенант Шмидт). В стихах современных поэтов часто присутствует противопоставления звука колокола и звуков «цивилизации». Так, противопоставление колокольного звона звонку телефона, использованное поэтом Б. Слуцким, подчеркивает умиротворяющее воздействие на человека колокола, тогда как телефонному звонку, порожденный злобой дня современной жизни, вызывает раздражение: Нет, не телефонный – колокольный // звон / сопровождал меня // в многосуточной отлучке самовольной // из обычной злобы дня. (Б. А. Слуцкий. «Нет, не телефонный – колокольный...»).

В художественном тексте одной из характерных особенностей описания колокольного звона становится его соотнесение с миром чувств, переживаемых героем произведения: *Колокол стонет, // Девушка плачет, // И слезы по четкам бегут* (М. Лермонтов. Песня).

Часто подчеркивается особая функция колокольного звона – пробуждать память, например, об отчем крае: *<...> Их звон призывный // Через могилы // Гудит так дивно // И так уныло. // К себе он тянет // Неодолимо, Зовет и манит // Он в край родимый* (И. Аксаков. Благовест).

В художественном дискурсе при репрезентации концепта *колокол* большое значение приобретает антропный код культуры. В загадках обращение к нему создавало ситуацию невозможного. В художественном тексте эта задача реализуется менее ярко, тем не менее термины, пришедшие из тематического поля соматизмов и связанные со строением колокола, включаются в языковую игру: *Грушевидный язык его тяжел и долго скрипит своим ухом, пока его раскачиваешь* (А. Куприн. Мой паспорт).

На основе уподобления колокола человеку формируется олицетворение: *В тот колокол, что звал народ на вече, // Вися на башне у кривых перил, // Попал снаряд, летевший издали, // И колокол, сердясь, заговорил* (Д. Кедрин. Колокол). Часто оно не ограничивается рамками стилистического приема и передает авторское анимистическое мироощущение в восприятии как колокола, так и колокольного звона. Например, в эпическом тексте приписывание колоколу свойств и признаков одушевленных предметов объясняется движением чувств от человека к колоколу: *Казалось, его переполненное старческое сердце перешло в мертвую медь* (В. Короленко. Старый звонарь (весенняя идиллия)).

Прием олицетворения активно входит и в описание колокольного звона: *<...> и звуки точно пели и трепетали, смеялись и плакали, и сплетаясь чудною вереницей, неслись вверх, к самому звездному небу* (В. Короленко. Старый звонарь (весенняя идиллия)). Олицетворение уси-

ливается за счет многозначности музыкальных терминов. Например, бас – 1) ‘низкий мужской голос’; 2) ‘нижний диапазон звучания, общее название разновидностей музыкальных инструментов, звучащих в этом диапазоне, и их партии’. Подобная многозначность свойственна и таким лексемам, как *тенор*, *дискант* и т.д. Их употребление в описании создает представление о живом колоколе, подобном оркестру или многоголосому хору: *Большой бас громко вскрикивал и кидал властные, могучие тоны, оглашавшие небо и землю: "Христос Воскресе!" И два тенора вздрагивая от поочередных ударов железных сердец, подпевали ему радостно и звонко: "Христос Воскресе!" А два самые маленькие дисканта, точно торопясь, чтобы не отстать, вплетались между больших и радостно, точно малые ребята пели вперегонку: "Христос Воскресе!"* (В. Короленко. Старый звонарь (весенняя идиллия)). Наделение колокола прозвищем в прямой речи героев и в авторском повествовании или использование исторически сложившихся имен колоколов также способствует передаче анимистического мироощущения в восприятии колокола. Примером тому служит описание колоколов и их звонов в «Богомолье» И. Шмелева: – *Сейчас это "Корноухий" благовестит, маленький, тыща пудов всего. А по двенадцатым – "Царь-Колокол" ударяет, и на ногах тут не устоишь. Дьякон рассказывает, что после обедни и "Переспор" услышим: и колоколишка-то маленький, а все вот колокола забьет-накроет. Певчие хвалят "Лебедя": – За "Славословием"-то вчера слышали? Чистое серебро!*

В силу анимистического мироощущения олицетворение выходит за рамки отдельного стилистического приема и выступает основой текстообразования. Так, рассказ В. Солоухина «Колокол» построен на основе олицетворения как сквозного приема, благодаря чему повествование об истории колокола напоминает рассказ биографии человека со всеми ее перипетиями. Начало рассказа – о «появлении на свет» колокола – напоминает описание рождения человека: *Когда он появился на свет, его положили на весы <...> Что-то тяжелое подцепили к новорожденному, приподняли его над землей, и вдруг он неожиданно для самого себя внятно и звонко крикнул. Голос оказался чистый, радостный, с нежным отзвуком серебра. Он долго не хотел гаснуть, все звенел потихоньку в воздухе* (В. Солоухин. Колокол). Использование олицетворения создает не только образ «живого» колокола, но и образ кризисной эпохи, в которой колокол страдает, над ним чинят расправу: *<...> решено было колокола казнить: сбросить их с колокольни, вырвать им языки, предать избиению и раздроблению на части, а затем и части эти предать огню* (В. Солоухин. Колокол). Подобное описание воссоздает факты борьбы с религией в истории страны, усиливает представления о надругании над чувствами верующих, их волнениях в эпоху гонений: *женщины толпой загородили вход и старались не пропускать на звонницу незнакомых людей с веревками, с молотками, с клещами <...> Но приговор есть приговор <...> Люди с веревками в конце концов зашли на звонницу* (В. Солоухин. Колокол).

Примечательно, что анимистическое мироощущение автора в описании колокола и колокольного звона присутствует не только в классических произведениях, но и в текстах современных авторов, размещающих свои стихи в сети Интернет. Вот один из таких примеров: **Колокольный звон сорвался // В суету московских пробок // Испугался, растерялся – // Он так молод был и робок. // Задохнулся** душным смрадом // Двадцать первого столетия // И упал со мною рядом, // Проводов опутан сетью (Э. Чернова. Колокольный звон).

Итак, при содержательно-тематической общности двух дискурсов – паремиологического и художественного – они коррелируют между собой, создавая две системы высказываний о колоколе и колокольном звоне: общую и различную.

Различная система высказываний об одном денотате в двух дискурсах обусловлена как идеологическим, так и коммуникативным фактором.

Паремиологический дискурс основывается на мифологическом мышлении, характерном для коллективного сознания наших предков, в то время как для художественного мышления более характерно индивидуально-авторское, обусловленное индивидуальным опытом познания.

Коммуникативный фактор паремиологического дискурса предполагает изначальное общее поле смыслов для того, кто загадывает, и того, кто отгадывает. Для художественного дискурса подобное поле является идеальным результатом литературной коммуникации, но автору важно передать то новое, что он сам пережил, своему читателю. Отсюда разноплановые характеристики звучания колокольного звона в художественном дискурсе и не менее разноплановые ассоциации, вызванные его описанием.

Общая система обусловлена не только фактором экстралингвистического плана, но и идеологическим фактором, а именно: менталитетом народа и существующими в его сознании ценностями и антиценностями. Концепты *церковный колокол*, *колокольный звон*, объективируемые в паремиологическом и художественном дискурсах, хотя соотносятся с обрядом христианского вероисповедания, все же в большей степени выступают составляющими христианизированного мировоззрения. Под его влиянием представление о предназначении колокола и воздействии на человека составляют общую дискурсную сферу.

Список литературы

1. Агапкина Т.А. Колокол //Славянская мифология: энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Толстая. 2-е изд. М.: Междунар. отношения, 2011. С. 237–238.
2. Аникин В.П. Русское устное народное творчество. М.: Высшая школа, 2004. 735 с.
3. Атаманова Н.В. Символическое восприятие образа колокольного звона в языке русской поэзии // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 12 (42). Ч. 3. С. 19–22.
4. БТСРЯ – Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт. 1536 с.

5. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 352 с.
6. Гура А. В. Утка // Славянские древности. Т. 5 / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Международные отношения, 2012. С. 545–550.
7. Загадки / сост. В. В. Митрофанова. Л.: Наука, 1968.
8. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / 3-е изд., стер. М.: Академия, 2008. 272 с.
9. С) – Садовников Д. Н. Загадки русского народа: сб. загадок, вопросов, притч и задач / предисл. В. П. Аникина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1959. 335 с.
10. ССЗ – Словарь символов и знаков / авт.-сост. В. В. Адамчик. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2006. 240 с.
11. Ханов В. А. Художественное воплощение легенды о граде Китеже в творчестве М. Горького и литературная традиция // Изв. Самарского научн. центра Российской академии наук. Т. 12. №3 (3). 2010. С. 788–792.

Е. А. Юрина

Идиоматика прецедентного характера в «Словаре русской пищевой метафоры»*

В статье рассматриваются образные прецедентные слова и выражения, отражающие когнитивную метафору еды / пищи, и способы их описания в «Словаре русской пищевой метафоры». Прецедентные идиоматические выражения характеризуются с точки зрения их источника (литературное, фольклорное, мифологическое происхождение). Предлагается унифицированный способ толкования данной группы языковых единиц в словаре, построенном по тематическому и гнездовому принципу. Данные вопросы освещаются на фоне актуальной проблемы лексикографической параметризации образной системы языка.

Ключевые слова: образная лексика, фразеология, словарь, пищевая метафора, прецедентные выражения.

Yurina Elena

Precedent Idiomatics in "The Dictionary of Russian Food Metaphor"

This article dwells on the method of describing precedent names in *The Dictionary of Russian Food metaphors*. The object of the research is the precedent words and expression motivated by the names of dishes and food products in terms of their lexicographic presentation. As *The Dictionary of Russian Food Metaphors* includes idiomatic combinations with the literary, art, folklore and mythological origin that retain a strong link with their source, it required development of a unified method of interpretation for this group of linguistic units. The research is topical due to the active development of metaphorological and linguocultural trends in modern Russian studies and the frequency of use of precedent words and expressions in the discourse.

* Статья написана в рамках научного проекта № 8.1.31.2017, выполненного при поддержке Программы повышения конкурентоспособности ТГУ.

Key words: figurative lexis, phraseology, dictionary, food metaphor, precedent expression.

Актуальность лексикографического описания образных слов и выражений русского языка обусловлена интересом современной лингвистики к исследованиям метафоры, образности, языковой картины мира (Н.Ф. Алефиренко, А.Н. Баранов, Д.Б. Гудков, Д.О. Добровольский, А.В. Жуков, Ю.Н. Караулов, В.В. Красных, М.Л. Ковшова, В.М. Мокиенко, Г.Н. Складарская, В.Н. Телия и др.). Результаты теоретических исследований отражаются в словарях нового типа, так как лексикографическая форма позволяет систематизировать обширный эмпирический материал, дать многоплановую характеристику языковых единиц и представить различные аспекты картины мира и культуры народа. За последние тридцать лет вышло в свет около 80 словарей, описывающих различные фрагменты образной системы языка, в которых предлагаются новые подходы к лексикографической презентации языковой образности [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 10; 11; 12; 14; 17; 18; 19 и др.].

Лексикографическая параметризация образной системы языка связана с решением научной проблемы системного словарного описания слов и устойчивых выражений с метафорическим (шире – идиоматическим) типом семантики. Проблемное поле сформировано явным противоречием между традиционным подходом к словарному описанию, базирующемуся на системно-структурной модели языка, – и антропоцентрическим подходом, нацеленным на отражение в словаре различных аспектов проявления личности говорящего, в том числе – устойчивой системы образных представлений о мире, выраженных в языке. Так, в традиционных толковых словарях метафорическая семантика отражается предельно редуцированно: указываются далеко не все метафорические значения, контексты, иллюстрирующие словоупотребления, крайне лаконичны либо вовсе отсутствуют. Образная лексика и фразеология описываются разрозненно, а фразеологические словари, построенные по алфавитному принципу, не отражают системный характер исходных образов.

Появлению новых словарных концепций, ориентированных на преодоление этого разрыва, способствуют следующие внутринаучные и экстралингвистические факторы: 1) утверждение антропоцентрической научной парадигмы в лингвистике; 2) развитие когнитивного и дискурсивного подходов к анализу семантики языковых единиц и текстов; 3) становление новых лингвистических направлений и научных теорий – когнитивной теории метафоры, концепции образного строя языка и теории языковой образности, лингвокультурологической и когнитивной концептологии; 4) широкое применение компьютерных технологий в области автоматической обработки текста, корпусной лингвистики, компьютерной лексикографии.

Самым разработанным направлением современной фигуративной [5] (образной) лексикографии является фразеография [1; 2; 3; 10; 11; 12]. Вместе с тем появляются словари, комплексно описывающие образный лексико-фразеологический и паремиологический фонд в его целостности, обусловленной общностью мотивирующих образов и единством выраженного в семантике языковых единиц кода культуры [7; 14; 17; 18; 19]. Лексикографическая параметризация образного строя языка, представленная в современных словарях, свидетельствует о всё более детальной и глубокой проработке способов словарного изъяснения различных аспектов содержания толкуемых единиц. Словарные статьи представляют результаты глубинного семантического анализа образных выражений с учётом их истории, этимологии, культурного фона и символического значения. Авторы опираются на огромные контекстные базы и обширные картотеки, созданные благодаря использованию машинного фонда и современных корпусных технологий. Данные направления отечественной лексикографии разрабатываются в теоретических и словарных работах А.Н. Баранова, В.В. Красных, Д.Б. Гудкова, М.Л. Ковшовой, В.М. Мокиенко, В.Н. Телия и др. Значительный вклад в развитие этих направлений вносят и представители Томской лексикографической школы, усилиями которых была создана и реализована на практике уникальная модель лингвокультурологического «Словаря русской пищевой метафоры» [18; 19].

«Словарь русской пищевой метафоры» является полным собранием русских метафор, сравнений, идиом, пословиц и поговорок, отражающих метафоризацию сферы «Еда» как в национально-специфическом, так и в интернациональном, и универсальном, общечеловеческом, сегментах образной системы. В ходе работы был собран обширный лексический и текстовый материал: языковые метафоры (*каша в голове*), словообразовательные производные с метафорической внутренней формой (*нахлебник, однокашник*), устойчивые образные сравнения (*как мёд*), фразеологизмы различной структуры (*урвать кусок пирога, как сыр в масле кататься*), пословицы и поговорки (*аппетит приходит во время еды*), крылатые выражения (*сладких пряников всегда не хватает на всех*). Фактическая база исследования составляет более 3000 образных слов и выражений русского языка, картотека контекстов насчитывает более 20 000 текстовых фрагментов.

Новизна словарной концепции определяется стремлением целостно описать характерный для сознания русской языковой личности фрагмент образной системы в единстве концептуальных и смысловых связей между метафорически уподобляемыми явлениями. Эта задача потребовала новых способов организации словарного материала (тематический и гнездовой) и представления семантики толкуемых единиц (лингвистический, когнитивный и энциклопедический). Словарь построен по тематическому принципу: он включает три тома: «Блюда и продукты питания» [16],

«Гастрономическая деятельность» [17], «Субъект, объект и инструменты гастрономической деятельности» (готовится к печати).

Материал каждого тома распределен в соответствии с тематикой исходной сферы-источника метафорических проекций и демонстрируют метафорическое функционирование гастрономических образов. Например, первый том включает разделы 1. Продукты растительного происхождения. 2. Продукты жизнедеятельности животных; 3. Мясные и рыбные продукты и блюда; 4. Кулинарные блюда и изделия. Внутри каждой рубрики словарные статьи сгруппированы по принципу лексико-фразеологического гнезда.

Например, заглавная номинация **КАША** 'сваренное на воде или молоке кушанье из крупы' открывает презентацию серии образных средств языка, в которых этот образ проецируется на явления иных понятийных сфер: языковые метафоры: *каша* 1) 'полужидкая масса (грязь, мокрый снег и т.п.)'; 2) 'путаница, беспорядочное смешение фактов, событий, явлений'; 3) 'суматоха, нестабильная военная или политическая ситуация'; фразеологизмы: *заварить кашу* 'начать какое-л. хлопотливое, трудное дело, имеющее неблагоприятные последствия'; *каша в голове* 'путаница мыслей, неспособность найти нужную информацию среди имеющихся знаний'; *каша во рту* 'о нечленораздельной, невнятной речи'; *каша во рту стынет* 'о глуповатом, медлительном, нерасторопном человеке'; *каши не сварить* 'невозможно договориться, нельзя положиться на кого-л.'; *мало каши ел* 'о невысоком, физически неразвитом человеке'; *просить каши* 'о сапогах, ботинках или другой обуви, разорванной впереди, у которой как будто раскрыт рот'; *расхлёбывать кашу* 'справляться со сложной ситуацией, возникшей по причине чьих-л. необдуманных действий'; пословицы и поговорки: *кашу / каши маслом не испортить* 'что-л. хорошее, необходимое, правильное не повредит даже в большом количестве'; собственно образные слова: *однокашник* 'человек, учащийся с кем-л. вместе в школе, реже в университете; одноклассник, однокурсник'.

Среди представленных в словаре образных выражений встретились устойчивые идиоматические сочетания прецедентного характера, которые имеют литературное, художественное, фольклорное, мифологическое происхождение и сохраняют прочную связь с источником. Вслед за Ю.Н. Карауловым, В.В. Красных, Д.Б. Гудковым, И.В. Захаренко и др., к числу прецедентных феноменов мы относим высказывания, наименования, тексты и ситуации, которые хорошо известны всем представителям национально-лингво-культурного сообщества, актуальны в когнитивном (познавательном и эмоциональном) плане, часто воспроизводятся в речи представителей того или иного национального лингвокультурного сообщества [13, с. 216; 15, с. 170; 6, с. 251; 9, с. 107].

Например, в гнездо «каша» входят крылатые выражения *полезть, как каша из [волшебного] горшка* 'неожиданно появиться в большом количестве (о каких-л. явлениях, событиях)'; *сварить кашу из топора* 'сделать, создать что-л., обходясь минимумом доступных средств'. Подобные еди-

ницы можно отнести к числу крылатых выражений. По мнению С.Г. Шулежковой, «крылатые выражения представляют собой стройную систему языковых единиц, все члены которой характеризуются пятью дифференциальными признаками: 1) связью с источником (автором; литературным, мифологическим, фольклорным или историческим персонажем; произведением искусства или литературы; реальным событием и т.д.); 2) раздельноформленностью (они состоят из двух или более компонентов словного характера, связанных между собой по грамматическим законам данного языка); 3) воспроизводимостью; 4) устойчивостью компонентного состава и грамматической структуры (не исключаяющей вариантности); 5) стабильностью, устойчивостью семантики, закрепленной за данным оборотом в языковом узусе» [20, с. 28-29].

Так, образное выражение *полезть как каша из волшебного горшка* восходит к сказке «Горшок каши» из сборника Вильгельма и Якоба Гримм, где старушка в знак благодарности подарила бедной девочке Гретхен волшебный горшок, который сам варил кашу. Мама девочки Марта забыла слова заклинания, которые останавливают горшок, и каши сварилось столько, что она залила все дворы и улицы города: *«А горшочек все варит, не перестает. Уже каша по улице рекой течет. Люди идут по колено в каше. Пар над городом стоит. Лошади карету с места не могут сдвинуть»*. Данный прецедентный текст лёг в основу образного выражения и его современного употребления: *«С приходом свободной жизни, когда из телевизора, как из волшебного горшка, полезла каша, состряпанная из гадостей, а слово, чтобы остановить ее, перевалившую через порог и забившую улицу, – слово это потеряли, Тамара Ивановна, недолго катаясь умом, грохнула телевизор о пол и вымыла руки»* (В. Распутин. Дочь Ивана, мать Ивана).

Выражение *каша из топора / сварить кашу из топора* восходит к одноименной русской народной сказке, где хитроумный солдат сумел заставить жадную старуху положить в пустой горшок с топором и водой соль, крупу, масло и приготовил вкусный обед. В современных текстах данное выражение используется в значении ‘сделать, создать что-л., обходясь минимумом доступных средств’: *«Сценограф Виктор Вольский, можно сказать, сварил кашу из топора – ускользящий и хрупкий мир Моцарта ему удалось создать всего лишь с помощью энного количества белых кубов, различные комбинации которых изобретательно обозначают новое место действия и, главное, поддерживают идею игры, которой истово служит Покровский»* («Аргументы и факты»).

По характеру источника прецедентные образные выражения с пищевой мотивирующей семантикой представлены следующими группами:

1. Прецедентные идиомы библейского происхождения.

Фразеологизм *иметь веру с / на горчичное зерно* ‘иметь слабую веру в Бога, в возможность реализации своих замыслов’ восходит к Евангелию от Матфея, глава 17, где Иисус сравнивает веру с горчичным зерном, под-

черкивая важность наличия веры, а не ее размеров: *«Иисус же сказал им: по неверию вашему; ибо истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: «перейди отсюда туда», и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф.17:20)*. В современном дискурсе используется, чтобы подчеркнуть, что даже малая степень веры в Бога, уверенности в своих силах, надежды на лучшее способны спасти ситуацию, придать силы человеку: *«Это даже не надежда, а полунамек на надежду, хотя и его оказалось бы достаточно (если есть веры в вас хоть на горчичное зерно), чтобы добавить смысла и придать решимости (в чем?)»* (В. Русаков. Безблагодатные элегии Давида Раскина); *«Моя вера минимальна, она меньше горчичного зерна и идентична безверию в глазах людей профессионально определенных. Я и не спорю. Но я ни за что не поверю, что Бога нет. И я не теряю надежды на рассмотрение в Судный день своего дела»* (В. Курбатов. Дорога в объезд).

Выражение *отделить зерна от плевел* 'отделить хорошее от дурного, полезное от вредного' восходит к библейской притче из Евангелия от Матфея, глава 13, согласно которой на пшеничном поле некоего человека взошла не только пшеница, но и сорняки (плевела) из разбросанных врагами семян. Хозяин приказал рабам дожидаться, когда вырастут и те, и другие, и лишь потом собрать сначала сорняки и сжечь их, а затем убрать урожай. Часто используется в публицистическом, политическом типах дискурса по отношению к анализу сложных социальных явлений: *«Позиция Михаила Касьянова: торопиться не надо, сначала следует разделить функции управления между центром и регионами; потом изучить те функции, которыми наделены органы исполнительной власти, и **отделить зерна от плевел**, то есть избавиться от избыточных функций; только проделав все это, можно приступать к собственно реформе правительства»* («Коммерсантъ-Daily»).

2. Прецедентные идиомы мифологического и фольклорного происхождения.

Например, идиома *яблоко раздора* 'источник конфликта, предмет спора' связана с греческим мифом о золотом яблоке с надписью «прекраснейшей», подброшенном Эридой на свадьбу Пелея и Фетиды и ставшем причиной ссоры между богинями Герой, Афродитой и Афиной. Присуждение Парисом этого яблока Афродите косвенным образом привело к Троянской войне. В современных текстах используется для характеристики конфликтных социальных и политических ситуаций: *«По данным «Известий», ООО «Регион», владеющий рядом крупных рыболовецких судов, уже давно стало **яблоком раздора** для криминальных группировок Дальнего Востока»* («Известия»).

Широко используется в современном дискурсе образное выражение *остались рожки да ножки* 'почти ничего не осталось', которое восходит к русской народной детской песне «Жил-был у бабушки серенький козлик», в финале которой козлика съели волки: *«Осиротевший рубль в одно-*

часье рухнул, увлекая с собой в небытие и родную советскую власть со всеми её халявными атрибутами. От избыточных кормушек с тиражами и вояжами **остались только рожки да ножки** (Д. Карапетян. Владимир Высоцкий. Воспоминания); «*Чувство торжества, которое я испытал при первом взгляде на статью, не омрачило ни то, что от написанного лично мною остались рожки да ножки, ни то, что над моим именем стояло другое: «В. Володин»*» (Е. Рубин. Пан или пропал. Жизнеописание).

3. Прецедентные образные выражения, восходящие к анекдотам, современному городскому фольклору.

Выражение **дайте воды напиться, а то так кушать хочется, что переночевать негде** ‘о том, кто, преуменьшая свои реальные возможности, стремится за чужой счет приобрести что-л. необходимое’ восходит к анекдоту: «*Стучится цыганенок в дверь: – Тетенька, дай водички напиться, а то так кушать хочется, что аж переночевать негде*». В современных текстах используется, чтобы подчеркнуть излишнюю предприимчивость, изворотливость, скрываемые корыстные планы собеседника или третьей стороны: «*Любое общение – это обмен информацией. Кстати, чем тебе не угодили гастролеры из столицы Урала? – Вопрос «кстати». Из серии «дайте воды напиться, потому что кушать хочется и переночевать негде*». – Ты же знаешь, я не проболтаюсь, – сказала Лизавета. Оба знали, что она говорит правду. У нее был свойственный всем женщинам недостаток, она была любопытна, как кошка» (Е. Козырева. Дамская охота).

4. Прецедентные идиомы литературного происхождения.

Например, образное выражение **сладких пряников всегда не хватает на всех** ‘невозможно справедливое распределение материальных ценностей, кто-то всегда остается ущемленным в своих интересах’ стало использоваться в речи благодаря песне Б. Окуджавы «Старый король», где король с солдатами отправился в военный поход с целью побить врага и захватить сладких пряников: «*Играйте, оркестры, звучите, и песни, и смех. Минутной печали не стоит, друзья, предаваться. Ведь грустным солдатам нет смысла в живых оставаться, И пряников, кстати, всегда не хватает на всех*». Используется для иронической или саркастической характеристики ситуации распределения социальных благ: «*Очень хотелось бы получить ответ у чиновников от образования на вопрос – должна ли наша якобы бесплатная система образования обеспечивать школьников учебниками? Или, как пел Булат Окуджава: «Пряников сладких всегда не хватает на всех...»?*» («АиФ Камчатка»).

Крылатое выражение **развесистая клюква** ‘неправдоподобная информация; ложь, выдумка’ основывается на эпизоде из мелодрамы Б. Гейера «Любовь русского казака», в котором неосведомленный, незнающий российских реалий иностранец говорил, что он сидел в тени развесистой клюквы. Используется для характеристики степени достоверности информации или её источника: «*Меня удивило в ваших военных стихах знание дела, полное отсутствие развесистой клюквы*» (З. Масленикова).

Разговоры с Пастернаком). *«Однако, уважая профессионализм, он к нашему брату терпелив и великодушен: стремясь к точности, может десять раз остановиться, пояснить и повторить рассказ, чтобы в запись не попала развесистая «клюква»* (В. Санин. Не говори ты Арктике – прощай).

5. Прецедентные выражения, восходящие к цитатам известных политических деятелей.

Прецедентная поговорка ***кто не работает, тот не ест*** ‘кто не прикладывает усилий, не трудится, тот не получает награду’ ассоциируется со словами В.И. Ленина из статьи «О голоде», 24 мая 1918 г.: «Кто не работает, тот да не ест» – это понятно всякому трудящемуся». Однако фраза восходит к Библии (Второе послание апостола Павла к Фессалоникийцам, гл. 3, ст. 10): «Ибо когда мы были у вас, то завещали вам сие: если кто не хочет трудиться, тот и не ешь». Используется по отношению к тем, кто живет за чужой счет, бездельничает: *«Пусть земля горит под ногами туннеядцев! Кто не работает, тот не ест. Как будто это не работа?»* (В. Аксенов. Звездный билет). *«Вернер пропагандирует «гринд» не просто как вариант пособия по безработице, но именно как проект нового общественного устройства, при котором людям не надо будет думать о зарплате. По мнению Вернера, представление о том, что «кто не работает, тот не ест» должно остаться в прошлом»* («Русский репортер»).

Выражение ***это вам не лобии кушать*** ‘это непросто, требует значительных усилий’ восходит к словам грузинского политического деятеля, члена Военного совета Грузии с 6 января по 10 марта 1992 Джабы Константиновича Иоселиани, которому принадлежит выражение *«Демократия – это вам не лобии кушать!»*. *«Никогда бы не поверил, что написать и выпустить огромную иллюстрированную книгу можно за 3 месяца. Это вам не лобии кушать, и даже не икру большой ложкой»* (Коллективный). *«В принципе, читать данный журнал – «это вам не лобии кушать», как выразился покойный ныне, но при жизни весьма авторитетный политический деятель современной Грузии Джаба Иоселиани»* («Неприкосновенный запас»).

6. Прецедентные идиомы, восходящие к художественным фильмам и мультфильмам.

Среди многочисленных образных выражений прецедентного характера встретились случаи однословных образных номинаций прецедентного характера. Например, языковая метафора ***редиска*** ‘человек, вызывающий осуждение своими неверными действиями или поступками’, восходит к крылатой фразе из кинофильма «Джентльмены удачи» (1971 г., реж. А. Серый): *«Редиска – нехороший человек»*. Используется для шутливой неодобрительной характеристики того, кто совершает плохие поступки: *«Конечно, с моральной точки зрения перебежчик – «редиска», сиречь нехороший человек»* («Карьера»). *«Конечно, судья – редиска, но комментаторы все-таки имеют обыкновение перегибать палку»* (Коллективный).

Выражение *мы делили апельсин* ‘о распределении имущества, ценностей между несколькими субъектами’ возникло из одноименной песни, прозвучавшей в мультфильме «Веселая карусель», где животные делили между собой апельсин по долькам: «*Мы делили апельсин. Много нас, а он один. Эта долька для ежа. Эта долька для чижа...*». Часто используется в качестве заголовков публикаций о распределении каких-л. ресурсов или ценностей: [Заголовок:] *Мы делили апельсин: в кинематографической общественности очередной скандал* («Культура»). [Заголовок:] *Мы делили апельсин. Про соглашения о разделе продукции (СПП)* («Известия»).

7. Прецедентные идиомы, восходящие к рекламным слоганам.

Например, выражение *сделай паузу, скушай Твикс* ‘подожди, не торопись совершать какие-л. действия или принимать решения’ восходит к рекламному слогану шоколадного батончика «Твикс», популярному в российской телевизионной рекламе в конце 1990-х – начале 2000-х годов. Говорится, когда автор высказывания призывает собеседников подождать: «*Куда можно продать старые пластинки (качество не очень)? – Не спеши, сделай паузу, скушай твикс – смотришь, и еще дороже стоить будут*» (Коллективный). «*Сделаем паузу, вы скушаете свой «Твикс» – и представите новый документ*», – предложил Лужков «выдающимся руководителям» («Вечерняя Москва»).

Выражение [*иногда*] *лучше жевать, чем говорить* ‘лучше промолчать, чем сказать глупость’ восходит к слогану рекламной кампании жевательной резинки «Stimorol ProZ», популярному в российской телевизионной рекламе в 2000-е годы: «*Именно благодаря страху отдельной личности за здоровье своих зубов в эпоху политической и экономической нестабильности, жевательная резинка стала предметом первой необходимости. «Лучше жевать, чем говорить». Вследствие относительной стабилизации жизни россиян (вторая половина 90-х гг.) постепенно актуализируются социальные потребности общества, прежде всего в любви и дружбе («Рекламный мир»). «Не пойму, чего Грише мешает вылезти? – Живот, – вздохнул Дегтярев, – не проходит наружу. – Ерунда, – радостно воскликнула домработница, – надо его оставить тут на недельку, похудеет и проскочит. – Иногда лучше жевать, чем говорить, – вздохнул Кеша. Поняв, что любимый хозяин недоволен, Ирка обиженно замолчала* (Д. Донцова. Уха из золотой рыбки).

Словарное описание образных единиц прецедентного характера в «Словаре русской пищевой метафоры» включает следующие компоненты: 1) заголовочную формулировку выражения с учетом варьирования его структуры; 2) помету, указывающую на структурно-семантический разряд выражения (образная номинация – **ОН**, фразеологическая единица – **ФЕ**, поговорка – **Погов.**); 3) помету, указывающую на прецедентный характер выражения (**Прец.**); 4) помету, указывающую на принадлежность к определенному функциональному стилю речи (*Разг.*, *Книжн.* и др.); 5) формулировку толкования значения; 6) экспрессивно-стилистическую помету

(Ирон., Неодобр., Экспр. и др.); 7) контекст, иллюстрирующий типовое употребление выражения в речи. Указание на источник цитирования приводится в заключительной части словарной статьи и помечается символом ☀. Прецедентная идиоматика подается в составе лексико-фразеологических гнезд, распределенным по тематическим рубрикам словаря.

Приведем ряд примеров:

Мучные и крупяные изделия

ХЛЕБ НАСУЩНЫЙ. ФЕ. Прец. Необходимые средства для жизни, существования, ежедневное пропитание. *Возвыш.* – *Под народовластием я понимаю систему, при которой высшей законодательной властью наделяются не профессиональные политики, а простые люди – инженер, рабочие, крестьяне ... а хлеб насущный они зарабатывают честным трудом по специальности («Советская Россия»). Для нас, иммигрантов, такие книги – больше, чем хлеб насущный («Российская музыкальная газета»).*

☀ Выражение восходит к Евангелию от Луки, главе 11, где Иисус дает своим ученикам в ответ на их просьбу молитву к Богу: *«Отче наш, сущий на небесах! да святится имя Твое; да придет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небе; хлеб наш насущный подавай нам на каждый день; и прости нам грехи наши, ибо и мы прощаем всякому должнику нашему; и не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого».*

Рыбные продукты и блюда

ВОБЛА ВООБРАЖЕНИЯ. АМ. Прец. Творческое воображение писателя. *Экспр.* – *Любители Маяковского сразу поняли, что это реализация метафоры поэта – «вобла воображения» (В. Смехов. Театр моей памяти). На страницы моей рукописи летит первая вобла (В. Смехов. Театр моей памяти). Поэтому, как только заворчалась «вобла воображения», ищи режиссера, того, единственного, который сможет (В. Трунин. Второй попытки не дано...).*

☀ Выражение восходит к поэме В. Маяковского «Облако в штанах» (1915 г.): *«А оказывается – прежде чем начнет петься, Долго ходят, раз-мозолев от брожения, И тихо барахтается в тине сердца Глупая вобла воображения».*

Супы

ДЕМЬЯНОВА УХА. ФЕ. Прец. То, что назойливо предлагается, навязывается кому-л. в большом количестве. *Ирон.* – *Думаю, что, желая создать мощный блок газет в защиту президента, М. Н. Полторанин перестарался. Получилась Демьянова уха. На следующий же день я в самых решительных словах высказал Борису Николаевичу свои опасения (В. Костиков. Роман с президентом).*

☀ Образное выражение *Демьянова уха* происходит от названия басни И. А. Крылова (1813 г.), где сосед Демьян настойчиво потчует ухой соседа Фоку, который после съеденной четвертой тарелки *«Как ни любил уху, но от беды такой, Схватя в охапку Кушак и шапку, Скорей без памяти домой».*

Сладости

ДЕНЬ ВАРЕНЬЯ. ОН. Прец. Разг. День рождения. Шутл. – *Хочу поздравить вас с наступающим Днём варенья!* (Коллективный). *Сейчас готовлю Илюхин день варенья. Завтра несколько ребят к нему придут, всякие игрища на травке, с водой, с мячами, я там буду за развлекателя* (Письмо из Канады).

☀ Образное выражение *день варенья* стало известным благодаря фразе Карлсона, главного героя мультфильма «Малыш и Карлсон», где он вместо поздравления с днем рождения поздравил Малыша с днем варенья, поскольку это кушанье было его любимым лакомством.

Приправы и специи

СОЛЬ ЗЕМЛИ. ФЕ. Прец. Книжн. Избранные люди, лучшие представители человеческого общества. Экспр. Возвыш. – *Посмотрите вокруг: все, чего достигло человечество, придумано, открыто, создано ими. Их мало, но они – соль земли* (Г. Бельская. Привет, Джо!). *Для того, чтобы это было не так страшно, организаторы съезда заранее рассыпались в комплиментах делегатам, именуя их только что не солью земли русской («Завтра»).* *Он принадлежал к избранным людям, которые были солью земли русской* (В. Попов. Из жизни отца Константина Шаховского).

☀ Образное выражение *соль земли* восходит к Евангелию от Матфея, Глава 5, где Иисус читает нагорную проповедь своим ученикам и сравнивает их с солью, которая потерявши свою соленость ни на что более не годна.

Приготовление пищи

ПИРОГИ ПЕЧЁТ САПОЖНИК. ФЕ. Прец. За ответственную работу берется непрофессионал. Неодобр. – *В Рыбинске в полном соответствии с вечно загадочной российской кадровой политикой в кресле директора музея почему-то оказался человек со стороны, чистый технократ, фанат компьютерного дела. Казалось бы, при таком кадровом раскладе, когда «пирог печёт сапожник», музею – кранты. Ан нет – вышло, как в лучезарной сказочке («Культура»).*

☀ Выражение восходит к басне И. Крылова «Щука и кот» (1812 г.): «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, а сапоги тачать пирожник».

Поглощение пищи

[ВАСЬКА] СЛУШАЕТ ДА ЕСТ. Погов. Прец. Разг. Кто-л. продолжает делать свое дело, поступать по-своему, не считаясь с мнением говорящего, несмотря на осудительное отношение к его действиям окружающих. Ирон. – *Вполне может сложиться ситуация, при которой Общественный совет будет требовать, чтобы перед ним отчитались, а отчитываться перед ним не будут вовсе или будут делать это чисто формально, по принципу... – ... Васька слушает, да ест* («Газета»). *До сих пор почти все государства, включая США, рассматривают Восточный Иерусалим как «оккупированную территорию» и не признают Иерусалим столицей Израиля. Но, как хорошо известно, «Васька слушает, да ест».*

Израиль активно проводил линию на изменение демографической ситуации в Восточном Иерусалиме (А. Бовин. Пять лет среди евреев и мидовцев, или Израиль из окна российского посольства).

☀ Поговорка восходит к басне И.А. Крылова «Кот и повар», в которой повар оставил кота Ваську на кухне стеречь съестные припасы, но, вернувшись, увидел, что тот ест курицу; он стал его ругать, но кот продолжал есть, не обращая внимания на его слова: «... *Он порча, он чума, он язва здешних мест!*» (*А Васька слушает, да ест*)».

Образные слова и выражения прецедентного характера немногочисленны в составе собранных в «Словаре» языковых репрезентантов пищевой метафоры. Они составляют 2,44 % от общего числа образных единиц. Тем не менее «крылатые слова» являются ярким средством эмоционально-экспрессивного воздействия на адресата речи, активно употребляются в публицистическом и художественном типах дискурса, часто выполняют заголовочную функцию, о чем свидетельствуют данные Национального корпуса русского языка [16].

Список литературы

1. Алефиренко Н.Ф., Золотых Л.Г. Фразеологический словарь: Культурно-познавательное пространство русской идиоматики. М.: Элпис, 2008. 472 с.
2. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Фразеологический объяснительный словарь русского языка. М.: Эксмо, 2009. 704 с.
3. Бирих А.К., Мокиенко В.М., Степанова Л.И. Словарь фразеологических синонимов русского языка / под ред. В.М. Мокиенко. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009. 448 с.
4. Блинова О.И., Юрина Е.А. Словарь образных слов русского языка. Томск: UFO-Plus, 2007. 364 с.
5. Грекова М.В. Фигуративная лексикография и ее место в современной русистике // Вопросы лексикографии. № 2 (20). Томск, 2016. С. 18–40.
6. Гудков Д.Б. К вопросу о словаре прецедентных феноменов // Культурные слои во фразеологизмах и в дискурсивных практиках. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 251–260.
7. Гудков Д.Б., Ковшова М.Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. М.: Гнозис, 2007. 288 с.
8. Дядечко Л.П. Крылатые слова нашего времени. М.: НТ Пресс, 2008. 797 с.
9. Захаренко И. В. к вопросу о каноне и эталоне в сфере прецедентных феноменов // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Филология, 1997. Вып. 1. С. 104–113.
10. Зимин В.И. Словарь-тезаурус русских пословиц, поговорок и метких выражений. М.: АСТ-Пресс, 2008. 729 с.
11. Жуков А.В., Жукова М.Е. Словарь современной русской фразеологии. М.: АСТ-Пресс, 2015. 416 с.
12. Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Рус. яз., 2000. 544 с.
13. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М.: Наука, 1987. 263 с.
14. Концептосфера русского языка: ключевые концепты и их репрезентации (на материале лексики, фразеологии и паремиологии): проспект словаря / под общ. ред. Л.Г. Бабенко. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. 340 с.
15. Красных В.В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
16. Национальный корпус русского языка. [Эл. ресурс]: www.ruscorgora.ru

17. Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь. Вып. 1 (Зооморфные образы) / И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. М.: Гнозис, 2004. 318 с.

18. Словарь русской пищевой метафоры. Т. 1. Блюда и продукты питания / под ред. проф. Е.А. Юриной. Составители: Боровкова А.В., Грекова М.В., Живаго Н.А. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2015. 428 с.

19. Словарь русской пищевой метафоры. Т. 2: Гастрономическая деятельность / авторский коллектив А.В. Балдова, М.В. Грекова, Н.А. Живаго, Е.А. Юрина; под ред. Е.А. Юриной. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. 556 с.

20. Шулежкова С.Г. Крылатые выражения русского языка, их источники и развитие. М.: Азбуковник, 2001. 288 с.

М. В. Грекова

Способы лексикографической презентации пословиц и поговорок в «Словаре русской пищевой метафоры»*

Статья посвящена описанию способов подачи пословиц и поговорок в «Словаре русской пищевой метафоры». Определяется состав пословиц и поговорок с метафорической кулинарной семантикой; анализируется их значение, связанное с иносказательным выражением представлений о различных фактах и ситуациях через призму гастрономических образов; разрабатывается унифицированная модель их лексикографической презентации. Приводятся словарные статьи, представленные в трёх томах «Словаря русской пищевой метафоры».

Ключевые слова: пищевая метафора, пословица, поговорка, словарь.

Grekova Marina

Methods for Lexicographic Presentation of Proverbs and Sayings in "The Dictionary of Russian Food Metaphor"

This article is devoted to the method of describing proverbs and sayings in The Dictionary of Russian Food Metaphors. The author determines the composition of proverbs and sayings with metaphorical culinary semantics and analyzes the semantics of these expressions with the purpose to develop a unified model of lexicographic presentation of proverbs and sayings. The article includes a series of dictionary descriptions of proverbs and sayings included in the editions of The Dictionary of Russian Food Metaphors.

Key words: food metaphor, proverb, saying, dictionary.

«Словарь русской пищевой метафоры» [5; 6; 7] под ред. проф. Е.А. Юриной является первым в отечественной лингвистике словарем, который представляет образные лексические и фразеологические единицы

* Статья написана в рамках научного проекта № 8.1.31.2017, выполненного при поддержке Программы повышения конкурентоспособности ТГУ.

русского языка, отражающие метафорические проекции из сферы «Еда» в различные понятийные области. Данный фрагмент образной системы был избран в качестве объекта лексикографирования в силу высокой метафорической активности гастрономии как исходной сферы-донора, что проявилось в большом количестве образных лексико-фразеологических средств (3550 единиц), а также высокой частотности их употреблений в разных типах дискурса, о чём свидетельствуют данные Национального корпуса русского языка [3].

Одной из задач авторов являлось отражение системности описываемого фрагмента образного строя языка с точки зрения единства исходных образов, иносказательно выражающих представления носителей русского языка о различных явлениях внеязыковой действительности. С этой целью языковой материал был распределен по лексико-фразеологическим гнездам, «объединяющим мотивирующее слово в исходном значении и серию образно мотивированных слов и выражений, транслирующих пищевую метафору» [5, с. 13]. Например, презентация лексико-фразеологического гнезда **РЫБА** [5, с. 272] начинается с толкования исходного мотивирующего наименования *рыба* ‘водное позвоночное животное с непостоянной температурой тела, дышащее жабрами и имеющее плавники’ и включает парадигму образных единиц, в которых этот образ проецируется на объекты других понятийных сфер: языковые метафоры: *крупная рыба* ‘что-л. очень значимое, ценное, выгодное (человек, социальное явление)’, *мелкая рыбёшка* ‘что-л. малозначимое, не представляющее особой ценности’; фразеологизмы: *биться как рыба об лёд* ‘безуспешно стараться изо всех сил сделать что-л.’, *ловить рыбу в мутной воде* ‘извлекать выгоду из чужих затруднений, вызванных нестабильностью ситуации, бесконтрольностью, отсутствием порядка’, *ни рыба ни мясо* ‘о ком-, чем-л., не имеющем отличительных индивидуальных свойств; ни то ни се’; пословицы и поговорки: *на безрыбье и рак рыба* ‘кто-, что-л. высоко оценивается лишь потому, что нет ничего лучшего’, *рыба гниёт с головы* ‘распад, разложение, беспорядки в какой-л. среде, коллективе начинаются с руководства’, *и рыбку съест, и косточкой не подавиться* ‘получить желаемое, избежав при этом негативных последствий’.

Лексикографируемые образные средства, наряду с метафорами и фразеологизмами, включают пословицы (*семеро с ложкой, а один с сошкой* ‘о ситуации, в которой работает один, а его трудом кормятся другие’, *кто смел, тот и съел* ‘кто не побоялся рискнуть, проявил решительность, тот получает выгоду’, *не плюй в колодец, пригодится воды напиться* ‘не доставляй неприятностей, не вреди тем, кто в будущем сможет помочь, поддержать’ и др.) и поговорки (*не склеить разбитую чашку* ‘нельзя вернуть былые чувства, не восстановить потерянные отношения’, *сытый голодного не разумеет* ‘человек обеспеченный и занимающий высокое социальное положение не сможет понять интересов человека, который беднее’, *не съем, так надкушу* ‘о чём-либо эгоистичном поступке, который не

принесет выгоды, но навредит другим’, *поздно пить боржом* ‘не имеет смысла предпринимать какие-л. меры после того, как негативные последствия критической ситуации уже наступили’ и др.).

Определение терминов «пословица» и «поговорка», разграничение их по грамматическим и семантическим характеристикам, классификация паремиологического материала до сих пор является спорным вопросом в отечественной лингвистике. Под пословицами в широком смысле, вслед за В.П. Жуковым, мы понимаем «краткие народные изречения назидательного характера, имеющие одновременно буквальный и переносный (образный) план или только переносный план и составляющие в грамматическом отношении законченное предложение», которое обладает смысловой и интонационной завершенностью и всеми конструктивными признаками предложения [2, с. 9, 11]. Например, пословица *не плюй в колодез, пригодится воды напиться* может употребляться как в буквальном значении, так и в переносном ‘не доставляй неприятностей, не вреди тем, кто в будущем сможет помочь, поддержать’. А пословица *хлеб за брюхом не ходит* ‘тот, кто нуждается в чем-л., должен сам проявить инициативу и приложить усилия для достижения желаемого’ обладает только образным значением. Стоит отметить, что чаще в речи реализуется иносказательное, аллегорическое значение пословиц.

Поговорки, вслед за В.П. Аникиным, мы определяем как «широко распространенные выражения, образно определяющие какие-либо жизненные явления и дающие им эмоционально-экспрессивную оценку» [4, с. 272]. Например, *воробья на мякине не проведёшь* ‘опытного человека не обманешь, не перехитришь’, *не к тёще на блины ехать* ‘направляться в место, пребывание в котором опасно, связано с трудностями’, *не в коня корм* ‘о бессмысленных, напрасных, безрезультатных усилиях’, *бутерброд падает маслом вниз* ‘из всех возможных ситуаций реализуется наихудшая’, *с лица воду не пить* ‘внешняя красота не является главным достоинством человека’ и др.

Пословицы и поговорки транслируют типовые образные представления о мире, характерные для русской лингвокультуры, содержат в своем значении социокультурные, символические, обрядово-ритуальные смыслы, выступают инструментом познания окружающего мира, хранения и передачи информации о нем. Поэтому словарное описание этих образных единиц включает следующие компоненты: 1) заглавное выражение (с учетом структурного варьирования; 2) помету, которая указывает на структурно-семантический разряд выражения – *Посл.* (пословица), *Погов.* (поговорка); 3) функционально-стилевые пометы, отражающие функциональный стиль преимущественного употребления выражения в речи (*Разг.*, *Прост.*, *Жарг.* и др.); 4) толкование образного значения; 5) экспрессивно-стилистические пометы, указывающие на наличие эмоционально-оценочных коннотаций в семантике описываемого языкового средства (*Ирон.*, *Неодобр.*, *Одобр.*,

Экспр. и др.); б) контекст, наиболее полно представляющий типовое функционирование образной единицы в различных типах дискурса.

В качестве примера приведем фрагмент словарной статьи лексико-фразеологического гнезда **ЖАРИТЬ**:

ЖАРИТЬ, несов. – **ЗАЖАРИТЬ** / **ПОДЖАРИТЬ** / **ПОЖАРИТЬ**, сов., *что*.

I. Исходное значение.

Готовить / приготовить пищу под действием сильного жара, обычно в жире или масле без добавления воды. – *Иногда болтаешь по телефону с подругами, а бабушка жарит котлетки и подает их прямо в кровать* (Д. Донцова. Уха из золотой рыбки). *На рынке его прельстила молодая баранина, купили заднюю часть и ребрышки барашка. Решили зажарить это в духовке* (Л. Вертинская. Синяя птица любви).

II. Образные значения.

БУДТО КТО ПЯТКИ ЖАРИТ. ФЕ. Разг. О быстром, стремительном беге. Экспр. – *Выпрыгнув в окно и не найдя «Рено», Юрий Петрович помчался к себе на дачу так, будто ему кто пятки жарил* (Л. Ванеева. Горькое врачество).

ЖАРЕНЫЕ ФАКТЫ. ФЕ. Сведения скандального, сенсационного характера, публикуемые в средствах массовой информации. Экспр. – *А так как наша пресса любит жареные факты, она и ухватилась за радикальных феминисток («Известия»).* Публикуется статья с целым набором жареных фактов на злобу дня и отборными «страшилками» («Новая газета»).

КАК ЖАРЕНЫЕ ПИРОЖКИ (ПОЙТИ / РАЗОБРАТЬ). ФЕ. О товарах, которые пользуются большим покупательским спросом, быстро распродаются. – *Только теперь уже не грандиозно-противоракетное, а небольшие, аппетитные радиоштучки, которые пойдут, как жареные пирожки* («Знание – сила»). *Все лето, простояв на Крымской набережной, оптом и в розницу сбывая лубковые московские пейзажи иностранным туристам и здешним ценителям «высокого» искусства, Архипов неожиданно для себя зашиб очень хорошую денгу. Все барахло, что годами захламляло его студию, за одно лето разобрали, как жареные пирожки* (А. Троицкий. Фальшак).

ПАХНЕТ / ЗАПАХЛО ЖАРЕНЫМ. ФЕ. Разг. О крайне напряженной, неблагоприятной для кого-л. ситуации, которая впоследствии может привести к серьезным неприятностям, большим потерям. Экспр. – *Владимир Гусинский меня ненавидел и с удовольствием санкционировал съемку моего ареста в аэропорту. Все ждали грандиозного скандала, пахло жареным...* (А. Тарасов. Миллионер). *Если в воздухе запахнет жареным, наиболее одиозные магнаты, забрав с собой финансовые плоды своей бурной деятельности, удалятся на покой («Вслух о...»).* Дело запахло жареным, и было ясно, что чем скорее Судобов уедет из Нижнего, тем для него будет лучше (В. Шаров. Воскрешение Лазаря).

ПОКА ЖАРЕННЫЙ ПЕТУХ [В ЗАДНИЦУ / ПОПУ] НЕ КЛЮНЕТ.

Погов. Разг. / Прост. Пока не случится неприятность. Говорится в ситуации, когда какие-л. действия или решения откладываются на неопределенный срок. *Экспр. Неодобр.* – Привычка не беспокоиться, **пока жареный петух в задницу не клюнул?** Неужели количество проблем, стоящих перед нами настолько велико, что над ними заранее задумываться бесполезно? (Коллективный). К тому же наше руководство особо восприимчиво к откровенной «лапше», которую представители экономического блока могут ему вешать на уши. Грубо говоря, **пока жареный петух не клюнет**, можно нести разную пургу, пользуясь всеми преимуществами своего положения, а реальность всплывает всегда неожиданно («Военное обозрение»).

ЖАРЕННЫЙ ПЕТУХ [В ЗАДНИЦУ] КЛЮЁТ / КЛЮНУЛ. Погов.

Разг. Сложилась напряженная ситуация, в которой срочно необходимо предпринимать какие-л. действия, принимать какие-л. решения. *Экспр.* – Поворот Клавиного ключа Костя не услышал – за закрытой дверью своего кабинета он сосредоточился перед раскрытым гробиком ноутбука в состоянии «**жареный петух клюет**», то есть когда текст обещано сдать еще вчера (О. Новикова. Мне страшно, или Третий роман). Поэтому, когда после шести пореформенных лет, прожитых с бюджетами, в которых расходы невообразимо превосходили доходную часть, мы уперлись в дефолт с девальвацией, страну наконец **клюнул жареный петух**: задача жить по средствам стала приоритетной для государства («Известия»).

Толкование лексикографируемой единицы является важнейшей частью словарной статьи. Принцип толкования пословиц и поговорок через развернутое предложение (в отдельных случаях с дополнительным ситуативно-контекстуальным комментарием) был разработан В.П. Жуковым [1, с. 87] и реализован в «Словаре русских пословиц и поговорок» (первое издание – 1966 г.). В «Словаре русской пищевой метафоры» формулировка толкования также является развернутым изъяснением номинативного значения пословицы, поговорки с сохранением синтаксических позиций участников пропозиции. Толкования описываемых языковых единиц представляют собой законченные выражения по принципу «подобное толкуется подобным» [1, с. 12]. Например, **яблоко от яблони недалеко падает** ‘дети наследуют характерные черты своих родителей, в том числе и негативные, перенимая их характер, поведение, образ жизни’, **на халяву и укуsus сладкий** ‘то, что достается без усилий, бесплатно, принимается без претензий, не оценивается критически’ и др. Ассоциативно-образное значение языкового средства раскрывается с помощью толкования исходной мотивирующей единицы и фотоиллюстрации, которой снабжено каждое лексико-фразеологическое гнездо. Например, в основе поговорки **на безрыбье и рак рыба** лежит образное представление о том, что кто- или что-л. высоко оценивается лишь потому, что нет ничего лучшего, будто рак становится внешне похож на рыбу.

Коммуникативно обусловленные пословицы или поговорки снабжаются дополнительным комментарием о ситуации речевого употребления, который начинается со слов «Говорится в ситуации...», «Говорится кому...». Например, *пока жареный петух не клюнет* ‘пока не случится неприятность. Говорится в ситуации, когда какие-л. действия или решения откладываются на неопределенный срок’, *перемелется – мука будет* ‘тяжелые времена пройдут, и все будет хорошо. Говорится человеку, чтобы его успокоить’. Образные выражения, выполняющие коммуникативную, а не номинативную функцию в целом толкуются через объяснение ситуации речевого употребления. Например, *тили-тили тесто, жених и невеста* ‘насмешливое выражение, употребляющееся по отношению к жениху и невесте или влюбленной паре’, *баранки гну* ‘ответ на реплику «Ну», выражающий нежелание продолжать разговор’, *потом – суп с котом* ‘ответ на вопрос «А потом?» при нежелании продолжать рассказ о последующих событиях’, ‘реплика на отговорку, предложение сделать дело не сразу, отложить на потом’.

В заключение приведем некоторые словарные статьи, описывающие пословицы и поговорки с мотивирующей кулинарной семантикой, которые включены в три тома «Словаря русской пищевой метафоры».

Том 1. Блюда и продукты питания

Зерновые продукты, мучные и крупяные изделия

КАШУ / КАШИ МАСЛОМ НЕ ИСПОРТИТЬ. Посл. Что-л. хорошее, необходимое, правильное не повредит даже в большом количестве. – *Заявления и декларации, конечно, дело хорошее. Как говорится, кашу маслом не испортишь. Ну, а что сделано конкретно?* («Жизнь национальностей»).

ХОЧЕШЬ ЕСТЬ КАЛАЧИ, НЕ СИДИ / ЛЕЖИ НА ПЕЧИ. Посл. Если хочешь получить желаемое, нужно приложить к этому усилия. – *Может, благодаря им и я так критически и иронично отношусь ко всякого рода рекламным обещаниям. Хочешь есть калачи – не сиди на печи. Прописные, казалось бы, истины. Но надо же – целая индустрия получает колоссальную прибыль на том, что кто-то и в зрелом возрасте воспринимает сказку про Емелю как инструкцию* («Вечерняя Москва»).

ПЕРВЫЙ БЛИН [(НЕ) ВЫШЕЛ / ПОЛУЧИЛСЯ / СТАЛ] КОМОМ. Погов. Первый опыт деятельности был неудачным (удачным). – *Куда ни кинься, трудно на Руси обойтись без кувалды. Первый блин комом. Сколько неудачников на этом и заканчивали свою карьеру* (Ф. Чуев. Ильяшин).

Фрукты, овощи, грибы

ОТ ОСИНЫ / ОСИНКИ НЕ РОДЯТСЯ АПЕЛЬСИНЫ / АПЕЛЬСИНКИ. Посл. У посредственных родителей не могут появиться выдающиеся дети. – *И те, кто говорит, что от двух родителей среднего уровня может родиться помет (или даже один щенок) выдающийся –*

просто рассказывают сказки. Правильнее, что «от осинки не родятся апельсинки» (Коллективный).

ВСЯКОМУ ОВОЩУ СВОЁ ВРЕМЯ / СВОЙ СРОК. Посл. Для достижения результата необходимо время, все произойдет в положенный срок, не нужно торопить события. – *Но прошу вас, не спешите. Всякому овощу свой срок. Понимаю, вам не терпится выплеснуть все накопившееся* (М. Баконина. Школа двойников).

ЛЮБОВЬ НЕ КАРТОШКА, [НЕ ВЫБРОСИШЬ В / ЗА ОКОШКО]. Погов. Разг. Любовь – это сильное чувство, которое нелегко преодолеть, от которого трудно избавиться. – *Неразделенная любовь всегда тяготит. Постарайтесь ее забыть. Я вам помогу, если только сумею это сделать. Хоть любовь не картошка, не выбросишь за окошко!* – *посочувствовала Варя* (Ф. Абрамов. Братья и сестры).

(ПУСТИТЬ) КОЗЛА В ОГОРОД КАПУСТУ ОХРАНЯТЬ / СТОРОЖИТЬ / СТЕРЕЧЬ. Погов. Допустить кого-л. к объекту его корыстных интересов, поставив под угрозу собственные. Экспр. – *Но печальны были и свидетели семейного скандала, не решаясь сказать громовержцу правду о том, что хороший хозяин никогда не поставит козла охранять капусту, потому что козел – плохой сторож на огороде («Вслух о...»).*

ЛЮБОВЬ ПРОШЛА, ЗАВЯЛИ / ПОВЯЛИ ПОМИДОРЫ. Погов. Разг. Об утрате любовных чувств, прекращении близких отношений. Экспр. – *Поматросил ее наш Олежка и бросил! Что, прошла любовь, завяли помидоры? Ничего, не переживай!* (О. Дивов. Молодые и сильные выживут).

НАЗВАЛСЯ ГРУЗДЁМ, ПОЛЕЗАЙ В КУЗОВ / КУЗОВОК. Посл. Если добровольно взялся за какое-л. дело, то выполняй свои обязанности в соответствии со сделанным выбором. – *Так началось для меня утро новой жизни. Что ж, назвался груздем – полезай в кузов. Я напоследок посоветовался с желудком, умылся, побрился, оросил себя одеколоном и отправился по указанному адресу в «Сырники ООО»* (О. Зайончковский. Счастье возможно: роман нашего времени).

Молочные продукты

ОБЖЁГШИСЬ НА МОЛОКЕ И НА ВОДУ ДУЕТ. Посл. О человеке, который стал очень осторожным из-за прежних ошибок и неудач и переносит старый опыт на новые ситуации. – *Читатель, обжёгшись на молоке некачественных изданий последнего хаотичного десятилетия, предпочитает теперь дуть на воду и покупать книги знакомых авторов («Бизнес-журнал»).*

БЕСПЛАТНЫЙ СЫР (БЫВАЕТ) ТОЛЬКО В МЫШЕЛОВКЕ. Посл. Очень выгодное и заманчивое на первый взгляд предложение чаще всего бывает обманом, принятие такого предложения может причинить вред. – *Бесплатный сыр бывает только в мышеловке, – сердито сказала*

она, – мне в этой жизни ничего не досталось даром (Д. Донцова. Микстура от косоглазия).

Мясные продукты и блюда

ЗНАЕТ КОШКА, ЧЬЁ МЯСО СЪЕЛА. Посл. Тот, кто совершил неблагоприятный поступок, чувствуя вину, выдает себя своим поведением. – Не объясняется ли столь удивительная реакция на вполне естественное внимание прессы известной русской поговоркой: *знает кошка, чье мясо съела?* Возможно, обвиняемые на самом деле согласны с предъявленным обвинением и хотели бы потихоньку спустить дело на тормозах («Экспресс-Хроника»).

МУХИ ОТДЕЛЬНО, КОТЛЕТЫ ОТДЕЛЬНО. Погов. Разг. О необходимости разграничивать различные по качеству, характеру, предназначению предметы, явления. – Во-первых, «разделять: *мухи отдельно, а котлеты отдельно*», говорил Путин. Так вот, давайте разделять американский суррогат (пусть даже российского происхождения) от адекватных зрителей. А если не будем разделять, то далеко зайдём (Коллективный).

Сладости

ВАШИМИ / ТВОИМИ УСТАМИ ДА МЁД ПИТЬ. Погов. Хорошо, если бы случилось так, как вы говорите. Ирон. – *Может, уже прояснится. И не переживай, всё в порядке будет. Приедет её мужик, никуда не денется. – Твоими бы устами да мёд пить*, – в сердцах сказал я. – *Трехлитровыми банками* (А. Волос. Недвижимость).

ЧТОБЫ ЖИЗНЬ / СЛУЖБА МЁДОМ НЕ КАЗАЛАСЬ. Погов. Чтобы приходилось преодолевать трудности. Неодобр. – *Магазин на тебе. Персонал дрючь, чтоб жизнь медом не казалась. За бухгалтерией следи. Впрочем, не маленький, сам знаешь. – Знаю, – кивнул Евгений Викторович, поднял рюмку* (А. Житков. Супермаркет).

Остатки пищи

ОСТАТКИ СЛАДКИ. Погов. Разг. Даже последняя малая часть чего-л. имеет ценность. Шутл. – *Если ты на это намекаешь, хитрый лис. Это как последняя вкусная капелька, понимаешь? – Ещё бы не понять. «Остатки – сладки». Я сам любитель, ты же знаешь* (Т. Соломатина. Отойти в сторону и посмотреть).

ОСТАЛИСЬ РОЖКИ ДА НОЖКИ. Погов. Прец. Разг. Почти ничего не осталось. Ирон. – *Осиротевший рубль в одночасье рухнул, увлекая с собой в небытие и родную советскую власть со всеми её халявными атрибутами. От избыточных кормушек с тиражами и вояжами остались только рожки да ножки* (Д. Карапетян. Владимир Высоцкий. Воспоминания).

Том 2. Гастрономическая деятельность

Поглощение пищи

СТЫД [НЕ ДЫМ], ГЛАЗА НЕ ЕСТ. Посл. При получении выгоды неблагоприятным способом чувство стыда можно перетерпеть. – *Члены клу-*

ба не могут, не должны оставить поступок Касумова без внимания. Он просто отшвырнул Потанину за ненадобностью. **Стыд не дым, глаза не ест.** Хотя не думаю, что ему стыдно. Лена Потанина, держитесь (Коллективный).

КТО УСПЕЛ, ТОТ И СЪЕЛ. Посл. Разг. Тот, кто раньше других сумел воспользоваться ситуацией, получает выгоду. Экспр. – *А что можно сказать про так называемые участки «самозахвата»? Платят ли кому-либо деньги владельцы таких участков? Или все идет по принципу «кто успел, тот и съел»?* Тогда как сегодня ведется борьба с подобными нарушителями? («Встреча»).

ЕСТЬ ЧЕЙ-ТО / ЧУЖОЙ ХЛЕБ. Погов. Разг. Жить за чей-л. счет. Неодобр. – *В конце концов, в отношениях с мамой и папой у него все гораздо сложнее: он их не любит, а ест их хлеб* (Г. Щербакова. Мальчик и девочка).

НЕ ЕДИМ, ТАК ПОГЛЯДИМ. Погов. Разг. Если нет возможности использовать что-л. в полном объеме, нужно постараться получить от этого какую-л. косвенную пользу, выгоду. – *Плюс – замечательные иллюстрации... Как говорится – не едим, так поглядим. В результате ошибки и неграмотности этой, в целом замечательной, книги были усвоены частью населения* («Наука и жизнь»).

ЧТОБ ИХ ЧЕРТИ СЪЕЛИ! Погов. Пожелание избавиться от кого-, чего-л. Экспр. Неодобр. – *Да синоптики, чтобы их черти съели, с самого утра о повышении солнечной активности рассказывают и пугают повышением температуры в приповерхностных водах Атлантики* (А. Прозоров. Братство башни).

Поглощение жидкости

ГДЕ ПЬЮТ, ТАМ И ЛЬЮТ. Погов. Разг. Любое дело неизбежно имеет отрицательные последствия, не обходится без ошибок, неприятностей. Экспр. – *Время! Где пьют, там и льют. Необходимость жертвовать людьми ради дела всегда казалась ему естественной, неоспоримой не только во время войны* (В. Гроссман. Жизнь и судьба).

ГДЕ УЖ НАМ, ДУРАКАМ, ЧАЙ ПИТЬ. Погов. Разг. Употребляется в качестве иронического самоуничижения в ситуации, когда кто-л. оказывается неспособным справиться с чем-л. Экспр. Ирон. – *Что же до «дихотомий» и «декотатов», то их не нашлось даже в словаре лингвистических терминов – где уж нам, дуракам, чай пить* (Ю. Даниэль. Письма из заключения).

КТО НЕ РИСКУЕТ, ТОТ НЕ ПЬЕТ ШАМПАНСКОГО. Посл. Разг. Тот, кто не боится рисковать, имеет больше шансов на успех. Экспр. – *Вести дела с Россией, конечно, было рискованно, но все же не русская рулетка. В предпринимательстве риск – обычное дело. Кто не рискует, тот не пьет шампанского* (Г. Горелик. Рождение дела).

Этапы и способы поглощения пищи

КТО КОГО СМОЖЕТ, ТОТ ТОГО И ГЛОЖЕТ. Погов. Авт. Кто сильнее, тот и управляет другими. – *И все те, кто воруют, киркой сами не вкалывают. А ты – вкалывай и бери, что дают. И отходи от окошка. Кто кого сможет, тот того и гложет* (А. Солженицын. Один день Ивана Денисовича).

ПРОГЛОТИТЬ – НЕВКУСНО / НЕЛЬЗЯ, И ВЫПЛЮНУТЬ – ЖАЛКО. Погов. О ненужной вещи, которую не выкидывают из-за жадности. – *Главное, держали его там без особой нужды, чтоб подальше от КБ, чтоб воду не мутил. А прогнать совсем не решились. Рост, посмеиваясь, сочувствовал начальству: «Проглотить – невкусно, и выплюнуть – жалко»* (С. Каледин. Записки гробокопателя).

ПАЛЕЦ В РОТ НЕ КЛАДИ – (ПО ЛОКОТЬ) ОТКУСИТ. Посл. О человеке, который не даст себя в обиду, всегда даст отпор. – *Он вечно с кем-то соперничает, даже с самим собой. Он изоцрен. И у него есть всегда куча ответов на один вопрос. Палец в рот ему не клади – откусит по самый локоть; ты ему слово, он в ответ ? два!* («Театральная жизнь»).

Том 3. Субъект, объект, инструменты гастрономической деятельности

Посуда и прочий кухонный инвентарь

ДОРОГА ЛОЖКА К ОБЕДУ. Погов. О том, что необходимо в данный момент, имеет особую ценность. – *Хочется надеяться на то, что со временем меры по обеспечению иска будут применяться именно в тот момент, когда в них существует потребность (дорога ложка к обеду), без корректировок (поправок) на график работы арбитражных судов («Арбитражный и гражданский процессы»).*

Вкусовые свойства продуктов

НА ВКУС И ЦВЕТ ТОВАРИЩЕЙ НЕТ. Погов. Пристрастия и предпочтения могут сильно отличаться друг от друга. – *Если ещё венчик березовый или эвкалиптовый...на вкус и цвет, товарищей нет, кому ванна, кому банька* (Коллективный).

О ВКУСАХ НЕ СПОРЯТ. Погов. Не стоит навязывать свои пристрастия другому человеку, ведь у каждого есть собственные предпочтения. – *Действительно, некоторые любят женственность в чистом виде, так сказать, о натюрель. Но о вкусах не спорят. Я лично предпочитаю женщин, с которыми в промежутках можно ещё и разговаривать* (И. Грекова. На испытаниях).

Список литературы

1. Жуков А.В. В.П. Жуков и его «Словарь русских пословиц и поговорок» // Русская речь. 2016. №6. С. 84–89.
2. Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Рус. яз., 2000. 544 с.
3. Национальный корпус русского языка. [Эл. ресурс]: www.ruscorpora.ru
4. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974. 510 с.

5. Словарь русской пищевой метафоры. Вып. 1: Блюда и продукты питания / сост. А. В. Боровкова, М. В. Грекова, Н. А. Живаго, Е. А. Юрина; под ред. Е. А. Юриной. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2015. 434 с.

6. Словарь русской пищевой метафоры. Том 2: Гастрономическая деятельность / авторский коллектив А. В. Боровкова, М. В. Грекова, Н. А. Живаго, Е. А. Юрина; под ред. Е. А. Юриной. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. 556 с.

7. Словарь русской пищевой метафоры. Том 3: Субъект, объект и инструменты гастрономической деятельности / авторский коллектив А. В. Балдова, М. В. Грекова, Н. А. Живаго, Е. А. Юрина; под ред. Е. А. Юриной. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2017. 346 с.

Е. В. Купчик

Вино в русских поэтических текстах: метафорические модели

В статье рассматриваются реализации метафорических моделей, объективирующие концепт «вино». Материалом для исследования служит обширный корпус русских поэтических текстов XVIII-XXI вв., в которых выявляются образные соответствия вина. Вино предстает как существо, божий дар, свет, огонь, драгоценность, жидкость и др. Метафорические модели отражают разнообразные характеристики напитка, положительное и отрицательное представление о вине.

Ключевые слова: вино, метафорическая модель, русская поэзия, поэтический текст.

Kupchik Elena

Wine in Russian Poetic Texts: Metaphorical Models

The article considers the realization of the metaphorical models, reflecting the concept wine/ The article is based on a wide corpus of the text fragments Russian poetry XVIII – XXI centuries, where comparisons between of wine. Wine on appears as being, gift of God, light, fire, jewel, liquid and other. Metaphorical models reflect various characteristics of the wine, positive and negative views about wine.

Key words: wine, metaphorical model, Russian poetry, poetic text.

Употребление алкогольных напитков, с давних времен являющееся важным элементом материально-бытовой жизни социума, одним из общественно значимых компонентов национальной ментальности, представляет значительный интерес для исследователей вследствие богатства его культурно-исторического содержания – как универсального, так и национально-специфического. Объекты данной концептуальной области включены в состав констант русской культуры [9]; их рассматривают на материале текстов разного рода – от паремий до рекламных текстов [2; 6].

Тема вина в русской литературе является традиционным объектом внимания исследователей. Одним из свидетельств филологического интереса к данной теме являются организованные Тверским государственным университетом научные конференции (2001, 2002 гг.) с публикацией их материалов в сборнике «Мотив вина в литературе».

Одним из свидетельств важности вина для русской культуры является его включенность в многочисленные образные соответствия, представляющие собой реализации ряда метафорических моделей (далее ММ), отражающих ассоциации напитка с разнообразными объектами материального и нематериального мира.

Традиционным для русской поэзии является «одушевление» напитка, уподобляемого человеку либо божеству, мифологическому существу. В стихах А.С. Пушкина и поэтов его круга вино играет существенную роль в создании живой и радостной атмосферы пира. Как отмечает А.Г. Бойченко, ядром философского смысла концепта «Питие» у Пушкина является диада «пир – дружба» [1, с. 16]; к друзьям причислено и вино, например: «Но ты, Бордо, подобен другу, / Который в горе и в беде, / Товарищ всегда везде, / Готов нам оказать услугу / Иль тихий разделить досуг. / Да здравствует вино, наш друг». Душевным собеседником оказывается вино у Е. Баратынского: «Чем душа моя богата – Все твое, о друг Аи! / Ныне мысль моя не сжата / И свободны сны мои. / Вот теперь со мной беседуй, / Своенравная струя!». В «Евгении Онегине» данный вид вина противопоставляется бордоскому посредством следующего сопоставления: «Аи любовнице подобен, Блестящей, ветреной, живой, / И своенравной, и пустой»; юношеское увлечение шампанским сменяется более спокойной привязанностью к «благоразумному» Бордо. В реализациях ММ *вино – человек* вино представит активным субъектом – например, гостем, пришедшим на пир и активно в нем участвующим. Вину свойственны разные проявления человеческих настроений, состояний, действий: оно, например, «И плачет, и поет, / И лечит, и пьянит» (И. Вагнер), может быть веселым, восторженным, влюбленным, печальным и т.д.; может сочетать в себе движение и звуки, ассоциирующиеся с живым существом: «Ах, что за странное вино – / Изабелла! / Не женщина ли выбежала в сад / И запела? / Не птица ли крылами на дороге / Забила?» (Ю. Левитанский).

Вино проявляет себя и как существо, наделенное значительным могуществом и способное оказать на человека серьезное воздействие – например, такое, как в стихотворении И. Бродского «Коньяк в графине – цвета янтаря...»: Коньяк вас превращает в бунтаря. ...Он сильно обрубает якоря / Всему, что неподвижно и статично». В старой русской поэзии вино неоднократно именуется «всемогущим», «властелином» и под. (А. Пушкин, В. Жуковский, В. Кюхельбекер и др.).

Сопоставления вина с *божеством* представлены главным образом в анакреонтических текстах, в которых вино является в образе соответствующего античного божества: это «Бахус пламенный» (Н. Языков), «Вахх

веселый» (К. Батюшков) и т.д. В стихах А. Пушкина, Е. Баратынского, П. Вяземского и других само именование божества неоднократно представит одним из обозначений вина – как, например, в пушкинском «Мальчику» о приоритете неразбавленного вина: «Вы же, воды, прочь теките / И струей, вину враждебной, / Строгих постников поите: / Чистый нам любезен Бахус»; также: «Весело хоть на мгновенье, / Бахусом наполнив грудь, / Обмануть воображенье / И в былое заглянуть» (А. Дельвиг).

К данной ММ тематически примыкает сопоставление вина с *божьем даром*, оцениваемом как нечто приятное. Вино – «веселый Вакха дар» (А. Пушкин), «дар бога Вакха волшебный» (Ф. Тютчев), «Вакха милые дары» (М. Лермонтов), «дар Ганимеда приветный» (Н. Раевский) и др. Связь с античным божеством обнаруживает себя и в реализациях таких ММ, как *вино – жидкость*, *вино-напиток* и т.д.

Значительный массив реализаций ММ вина базируется на сопоставлении вина с *кровью*. Вино издавна рассматривалось как символически связанное с кровью, что отражено не только в известном христианском таинстве, но и в древних обычаях заменять вином жертвенную кровь. Символика крови сходна с символикой вина в плане воплощения как жизни, так и смерти. Соответствующая ММ, в отличие от ограниченных анакреонтикой, оказывается в русской поэзии постоянной и основанной не только на цветовом сходстве, но и на способности играть, бурлить, текучести, например: «Играй, вино, на чистом дне, / Как кровь играет в юном теле!» (П. Вяземский); «Вино и кровь. И масть одна. / И так же в молодости бродят» (Л. Герт); «И вы, бутылки, вина льете! / Тела! Вы льете кровь из ран» (И. Северянин). Процесс изготовления напитка оказывается сродни жертвоприношению: «И из гроздов вино, как агнчу кровь, точили» (А. Майков). «Кровавое вино» неоднократно упоминается при обращении поэтов к ситуациям, чреватым пролитием настоящей крови – как, например, в «Пиррушке» Б. Корнилова: душа разбужена «звоном бокала, стиха, палаша»; «И пьют за свободу, и скатерть / Залита кровавым вином». В «Балладе о безногом рояле» М. Зенкевича вино связывается с темой смерти: развалины виллы, «кровавый ноябрьский плющ» на остатках колоннады – «И погреб раскрыт, точно склеп фамильный, / И в землю по гудам стекла, / Разбивши столетний покой могильный, / Виноградная кровь стекла».

ММ *вино – кровь* представляет собой частный случай более общей ММ «*вино – орган*», как и «*вино – слезы*», например: «Чаши рдеют, словно розы, / И в развал их вновь и вновь / Винограда брызжут слезы, / Нервный сок его и кровь» (В. Бенедиктов). Вино-слезы, как правило, не имеет зловещего «кровавого» ореола, сопоставление основано на прозрачности, легкости; употребление такого напитка связано с чем-то радостным, например: «И слезами винограда Из чистейшего серебра / Да прольется ей услада / Просвещения и добра» (А. Бестужев – Марлинский); «Вот слезы ангельски вино, / За здоровье выпьем жен мы нежных, / Как сердцу сладостно оно» (Г. Державин). В более поздний период в русской поэзии воз-

никают и другие основания для сопоставления: например, струя вина звучит «как слезы сквозь рыдания» (И. Сельвинский); белое платье оказывается «заплакано вином» (Б. Ахмадулина).

Значительным количеством реализаций отличается в русской поэзии ММ *вино – свет*, представленная главным образом сопоставлениями напитка с солнечным, лунным и звездным светом. Такое вино отличается эстетическим совершенством: «Искры светлого вина – / Искры солнца огневого; / Чаша – майская луна, / Прелесть неба голубого. / Дай же солнечным лучам / С лунным светом сочетаться!» (С. Раич). Вино-солнце исполнено жизненной силы, оппозиционно мраку. Герой стихотворения И. Северянина, ищущий в вине забытья, вместо ожидаемого «черного безгрязья» встречает солнечный свет: «И что же? В соке сжатых гроздий / Сверкал мне тот же Гелиос!» («Героиза»). Ассоциация со звездным светом основана на блеске, искристости, общей высокой оценке: «Когда ж коснутся уст прелестных / Уста мои, / Не нужно мне ни звезд небесных, / Ни звезд Аи!» (Е. Баратынский).

ММ *вино – драгоценное* представлено сопоставлением вина с благородным металлом, прежде всего золотом, а также драгоценными камнями. Наиболее очевидное основание сопоставлений этого рода – цветовое сходство, например: «Портер, вино, что искрами пенно, / Каплет, что золотом» (Г. Державин); «Посмотрите, как светла / Чаша чистого стекла! / Златом гроздий благовонных / Как сияет нам она» (П. Вяземский); «Рубин вина» (М. Волошин), «Плесните в чаши янтарь муската» (И. Северянин). Сопутствующим основанием сопоставления является способность кристаллов преломлять свет, результатом чего является сияние напитка, предстающего родственным как свету, так и огню: «И в винах сверкали рубин и янтарь» (А. Мей); «Горит хрусталь, горит рубин в вине» (И. Бунин); «Кипит шампанское в стакане, / Кипит и блещет жемчугом» (А. Хомяков) и др. Отметим, что в реализациях ММ *вино-огонь* помимо «цветового» и «светового» оснований сопоставления в русской поэзии присутствуют и иные, в том числе изначально не свойственные огню. Вино может представлять собой «ледяной огонь» (В. Брюсов), подобие жидкости: например, «огонь ... влаги» может быть налит в бокал «почти по капле» (В. Луговской).

«Словарь языка поэзии» Н.Н. Ивановой [5] включает в рамки одной образной парадигмы примеры сопоставлений вина с напитком, питьем, хмелем, ядом и др. В «Словаре поэтических образов» Н. В. Павлович [7] примеры уподобления вина жидкой субстанции того или иного рода вообще отсутствуют – по-видимому, вследствие смысловой близости субъекта и объекта сопоставлений. Нам представляется возможным выделить в качестве особых моделей ММ *вино – другой напиток* и ММ *вино – отравляющее вещество*. В первом случае главным основанием сопоставления является вкус напитка: вино уподобляется соку, нектару; во втором – яду, отраве.

Для старой русской поэзии типично сопоставление вина с влагой, получающей разнообразные характеристики – цветовые, звуковые, динамические и иные: это влага «золотая», «светлая», «шумная», «резвая», «задорная», «живительная», «огневая», «райская» и др. ММ *вино – вода* базируется главным образом на его текучести, а также звучании: «Стакана три шипящими волнами / Румяных вин налейте вы полней» (А. Пушкин); «Вина шипящего поток» (Н. Хвостов); «Плещите, как моря седые буруны, / Плещите нектаром, бокалы! (И. Северянин); «Вино в бочонках, как прибой, гуляет» (В. Луговской); «Точно черноморье, плещется вино» (Е. Рейн) и др. Уподобление вина водоему имеет основанием сопоставление как обилие напитка, так и «глубину», в которой можно утопить «суждение людей, заботы, горе» (Н. Раевский).

ММ *вино – ментальное* представлена уподоблениями вина объектам внутреннего мира человека. Повторяемостью на протяжении веков отличается ассоциация вина с положительными эмоциями и состояниями, отраженная, например, в частных ММ с объектами «радость», «веселье», «любовь», например: «Но кто узнал живую радость / Шипучих и колючих струй, / Того влечет к себе их сладость» (Ф. Сологуб); «Вино, вино, прощающая радость» (В. Луговской); «...вино сверкало / И, словно радость, утекало» (А. Бестужев-Марлинский); «О всемогущее вино, / Веселие героя!» (В. Жуковский); «Поэтический Аи / Нравился мне пеной шумной, \ Сим подобием любви» (А. Пушкин); «Янтарное вино / Как счастье, бродит где-то» (М. Колосова). Традиционными являются уподобления вина свободе, отмеченное и в старой, и в новой поэзии: «Его (аи – Е.К.) звездающаяся влага / Недаром взоры веселит: / В ней укрывается отвага, / Она свободою кипит, / Как пылкий ум, не терпит плена» (Е. Баратынский); «Напой меня вином - / Темно-красною свободой» (Вознесенский).

Аналогом вина в русской поэзии оказывается и все *бытие* человека. В стихах поэтов пушкинской поры повторяется уподобление вина молодой жизни. Например, в «К партизану-поэту» П. Вяземского вино отражает полноту жизни в период ее расцвета: «Дар благодатный, дар волшебный / Благословенного Аи / Кипит, бьет искрами и пеной! / Так жизнь кипит в молодые дни!».

Разные качества и свойства вина, особенности его воздействия на человека отражены в реализациях ММ *вино – поэзия*, *вино – орудие*, *вино – небесное пространство*, *вино – растение*, например: «Вино сверкает, как стих поэм» (И. Северянин) «Зелено вино – мыслям пагуба, / Телесам оно – как коса траве» (Есенин); «Я послал тебе черную розу в бокале / Золотого, как небо, аи» (А. Блок); «Жаркой розой глоток алкоголя / Разворачивается в груди» (С. Гандлевский).

Активное использование реализаций разных ММ при характеристике вина наблюдается у поэтов и старого, и нового времени. Например, цикл стихов В. Рыкова «В гостях у Диониса», посвященных крымским винам, представляет широкий спектр метафорических обозначений вина и его

свойств. Приведем некоторые примеры. ММ *вино – существо*: Плющом укрывшись до бровей, / До срока, видит бог, / Испанских яростных кровей / В подвалах дремлет сок» (о хересе); Не девочкой – женщиной зрелой / Вино привезут в Лиссабон» (о мадере); ММ *вино – кровь*: «Неподражаемы кагоры – / Земли родной густая кровь»; ММ *вино – огонь*: «Каберне, живой, как пламя, / Полыхает на столе»; ММ *вино – вода*: «Горчит, как волна океана, / Ее поцелуй на устах» (о мадере); ММ *вино – земное пространство*: «Вино сродни потухшему вулкану. / Оно немо, молчит который год. / Но лишь попробуй волю дать стакану, / Былою страстью душу обожжет» [8].

Отметим, что поэзия XX – XXI вв. использует как традиционные реализации вышеназванных ММ, так и иные, которым свойственны, как правило, большая степень конкретизации, а также некоторая обытовленность. Например, вместо традиционного вина-божества у Б. Пастернака появляется «голая русалка алкоголя», за которой устремляются «сквозь сутолоку вешалок и шуб»; вино – ткань выполняет функцию драпировки: «Если вы свой язык обернули / Красным бархатом Киндзмараули // Или алой парчой Хванчкары» (Е. Евтушенко). На способности вина уносить человека из дискомфорта для него действительности базируется новая ММ *вино – транспорт*, например: «Вино, вино! Ты – символ вдохновенья, / Аэростат от вздорной суеты» (И. Северянин). Вино может обладать дефектом речи: «вина картавая струя» (И. Сельвинский), обнаруживает сходство с частью тела человека: «Мускат в бокале розов, / Как пальцы на свету» (Ю. Мориц) и др.

Реализации ММ вина несут информацию о ряде признаков напитка.

Вино представлено в богатой цветовой палитре. Ему присущи разные оттенки красного (крови, огня, зари, рубина, розы, пурпура, румянца), желтого (золота, янтаря, солнца, луны). Оно имеет цвет черного винограда, засыхает на губах «черной кровью» (А. Белый), может быть светлым, как жемчуг, роса или белые цветы. В современной поэзии упоминаются и нетрадиционные цвета вина. Например, если понятие зеленого вина традиционно ассоциируется либо с водкой, настоянной на травах, либо с молодым, еще не созревшим вином, то в поэтических текстах XX–XXI вв. определение «зеленый» может быть именно цветовой характеристикой: это «хризолитная влага» (В. Луговской), «на доньшке нефрит» (И. Вагнер). В стихотворении В. Мотрича «Не пейте синее вино» посредством развертывания ММ «вино – небесное пространство» представлен образ вина как синевы, наполняющей стакан, «кусочка сини».

В реализациях нескольких ММ находит отражение причастность вина к лучистой энергии, что обычно сочетается с цветовыми характеристиками. Вино несет в себе свет солнца и луны, отликает золотом, преломляет лучи подобно драгоценным камням, жемчугу, сверкает звездами и огнем. Свойство напитка пропускать свет отражено в сопоставлении его с прозрачными субстанциями и объектами – росой, слезами, драгоценными камнями.

Вкусовые характеристики вина в реализациях ММ распределяются в диапазоне от сладкого до горького. Вино представляется нектаром, сладостью, усладой для тела и души и т.п. Образы терпкого и горького вина в русских поэтических текстах отличаются амбивалентностью, обусловленной главным образом настроением, душевным состоянием человека, обстоятельством питания. «Пьяная горечь Фалерна» (А. Пушкин), «терпкое вино из «изабеллы» (С. Софер), маджари, которое «терпко язык обжигает» (А. Городницкий) и др. привлекательны для пьющего его в дружеском застолье или в том случае, если сопровождается хорошими воспоминаниями. В негативных для героя ситуациях (расставание, ощущение отъединенности от других и т.д.) вкус вина предстает едким, неприятным: оно «как полынь, горчит» (И. Астахова); «Терпкое, привычное вино / Так порой горчит, что впору плакать» (А. Боровлев); «...горькое оно, как одиночество» (А. Иванихин).

В реализациях ММ вина отражен его аромат. Помимо постоянных для поэзии золотого века характеристик («благовонное», «душистое», «благоуханное») вино в более позднее время «наделяется» ароматами широкого спектра, связанных с пряностями, растениями, огнем, даже временем года: коричный, полынный, обжигающий, осенний, запах лета (и летнего сада) и др. Н.Л. Зыховская, анализируя ольфакторную составляющую концепта «вино» в русской прозе XIX в., делает вывод об уходе из литературы положительных и условно-нейтральных характеристик вина и преобладании иронических и негативных коннотаций [4, с. 67]. В поэтических текстах, однако, подобная тенденция не проявляется.

Постоянными в русской поэзии являются характеристики вина в аспектах его текучести и консистенции: оно предстает «быстрым» и «медленным», густым, вязким, насыщенным воздухом и др., что определяется как видом спиртного, так и состоянием пьющего его человека.

Реализации ММ вина несут информацию о звучании напитка: это главным образом шипенье и шум, обусловленные как характером самого вина (например, шампанского), так и процессом наполнения соответствующих сосудов. Традиционное представление о вине как «шумной влаге», «шипящих волнах» дополняется в более новой поэзии такими характеристиками, как шуршанье, журчанье, бормотанье и др. Звучание вина может быть обусловлено способностью вина «вбирать» в себя то или иное эмоциональное состояние человека, например: «Вино виной пропитано буквально: / Она в нем булькает, она шибает в мозг...» (В. Радимиров). В поэтических текстах XX – XXI вв. встречаются упоминания о звоне вина: «И вино звенит из тьмы» (А. Тарковский); «пьянило оно... улыбкой, звенящей на дне хрустала» (С. Пешкова); «Налью бокал янтарным звоном» (М. Павлов) и др.

Вино в реализациях ММ получает температурные характеристики широкого спектра, отражающие как объективное состояние напитка, охлажденного или нагретого, так и его субъективную оценку как чрезмер-

но горячего, обжигающего, теплого, прохладного или ледяного. Вино мерцает в бокале, «янтарным огнем согревая ладони» (А. Городницкий), создает «злой холодок в гортани» (М. Цветаева), оказывается «приятным, как в горле снежный ком» (С. Ерофеевский). В реализациях ММ вина проявляют себя и иные тактильные характеристики. Выпиваемое человеком вином оставляет впечатление о себе как о мягкой ткани, колет иголками язык и душу.

Вино в поэтических текстах представлено и в статике, и в динамике. Оно играет, как кровь в молодом теле, бежит, «Молнией в жилы / Быстро летит» (Г. Державин), а также совершает свойственные человеку действия – например, слагает стихи, диктует, советует и т.д. Человек оказывается для вина объектом разного рода манипуляций, совершаемых как с его телом, так и с внутренним миром. Вино обжигает, ласкает, целует, проливает в грудь «отрадное похмелье» (А. Пушкин), внушает те или иные чувства, беседует с человеком, проповедует «упоенья» или «отраву бытия» (Е. Баратынский), одурманивает, пронзает «души излучины» (А. Блок), обжигает душу «восторгом глотка» (И Северянин) и т.д.

Исследователи, рассматривающие оценочный компонент концепта «вино», обращают внимание на наличие в народных представлениях как положительных, так и негативных представлений о вине. Например, А.И. Лызлов указывает, что в русской паремиологической картине мира вино оценивается как источник удовольствия, радости, веселья; отрицательная же оценка вина проистекает от вреда, наносимого физическому и умственному состоянию человека неумеренным употреблением алкогольных напитков [6, с. 95–96]. А.Г. Бойченко, характеризуя аксиологическую составляющую концепта как свидетельство дуалистического отношения русских к винопитию, отмечает, что «ядром этого поля концепта является негативная оценка состояния алкогольного опьянения» [1, с. 12]. И.С. Голованова, рассматривая концепт «вино» в поэзии XVIII в., делает вывод об изменении изначально негативной оценки вина на противоположную «в процессе освоения античного наследия» [3, с. 8].

Реализации ММ вина в поэтических текстах также отражают двойственное представление о напитке и его употреблении. Вино – катализатор радости, источник веселья, атрибут дружеских посиделок; ему свойственно устранять заботы и тревоги человека, предоставляя возможность утопить в нем, как в пучине, тоску, печаль, отчаяние и т.д. – и в то же время обнаружить там нечто ценное для себя, например: «Как нам не пить, когда в вине – забвенье, / И гордый мир, и бодрость, и мечты...» (И. Северянин). Положительное представление о вине отражается в его уподоблениях ценным, эстетически совершенным объектам (благородный металл, драгоценные камни, светила, цветы), в восприятии его как друга, собеседника, как божьего дара и т.д. Негативное представление о вине как о наносящем ущерб физическому, умственному и душевному состоянию человека отражено в реализациях таких ММ, как вино – кровь, вино-огонь, вино –

отравляющее вещество, вино – существо (причем в рамках практически каждой ММ присутствует и положительная оценка). Например, вино как существо является и «заступником любви», и «зачинщиком обид» (А. Пушкин); в напитке, традиционно ассоциирующемся с божеством и его дарами, может сидеть нечистая сила, побуждающая человека выпить и описывающая действие вина как действие дьявольской силы: «Багряный мой сок / Сбивает всех с ног <...> По жилам козлом / Промчусь напролом, / За сердце тебя ущипну» (Саша Черный). Огонь вина согревает, однако может и обжечь; кровь как аналог вина символически связана и с жизнью, и со смертью.

Разноплановость и вместе с тем общность характеристик вина представлена в многочисленных оксюморонных сочетаниях, например: «хладный кипяток» (П. Вяземский), «струей виноградной, / Бурно кипящей и искристо-хладной» (В. Бенедиктов), «старик молодой», «благодатный яд» (А. Пушкин), «одуряющее диво» (Н. Некрасов), «Со льдом раскаленным бокалы» (И. Северянин), «ледяной огонь» (В. Брюсов).

Метафорические модели связывают вино с важнейшими элементами мира – огнем, водой, земным и воздушным (небесным) пространством, со светом, божеством, с различными объектами неживой и живой природы. Образ вина может обретать поистине космические масштабы – как, например, в «Клятве на чаше» П. Васильева: «Брат держал в руках своих могучих / Чашу с пенным, солнечным вином, / Выбродившим, выстоянным в тучах, / Там, в бочагах облачных, шатучих, / Там, под золотым веретеном!».

Список литературы

1. Бойченко А. Г. Репрезентация концепта «Питие» в русской языковой картине мира: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Абакан, 2009. 24 с.
2. Глушкова Т. С. Винопитие как фрагмент русской языковой картины мира (на материале паремий, анекдотов, тостов, текстов СМИ и рекламы): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2009. 24 с.
3. Голованова И. С. Художественный концепт «вино» в русской поэзии XVIII в. (30–90-е гг.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2007. 24 с.
4. Зыховская Н. Л. Ольфакторная составляющая концепта «вино» в русской прозаической традиции // Челябинский гуманитарий. 2015. № 2 (31). С. 61–69.
5. Иванова Н. Н. Словарь языка поэзии. Образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в. М.: АСТ, 2004. 666 с.
6. Лызлов А. И. Об оценочной семантике концепта «вино» в английских и русских паремиях // Известия Волгоградского гос. пед. ун-та, 2012. Вып. 11. Т. 75. С. 95–98.
7. Павлович Н. В. Словарь поэтических образов. М.: Эдиториал УРСС, 1999. Т. 1.
8. Рыков В. П. В гостях у Диониса. [Эл. ресурс]: [sugdeya.ru>index.php/enciklopedia/r/2463-ricowp](http://sugdeya.ru/index.php/enciklopedia/r/2463-ricowp).
9. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры. Изд-е 3-е, испр. и доп. М.: Академический проект, 2004. 992 с.

**Религиозность творчества А. П. Чехова
(на материале языкового анализа рассказа «На Страстной неделе»)**

В статье рассматриваются языковые особенности и средства рассказа А.П. Чехова «На Страстной неделе», отражающие религиозность писателя, тщательно скрываемую от посторонних взглядов.

На примере языкового анализа этого произведения делается попытка понять тайну чеховского мировоззрения, его религиозности.

Ключевые слова: религиозность, религиозная тематика, языковые средства, церковная лексика.

Morozova Marina

**The Religiousness of A.P. Chekhov's Works
(Based on the Linguistic Analysis of the Story "In Passion Week")**

The article considers linguistic peculiar features and language units of A.P. Chekhov's short story "In Passion Week" reflecting the writer's piousness which he thoroughly concealed from everybody.

The linguistic analysis of this story lets the author of the article make an attempt to understand the secret of Chekhov's world outlook and his piousness.

Key words: religiousness, religious themes, language units, church vocabulary.

В дневнике Чехова за 1897 год есть небольшая запись: «Между "есть Бог" и "нет Бога" лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его, и потому он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [3, с. 82]. По мнению Н.В. Ярец, «особая ценность данного высказывания в том, что оно, пускай только чуть-чуть, но все же приоткрывает завесу в "Святая Святых" – в сферу интимно-духовных переживаний Чехова, которые он тщательно скрывал от окружающих, будучи по натуре своей чрезмерно сдержанным человеком». Чехов видится ей «заблудившимся одиноким путником, который всю жизнь бродил по этому полю в состоянии духовного напряжения и колебания между двумя полюсами – веры и безверия» [8].

В литературной критике Чехова пытались представить равнодушным к религиозной истине, но он не был к ней равнодушен. Писатель постоянно искал, колебался, находился в постоянной борьбе с сомнениями.

Произведения А.П.Чехова, имеющие религиозную тематику, долгое время были как бы вне поля зрения исследователей. В настоящее время многие учёные пытаются постичь тайну чеховского мировоззрения, его религиозности. Для осмысления религиозности А.П. Чехова необходимо

понять истоки и характер религиозности самого писателя, хотя сам он это отрицал.

Антон Павлович был рождён в религиозной семье, с ранних лет посещал церковь, хорошо знал православное богослужение. И не только знал, но и сам принимал в нём активное участие. В одном из писем к И.Л. Леонтьеву он отмечал: «Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание; с церковным пением, чтением Апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне... Когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится...» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям» [Цит.: по 4, с. 5]. Все эти внешние условия, казалось бы, благоприятствовали тому, чтобы мальчик стал истинно верующим христианином. Почему же этого не произошло? По мнению некоторых исследователей, отрицательную роль в духовном становлении Чехова сыграло принуждение к вере, помешало ему открыть свое сердце Богу, довериться Ему и стать полноценным членом Церкви Христовой [8]. Но все же, несмотря на все перекосы в религиозном воспитании, в будущем писателе была заложена прочная духовная основа.

Чехов постиг суть христианства, которая вся заключена в одном единственном слове – любовь. Ярчайшее тому подтверждение – его жизненный и творческий путь. В воспоминаниях современников подчёркивается, что Антон Павлович всегда стремился оказать помощь нуждающимся – медицинскую, денежную, словом, делом, помощь бескорыстную и, зачастую, в ущерб собственному здоровью [См.: 3]. Всё это свидетельствует о нравственной высоте его личности. Действенная любовь к ближним – одно из проявлений веры писателя. Вера в человека у него становится проявлением веры в Бога. А.П. Чехов писал: «Человек должен быть верующим или должен искать веры. Иначе жизнь его пуста» [Цит.: по 7].

Герои произведений писателя часто мучаются над духовными вопросами: о смысле бытия, и жизни и смерти, о добре и зле, о праведности и грехе.

В 1887 году он публикует рассказ «На Страстной неделе». В нём описывается одно из главнейших таинств Русской Православной церкви – Таинство исповеди, показанное глазами ребёнка. Повествование ведётся от лица восьмилетнего мальчика Феди. Интерес к детской душе, чистой и наивной, анализ психологических особенностей ребёнка является отличительной чертой творчества А.П. Чехова. Именно в этом заключена попытка разглядеть религиозное действие глазами маленького человека.

В рассказе можно выделить две части. В первой части описывается дорога в храм, сам храм, передаются чувства тревоги, страха, будоражащие героя. Вторая часть рассказа — непосредственно сама исповедь (текст исповеди в рассказе отсутствует) и душевное состояние после неё.

Главный герой рассказа, получив наказ от матери, отправляется в церковь на исповедь в один из дней Страстной недели (Страстная неделя – это

последняя неделя перед Пасхой, посвящённая памяти добровольных страданий Иисуса Христа ради грешного человека). Время описываемого события – вечер Страстной Среды и утро Страстного Четверга, в народе называемого «Чистым четвергом».

Мы вместе с героем попадаем на улицу и его глазами видим пробуждение природы, на улице весна. Описание весеннего пейзажа в рассказе лаконичное и сжатое: *«крыши и тротуары сухи; под заборами сквозь гнилую прошлогоднюю траву пробивается нежная, молодая зелень. В канавах, весело журча и пенясь, бежит грязная вода, в которой не брезгают купаться солнечные лучи»* [6, с. 141]. Автором для большей выразительности в описании используется олицетворение. Весна, пробуждающая природу, в рассказе Чехова выступает символом прекрасной жизни и напоминает человеку, каким он может и должен стать. Весна – это пробуждение всего живого ото сна. Весна ассоциируется с жизнью, сон – со смертью. Жизнь должна победить смерть.

Взгляд мальчика приковывают щепочки, соломинки, быстро несущиеся по воде. *«Куда, куда плывут эти щепочки?»*, – задаёт себе вопрос Федя. Он пытается представить их путь, но мысль прерывается проезжающим извозчиком, на задке пролётки которого катаются два уличных мальчика, не думающие, что поступают плохо. К ним хочет присоединиться и герой повествования, забыв на короткое время про наказ мамы, храм, исповедь. Вспомнив, куда он направляется, представляет мальчишек величайшими грешниками, которых ждёт Страшный суд и огонь вечный. Бог их может простить, если они исправятся: *«но если они будут слушаться родителей и подавать нищим по копейке или по бублику, то Бог сжалятся над ними и пустит их в рай»* [6, с. 141]. Вместе с героем мы попадаем в храм. Он боится. Чувство страха маленького героя передаётся через наречие *нерешительно*, имеющее значение ‘не обладая твердостью, решительностью, колеблясь’. Всё в храме мальчику кажется мрачным. Описание тревоги, будоражащей чувства мальчика, его смутные, мрачные ощущения перед исповедью автором передаются через использование однородных определений *чужой, лишней, незаметный*. Им овладевает сознание греховности и ничтожества.

Соседский мальчишка Митька тоже пришёл в храм с намерением исповедаться. Именно этот момент можно считать кульминационным в рассказе. Как учит Святая Православная Церковь, первым действием готовящегося к покаянию должно быть испытание сердца. В главном герое же вскипает чувство ненависти, соперничества по отношению к своему мнимому врагу: *«...от мысли, что сейчас после Митьки будет моя очередь, в глазах у меня начинают мешаться и расплываться предметы; \diamond священник колеблется, пол кажется волнистым»* [6, с. 143].

Вторая часть рассказа — непосредственно сама исповедь и душевное состояние после неё – окрашена в тёплые и светлые тона. Эта часть соответствует тому взгляду на мир, к которому стремится главный герой.

Непосредственно текст исповеди в рассказе отсутствует. Но читатель видит, что после исповеди у мальчика возникает чувство освобождения от грехов, чувство душевной теплоты и чистоты, и мир уже противоположен тому, чем он был прежде: *«В церкви всё дышит радостью, счастьем и весной; лица Богородицы и Иоанна Богослова не так печальны, как вчера, лица причастников озарены надеждой, и, кажется, всё прошлое предано забвению, всё прощено»* [6, с. 144]. Для того чтобы показать смену грустного настроения радостным, автор использует восклицательные предложения: *«Как теперь легко, как радостно на душе!»*, метафоры (*«щека начинает гореть»*), *«в церкви всё дышит радостью, счастьем и весной»*).

Явно ощутимо, что в основе рассказа лежит приём антитезы, контраста, читатель ясно представляет себе, каким было мироощущение главного героя до исповеди и как оно изменяется в лучшую сторону после Таинства Покаяния, когда мир становится светлее и добрее.

Исповедь предстаёт перед нами как свобода, очищение от греховной сущности человека. Таинство Исповеди-покаяния – великая милость Божия к слабому человеку, склонному к падению; оно есть доступное средство, ведущее к спасению души. Каждый православный христианин хорошо знает, что к Причащению нельзя приступать без предварительного очищения себя покаянием в исповеди священнику. После того, как человек очистит душу, разрешится от грехов, он не должен также и вкушать пищу до совершения Таинства Евхаристии. Федя как христианин знает об этом. Показана борьба мальчика с самим собой, в которой маленький герой одерживает победу, обращаясь за помощью к Ангелу-хранителю: *«Как мне хочется есть! Я согласен терпеть всякие мучения, жить в пустыне без матери, кормить медведей из собственных рук, но только сначала съесть бы хоть один пирожок с капустой!»*

– Боже, очисти меня грешного. – молюсь я, укрываясь с головой. – Ангел-хранитель, защити меня от нечистого духа» [6, с. 145].

В тексте рассказа преобладает церковная лексика, свидетельствующая о том, что мальчик растёт в православной семье, где основы церковной жизни передаются из поколения в поколение. С точки зрения тематической отнесенности анализируемая лексика весьма разнообразна и включает в себя следующие подгруппы (нами использовалась тематическая классификация православной лексики, предложенная И.К. Матеем) [2, с. 9–11]:

- словесные единицы, обозначающие основные понятия вероисповедания, таинства и богословские термины: *Страшный суд, рай, грех;*

- словесные знаки, отражающие основные понятия христианской морали и церковной жизни: *греховность, страдания, мучения;*

- словесные единицы, именующие формы и элементы богослужения: *исповедь, утренняя, вечерняя, часы;*

- словесные единицы, обозначающие предметы богослужения: *лампада, епитрахиль, свеча, просфора;*

о словесные единицы, описывающие церковную архитектуру, живопись, утварь, облачения духовенства: *келья, церковь, паперть, придел, клирос, паникадило, ставники, распятие, свечной ящик, аналой, наперсный крест, ряса*;

о слова и словосочетания, обозначающие наименования церковной иерархии и личные имена: *священник, дьякон, дьячок, помощник церковного старосты; исповедник, причастник*;

о словесные единицы, обозначающие имена собственные Бога и Богородицы *Бог, Божия Матерь, Богородица, Иисус Христос*;

о слова и словосочетания, именующие священные книги, тексты молитв и способы их исполнения: *И аз, недостойной иерей, властью его, мне данною, прощаю и разрешаю тя от всех грехов твоих...* (Из Служебника); – *Боже, очисти меня грешного. – Ангел-хранитель, защити меня от нечистого духа* (Из Молитвослова).

о словесные знаки, обозначающие личные имена и дополнительные наименования библейских персонажей, святых, Небесной иерархии и знаменательных лиц: *нечистые духи, грешник, Иоанн Богослов, любимый ученик Иисуса Христа, Варвара Великомученица, Ирод, старец Серафим, Диоскор*;

о слова и словосочетания, обозначающие наименования праздников и элементов церковного календаря: *Страстная неделя, Пасха*.

Итак, Чехов широко использовал в своём произведении лексико-семантические и грамматические возможности русского языка, помогающие уловить и понять главную мысль писателя. В рассказе «На Страстной неделе» мы находим осмысление автором церковной жизни как благодатного приобщения к высшим духовным и нравственным идеалам, к красоте и правде, к воскрешению человеческой бренной души через яркие, выразительные, точные языковые средства. В произведении предстаёт наивный мир детства: исповедь у священника и подготовка к приобщению Святых Тайн преобразуют жизнь маленького героя.

Список литературы

1. Баркова О. А. Воспитательное воздействие Таинства покаяния в Святой Православной Церкви и в рассказе А.П. Чехова «На Страстной неделе» (1887) на душу ребёнка // Молодой учёный. 2011. № 9.

2. Матей И. К. Православная лексика в современном русском языке и языковом сознании его носителей: автореф. дис. ... канд. филол. наук: (10.02.01). Воронеж, 2012.

3. Сухих Игорь. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа // Нева. № 12. 2009.

4. Тукрова А. А. П. Чехов и его время. М.: Советская Россия, 1987.

5. Чехов А. П. На страстной неделе // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 6. (1887). М.: Наука, 1976.

6. Чехов А. П. Святая простота (Б-ка духовной прозы). [Эл. ресурс] // www.pravoslavie.ru/sm/print34535.htm

7. Ярец Н. В. «Между «Есть Бог» и «Нет Бога!» (религиозность творчества А.П. Чехова). [Эл. ресурс]: // sobor.by/7km4tenia_jarec.htm

Интеллектуализация языка современных СМИ

В статье рассматривается тенденция интеллектуализации языка СМИ. В статье приведены конкретные языковые примеры использования различных риторических приемов.

Ключевые слова: интеллектуализация, демократизация, прецедентные феномены, языковая игра, необычное значение, окказионализмы.

Shashkova Olga

Intellectualization of Language Media

The article examines the trend of intellectualization of language media. The article provides specific examples of language use of various rhetorical techniques.

Key words: intellectualization, democratization, precedent phenomena, a linguistic game, an unusual value, occasionalisms.

Основные тенденции изменений в языке СМИ разнонаправленны. С одной стороны, отмечается демократизация журналистских текстов, с другой стороны, их интеллектуализация: «Интеллектуализацию текста следует понимать не просто как наличие в речи журналиста каких-то лексем, вызывающих необходимость для их понимания пользоваться специальными словарями, а как усложнение содержания сообщения, требующее при его восприятии и интерпретации дополнительных интеллектуальных усилий» [2, с. 69]. Журналисты используют различные способы выражения мыслей, которые заставляют читателя не просто просматривать материалы статей, но и решать языковые задачи. К приемам интеллектуализации необходимо отнести использование прецедентных текстов, слов в необычном значении, различных тропов и стилистических фигур, явления языковой игры.

Словообразовательная трансформация компонентов прецедентных феноменов заставляет читателя задуматься над «культурной памятью» единиц языка, т. е. над «теми ассоциациями, которые задаются языковой единицей и тянутся из ее прошлого употребления, организуя современное значение» [3, с. 57]. Статья в газете называется «*ROG* *неизобилия*» (Коммерсантъ, 11.03.12). В основу заголовка положен фразеологизм *как из рога изобилия*. Во Фразеологическом словаре зафиксировано значение «в огромном количестве, неисчерпаемо». Словарь также указывает на происхождение устойчивого сочетания: «В древнегреческой мифологии – чудесный рог козы Амалфеи, которая вскормила своим молоком младенца Зевса. По одному из преданий, когда однажды коза обломила себе рог, Зевс сообщил рогу чудодейственную силу наполняться в изобилии всем,

что пожелает его владелец. Отсюда рог Амалфеи стал символом богатства и изобилия» [7]. В заголовке использован прием графической игры: существительное рог написано латиницей. Второй элемент названия включает словообразовательный префикс не- с отрицательным значением. Необычная форма заголовка призвана привлечь внимание читателей, побудить прочитать текст. В статье рассказывается о том, что Роснефть по-новому взглянула на свои и британские выгоды от бизнеса в Германии. Название наталкивает читателя на тот же ответ, какой дали и эксперты по экономике.

Заголовок статьи «*Мелочь, а затратно*» (Комсомольская правда, 26.02.17) напоминает читателю устойчивое сочетание *мелочь, а приятно*. Автор описывает различные ситуации, когда россияне, особенно молодые, тратят деньги стихийно. Часто это происходит в ущерб необходимым расходам и возможным сбережениям. Приятно и читателю, ведь он разгадал намек журналиста.

Своеобразную интеллектуальную игру представляют собой слова, употребленные в необычном значении. Для того чтобы обратить внимание читателя на слово или выражение, журналист использует кавычки. Пунктуация – важный компонент языка СМИ. Кавычки – это сигнал читателю о нестандартном подходе к анализу слова или выражения. Полный академический справочник «Правила русской орфографии и пунктуации» [4, с. 275] отражает нормы выделения кавычками необычно употребляемых слов. В заголовке статьи «Нашлась еще одна «солнечная система» с семью планетами» автор использует кавычки для выделения терминологического словосочетания. Но словосочетание имеет двойной смысл – общепринятый и условный. С помощью кавычек автор передает идею, заключенную в выражении «если можно так выразиться». Ученые пока никак не назвали новое открытие, но употребление понятия, известного широкому кругу читателей, поможет восприятию сообщения. В тексте указано: «На специальной пресс-конференции в штаб-квартире НАСА ученые объявили: впервые обнаружена «солнечная система», состоящая из 7 планет размером с Землю, которые вращаются вокруг одиночной звезды» (Комсомольская правда, 28.02.2017).

По модели образования субстантива *декабристы* – «участники дворянского революционно-освободительного движения, завершившегося восстанием 14 декабря 1825 г.» [6] историк К. Залесский в статье «России черный год...» создает авторское существительное *февралисты*: «*Кто-то пытается демонизировать февраль-1917, представить его неким природным катаклизмом, потрясением, изменившим весь мир и ставшим исходной точкой для всех последующих событий XX века. Другие настаивают, что именно февраль является основой всех бед, а последовавший за ним октябрь представляется чуть ли не избавлением от бездарных «февралистов», разваливших страну*» (Известия, 28. 2. 17). Думающему читателю интересно будет проверить свое знание не только истории, но и литературы, потому что название статьи представляет собой аллюзию.

В текстах масс-медиа активизируется, обогащая русский язык экспрессивными инновациями, такой прием языковой игры, как создание иронических окказионализмов. Писатель-сатирик В. Коклюшкин в статье «Какие шутки?!» (Аргументы и факты, 18-24.10.15) пишет: *«Раньше-то нам песня строить и жить помогает». Нынешние песни лишь напрягают и оглуляют. Прежде было определение “поэт-песенник”, сейчас иных авторов слов надо бы именовать “поэт-плесенник”. А сочинителей музыки по достоинству величать “компотзитор”»*. В данном контексте выделяются два окказионализма: «плесенник» («поэт-плесенник») и «компотзитор». У каждого субстантива обнаруживаются две мотивирующие основы: для существительного «плесенник» выделяются мотивирующие части «песенник» и «плесень». Для слова «компотзитор» вычленяются мотивирующие основы «композитор» и «компот». Оба слова образованы таким способом, как контаминация. Словообразовательная контаминация – одно из экспрессивных выразительных средств языка СМИ. В. З. Санников относит к контаминации все те случаи языковой игры, когда: «1) формально в новообразовании представлены, хотя бы одной буквой (точнее, фонемой), оба исходных слова; в значениях новообразования сложным способом переплетаются значения обоих исходных слов» [5, с. 164]. Деривацию новых существительных можно отнести к такой разновидности контаминации, как междусловное наложение: «плесенник» = «песенник» + «плесень», «компотзитор» = «композитор» + «компот». На первое место в словообразовательной модели ставится наименование лица, так как целью автора является номинация человека. Найти узуальный дериват-аналог невозможно, инновации являются единичными, окказиональными. По степени окказиональности оба слова принадлежат к нестандартным новообразованиям, обладающим большей экспрессивностью, чем стандартные инновации.

С. Марков, политолог, член Общественной палаты РФ высказывает свою точку зрения по обсуждаемой в СМИ возможной отмене санкций после инаугурации Д. Трампа. По известной русскому языку модели создаются авторские слова, образование и значение которых политолог объясняет: *«Надо уже сейчас помочь Трампу. Ему нужны союзники. Ему нужны аплодисменты, и надо дать эти аплодисменты. Как в свое время у американцев было романтическое увлечение Горбачевым – «горбомания», так нам сейчас нужна «трампомания»* (Аргументы и факты, 25-31.01.17). Издание анонсирует эту статью, опубликованную на пятой странице, ироническим окказионализмом: *«Вот и славно, Трамп-нам-нам? Как теперь вести диалог с Америкой»*. А. А. Горностаева отмечает: «Манипулирование общественным сознанием власть осуществляет с помощью экспрессивных средств языка, так как часто аудитории важен не столько смысл сказанного, сколько эмоции, рожденные сказанным» [1, с. 45].

В статье «Не закрытый, а открытый перелом» А. Гречанник дает подзаголовок: *«В Британии требуют отозвать пикапы, у которых «хребты» не выдерживают нагрузки»*. Существительное *хребет* в значении, употребленном в тексте, – рама пикапа, который должен возить поклажу центнерами, – не зафиксировано в толковых словарях, а значит читателю представляется возможность самим составить дефиницию. «Медицинская» тема представлена в статье не только субстантивом «хребет» в переносном значении, но и словами *пострадавшие*, «*болезнь*», которые усиливают впечатление от заголовка статьи, у читателя возникает ассоциация с фразой из кинофильма, ставшей современным афоризмом.

Заголовок *«По «стройке века» выставили счет»* (Метро, 17.11.16) включает словосочетание, ставшее устойчивым – *стройка века*. Так называют грандиозную и уникальную стройку. В данном случае употребление словосочетания в кавычках является иронично-порицательным, так как автор использует его для негативной характеристики печально известного долгостроя – стадиона на Крестовском острове. В этой же статье журналист указывает: *«Депутат закса Борис Вишневский не исключает, что задержание Оганесяна – попытка срочно представить общественности «козла отпущения»*. Кавычками выделен разговорный фразеологизм. Интеллектуальная загадка заключается в том, что читатель задумается: кавычки – это показатель сомнения автора в причастности бывшего вице-губернатора к хищениям или выделение иностилевого выражения?

Активным приемом интеллектуализации газетного текста является метафоризация. О. Кузнецов, геофизик, президент Российской академии естественных наук, оценивает гонку технических вооружений с помощью метафоры: *XXI век принес миру взрыв технологического творчества – создание новых гаджетов, технологий, ориентированных на интеграцию биологических (молекулярных) и небιологических компьютеров, создание нанообъектов в самых разных областях, достижения инженерной генетики* (Аргументы и факты, №4, 2017). «Военная» метафора стала основой названия статьи *«ЭРА-ГЛОНАСС» захватывает «интернет вещей»*. (Известия, 28.02.2017). Подзаголовок раскрывает сущность метафоры: *Для этого оператору системы реагирования при авариях решили выделить специальный частотный диапазон*. Кавычками автор выделил новое для многих читателей понятие-метафору «*интернет вещей*». Для восприятия и интерпретации текста читатель должен обладать современными научными знаниями. Обновляется фонд политических метафор: *Открывая в Алма-Ате двустороннюю встречу, президент Казахстана поблагодарил российского лидера за возможность традиционно «свернуть часы» в начале года, отметив, что за 25 лет России и Казахстану удалось построить образцовые отношения* (Известия, 28.02.2017). Журналист с помощью кавычек выделяет необычно употребляемое выражение.

Одним из ключевых процессов, определяющих развитие русского языка, является аббревиация. Журналист Н. Бондарев в статье «Энергичная премия» рассказывает о «рождении» современной аббревиатуры: «*Журналистов, которые активно пишут о проблемах топливно-энергетического комплекса России, ждут на конкурсе «Пегаз-2012». Свое название конкурс, организованный Общероссийской общественной академией энергожурналистики, получил от аббревиатуры, составленной из начальных букв слов petroleum (нефть), energy (энергия), gas (газ)*» (Петербургский дневник. 14.01.13). Если такого комментария в каком-либо издании нет, то любознательному читателю придется самому заняться поисками ответа на вопрос о расшифровке аббревиатуры.

Максимальная забота о читателе, которого необходимо не только информировать, но и убедить, заставляет журналиста использовать различные экспрессивные способы воздействия.

Список литературы

1. Горностаева А. А. Особенности использования иронии в английской и русской коммуникации // Вопросы филологии. 2016. №2. С. 34–46.
2. Кормилицына М. А., Сиротинина О. Б. Язык СМИ. М.: ФЛИНТА: Наука, 2017.
3. Маслова В. А. Лингвокультурология. М.: Академия, 2001.
4. Правила русской орфографии и пунктуации. Полный академический справочник / под ред. В. В. Лопатина. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2011.
5. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. 2-е изд., испр. и доп. М., 2002.
6. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Рус. яз., Полиграфресурсы, 1999.
7. Фразеологический словарь русского языка / под ред. А. И. Молоткова. СПб.: Вариант, 1994.

Л. В. Сабирова, Л. А. Сабирова

Семантика игральных карт и карточный социолект в «Пиковой даме» А. С. Пушкина

В статье рассматривается карточный социолект как лингвокультурный и социокультурный феномен в субкультурном социуме конкретной эпохи. Цель статьи – описать социолект как понятие и дать краткий анализ повести Пушкина «Пиковая дама», рассматривая социолектизмы игральных карт как лексикографический источник в тексте Пушкина и амбивалентность семантики игральных карт как метафорический потенциал. В статье делается вывод о том, что аналитические данные корпоративно-субкультурного узуса карточного социолекта ждут дальнейших исследований на сопоставительном уровне.

Ключевые слова: амбивалентность семантики игральных карт, символическая карточная номинация, карточный социолект, «Пиковая дама», Пушкин, социолектизм, цифровые версии игральных карт.

The Semantics of Playing Cards and Card Sociolect in Pushkin's Story "Queen of Spades"

The theme is a playing card sociolect as a lingua-cultural and subcultural phenomenon in a subcultural society of a concrete epoch. The aim is to describe sociolect as a notion and give a short analysis of Pushkin's story "Queen of spades", considering playing card sociolectisms as a lexicographical source in a text of Pushkin and semantic ambivalence of playing cards as a metaphorical potential. Conclusion: the analytical data of corporate-subcultural usage of a card playing sociolect await further research on a comparative level.

Key words: semantic ambivalence of playing cards, symbolic card nomination, card sociolect, "Queen of spades", Pushkin, sociolectism, digital versions of playing cards.

Карты — определенная культурная реалья. Однако сочетание их внутренне имманентной организации, их функции в обществе определенной эпохи и тех историко-культурных ассоциаций, которые воспринимались как содержательные аналоги карточной игры, превращали их в семиотический факт.

Ю. М. Лотман

Антропоцентричное направление социолингвистики XXI века делает акцент на создание комплекса межкультурных исследовательских направлений, и фокусируется на теме истории развития социолекта. Вопрос о формировании социолекта, субъязыка или подъязыка актуален, так как социолект на основе классического строя литературного языка и обиходно-разговорной речи зарождает карточный социолект в конкретном субкультурном сообществе людей, являясь предметом нашего научного интереса [13]. В вопросе по истории определения понятия социолект подчеркиваем, что социолект – совокупность порождения языковых образований в обособленном субкультурном пространстве социума, невзирая на возрастные, сословные, профессиональные категории населения с последующей реализацией их социальных взаимоотношений [15, с. 394]. Как кросскультурный спектр социолект или субъязык является языковой вариацией с узкопрофильным использованием и обслуживает коммуникативные потребности социально-ориентированных групп людей. Мы придерживаемся дефиниции В.П. Коровушкина о социолекте как исторически сложившейся, относительно устойчивой для данного этапа автономной, полуавтономной или неавтономной форме существования общенародного языка национального периода. Это форма существования языка со специфичной просторечной лексической системой [17, с. 394–395].

Именно амбивалентность семантики игральных карт и символичность карточной номинации – источник социолекта игральных карт – может служить объектом когнитивного изучения смежных наук. В качестве доминанты социолекта карточной игры карточная номинация начинает уста-

навливать корреляцию в процессе соотнесения, отождествления единиц языка по определенным свойствам с обозначаемыми предметами, объектами, событиями. В сочетании с литературным стандартом языка социолект карточной игры как лингвокультурный и социокультурный феномен связан с карточной номинацией [29]. В образной номинации карточной игры отображаются ценностные приоритеты мировоззрения личности, воссоздаются детали и реалии конкретной эпохи. Символичность карточной номинации способствует формированию языковой картины мира человека и отражает особенности психологического стереотипа личности в субкультурной среде. Амбивалентность семантики игральных карт имеет магическую интригу, образное многоголосие и динамичную непредсказуемость [17]. Будучи амбивалентной в многообразии чувств и эмоций, карточная номинация отличается семантической глубиной, но её форма лапидарна в разговоре [16]. Имея полифоничный метафорический репертуар, карточные социолектизмы помогают расширить семантическое пространство текста. Карточная номинация, избирая лексические единицы, стремится номинировать языковую единицу или социолектизм для уточнения терминологических понятий в карточном социолекте.

В фокусе нашей работы – повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама», написанная в 1883 и изданная в 1884 году. Мы солидарны с В.В. Виноградовым, что «проблема понимания строя пушкинского произведения еще требует большой подготовительной историко-литературной и лингвистической работы. От нее зависит объяснение словесного искусства Пушкина» [2]. Следует учесть предостережение Ю.М. Лотмана: «Говоря о трудах, посвященных цифровой символической «Пиковой даме», следует предостеречь от увлечений и слишком поспешных сближений. Необходимо иметь в виду, что сама по себе цифровая символика является одной из универсалий мировой культуры и может проявляться на неограниченно широком материале» [11].

Остановимся на кратком анализе социолектизмов игральных карт и психологическом срезе внутреннего мира художественных образов повести. Само эзотерическое название повести «Пиковая дама» содержит семантическую амбивалентность и двоякую трактовку. Мистическая недосказанность в речи, двойственность чувств героев, непредсказуемость поступков персонажей, подробности описания быта, тревожное ожидание в предвестии драмы и нарастающей трагедии идут параллельно друг другу в повести. В сюжете ощущается семантическая итеративность, идущая от таинственной триады карт и загадочная инфернальность от названия повести. В повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» карта означает тайную недоброжелательность» [12, с. 187]. Сюжетная линия сконцентрирована на неистовом желании военного инженера Германа обогатиться. Германн, «сын обрусевшего немца» [12, с. 195], «скрытен и честолюбив» [12, с. 195], прагматичен и расчётлив: «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее» [12, с. 187]. В интерпретации А.С. Пушки-

на Германн «... имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасала его, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки» [12, с. 195]. Кредо Германна: «расчёт, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты» [12, с. 195]. Он хочет узнать тайну – «анекдот о трех картах» [12, с. 195] от высокородной графини Анны Федотовны в желании обогатиться: «ему пригрезились карты, зелёный стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» [12, с. 195-196]. По словам Томского, «Германн – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля, ...на его совести по крайней мере три злодеяния» [12, с. 203]. Германн действует бедную воспитанницу графини Лизавету Ивановну: подавая ей надежду о серьезных намерениях по отношению к ней, проникает в спальню к графине. Германн просит знатную пожилую графиню «угадать три карты сряду» [12, с. 200], «назначить мне эти три верные карты» [12, с. 201]. Видя упорство графини, угрожает ей: «Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы, он вынул из кармана пистолет» [12, с. 201], «...хотите ли назначить мне ваши три карты? – да или нет?» [12, с. 202]. Испугав пожилую графиню, Германн довёл её до смерти: «Не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он верил, что мёртвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, – и решился явиться на её похороны, чтобы испросить у ней прощения» [12, с. 205]. Мистический призрак графини посетил Германна: «Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она твёрдым голосом, – но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семёрка и туз выиграют тебе сряду, – но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже после не играл. Прощаю тебе мою смерть, ... чтоб ты женился на моей воспитаннице» [12, с. 207].

Пушкин ярко метафорически рисует психологическую трансформацию изменений в Германне и фантазмагорию образов в его воспалённом воображении: «тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семёрка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [12, с. 207–208]. Секрет трех выигрышных карт не помог Германну. Злой рок мстит Германну: «Это было похоже на поединок» [12, с. 210]. У Германна началось помутнение рассудка: «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе» [12, с. 210]. Не морализируя, А.С. Пушкин показывает положение Германна: «Германн сошёл с ума» [12, с. 210].

Мы поддерживаем мнение Ю.М. Лотмана о карточной игре как характеристической и символической форме жизни дворянского общества. Тема карт существовала в литературе до «Пиковой дамы» — как сатирическая, бытовая или философски-фантастическая. Однако только у Пушкина она

приобрела принципиальную многозначность. Игральная карта в художественной интерпретации А.С. Пушкина выдвигается под семантическим символом, действует как прототип карточного персонажа, может быть полисимволичной и семантически амбивалентной, может войти в семиотическую систему координат знака «икона – индекс – символ» (в типологии Чарльза Пирса). Типологию Ч.С. Пирса правильнее было назвать в теоретической лингвистике типологией Ч.С. Пирса – Р.О. Якобсона. Она представляет собой триаду знаков: иконический знак – индекс – символ. Данная семиотическая триада знаков пересекается с триадой карт повести А.С. Пушкина: тройка, семёрка, туз или тройка, семёрка, дама. Художественные образы А.С. Пушкина также входят в триаду: воспитанница графини Лизавета Ивановна – военный инженер Германн – пожилая графиня Анна Федотовна. Каждый из персонажей триады и игральная карта триады ведёт свою игровую партию в контексте повести. Игральная карта «пиковая дама» является полисемантической в своём многообразии. Имея историко-мифологические прототипы, она выступает в повести в трёх ипостасях: карта, знатная графиня, призрак графини.

Мы выявили в «Пиковой даме» 122 номинативные единицы, связанные с процессом карточной игры, 75 из них – карточные социолектизмы. Номинативная единица «карта» имеет 16 словосочетаний-социолектизмов в повести, лингвистическая частотность номинативной единицы «карта» высока: социолектизм «поставить на карту» (8); «метать» (7), «метать банк» (1). В «Пиковой даме» наименования игральных карт «семерка», «тройка», «туз» используются в 4 случаях; «дама» в 3 случаях («пиковая дама» – в 2 случаях). Общее количество наиболее ярких образцов карточных социолектизмов в «Пиковой Даме» составляет 46 единиц. Согласно порядку повествования канвы повести А.С. Пушкина рассмотрим карточные социолектизмы.

1. «Пиковая дама» или «дама пики»: означает тайную недоброжелательность» [12, с. 187]. На фигурных изображениях обозначается буквой Д в русской колоде и буквой Q в английской. Дама перекрывает все карты, которые ниже ее по значению, а это валет, 10, 9, 8 и т.д. Дама не перекрывает туза и короля. Прообраз дамы пик – Афина Паллада, в древнегреческой мифологии богиня организованной войны, военной стратегии и мудрости, одна из наиболее почитаемых богинь Древней Греции в числе 12 олимпийских богов; эпоним города Афины; дочь Зевса; богиня знаний, искусств и ремёсел; дева-воительница, покровительница и защитница городов и государств, наук и ремёсел, ума, изобретательности. В римской мифологии – Минерва, молниеносящая и воинственная богиня полезных открытий и изобретений; богиня гор. Дама имеет числовое значение 12. В русский язык дама заимствована из французского языка: *dame* – замужняя женщина; отсюда *мадам* (*ma* – моя, *dame* – дама) и *Notre Dame* – Богородица. *Madame* – официальный титул королевы Франции и, с различными изменениями, принцесс и придвор-

ных дам. Франц. *dame* происходит от латинского *domus* – дом, *domina* – госпожа, хозяйка дома [4]. В карточных гаданиях дама пик – дружелюбная натура, падкая на лесть; обманувшись, может стать излишне недоверчивой; возможно вдова; имеет смуглый цвет лица. В перевернутом положении – романтическая и целеустремленная, готовая на все ради достижения цели; ее хитрость и коварство могут повредить ей; иногда старуха [5].

2. «Гнули...» [12, с. 187]; «гнул углы...» [12, с. 196]; «отгибал лишний угол, загибаемый рассеянною рукою...» [12, с. 208]. Гнуть – удвоить ставку при выигрыше [1].

3. «...играю мирандолом» [12, с. 187]. Мирандоль – прием игры в карты, при котором первоначальная ставка не увеличивается [20].

4. «...не поставил на руте» [12, с. 187]. Руте – положение, когда много раз подряд выигрывает одна и та же карта; счастливая карта [6].

5. «...не брал он карты в руки...» [12, с. 187].

6. «...не загнул ни одного пароли...» [12, с. 187]; «...загнул пароли» [12, с. 190]. Пароли (пароле) загнуть – удвоить выигранную ставку [23].

7. «...не понтирует» [12, с. 188]; «... стала против него понтировать...» [12, с. 189]; «...готовясь один понтировать» [12, с. 210] « – Славно спонтировал! – говорили игроки...» [12, с. 210] от понтировать - играть против банкмета [7]; «...понтеры тотчас дали ему место [12, с. 209]; «...тут же понтировавшего...» [12, с. 208] от понтер < *фр.* *ponte* – игрок, делающий ставку против банка [19].

8. «Дамы играли в фараон» [12, с. 188]; «соблазны фараона...» [12, с. 208]. Фараон/ банк/ стос/ штосс – карточная игра [23].

9. «Герцог Орлеанский метал» [12, с. 189]; «...продолжал метать...» [12, с. 208]; «...метать другую (тальяю)» [12, с. 208]; «...я не могу метать иначе, как на чистые деньги» [12, с. 209]; «Он стал метать» [12, с. 209]; «Чекалинский стал метать» [12, с. 209]; «Хозяин метал» [12, с. 209]; «Чекалинский стал метать, руки его тряслись» [12, с. 210]. Метать (прометать) – очень активно играть против соперника, бросать карту за картой [7].

10. «... все три выиграли ей соника» [12, с. 189]; «... и выиграл соника» [12, с. 190]. Соник – вторая карта банкмета [23].

11. «...порошковые карты» [12, с. 189]. Порошковая карта – шулерская карта с лишним очком, наведенным при помощи порошка [21].

12. «... выбрала три карты, поставила их одна за другою» [12, с. 189]; «...поставил их одну за другою (о картах)» [12, с. 190]; «...но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил ...» [12, с. 207]; «... он ставил карту за картой» [12, с. 196]; «...поставить карту» [12, с. 208]; «...поставил карту...» [12, с. 209]; «...прочие игроки не поставили своих карт» [12, с. 210]; «...поставить деньги на карту...» [12, с. 209]; «...назначить мне эти три верные карты» [12, с. 195]; «... вот мои три верные карты...» [12, с. 195]. Верная карта – карта, которую нельзя перебить другими картами.

13. «...загнул пароль-пе...» [12, с. 190]. Загнуть пароль-пе – увеличить ставку вчетверо [22].

14. «...Атанде! Как вы смели мне сказать атанде? Ваше превосходительство, я сказал атанде-с!» [12, с. 201]. Атанда < фр. Atten – предупреждение, тревожный сигнал, сигнал тревоги, сигнал опасности, предупреждение об опасности [9].

15. «...тройка, семерка и туз...» [12, с. 207]; «...семерка» [12, с. 207]; «... туз» [12, с. 208]; «тройка червонная...» [12, с. 208]; «Направо легла девятка, налево тройка» [12, с. 209]; «Валет выпал направо, семерка налево» [12, с. 209]. Тройка – игральная карта достоинством в три очка; перекрывает двойку; не перекрывает четверку, пятерку, шестерку, семерку, восьмерку, девятку, десятку, туза, короля и даму, валета.; входит в состав 54- и 52-карточной колоды, отсутствует в 36- и 32-карточной колодах. Семерка – игральная карта с семью очками; перекрывает двойку, четверку, пятерку, шестерку; не перекрывает восьмерку, девятку, десятку, туза, короля и даму, валета. Девятка – шестая по порядку карта в масти, достоинством в девять очков, перекрывает только двойку, тройку, четверку, пятерку, шестерку, семерку и восьмерку. Старшинство карты зависит от игры. Не перекрывает туза, короля и даму, валета, десятку [9]. Валет <фр. valet, vaslet, varlet паж, оруженосец – четвертая по старшинству карта в какой-либо масти. Валет перекрывает все карты, которые ниже его по значению, а это 10, 9, 8 и т.д. Туза, короля и даму валет не перекрывает. Валеты в карточных колодах, выпущенных в разных странах, обозначаются различными буквами: Россия – «В» < рус. Валет, США – «J», < англ. Jack, Великобритания – «Kn», < англ. knave, Франция – «V», < фр. valet, Германия – «B», < нем. Vube или «U» <нем. Unter. Вначале "валет" означало слугу или шута, но позже утвердилось иное [9]. Туз – игральная карта достоинством в одно очко. В большинстве современных карточных игр – карта либо самого старшего, либо младшего достоинства. В покере или блэkdжеке игрок может выбирать, играет ли туз как карта старшего или младшего достоинства. В большинстве пасьянсов туз является младшей картой и часто служит базой для сбора карт в порядке возрастания до короля [9].

16. «...он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны» [12, С. 208]. Игрецкий дом – заведение, предназначенное для игры в карты [4].

17. «Играли в вист» [12, с. 208]; «...оставили свой вист» [12, с. 210]. Вист <англ. whist – род карточной игры [7].

18. «Талья длилась долго» [12, с. 208]; «Германн дождался новой тальи» [12, с. 209]. Талья/талия – партия в карты (промёт всей колоды до конца или до срыва банка) [10].

19. «...после каждой прокидки» [12, с. 208]. Прокидка – промёт абцуга [8].

20. «Сидел хозяин и метал банк» [12, с. 208]. Метать банк – сдавать карты.

21. «стасовал карты» [12, с. 208]; «Чекалинский стасовал» [12, с. 210]; «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» [12, с. 210]. Стасовать/тасовать – перемешать все карты в колоде [7].

22. «– Идёт! – сказал Германн, надписав мелом куш над своей картою» [12, с. 209]. Куш – большая сумма денег, выигранная игроком во время игры. [21].

23. «..банкомет...» [12, с. 209]. Банкомет – тот, кто держит или мечет банк. [26].

24. «... семпелем здесь ещё не ставил» [12, с. 209]. Семпель <фр. Simple – простая полная ставка на карту [9].

25. «Бьёте вы мою карту или нет?» [12, с. 209]. Бить карту – покрывать карту картой, старше по значению.

26. «...открыл свою карту...»; «...Германн открыл семёрку» [12, с. 209]. Открыть карту – посмотреть карту.

27. «Каждый распечатал колоду карт» [12, с. 210]. Колода – стопка карт, которой ведётся игра. Малая колода – 32 карты, средняя колода – 36 карт, полная колода – 52 карты [9].

28. «Германн снял и поставил свою карту» [12, с. 210]. Снять карту – взять первую карту в колоде [9].

29. «– Дама ваша убита» [12, с. 210]. Дама убита – ваша дама проиграла.

30. «Пиковая дама прищурилась и усмехнулась» [12, с. 210]. Пиковая дама – дама пиковой масти [9].

31. « – Старуха! – закричал он в ужасе» [12, с. 210]. Старуха – пиковая дама [8].

32. «...обдернуться...» [12, с. 210]. Обдернуться – ошибочно выдернуть карту [2].

Акцентируем внимание на том, что семантика отдельных социолектизмов А.С. Пушкина активизируется в игровой конфигурации мира образных фигур, занимая собственную нишу как альтернативное проектирование окружающей действительности.

В силу компрессии социального опыта игроков и образности номинативных единиц карточного социолекта номинация карточной игры имеет эмблематический, иносказательный характер, а вымышленный персонаж вмещает в себя реальность и ирреальность. Резюмируя вышесказанное, добавим, что предметно-понятийная сфера карточной игры как социокультурный феномен и семиотический факт помогает возникновению номинативных единиц с их последующей ассимиляцией, образуя карточный социолект или субъязык с социолектизмами. Семантическая амплитуда символики карточной номинации нуждается в современных эмпирико-научных изысканиях.

Интегративная степень амбивалентной тематики социолекта игровых карт востребована в исследованиях по литературоведению, историографии, истории языка, межкультурной коммуникации, прикладной лингвистике, социолексикографии, социолингвистике и других смежных отраслях знания.

Список литературы

1. Вахитов С. В. Карточная терминология и жаргон XIX века. [Эл. ресурс]: <http://padabum.com/d.php?id=121446> (дата обращения: 05. 12. 2016).
2. Виноградов В. В. Стилль «Пиковой Дамы». [Эл. ресурс]: http://philologos.narod.ru/classics/vinogr_qsp.htm (дата обращения: 05. 12. 2016).
3. Женщины и карты. Российское карточное общество. [Эл. ресурс]: <http://www.russcards.com/women-and-cards> (дата обращения 03.02.2017).
4. Значение и толкование. Онлайн словари. [Эл. ресурс]: http://onlineslovari.com/frazeologicheskiy_slovar_russkogo_literaturnogo_yazyika/page/igorniy_igretskiy_dom.4526 (дата обращения: 12.06. 2016).
5. Значения карт при гадании. [Эл. ресурс]: <http://www.astrocentr.ru/index.php?przd=karts&str=kart>
6. Исторический словарь галлицизмов русского языка. [Эл. ресурс]: <http://galicismes.academic.ru/8600/%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%82%D0%B0%D0%B9> (дата обращения: 06.08. 2016).
7. Карточные игры. [Эл. ресурс]: http://www.durbetsel.ru/0_games.htm - 01.03.2017.
8. Карточная терминология и жаргон 19-го века. [Эл. ресурс]: http://card_argo.academic.ru/ (дата обращения: 26.04. 2016).
9. Карточная терминология. 36 в колоде карт. [Эл. ресурс]: <http://36cc.ru/terms/167-kartohnaya-terminologiya.html> (дата обращения: 08.09.2015).
10. Ключевский В.О. Евгений Онегин и его предки // Ключевский В.О. Сочинения: в 8 т. М., 1959. Т. 8. С. 476–477.
11. Лотман А.С. Пиковая дама и тема карт. [Эл. ресурс]: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/articles/lotman/pikovaya-dama-i-tema-kart.htm> (дата обращения: 14.03.2017).
12. Пушкин А.С. Романы. Повести. Драматические произведения. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1981. 400 с.
13. Сабирова Л.В. Социолект карточной игры в контексте социолекта городской жизни (на материале английского, немецкого, французского и русского языков) // Когнитивные и социокультурные аспекты дискурса: мат-лы респ.науч.-практ. конф. Брест, 2014. С. 160–164.
14. Сабирова Л.В. Прототипы символов-образов карточных персонажей пьесы «Червонный валет» поэта М. И. Цветаевой и символичность пословиц художника Питера Брейгеля старшего // Science Time. № 11(35). Казань: мат-лы межд. науч.-практ. конф. Общества науки и творчества. 2016. С. 438–444.
15. Сабирова Л.В. Социолект карточной игры в образной атрибутике карточных мастей (на материале английского, немецкого, французского и русского языков) // Пушкинские чтения – 2015. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XX Междунар. науч. конф.: СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2015 С. 3–94401.
16. Сабирова Л.В., Сабирова Л.А. Социолект карточной игры в пространстве образной номинации (на материале русского и английского языков) // Пушкинские чтения-2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: мат-лы XX Межд. науч. конф. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина., 2013. С. 331–337.
17. Сабирова Л.В. The nominative manifestation of the concept “hand” in the playing card sociolect // Л.В. Сабирова // Multicultural World: challenges of mutual understanding (Мультикультурный мир: проблемы взаимопонимания): материалы международной научно-методической конференции. Сыктывкар, 2016. С. 173–178.
18. Сквозников В. Д. Лирика Пушкина. М.: Худож.лит., 1975. 88 с.
19. Словарь карточных терминов. [Эл. ресурс]: <http://shelpi.ru/books/slovari/v27card.html>
20. Словарь карточных терминов. Шулерские термины. [Эл. ресурс]: http://www.durbetsel.ru/4_1_a.htm (дата обращения: 16. 06. 2015).

21. Современный толковый словарь русского языка Ефремовой. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/144382/%D0%92> (дата обращения: 14.01.2015).
22. Толковый словарь Ушакова. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (дата обращения: 16.06.2015).
23. Что такое пароли-пе? [Эл. ресурс]: <http://www.zabytye-slova.ru/paroli-pe-zagnut/> (дата обращения: 04.01.2017).
24. Фараон. Карточные игры. [Эл. ресурс]: http://igry.dljatebja.ru/Kartochnye_igry/Faraon.html (дата обращения: 25.01.2017).
25. Шутиха. 36 в колоде карт. [Эл. ресурс]: <http://36cc.ru/mushka/189-shutiha.html> (дата обращения: 01.12.2016).
26. Цыганка. Карточная игра. [Эл. ресурс]: http://www.durbetsel.ru/2_siganka.htm - <http://www.c-cafe.ru/words/250/28074.php> (дата обращения: 02.01.2017).
27. Энциклопедический словарь. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/70012/%D0%91%D0%90%D0%9D%D0%9A%D0%9E%D0%9C%D0%95%D0%A2> (дата обращения 04.02.2017).
28. Этимологический словарь русского языка Макса Фасмера. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/vasmer/49991/%D1%84%D1%80%D1%8F> (дата обращения: 15.03.2017).
29. Sabirova L. V. The socio-subcultural phenomenon of a peculiar sociolect in playing card nomination: Science Time. №9 (21). Казань: мат-лы межд. научно-практ. конф. Общества науки и творчества, 2015. С. 253–259.

Е. А. Есина

Словообразовательные аномалии в юмористическом медиадискурсе (на материале медиатекстов «Шоу “Уральские пельмени”»)

В статье анализируются словообразовательные языковые аномалии, семантика которых содержит ярко выраженные оценочные коннотации. Проводится мысль о том, что исследуемые аномалии, находясь в определённом юмористическом контексте, обладают по большей мере негативной оценкой. Двойственная природа языковых аномалий позволяет в концентрированной форме определить тематику выпуска телепередачи и выразить оценочное отношение (как авторское, так и социума в целом) к феноменам современной российской культуры.

Ключевые слова: словообразовательные аномалии, медиатекст, медиадискурс, языковая картина мира, языковая ментальность.

Esina Ekaterina

Derivational Linguistic Anomalies in Humorous Media Discourse (on the Material of Media Texts «The Show "The Ural Dumplings"»)

The article analyzes the derivational language anomalies, which contains pronounced evaluative connotations. The author proposes that the studied anomalies being in a humorous context include negative evaluation. The dual nature of the language anomalies allows in concentrated form to determine the topics of the TV program and to evaluate (both individually and socially) phenomena of modern Russia culture.

Key words: a derivation of the anomaly, a media text, a media discourse, a language picture of the world, a linguistic mentality.

Телевизионная передача «Шоу “Уральские пельмени”» представляет собой шоу-дискурс (в терминологии Русаковых), или «карнавалоподобное гедонистически ориентированное развлечение, массовый зрелищный иллюзион, интерактивную коммуникацию, презентационную технологию и культивацию массового идолопоклонства перед звездами» [12, с. 130] и является разновидностью медиадискурса (массово-информационного дискурса в терминологии А.В. Олянича).

Исследованию медиатекста как дискретной единицы медиадискурса [4, с. 151] в последнее время уделяется много внимания, тем не менее, прежде языковая составляющая конкретной телепередачи как отдельный феномен, порождённый массовой современной русской культурой, не исследовалась. Так, телевизионная передача «Шоу “Уральских пельменей”» около 10 лет (мы рассматриваем период трансляции передачи на телеканале СТС с 2009 г. по 2017 г.) занимает лидирующие позиции в рейтинге телеканала. Позиционируя себя в качестве «Официальных дилеров белого юмора в России» [<http://pelmeny.net/>], «Шоу “Уральские пельмени”» в юмористическом ключе показывают (разумеется, в авторской интерпретации) реалии современной жизни россиян. Среди прочего арсенала средств создания комического эффекта особую роль в медиатекстах «Шоу “Уральских пельменей”» занимают авторские языковые аномалии.

Предметом данного исследования являются номинативные единицы, в частности, словообразовательные аномалии, созданные коллективом авторов, реализующиеся в медиатекстах «Шоу “Уральские пельмени”» (записанных текстов выпусков телепередачи, текстов афиш, текстов, размещённых на сайтах в сети Интернет). Ранее мы отмечали, что «наличие языковых аномалий в анализируемых медиатекстах прагматически оправдано: они заостряют внимание необычностью формы и за счёт своей двойственной природы выводят реципиента за рамки медиатекстов «Шоу “Уральские пельмени”» в языковую картину мира» [5, с.103].

Изучению языковой картины мира как определённого в языке мировоззрения, идеологии, системы ценностей, проблемам языковой ментальности в современной отечественной лингвистике посвящены исследования Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюновой, Т.И. Вендиной, Анны А. Зализняк, Ю.Н. Караулова, О.В. Корнилова, И.Б. Левонтиной, Т.Б. Радбиля, Е.В. Рахилиной, А.Д. Шмелёва и др. Широко известны работы о русском языке польского лингвиста А. Вежбицкой, которая выделяет следующие признаки, характерные для русской культуры и языка: эмоциональность, характеризующуюся ярко выраженным акцентом на «чувствах и на свободном изъяснении, высокий эмоциональный накал русской речи», а также богатством «языковых средств для выражений эмоций и эмоциональных оттенков» [2, с. 33]; «иррациональность» (или «нерациональность»),

подчёркивающую ограниченность логического мышления, непостижимость и непредсказуемость жизни; неагентивность как «склонность русского человека к фатализму, смирению и покорности; недостаточная выделенность индивида как автономного агента, как лица, стремящегося к своей цели и пытающегося её достичь, как контролёра событий» [2, с. 33]; любовь к морали, заключающуюся в абсолютизации моральных измерений человеческой жизни, акценте на борьбе добра и зла как в себе так и в других, а также в любви к крайним и категоричным моральным суждениям [подробнее: 2, с. 33–34].

Т.Б. Радбиль, ссылаясь на монографию А. Вежбицкой «Язык. Культура. Познание», заключает, что русской культуре присуще поощрение «прямых», резких, безоговорочных суждений. Так, «русский языковой менталитет предпочитает акцентировать внимание не на предмете, а на событии в целом, на характеристике действия или состояния, а не его субъектов, т.е. на связях и отношениях между явлениями, что во многом соответствует образному, художественному способу постижения реальности. [10, с. 132].

В монографии 1998 г. «Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования» Т.И. Вендина постулирует мысль о том, что оценочные суждения присущи не только синтаксису, они обнаруживают себя и в словообразовании: «словообразование открывает возможности для концептуальной интерпретации действительности <...>, ибо уже сам выбор того или иного явления действительности в качестве объекта словообразовательной детерминации свидетельствует о его значимости для носителей языка» [3, с. 8–9]. Сравнивая ценностные отношения в синтаксических и словообразовательных конструкциях автор приходит к выводу, что «в словообразовательном акте (и шире – в процессе номинации) так же, как и в оценочном суждении, совершается тот же процесс мыслительной операции и устанавливаются те же причинно-следственные связи между явлениями действительности, как и в любом оценочном высказывании [3, с. 8].

Т.В. Маркелова выделяет внутренние и внешние оценки: «Внутренние выражают эмоциональную сферу говорящего, его чувства, ощущения, положительные и отрицательные эмоции, связанные с психической сферой симпатий и антипатий. Внешние ориентированы на когнитивную сферу говорящего, они отражают знания субъекта, формируемые отношением ментальной и социальной природы окружающей человека действительности» [8, с. 68]. Для исследуемых единиц характерно наличие внешних оценок, поскольку они детерминированы социальным отношением к реалии или феномену культуры.

Словообразовательные аномалии (в терминологии Т.Б. Радбиля) в медиатекстах «Шоу “Уральские пельмени”» являются производными лексическими единицами, образованными в результате структурного, семантического и прагматического преобразования словообразовательной структуры отдельной языковой единицы или словообразовательной моде-

ли в целом представляют собой (в большей части) гибридные образования (двух и более корней), экспрессивные по своей природе. Один из компонентов словообразовательных аномалий содержит в семантике оценочную коннотацию (например, пренебрежения, неодобрения и др.), либо является единицей разговорной лексики, просторечия или аргю. Так, по аналогии с разговорным словом **стиляги** (И.П. стиляга) – пометы разг. присутствуют в словарях С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой [16] и В.Н. Мокиенко и Т.Г. Никитиной [9, с. 586], причём, в последнем источнике даётся дополнительная помета неодобрительности. Оценочные коннотации, присущие слову **стиляги**, в аномалии **смешняги** сохранены, а компонент **смешн-**, указывает на признак ‘смешной’.

В вышеупомянутой монографии А. Вежбицкой русское слово **негодяй** рассматривается в числе трёх широко употребляемых имён русского языка, выражающих категорическое моральное осуждение [подробнее: 2, с. 70–83]. Аномалия **снегодняи**, образованная по аналогии путём контаминации, сохраняя оценочную коннотацию слова негодяи, за счёт форманта **снег** указывает на тематику выпуска *Снегодняи 1, 2 (22, 23)*, посвященного празднованию Нового года в России.

Таким образом, в словообразовательных аномалиях семантика и коннотации узуального слова, на базе которого или по аналогии с которым образована аномалия, сохраняются имплицитно, в то время как эксплицитно выраженный компонент гибридного слова включает значение, релевантное тематике отдельного выпуска юмористической программы.

В научной литературе неоднократно отмечалось, что «оценивание действительности с точки зрения потребностей, интересов и установок познающего субъекта формирует глубинную основу системы ценностей народа» [3, с. 10]. См., например, следующий медиатекст, в комическом ключе отражающий современное отношение русского человека к проблеме транспорта и состояния дорог в России:

Они – Короли бензоколонки, «Восставшие из ЛАДЫ» – «Маздахисты», «ЛЕНДлузеры» и «ПОРШивцы».

Они не боятся пересекать «двойную смешную» и «Свистящих в терновнике».

По утрам они пьют тосол, заглушая вчерашний выхлоп. Для них женщина за рулём – курица, а машина – ласточка. Они – «ШОУ Уральские пельмени»!

Пристёгиваем ремни и включаем навигаторы – «Шоу Уральские Пельмени» приглашает Вас принять участие в увлекательном приключении «В поисках Асфальтиды».

Тебя ждёт осмотр ТЕХ и ЭТИХ, круглосуточный ШиноШАНТАЖ и сага об «ОСАГО», Вам потребуется лишь взять с собой «подружку безопасности». Вас заведут с первой шутки! И никогда, никогда – Ниссан против ветра!

28–29 мая – во дворце молодежи новая программа «Шоу Уральские пельмени» «В Поисках Асфальтиды Отличное завершение сезона 2015! Выстраиваемся в очередь за билетами в кассы, но не создавая помех и аварийных ситуаций!:)» (текст афиши (орфография и пунктуация сохранены): <https://ok.ru/group53359466184943/topic/63811759904239>).

Так, выпуск передачи под названием «*Поисках Асфальтиды*» (7 (75)) посвящён теме транспортных средств и всему, что с ними связано. В медиатексте обнаруживается следующая лексика, объединяемая в лексико-тематическое поле «транспорт»: *бензоколонка* (устройство для заправки ТС или станция для заправки ТС), *ЛАДА* (марка автомобиля), *тосол* (жидкость, необходимая для работы двигателя ТС), *выхлоп* (продукт работы двигателя ТС), *руль* (деталь ТС), *машина* (непосредственно ТС), *ласточка* (ласковое просторечное название ТС), *ремень* (иначе *ремень безопасности* – составной атрибут ТС), *навигатор* (устройство для прокладки маршрута), *ОСАГО*, *завести*, *помеха* и *аварийная ситуация* (имеется в виду термины ПДД).

Словообразовательные аномалии *ПОРШивцы*, *ЛендЛузеры*, *Маздахисты* в своей семантике также следует отнести к лексико-семантическому полю «транспорт», поскольку первые компоненты гибридных образований, полученных в результате контаминации, представляют собой транслитерированные названия марок автомобилей Porsche (Порш), Land Cruiser (Ленд Крузер) и Mazda (Мазда). Вторые же компоненты в своей семантике называют лиц, кто обладающих тем или иным свойством. Ср.: **паршивец** прост. ‘дрянной человек’ [14]; **лузер** ‘неудачник, невезучий человек’ [14]; **мазохист** ‘тот, кто наделён мазохизмом (извращённым чувством)’ [7]. Высокой степенью оценки обладают аномалии *ШиноШантаж* *Асфальтида*, указывающие на российские реалии, которые порождают, например такие новостные поводы в СМИ, как «Все дороги ведут в шиномонтаж» А. Беляевой [20].

Кроме словообразовательных аномалий, в семантике которых отражается оценка, в приведённом примере медиатекста авторскому переосмыслению подверглись ещё одни номинативные единицы – прецедентные феномены. Так, выражение **Ниссан против ветра** (марка автомобиля), возникшее в результате субстантивации компонента **Ниссан** (марка автомобиля), является отсылкой к грубому народному выражению, означающее ‘совет не делать чего-л., если слишком велики препятствия’ [1].

Интересны авторские переосмысления прецедентных текстов «*двойная смешная*» и «*подружка безопасности*». Первое выражение представляет собой трансформированное сочетание **двойная сплошная** (разметка на дорожном полотне, отношение русского человека к которой выражено в народном афоризме «В России двойная сплошная должна быть не менее полуметра... В высоту...» [18]), а второе – трансформированное сочетание **подушка безопасности**. Так, в русской культуре отражена недоверчивость к системе безопасности отечественных автомобилей, в частности к подуш-

кам безопасности. Данное отношение отражено, например, в анекдоте: «Новые Лада-Веста теперь снабжаются не только подушкой безопасности, но ещё и простыней безопасности – чтоб было чем накрыть, если подушка не работает» [19].

Перифраз «*Свистящий в терновнике*» называет сотрудника ГАИ, профессиональным инструментом которого (среди прочих) является специальный свисток. Традиционное отношение к сотрудникам ГИБДД в России неоднозначное, вот, например, как его определяют в СМИ: «кто-то видит в каждом сотруднике ГИБДД взяточника, кто-то же лучше понимает, что без этих людей дорожное движение превратилось бы в хаос» [21]. Неслучайно в русской культуре широко распространены анекдоты про сотрудников ГИБДД. Приведём, к примеру, один из таких анекдотов, в котором прямо указывается на признак «свистящий», акцентированный в рассматриваемом медиатексте: «Сотрудники ГИБДД каждый день опровергают русскую народную примету «не свисти – денег не будет» [22].

Примечательно, что несмотря на то, что в русской культуре **гламур** как ‘собирающее значение мнимого роскошного стиля жизни’ [17] современной русской культурой не одобряется, считается, что «гламур не затрагивает ни ума, ни сердца. Для гламурной сказки не нужны ни мысли, ни чувства. Всё, что создаёт реальное полотно человеческой жизни, остаётся за пределами гламура. В гламурном мире нельзя быть настоящим. Он насквозь искусственен, и делает таковыми своих обитателей. <...> Люди становятся более мелкими. Место чувств занимает их имитация. Идёт процесс оглупления. Нельзя сказать, что во всех этих процессах виновен только гламур, но и его роль – отнюдь не последняя» [13]. Так, словообразовательная аномалия **Хламур** («*Красота спасёт мымр*» 4 (25)) акцентирует внимание на дополнительном значении компонента **хлам** в значении ‘недоброкачественный, низкопробный товар’ помета перен. и разг. [6]. В результате чего наблюдается обратный эффект: к социальной оценке реалии культуры прибавляется оценка авторского коллектива «Шоу “Уральские пельмени”».

Таким образом, номинативные единицы, которые подверглись авторскому переосмыслению (словообразовательные аномалии и прецедентные феномены) в лаконичной форме выражают не только авторскую оценку (в данном случае коллектива авторов медиатекстов «Шоу “Уральские пельмени”») явлений действительности, но и отношение социума к той или иной реалии современной русской культуры. Словообразовательные аномалии содержат негативную оценку, которая в юмористическом контексте направлена на высмеивание объекта (например, *ПРОШивцы*, *ЛЕНДЛузеры*) или предмета (например, *ШиноШАНТАЖ*) изображения. Интересным представляется дальнейшее рассмотрение словообразовательных аномалий не только в формально-семантическом аспекте, отвечая на вопрос о способах образования, но и с позиций прагматики. Особого внимания, по нашему мнению, заслуживает изучение уместности/неуместности отдельных единиц в сточки зрения этики в медиадискурсе.

Список литературы

1. Белянин В. П., Бутенко И. А. Живая речь. Словарь разговорных выражений // Академик. [Эл. ресурс]: http://livespeak.academic.ru/1133/He_ссы_против_ветра.
2. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. Пер. с англ. / отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. М.: Русские словари, 1997. 416 с.
3. Вендина Т. И. Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования. М.: Индрик, 1998. 240 с.
4. Добросклонская Т. А. Медаилингвистика: системный подход к изучению языка СМИ (Современная английская медиаречь). М.: ФЛИНТА, 2008. 263 с.
5. Есина Е. А. Языковые аномалии как средства конструирования юмористического медиатекста (на материале медиатекстов «Шоу "Уральские пельмени"» // Научный диалог. 2016. № 12 (60). С. 98–106.
6. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь. [Эл. ресурс]: https://vk.com/doc168711026_121788174 с. 10876.
7. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь // Академик. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/276329/мазохистефремова>.
8. Маркелова Т. В. Семантика оценки и средства её выражения в русском языке: дис. ... докт. филол. наук. М., 1996.
9. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г. Толковый словарь языка Совдепии. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.
10. Радбиль Т. Б. Основы изучения языкового менталитета. Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2010. 328 с.
11. Радбиль Т. Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие: монография. М.: Флинта, 2012. 322 с.
12. Русакова О. Ф., Русаков В. М. PR-дискурс: теоретико-методологический анализ. Екатеринбург: Институт философии и права УрО РАН-Институт международных связей, 2008. 282 с.
13. Словарь символов и фетишей современной культуры // Культуролог – сайт о культуре вообще и современной культуре в частности. [Эл. ресурс]: http://culturolog.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=121&Itemid=32
14. Словарь современной лексики, жаргона и сленга // Академик. Электронный ресурс: <http://argo.academic.ru/2839/лузер>.
15. Толковый словарь Ожегова // Академик. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/151942>.
16. Толковый словарь Ожегова // Словари & Энциклопедии. [Эл. ресурс]: <http://enc-dic.com/ozhegov/Stiljaga-34145/>.
17. Энциклопедический словарь // Академик. [Эл. ресурс]: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/151942>.

Ссылки на языковой материал

18. Анекдотов. Net. [Эл. ресурс]: <http://anekdotov.net/aforizm/index-page-697.html>.
19. Анекдоты.ру. [Эл. ресурс]: <http://anekdoty.ru/pro-podushki/>.
20. Беляева А. Все дороги ведут в шиномонтаж // Baltinfo. Балтийское информационное агентство. [Эл. ресурс]: <http://www.baltinfo.ru/2015/02/19/Vse-dorogi-vedut-v-shinomontazh-479263>.
21. Орлова П. Один ГИБДД День. Взгляд на работу инспектора // РИА Новости. 02.07.2011. [Эл. ресурс]: <https://ria.ru/ocherki/20110702/396507167.html>.
22. Статусы про полицию, милицию, ГАИ и ГИБДД // Статусы на все случаи. Только лучшее. [Эл. ресурс]: <http://statusas.ru/statusi-pro-awtomobili/374-statusy-pro-gai-gibdd-miliciju-policiju.html>.

РАЗДЕЛ 6. РАЗВИТИЕ ИДЕЙ В. П. ЖУКОВА В СОВРЕМЕННОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

В. М. Мокиенко

Лексикографическое наследие В.П. Жукова и современная паремиография*

В статье анализируются научные труды выдающегося русского исследователя фразеологии и паремиологии В.П. Жукова. Особое внимание уделяется лингвистической характеристике его «Словаря русских пословиц и поговорок» (1966, 1991 и др.), принципы построения которого стали новым словом в отечественной и европейской паремиологии и лексикографии. Системная подача материала, чёткое построение словарных статей, развёрнутые дефиниции и последовательный обильный ряд иллюстраций обеспечивают комплексную характеристику пословиц в этом словаре. Тем самым словарь даёт ответ на актуальные проблемы современной паремиологии – когнитивный анализ паремий, их роль в воссоздании языковой картины мира и конструирование так называемого «паремиологического минимума».

Ключевые слова: пословица, поговорка, паремия, паремиология, идиома, лексикография.

Mokienko Valerij

Lexical Heritage of V.P. Zhukov and Modern Paremiography

In the article are analyzed the scientific works of the outstanding Russian researcher of phraseology and paremiology V.P. Zhukov. Particular attention is paid to the linguistic characteristics of his "Dictionary of Russian proverbs and sayings" (1966, 1991, etc.), the principles of its construction have become a new word in the domestic and European paremiology and lexicography. Systematic presentation of the material, a clear construction of dictionary entries, detailed definitions and a consistent, plentiful series of illustrations provide a comprehensive description of proverbs in this dictionary. Thus, the dictionary provides a response to the current problems of modern paremiology – cognitive analysis of the paremia, their role in the reconstruction of the linguistic picture of the world and the construction of the so-called "paremiological minimum".

Key words: proverb, saying, paremia, paremiology, idiom, lexicography.

Фразеология, как известно, в ряду лингвистических дисциплин является одной из самых молодых, ибо год её рождения ознаменован довольно точно – докладом В.В. Виноградова на первой послевоенной конференции филологического факультета ЛГУ в 1946 году [1] и соответствующими

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 17-18-01062).

публикациями [2; 3]. Разумеется, эта дисциплина не строилась на пустом месте, ибо её «материальная» основа несколько веков создавалась и фольклористами, и этнографами, и мифологами, и всеми неутомимыми собирателями русского народного слова. Но теоретическое её осмысление в лингвистическом ключе началось уже после фонологии, морфологии, синтаксиса и лексикологии. Фразеологические идеи В.В. Виноградова и Б.А. Ларина быстро стали популярными и нашли верных последователей. И Влас Платонович Жуков был одним из первых, кто вошёл в плеяду их фразеологических последователей и исследователей. Не случайно заседание научного совета Института языкознания СССР, на котором В.П. Жуков защитил свою кандидатскую диссертацию, вёл именно академик В.В. Виноградов. С фразеологией и паремиологией новгородский исследователь связал всю свою жизнь, оставив в этих областях глубокий «жуковский» след. Свыше 150 публикаций, из которых около 20 книг – весомый вклад в «созревание» молодой лингвистической дисциплины и многие из нас, отечественных фразеологов и паремиологов, могут с гордостью сказать вслед за классиком, что мы «вышли из шинели» Власа Платоновича Жукова.

В 6-м, последнем номере ушедшего уже 2016 года журнале «Русская речь» опубликована статья сына В. П. Жукова, известного русского фразеолога профессора Анатолия Власовича Жукова «В.П. Жуков и его «Словарь русских пословиц и поговорок» [7]. В ней чётко и убедительно очерчен весомый вклад патриарха отечественной фразеологии в нашу лингвистическую дисциплину. Таково прежде всего фундаментальное теоретическое исследование взаимодействия фразеологизма и слова, ставшее в 1967 году предметом докторской диссертации В.П. Жукова и нашедшее обобщение в его монографиях [5; 6].

Не случайно, тем не менее, А.В. Жуков особо выделяет в наследии своего отца именно «Словарь русских пословиц и поговорок». Выделяет не только и не столько потому, что словарь этот выдержал рекордное число – 11! – изданий, но и потому, что он стал новым словом в теории и практике современной паремиографии. Мне посчастливилось быть и официальным издательским рецензентом 4-го, исправленного и дополненного, издания этого словаря 1991 года и рецензентом его же «Словаря фразеологических синонимов русского языка», написанного им в соавторстве с М. И. Сидоренко и В. Т. Шкляровым [11], и неоднократно выступать на разных конференциях, посвящённых научному наследию Власа Платоновича Жукова с анализом его животворящих идей [13; 14; 16]. Помнится и живое обсуждение «Словаря фразеологических синонимов русского языка» на нашем Фразеологическом семинаре в ЛГУ в 1987 году, где члены семинара имели возможность вживую пообщаться с классиком отечественной фразеологии и примерить «шинель», из которой мы все вышли.

Большое, как сказал поэт, – видится на расстоянии. И теперь, когда нам остаётся всего 5 лет до векового юбилея Власа Платоновича, и уже

минуло более полувека со времени выхода первого издания его Словаря русских пословиц, лексикографическая масштабность этой книги очерчивается всё контурнее. Ведь новгородский исследователь, шедший по стопам основателей молодой тогда лингвистической дисциплины и много сделавший на ниве фразеологии, уже в 60-е годы прошлого века в какой-то мере пошёл и своим собственным путём, предугадав перспективы той части фразеологической системы, которую многие патриархи этой дисциплины выводили за её пределы. Что греха таить: основное внимание фразеологии того времени уделили фразеологии в узком смысле этого термина, т.е. идиоматике – устойчивым словосочетаниям, семантически соизмеримым со словом. Паремиологию же, т.е. пословичный корпус языка, они трактовали как фразеологию в широком смысле этого термина и оставляли её исследование, как и прежде, на долю фольклористов и этнографов. В.П. Жуков, отдав теоретическую и практическую дань фразеологии в узком смысле термина, сразу же сосредоточил свои усилия и на паремиологии. Будучи одним из авторов фундаментального «Фразеологического словаря русского языка» под ред. А. И. Молоткова (ФСРЯ), вышедшего в 1967 году, он понимал, что «отсечение» паремиологического материала как несоответствующего «узкому» подходу к фразеологии обедняет лексикографическую презентацию образного богатства нашей речи. И не просто понимал, а планомерно, последовательно и любовно отбирал и копил объёмный капитал отечественной паремиологии, отражённый русской литературой XVIII–XX веков. Этот капитал при этом не стал мёртвым грузом, а подвергся последовательному лингвистическому и лексикографическому осмыслению и описанию.

Сейчас, когда одним из наиболее актуальных направлений нашей русистики стала когнитология, анализ языка в концептуальных ракурсах и реконструкция так называемой языковой картины мира, паремиология стала не менее востребованной, чем фразеология в узком, идиоматическом ключе. Достаточно назвать серию докторских диссертаций, посвящённых именно этой злободневной проблематике (Л.Г. Золотых, М.Ю. Котова, Л.Б. Савенкова, Е.И. Селиверстова, Н.Н. Семенов и др.), чтобы понять масштабность лингвистических идей В.П. Жукова, которые в наши дни актуализируют паремиологию.

Чрезвычайно плодотворными эти идеи стали и для лексикографической практики. Ведь в «дожуковскую эру» и отечественная, и европейская паремиография вообще строилась на фольклорно-этнографических принципах. До сих пор у нас незабываемым монументом собраний пословиц и поговорок остаются знаменитые «Пословицы русского народа» В.И. Даля (ДП), впервые изданные в 1861–1862 гг. В них пословицы и поговорки располагаются тематически, толкований не даётся, региональные и стилистические пометы используются редко, а контекстные иллюстрации отсутствуют. Популярность собраний народной мудрости, разумеется, с далевских времён лишь возрастала, и этот жанр фольклора постоянно по-

полнялся новыми и новыми справочниками большого и малого формата (подробную библиографию не менее ста таких изданий см.: [17]). Однако отсутствие собственно лингвистических и лексикографических параметров, характерных для далевского сборника, почти во всех из них сохранялось.

В.П. Жуков, собственно, предложил новую в европейской лексикографии модель описания пословиц. Вот основные параметры такого описания, подчёркиваемые исследователями и особенно чётко сформулированные в юбилейной статье А.В. Жукова.

Во-первых, это словарь *пословиц* – такой, из корпуса которого удалены *поговорки* в традиционном смысле этого термина, т.е. фразеологизмы или идиомы. Сам В.П. Жукова термин *поговорки*, вслед за О. Широковой, трактует, правда, нетрадиционно – как «краткие народные изречения (нередко назидательного характера), имеющие только буквальный план и в грамматическом отношении представляющие собой законченное предложение: *Деньги дело наживное; Коса – девичья краса*» [4; 4-е изд., с. 11]. При рецензировании 4-го издания его словаря и составлении «Большого словаря русских пословиц» мне пришлось отказаться от такой интерпретации прежде всего потому, что она противоречит устоявшейся отечественной и европейской традиции, где *поговорка*, как и укр. *приказка*, чеш. *rčení*, англ. *saying*, фр. *dicton*, нем. *Redensart* и т.д. употребляется для обозначения идиом или – в современной терминологии – *фразеологизмов* [17, с. 5]. Но сам факт субстанциального отделения традиционных *пословиц* от традиционных *поговорок* в словаре В.П. Жукова стал важным шагом в лексикографии, ибо с этого времени пословицы – как образные, так и безобразные получили принципиально единое, унифицированное описание.

Во-вторых, такой подход обеспечил чёткую структуру около 1300 словарных статей, ставших предметом описания в словаре. Для образных пословиц её элементами являются: вокабульная единица в рекомендуемой нормативной форме; развёрнутое толкование; одна или несколько контекстных иллюстраций (с указанием автора текста); варианты пословицы (при их наличии); справка-отсылка к фиксациям пословицы в паремиологических собраниях (напр.: Симонии, Даль, Разумов, Рыбникова, Соболев и под.); контекстный материал из литературы XVIII в. (при его наличии) и, наконец, (правда, достаточно редко) – краткая справка о происхождении описываемой паремии. Для безобразных пословиц (*поговорок* по терминологии В.П. Жукова) оправдано отсутствует толкование, ибо их обобщающий смысл прозрачно вытекает из компонентного состава.

В-третьих, в Словаре последовательно и регулярно квалифицируются такие системные характеристики описываемых пословиц, как вариантность, синонимия, антонимия и полисемия. Поскольку в паремиологии они имеют особые свойства и структурно-семантические показатели, их системная квалификация стала новым словом в отечественной паремиографии.

В-четвёртых, как подчёркивает А.В. Жуков, «главными открытиями автора стали классификации паремиологического материала и разработанная система дефиниций» [7, с. 87]. Развёрнутые, структурно организованные и строгие толкования пословиц, как увидим ниже, действительно явились ещё одной лексикографической инновацией того времени в этом словарном жанре.

Наконец, весьма полезным и семантически значимым элементом словарной статьи стали обильные, со вкусом подобранные контекстные иллюстрации. Они подтвердили крылатую фразу – заповедь лексикографам Л.В. Щербы: «Не мудрствуй лукаво, а давай больше примеров». В.П. Жуков не просто использует иллюстрации разных писателей для подтверждения употребительности и семантизации описываемой пословицы, но и для её фиксации во времени (с XVIII века до второй половины века прошлого) и – имплицитно – в пространстве (ибо многие из приводимых в словаре иллюстраций отмечены региональным колоритом, характерным для писателей – например, писателей-«деревенщиков»).

Новаторство в лексикографировании каждого из 5 обозначенных параметров словаря В.П. Жукова можно было бы обстоятельно прокомментировать и проиллюстрировать конкретными примерами. Остановлюсь более подробно, в силу известного пространственного лимита доклада, лишь на двух последних параметрах – дефинициях и контекстных иллюстрациях.

В отечественной и европейской «классической» общей лексикографии пословицы традиционно оказывались своеобразными «изгоями». Если идиоматика в академических толковых словарях описывалась последовательно и дефинировалась по образу и подобию лексики, то пословицы попадали в них спорадически, под разными (нередко не «смыслоносными») компонентами и в лучшем случае использовались как контекстные иллюстрации к дефинируемому слову. Типично, например, помещение пословицы *Тише едешь – дальше будешь* в большом академическом словаре русского языка как иллюстрацию к 1-му значению глагола – «двигаться, перемещаться по суше или по воде с помощью каких-л. средств передвижения» (БАС 2, 5-6, 54). Несмотря на помету *Посл.*, эта широко употребительная паремия не только никак не толкуется в нашем самом авторитетном словаре, но и подаётся в одном ряду со свободными словосочетаниями типа *Ехать по дороге* и *Ехать медленно*. Образный смысл пословицы, как видим, абсолютно не раскрыт. На этом фоне дефиниционная картина этой же пословицы в словаре В.П. Жукова выглядит семантически ярко и красочно:

ТИШЕ ЕДЕШЬ, ДАЛЬШЕ БУДЕШЬ. *Чем меньше поспешности в чём-л., тем лучше. Говорится в оправдание чьей-л. медлительности или осторожных, но настойчивых, целеустремленных действий. Ср. Вскачь не напашешься; Поспешись – людей насмешишь; Что скоро, то не споро; Воробьи торопились, да маленькими уродились.*

После обильных иллюстраций из таких авторов, как Островский, Никитин, П. Вейнберг, Катаев, Панова, П. Воронин, П. Лосев, Вьюрков и Пришвин и экскурсов в публицистику и литературу XVIII в. («И то и се», Радищев), следуют отсылки к паремиологическим собраниям Симонии, Снегирева, Даля и Михельсона, расширяющие хронологический и вариантный диапазон нашей пословицы. Более того – В.П. Жуков не упускает и возможности (со ссылкой на сборник М.И. Михельсона) привести и её вариант с «шутливой прибавкой»: Тише едешь, дальше будешь (*шутливая прибавка*: от того места, куда едешь) [4; 4-е изд., с. 325].

Показательно, что практически все предшественники В.П. Жукова – даже такие, в собрания которых попытки дефинирования паремий были, – толкования для данной пословицы не предлагали. Зато его последователи в разных вариантах его дефиницию воспроизводят. Так, в нашем «Школьном словаре живых русских пословиц» (ШСЖРП 2002, 97) мы использовали его толкование творчески, но сохранив её доминантную семантическую линию: «Не торопясь, обдумывая свои действия, скорее добьёшься желаемого результата, нежели в спешке. Говорится в оправдание чьей-л. осмотрительности, осторожности, медлительности в каком-л. деле». В русско-славянском словаре пословиц М.Ю. Котовой [9, с. 59] первая часть такого толкования даже более развёрнута: «Не следует торопиться, если делаешь серьёзное дело, тогда избежишь непредвиденных случайностей, препятствующих цели».

Разумеется, попытки толкования пословиц делались и предшественниками В.П. Жукова. Но сопоставляя их с теми, что предлагает новгородский паремиограф, легко, как сейчас говорят, «почувствовать разницу». Вот несколько таких сопряжений с дефинициями М.И. Михельсона: **не было ни гроша – и вдруг алтын**. «О резком переходе от недостатка к избытку» [10, I, с. 636]; «Говорится при неожиданной удаче или радости после невезения, нехватки, отсутствия чего-л.» [4; 4-е изд., с. 201]; **Снявши голову, по волосам не плачут**. «При большем горе нечего говорить о второстепенной неудаче» [10, II, с. 285]; «Совершив что-л. непоправимое, бессмысленно сожалеть о мелочах. Говорится тогда, когда поздно и бесполезно жалеть о чем-л.» [4; 4-е изд., с. 309]; **Яйца курицу не учат**. «О детях и родителях» [10, II, с. 574]; «Молодой, менее опытный не научит старшего, более опытного» [4; 4-е изд., с. 371].

Не менее конструктивна и инновативна в словаре В.П. Жукова стала и подача контекстных иллюстраций. Если, как мы видели, в общих толковых словарях сами пословицы использовались в роли таких иллюстраций (что частично и закономерно, ибо пословицы имеют законченную синтаксическую структуру), то В.П. Жуков предложил столь последовательный иллюстративный ряд к описываемым пословицам, что они приобрели «академический статус», равный контекстам к описываемым в толковых словарях лексемам и идиоматике в духе приводимого афоризма Л.В. Щербы. Но В.П. Жуков не только «даёт больше примеров» в иллюстративной

части, но так располагает контексты, что имплицитно вырисовывается довольно чёткая картина и употребительности пословицы, и её семантической амплитуды, и временного диапазона, в котором она актуальна, и даже – ареальной границы в пределах России. Конечно, чтобы получить такую имплицитную информацию, читатель должен внимательно погрузиться в словарную статью, предложенную автором, ибо она отчасти «закодирована» в её лапидарной лексикографической форме. И тогда динамика бытования пословицы открывается перед ним в дальнобойной ретроспективе.

Внушительен даже количественно список авторов тех произведений, из которых извлечены контекстные иллюстрации – их, по нашим подсчётам, 332. Но, как и в военном искусстве, эти иллюстрации сильны не только числом, но и умением. Здесь, с одной стороны, представлены почти все классики русской литературы – Аксаков С. Т., Баратынский Е. А., Белинский В. Г., Бунин И. А., Герцен А. И., Гоголь Н. В., Горький А. М., Достоевский Ф. М., Куприн А. И., Лермонтов М. Ю., Лесков Н. С., Некрасов Н. А., Пушкин А. С., Толстой Л. Н., Тургенев И. С., Чехов А. П., Шолохов М. А. и др. Большое место отводится и писателям советского времени – как после революционного (Зощенко М. М., Лавренев Б. А., Леонов Л. М., Новиков-Прибой А. С., Панова В. Ф., Паустовский К. Г., Пришвин М. М., Саянов В. М., Тынянов Ю. Н., Фадеев А. А. и др.), так и позднейшего (Астафьев В. П., Белов В. И., Богомолов В. О., Бондарев Ю. В., Гранин Д. А., Гроссман В. С., Казакевич Э. Г., Овечкин В. В., Пикуль В. С., Рыбаков А. Н., Солоухин В. А. и др.). Наряду с прозаиками источниками иллюстраций стали и поэтические тексты (Бедный Д., Волошин А. Н., Кольцов А. В., Маршак С. Я., Маяковский В. В., Михалков С. В., Твардовский А. Т., Тихонов Н. С., Фет А. А. и др.). Не осталась в стороне и русскоязычная литература нерусских писателей – например, таких украинских, как Марко Вовчок или М. А. Стельмах.

Иллюстративная часть словаря В.П. Жукова заслуживает особого внимания ещё и потому, что она, как кажется, помогает решению одной из самых злободневных проблем современной европейской паремиологии – проблемы так называемого «паремиологического минимума».

Идея, выдвинутая в 1971 году известным московским ориенталистом и паремиологом Г. Л. Пермяковым [18], сразу же вызвала большой интерес и показалась многим исследователям заманчивой. Ведь научно обосновать и минимизировать отбор наиболее употребительных конкретных пословиц в конкретном языке значило бы **очертить само ядро** того нетленного запаса «народной мудрости», которое передается из поколения в поколение.

К каким же результатам пришли мы, лингвисты, более 40 лет посвятившие поиску паремиологического минимума разных языков?

До сих пор взгляд на пословицы и поговорки как на реликтовую, консервативную и специфическую часть современных языковых систем принимается и носителями языков, и составителями паремиологических сборников, и исследователями как аксиома. Эта аксиома и стала краеугольным камнем поисков Г. Л. Пермякова. Заслуга московского ученого –

в том, что он не только выдвинул заманчивую идею паремиологического минимума, но и предложил его конкретную разработку на русском материале в виде так называемого «паремиологического эксперимента», целью которого стало выявление «паремиологического фонда» (т. е. наиболее употребительных паремий) и «паремиологического минимума» (т. е. минимального состава паремий, известных говорящим).

Энтузиазм, с которым была встречена идея паремиологического минимума и его русская версия, разработанная Г. Л. Пермяковым, вполне объясним не только заманчивыми перспективами, которые они сулили, но и общим состоянием паремиологии и паремиографии конца 60-х – начала 70-х годов прошлого века по сравнению с лексикологией и лексикографией. Ведь к началу 70-х годов лексика большинства европейских языков была статистически просчитана, её ядро и периферия были частотно измерены как в синхронии, так и в диахронии, а на многие языки (русский, немецкий, английский, французский) уже приходилось по несколько частотных лексических словарей разного типа и объёма.

Пословичный же и фразеологический материал ни одного из европейских языков не был измерен даже приблизительной частотной мерой. Да и до сих пор мы так и не имеем ни одного частотного фразеологического или паремиологического словаря, отчего их корпуса количественно колеблются от 300 до 50 000 фразеологизмов или паремий. Характерно при этом, что и словари с количественно небольшим объёмом фразеологического и паремиологического материала отбирают далеко не самые употребительные паремии и потому уже не претендуют на роль частотных словарей.

При таких обстоятельствах, естественно, уже сама попытка очертить паремиологический минимум не могла не вызвать энтузиазма и подражания. Идея Г. Л. Пермякова была подхвачена не только советскими паремиологами, но и нашла горячих приверженцев в европейских странах и США. В Германии, например, статьи московского паремиолога на данную тему были переведены на немецкий язык [19], а рабочая группа семиологов и паремиологов из Бохума, возглавляемая П. Гржибеком и В. Айсманом, занялась описанием немецких пословиц в статистическом ключе, проводя широкое анкетирование в разных землях Германии [21]. Проблемой создания английского паремиологического минимума, поднятой в своё время в связи с так наз. «Cultural Literacy» В. Мидером [23], в последнее время интенсивно занимается Фр. Чермак [20].

Что же дал нам опыт наших коллег и собственный опыт?

Увы, при всей эвристичности и кажущейся перспективности «паремиологического эксперимента» он не только не подтвердил, но скорее опроверг самые основы идеи паремиологического минимума, выдвинутой Г. Л. Пермяковым. Общего минимума, минимума «для всех» носителей конкретного языка, видимо, не существует. Существует лишь «зона узнавания», которая определяет более или менее **условное ядро** национальной паремиологии. Но это ядро колеблется в языковом сознании конкретных

носителей языка в зависимости от индивидуального восприятия Слова, его образных и экспрессивных потенций и личного речевого опыта. Независимо от социального статуса и образовательного ценза люди с развитым чувством слова широко пользуются пословицами и поговорками, люди же рационального, рассудочного склада характера и мышления их почти не употребляют (Мокиенко 2011). Такой вывод можно сделать не только при анализе фразео- и паремииупотребления у писателей, поэтов или журналистов, но и при наблюдениях над живой речью жителей наших городов и деревень, больших и малых социумов. Употребление паремий избирательно, оно регулируется не их общей частотностью в языковой системе, а индивидуальными предпочтениями говорящих.

Весьма аргументированному критическому анализу подверг паремииологический минимум Л. Г. Пермякова белорусский исследователь Е. Е. Иванов. В своём докладе на XI Международном конгрессе МАПРЯЛ [8] он продемонстрировал несоответствие этого минимума реальным весьма употребительным блокам русской паремииологии, отражённым современными словарями и паремииологическими собраниями. Так, в паремииологический минимум не вошли столь употребительные, «знаемые» (по терминологии Л. Г. Пермякова) пословицы, как *В чужой монастырь со своим уставом не ходят*; *Пар костей не ломит*; *Ворон ворону глаз не выклюет*; *По Сеньке и шапка* или *Хороша Мама, да не наша*.

Наложив русский паремииологический минимум, составленный Л. Г. Пермяковым, на словники большинства вышедших словарей русских пословиц, следует констатировать их разительное несоответствие. И одним из надёжных словников такого рода является именно словник Словаря В.П. Жукова, основой которого является вышеотмеченный отбор из классических и современных текстов. Чем частотнее и обширнее в них употребление пословиц, тем ближе конкретные пословицы к тому ядру, который и можно обозначить как «паремииологический минимум». При этом паремииологический минимум в отличие от минимума лексического – это не абсолютная частотность той или иной конкретной пословицы, а – **доминантная паремииологическая модель**, включающая как центр, так и периферию. Частотность, продуктивность такой модели определяется не частотностью отдельных пословиц, но востребованностью, актуальностью тех концептосфер, которые эта модель отражает. Такой вывод, как кажется, и позволяет сделать материал Словаря В.П. Жукова. Абсолютный паремииологический минимум, минимум «для всех» носителей языка – чистая научная абстракция, если не сказать – фикция. Доминантные же паремииологические модели, отражённые в текстах, позволяют достаточно реально приблизиться к реконструкции такого – пусть и относительного – минимума.

Конечно, далеко не все русские пословицы, ставшие объектом описания в словаре В.П. Жукова, относятся к ядру нашей паремииологической

системы и тем самым к её минимуму. Примеров «периферии» в словнике можно найти немало. Вот один из них [4; 4-е изд., с. 157].

ЛАДИЛ МУЖИЧОК ЧЕЛНОЧОК, А СВЕЛ НА УХОВЕРТКУ. *Начиная, рассчитывал сделать что-л. значительное, а получилось несущественное, нестоящее. Говорится тогда, когда расчеты, ожидания не оправдываются.*

* [Агнесса Алексеевна] из таких, что с прекрасного дивана да от лакомого стола не пойдет на голые доски.. Обижать она его [мужа] будет сколько только силы ее и держаться за него тоже будет.. И этим вы, Марья Григорьевна, опечалились? – Совсем не то, казалось, будет, совсем не того я ожидала, – проговорила Маша. – Вы этому не извольте удивляться, Марья Григорьевна, сплошь да рядом это на свете бывает; ладит мужичок на челночок, а сведёт на ухвертку. М. Вовчок, Живая душа.

– Даль: Ладил мужичок челночок, а свел на ухвертку.

Периферийность, бытование этой пословицы в «не свойственной общенародному языку форме» [4; 4-е изд., с. 30] маркируется самим В.П. Жуковым знаком * (звёздочкой), да и употребление её лишь в тексте русскоязычной украинской писательницы такой статус подтверждает. Однако, фиксация её «Луганским казаком» В.И. Далем и в «Толковом словаре (Д 4, 526), и в собрании пословиц (ДП 1, 48) свидетельствует о том, что в народном узусе она была достаточно известна, хотя слово **уховёртка** – ‘приспособление в виде ложечки или лопатки, которой доставали серу из ушей’ является узким диалектизмом. И действительно: можно найти и её вариант в среднерусских говорах – **Ладил мужик челнок, а свёл на ухверть** (Рыбн. 1961, 46), и пословицы, построенные по той же структурной схеме: **Ладила баба пирог, да прокис творог** (Сок., 352); **Ладил дед топорище – окоротил, да на чеку и поворотил** (Рыбн. 1961, 46; Ан. 1988, 158); **Ладь цыпушку курочкой, ин вышел петушок** (СРНГ 16, 233). Всё это свидетельствует и об определённой фольклорной традиции, и о существовании паремиологической модели, по которой она образована.

И здесь, как видим, словарь В.П. Жукова даёт и материал для реконструкций паремиологических моделей, и для ареальной характеристики русских пословиц, и для их историко-этимологической и культурологической интерпретации, подтверждая точную характеристику научного наследия новгородского фразеолога, данную его сыном: «Актуальное значение идей и словарей Власа Платоновича Жукова доказано временем: сила и простота его мысли побуждают к научному поиску новых и новых исследователей» [7, с. 90]. Доклады участников XXII-й международной научной конференции «Пушкинские чтения-2017» Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина, продолжившей традиции регулярных «Жуковских чтений» в Новгороде, – ещё одно свидетельство неувядаемости научного наследия, оставленного нам Власом Платоновичем Жуковым.

Список литературы

1. Виноградов В. В. Основные понятия русской фразеологии как лингвистической дисциплины // Труды юбилейной научной сессии Ленинградского гос. ун-та. 1819–1944. Секция филол. наук. Л., 1946. С. 45–69. То же см.: Виноградов 1977. С. 118–139.

2. Виноградов В. В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // А. А. Шахматов. 1864–1920. Сборник статей и материалов. М.-Л., 1947. С. 339–364. То же см.: Виноградов 1977. С. 140–161.
3. Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. Отв. редактор тома В. Г. Костомаров. М.: Наука, 1977. 312 с.
4. Жуков В. П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 535 с.; 2-е и 3-е изд. (стереотип.). М., 1967; 4-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1991. 534 с.; 11-е изд. (стереотип.). М.: Русский язык–Медиа, 2004. 539, [5] с.
5. Жуков В. П. Семантика фразеологических оборотов. М.: Просвещение, 1978. 160 с.
6. Жуков В. П. Русская фразеология. М.: Высшая школа, 1986. 310 с.
7. Жуков А.В. В.П. Жуков и его «Словарь русских пословиц и поговорок» // Русская речь. 2016. № 5. С. 84–89.
8. Иванов Е. Е. «Основной паремиологический фонд» русского языка с «паремиологическим минимумом». Доклады к XI Международному конгрессу МАПРЯЛ. Могилев, 2007. 27 с.
9. Котова М. Ю. Русско-славянский словарь пословиц с английскими соответствиями / под ред. П. А. Дмитриева. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. 360 с.
10. Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Своё и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. СПб. Т. 1, 1903. 779 с. Т. 2, 1905. 580+250 с.
11. Мокиенко В.М. Рец. на кн.: Жуков В. П., Сидоренко М. И., Шкляров В. Т. Словарь фразеологических синонимов русского языка. М.: Русский язык, 1987 // Русский язык в школе. 1988. № 6. С. 90-93.
12. Мокиенко В.М., Фелицына В. П. Школьный фразеологический словарь русского языка. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. 704 с.
13. Мокиенко В.М., Мелерович А. М. О принципах и способах систематизации концептуального содержания фразеологических единиц в словаре «Фразеологизмы в русской речи» // Словарное наследие В. П. Жукова и пути развития русской и общей лексикографии (Третьи Жуковские чтения). Материалы Международного научного симпозиума. 21–22 мая 2004 г. / отв. ред. В. И. Макаров; НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2004. С. 65–72.
14. Мокиенко В.М. О словаре «Пословицы в современном русском языке» // К 60-летию профессора А. В. Жукова. Юбилейный сборник научных трудов. Великий Новгород: Новгородский гос. ун-т им. Ярослава Мудрого, 2007. С. 88–101.
15. Мокиенко В.М. Пословица и поговорка: от терминологического плюрализма к унификации // Литературная и диалектная фразеология: история и развитие (Пятые Жуковские чтения): материалы Междунар. научн. симпоз. к 90-летию со дня рождения Власа Платоновича Жукова. Т. 1. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2011. С. 33–41.
16. Мокиенко В.М. Паремиологический минимум и паремиологические максимумы современной русской жизни // Слова. Концепты. Мифы. К 60-летию Анатолия Фёдоровича Журавлёва / отв. ред. Г.К. Венедиктов. М.: Индрик, 2011. С. 218–231.
17. Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., Николаева Е. К. Большой словарь русских пословиц. Около 70 000 пословиц. Под общей редакцией проф. В. М. Мокиенко. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 1024 с.
18. Пермяков Г. Л. Паремиологический эксперимент. Материалы для паремиологического минимума. На правах рукописи. М., 1971. 48 с.
19. Chlosta, Grzybek: Versuch macht klug? Logisch-semiotische Klassifikation bekannter deutscher Sprichwörter // Permjakov G.L. Die Grammatik der sprichwörtlichen Weisheit. Mit einer Analyse allgemein bekannter deutscher Sprichwörter. (=Phraseologie und

Parömiologie. Bd. 4). Herausgegeben, übersetzt und bearbeitet von Peter Grzybek. Hohengehren GmbH: Schneider Verlag, 2000. S. 169–199.

20. Čermák, František. Paremiological Minimum of English //... For thy speech bewrayeth thee. A Festschrift for Libuše Dušková, eds. M. Malá, P. Šaldová. Praha, 2010: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta. S. 57–71.

21. Eismann, Wolfgang, Grzybek, Peter. Sprichwort, sprichwörtliche Redensart, Phraseologismus: vom Mythos der Nicht-Trennbarkeit // Chlosta Ch., Grzybek, P., Piirainen E. (Hg.) Sprachbildwer zwischen Theorie und Praxis. Akten des Westfälischen Arbeitskreises „Phraseologie/ Parömiologie,, (1991/1992). Bochum: Iniversitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1994. S. 89–132.

22. Grzybek, P. Proverb // Simple forms 1994: Simple forms. An Encyclopaedia of Simple Text-Types in Lore and Literature. Koch Walter A. (ed.) Bochum: Universitätsverlag Dr. Norbert Brockmeyer, 1994. S. 227–241.

23. Mieder Wolfgang. Paremiological Minimum and Cultural Literacy // Creativity and Translation in Folklore: New Directions. Ed. Simon J. Bronner. New York-Oxford: Logan, 1992. P. 185–203.

Сокращения

Ан. 1988: Аникин В. П. (ред. и сост.). Русские пословицы и поговорки. М., 1988. 431 с.

БАС-2: Словарь современного русского литературного языка. 2-е изд., переработанное. Т. 1–6. М.: Русский язык, 1991–1994.

Д: Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка. 3-е изд. Т. 1-4. М.: 1955. (1–2 изд. 1863–1866).

ДП: Даль В. И. Пословицы русского народа. М.; Художественная литература, 1957. 992 с. (1-е издание 1861–1862).

ДП 1, 2: Даль В. И. Пословицы русского народа. – 3-е изд.: в 2 т. Т. 1. 382 с. Т. 2. 399 с. М.: Художественная литература, 1984. (1-е издание 1861–1862).

Рыбн. 1961: Рыбн. 1961: Рыбникова М. А. Русские пословицы и поговорки. М.: изд-во АН СССР, 1961. 230 с.

Сок.: Соколова М.И. Народная мудрость. Пословицы и поговорки. – Новосибирск: ЗАО ИПП «Офсет», 2009. 622 с.

СРНГ: Словарь русских народных говоров. Под ред. Ф. П. Филина и Ф. П. Сороколетова. Вып. 1–48 (издание продолжается). Л.-СПб., 1965–2015.

ФСРЯ: Фразеологический словарь русского языка. Под ред. А. И. Молоткова. М.: «Русский язык», 1967. 543 с. (свыше 4 тысяч ФЕ).

ШСЖРП 2002: Школьный словарь живых русских пословиц. Гл. ред. В. М. Мокиенко, редакторы: Е. К. Николаева, Е. И. Селиверстова. СПб.: Нева; ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 352 с. (Соавт.: Ю. А. Ермолаева, А. А. Зайнульдинов, Т. В. Кормилицина, Е. И. Селиверстова, Н. Я. Якименко).

А. В. Жуков

О фразеологическом словаре русского языка с лексико-грамматическим комментарием

В статье описывается опыт создания словаря нового типа. Словарь дополнен грамматическим комментарием фразеологизмов, характеристикой содержательных особенностей компонентов фразеологизма.

Ключевые слова: В. П. Жуков, фразеология, фразеологический словарь, лексико-грамматический комментарий.

About Phraseological Dictionary of Russian Language with Lexical and Grammatical Commentary

The article describes the experience of creating a dictionary of a new type. The dictionary provides grammatical review of idioms. The dictionary includes the characteristic components of phraseological units.

Key words: V.P. Zhukov, phraseology, phraseological dictionary, lexical and grammar review.

Представляемый словарь первоначально был задуман как фразеологический справочник сугубо грамматического типа. В ходе осмысления и совместного обсуждения с Власом Платоновичем Жуковым проекта словаря было подготовлено теоретическое введение, разработаны образцы словарных статей, определён круг рассматриваемых оборотов [1]. Работа над словарём началась, но, как говорится, думы за горами, а беда за плечами... Тяжёлая болезнь и последующая за ней 10 июля 1991 года смерть отца полностью разрушила эти планы. По разным причинам от реализации идеи подготовки и создания словаря пришлось отказаться на долгие годы. Прошедшие два десятилетия вместе с тем со всей очевидностью убедили в назревшей необходимости задуманного словаря. Дело в том, что даже в лучших современных фразеологических словарях грамматические сведения об устойчивых оборотах нередко являются неполными, недостаточно систематизированными и унифицированными, не подкреплёнными в должной мере оправдательным материалом. Думается, не лишено было оснований следующее суждение А. М. Бабкина: «Статьи толковых словарей, посвящённые идиомам, бывают, как правило, без грамматики. Немного больше, а иногда столько же грамматики и в специальных фразеологических словарях» [2]. Вместе с тем не следует по тем или иным соображениям приуменьшать значение и не замечать бесспорный приоритет наиболее известных фразеографических трудов второй половины XX века именно в системном описании грамматических свойств русской идиоматики. В этом отношении весьма значим опыт академического «Фразеологического словаря русского языка» (1967), «Школьного фразеологического словаря русского языка» В. П. Жукова (1980) и особенно «Словаря фразеологических синонимов русского языка» (1987) [3]. Наша дальнейшая работа над новыми изданиями «Школьного фразеологического словаря русского языка» [4], а также подготовка нескольких фразеологических словарей нового типа [5] – позволили уточнить и скорректировать отдельные базовые идеи будущего словаря, его состав и объём, структуру типовой словарной статьи, способы толкования, справочный аппарат, систему отсылок, цитатный материал и многое другое. Учтены были и новейшие фразеологические словари [6]. С учётом опыта «Лексико-фразеологического словаря русского языка» автор пришёл к выводу о целесообразности рас-

ширить задачи словаря, а именно дополнить собственно грамматический комментарий фразеологизмов освещением содержательных особенностей компонентов, в той или иной степени сохраняющих или приобретающих в составе фразеологического целого лексико-семантические и грамматические свойства. В первую очередь это касается лексически маркированных компонентов (слов-компонентов), занимающих в структуре фразеологизма грамматически опорные позиции (ср. *бегать с места на место, блуждать (бродить) в потёмках, вариться в собственном соку, гоняться за двумя зайцами, прибирать возжи к рукам, держать нос по ветру, как рукой сняло (снимет), каким ветром занесло, на <целую> голову выше (кого), отогреть змею <у себя> на груди, пускать козла в огород, смотреть (глядеть) сквозь пальцы (на кого, на что), темна вода во облацех, тяжёлый (-ая, -ое, -ые) на подъём и мн. др.*). Намеченный аспект лексикографического описания представляется важным, поскольку слова-компоненты и особенно компоненты-сопроводители нередко наделены энергией возможного перехода в потенциальные слова и слова-сопроводители, в ходе которого могут существенно меняться лексико-семантические и категориальные свойства фразеологических оборотов и как следствие смещаться их структурные границы (ср. *входить в плоть и кровь (чью, кого), выносить сор из избы, даром хлеб есть, держать в ежовых рукавицах (кого), ждать у моря погоды, знать <все> ходы и выходы, мальчик на побегушках, на все руки <мастер>, носиться как курица с яйцом, показать, где раки зимуют, последняя спица в колеснице, принимать за чистую монету (что), терять почву (землю) под ногами (под собой) и др.*).

Лексикографической новацией и существенным параметром объективной характеристики сочетательных свойств фразеологизма стало также подробное описание лексической семантики слов-сопроводителей (*в четырёх стенах жить (прожить), сидеть (просидеть), во все уши слушать, всеми печёнками любить, ненавидеть, презирать, чувствовать, хотеть, желать, стремиться и т. п., к разбитому корыту возвращаться, как банный лист приставать, привязываться, как на иголках быть, сидеть, чувствовать себя, как рак на мелі очутиться, оказаться, остаться и т. п., как свинья в апельсинах разбираться, понимает, смыслит и т. п.*). Подобные сведения представляются лингвистически содержательными, так как границы, разделяющие слова-компоненты, компоненты-сопроводители и собственно слова-сопроводители, часто оказываются подвижными и неопределёнными.

Следует особо подчеркнуть, что фразеологизмы вследствие смысловой неразложимости, многокомпонентности своего состава и структурного разнообразия с бóльшим трудом, чем слова, подводятся под соответствующие лексико-грамматические классы и менее чётко обнаруживают свои грамматические категории и значения. По этой причине идиомы нередко являются «штучным» материалом, не поддающимся подгонке под привычный шаблон.

В. В. Виноградов в одной из последних своих статей напутствовал исследователей фразеологии: «Следует сочетать изучение структурно-типологических единств фразеологических оборотов с определением их морфолого-синтаксического строя, а также способов, приёмов их синтаксического функционирования, границ их речевого применения в разных словесных контекстах. Тут есть и общность, и единство, и противоречия... Они нуждаются прежде всего в точном определении их семантических качеств и синтаксических потенций» [7].

Одним из тех, кто наиболее чутко прислушался к этому наказу великого учёного, был В. П. Жуков, последовательно воплощавший в своих трудах мысль о межуровневом проникновении фразеологизма и слова, противоречивом взаимодействии и синтезе в их содержании и форме лексико-семантических и грамматических начал. Показательны в этом отношении его выводы о том, что «под воздействием оценочного фактора происходит семантическое и категориальное перерождение фразеологизма, сближение категорий глагола и имени», а также что «не всегда по речесловесному толкованию можно достоверно судить о семантико-грамматических свойствах толкуемого оборота, так как между толкуемым оборотом и его идентификатором не может быть полного равенства» [8, с. 154].

Задачи словаря

Словарь ставит своей целью: а) определить формоизменяющие и формообразовательные способности оборотов, относящихся к различным категориальным разрядам – глагольным, наречным, субстантивным, адъективным, междометным и т. д.; б) выявить синтаксическую роль фразеологизмов в составе предложения и прежде всего установить, в качестве какого члена предложения выступает или способен выступать тот или иной фразеологический оборот; в) охарактеризовать сочетаемостные свойства фразеологизма со словом или группой слов; г) дать в необходимых случаях (там, где морфолого-синтаксические данные ущербны в содержательном отношении) пояснения семантического порядка.

Особый аспект словаря связан с описанием компонентов (слов-компонентов и компонентов-сопроводителей), в той или иной мере сохраняющих или приобретающих в составе фразеологизма лексико-семантические и грамматические свойства.

Самостоятельной задачей словаря является также семантическая характеристика слов-сопроводителей.

Словарь рассчитан на читателя, заинтересованного в углублении знаний о лексике и фразеологии русского языка как единой системе. Словарь адресован не только специалистам-филологам, но и журналистам, переводчикам, писателям, студентам, школьникам старших классов и др. В словаре читатель найдёт сведения о значении (в том числе многозначности, синонимии, антонимии), грамматических, словообразовательных и стилистических свойствах фразеологизмов, их употреблении в письменной и устной речи, происхождении и т.д. на фоне их многосторонних связей и отношений со словом.

Состав словаря

В словарь входят фразеологизмы, бытующие в современном русском языке (а также в произведениях конца XVIII в.) и представленные в текстах художественных, документально-художественных, публицистических и научных произведений. Подлежат включению в словарь как широко распространённые фразеологизмы, так и малоактивные, неупотребительные. Словник словаря насчитывает около 2000 единиц (включая дериваты).

В словарь наряду с «классическими» фразеологизмами, возникшими в результате равномерной десемантизации компонентов (типа *белены объелся, бесструнная балалайка, брать (взять) быка за рога, плевать в потолок, при царе Горохе*), вошли обороты с остаточными или приобретёнными семантическими свойствами отдельных компонентов типа *вольная птица, месить грязь, набивать цену (кому), яблоко раздора* (фразеологизмы со словами-компонентами), *выеденного яйца не стоит, задевать (затрагивать) за живое* (кого, чем), *лезть (идти) на рожён* (фразеологизмы с компонентами-сопроводителями), *детский лепет, больное место, видеть насквозь* (кого, что), *вносить свою лепту* (во что), *остёр на язык, с тяжёлым сердцем* (фразеологизмы с общим аналитическим значением); *доводить до белого каления* (кого), *биться как рыба об лёд, плестись в хвосте, склонять (просклонять) во всех надеждах (по всем надеждам)* (кого, что) и под. (устойчивые обороты, охваченные отношением лексико-фразеологической синонимии) и др.

Кроме того, в словарь включены обороты типа *с иголки* (в функции обст., опр. и сказ.), *себе на уме* (в функции сказ. и опр.), *тише воды <и> ниже травы* (в функции сказ. и обст.) и под. (категориально многозначные фразеологизмы); *заказывать (заказать) путь (дорогу)* кому – *пути заказаны* кому, *пальма первенства – пальму первенства* отбивать (отбить), отдавать (отдать), *почва колеблется под ногами чьими*, у кого – *почва колеблется под кем* (случаи формообразования фразеологизмов); *отводить глаза – отвод глаз, втоптывать в грязь* кого, что – *втоптывание в грязь* кого, чего, *водить хлеб-соль, забывать хлеб-соль – хлеб-соль, выжатый лимон* кто – *как выжатый лимон* кто, *заметать следы – заметание следов, на птичьих правах – птичьи права* у кого где (лексико-грамматические варианты фразеологизмов); *ломать (поломать) голову – головоломка, лить (проливать) кровь – кровопролитие, втирать (втереть) очки – очковтиратель, очковтирательский, очковтирательство, под башмаком б ы т ь – подбашмачник* (слова, образованные на базе фразеологизмов), а также многочисленные фразеологизмы со словами-сопроводителями (*встречать (встретить), принимать (принять) в штыки* кого, что, *доказывать, утверждать, отстаивать, защищать, ратовать, спорить – с пеной у рта, дрожать (задрожать), трястись (затрястись) как осинный лист*).

Важно подчеркнуть, что семантическая остаточность – даже в тех случаях, когда она свойственна всем компонентам, – не ведёт к распаду

фразеологического целого (ср. обороты с общим аналитическим значением типа *отбивать хлеб, наклеивать ярлыки, видеть насквозь*). Существенную «охранительную» роль при этом играют налагаемость оборота, т. е. его противопоставленность свободному словосочетанию такого же лексического состава, ясно осознаваемая внутренняя форма, оценочность, номинативная ценность фразеологизма и некоторые другие факторы.

Источником семантической остаточности компонентов может стать как этимологическое, так и актуальное значения фразеологизма. Сравните, с одной стороны, оборот *месить грязь* ‘идти по грязной дороге, по грязи’ и, с другой стороны, фразеологизм *схватывать на лету* ‘легко понимать, усваивать («схватывать») что-либо’.

Структура словарной статьи

В словарной статье а) даётся заголовок; б) раскрываются формоизменительные особенности конкретно данного фразеологизма, относящегося к определённой категориальной разрядности; в) выявляются сочетательные возможности фразеологизма в речи; г) даются в необходимых случаях семантические пояснения, дополняющие грамматическую оценку; д) приводится цитатный материал, проясняющий морфолого-синтаксическое функционирование того или иного оборота, и т. д.

Применительно к грамматической микросистеме глагольных фразеологизмов рассматриваются следующие формоизменительные шаги: а) изменение по формам лица в рамках настоящего времени; б) изменение по формам рода в пределах прошедшего времени; в) употребление в форме повелительного наклонения; г) употребление в форме сослагательного наклонения; д) употребление в форме действительного причастия настоящего времени; е) употребление в форме действительного причастия прошедшего времени; ж) употребление в форме страдательного причастия настоящего времени; з) употребление в форме страдательного причастия прошедшего времени; и) употребление в деепричастной форме несовершенного вида; к) употребление в деепричастной форме совершенного вида.

На синтагматической оси раскрываются сочетаемостные свойства семантически реализуемого фразеологизма. В связи с этим указывается, при каком подлежащем (со значением лица, одушевлённого, конкретного или отвлечённого предмета) функционирует глагольный оборот и как он управляет существительным или субстантивированным словом. Например:

НАВОДИТЬ МОСТЫ между кем, между чем: наст. **навож́у мосты́**, **наво́дим мосты́** и т. д.; прош. **наводи́л (-ла, -ло; -ли) мосты́**; повел. **наводи́ (те) мосты́**; сослаг. **наводи́л (-ла, -ло; -ли) бы мосты́**; действ. прич. наст. вр. **наводя́щий (-ая, -ее; -ие) мосты́**; действ. прич. прош. вр. **наводи́вший (-ая, -ее; -ие) мосты́**; страд. прич. наст. вр. **наводи́мые мосты́**; дееприч. **наводя́ мосты́**. Сов. **Навести́ мосты́** между кем, между чем. Употр. при подлежащ. со знач. лица и управляет сущ., обознач. лицо или (реже) отвлеч.-собирательное понятие. Соединять, сближать кого-либо или что-либо.

В сфере наречных фразеологизмов грамматически оцениваются следующие составляющие: а) при наречном обороте в заголовке приводится относительно полный набор глаголов-сопроводителей в форме несовершенного или совершенного вида; б) указывается синтаксическая роль наречного оборота в предложении; в) раскрываются морфологические свойства глаголов-сопроводителей; г) рассматриваются сочетаемостные признаки глаголов-сопроводителей. Например: **КАК <СВОЙ> ПЯТЬ ПАЛЬЦЕВ** знать. Употр. при глаг.-сопр. несов. в.; глаг.-сопр. употр. при подлежащ. со знач. лица. *Обст. Разг.* Очень хорошо, основательно, подробно (знать).

Глагольные и наречные фразеологизмы являются самыми распространёнными классами. Остальные категориальные разряды фразеологизмов менее продуктивны.

Субстантивные фразеологизмы образуют третий по распространённости (после глагольных и наречных) разряд устойчивых единиц. Подобно именам существительным, они обладают грамматическими категориями числа, падежа и рода, могут употребляться в роли различных членов предложения (подлежащего, дополнения, сказуемого и др.), способны управлять зависимыми от них словами, наделены в той или иной степени формообразовательными и фразообразовательными свойствами и т. д. Перечисленные грамматические особенности субстантивных оборотов отмечаются в словаре. Например: **БАБУШКИНЫ (БАБЬИ) СКАЗКИ, бабушкиных (бабьих) сказок**: ед. не употр.; употр. в знач. подлежащ., доп.; часто в роли сказ., может сочет. с мест. *это, эти* и др.; с числит. не сочет. *Разг. Неодобр.* Выдумки, вздор.

Для многих субстантивных фразеологизмов, особенно с оценочным значением, характерно употребление в роли именного сказуемого (например, *белая ворона* (кто), *дорогое удовольствие* (что)).

Другие лексико-грамматические разряды русских фразеологизмов (адъективные, неопределённо-количественные, наречно-предикативные, междометные и некоторые др.) представлены относительно небольшим количеством единиц.

В словаре достаточно широко отражены разнообразные случаи грамматической деривации фразеологизмов, т. е. грамматических изменений фразеологизмов при сохранении их предметно-понятийной основы. Часть этих явлений лежит в области фразообразования. Соответствующие обороты, обозначаемые знаком ■ («чёрный квадрат»), при общем понятийном ядре относятся к разным лексико-грамматическим классам и наделены характерными для соответствующих частей речи парадигматическими и синтагматическими свойствами.

Формоизменяемые и формообразовательные варианты, обозначаемые символом ● («чёрный кружок»), в силу тождества общекатегориального значения и сходства их парадигматики и синтагматики, отличаются значительно большим единством. Например:

ПЛЕВАТЬ С ВЫСОКОЙ КОЛОКОЛЬНИ на кого, на что. *Груб-прост.* Употр. при подлежащ. со значением лица. Совершенно не считаться с кем-либо или с чем-либо. • **Плевать хотёл** (-ла, -ло, -ли), **плевать хотят** на кого, на что.

ПОКАЗЫВАТЬ (ПОКАЗАТЬ) ВЫСШИЙ ПИЛОТАЖ. Употр. при подлежащ. со значением лица. Демонстрировать высокое мастерство в чём-либо. ■ **Высший пилотаж.** См.

На периферии фразеологического формообразования располагаются единицы, способные при тождестве категориального содержания выполнять несколько синтаксических функций. Например:

ХУЖЕ НЕКУДА. *Сказ. и обст. Разг. Неодобр.* Слишком плохо что-либо; крайне плохо (обстоит, делается что-либо).

НА ВСЁ СТО <ПРОЦЕНТОВ>. *Разг. 1. Обст.* Целиком, в полной мере. *2. Опр. и сказ.* Очень хороший, отличный.

Как особые случаи варьирования фразеологизмов и компонентов следует рассматривать явления типа *проливать (пролить) свет* (на что), *портить (испортить, попортить) кровь (много крови)* (кому), *тянуть (натянуть) одеяло на себя; перетягивать (стягивать) одеяло на себя, закрывать (прикрывать) лавочку* (чью, какую); *закрывать (прикрывать) лавочку* (чью, какую), *посыпать (посыпать) голову (главу) пеплом.* Аналогичные процессы не меняют категориального и, как правило, семантико-понятийного статуса устойчивой единицы, хотя способны внести некоторые изменения в семантику фразеологизма (например, видовые и аспектуальные, стилевые и др.). Видовые и словообразовательные варианты отмечаются соответственно знаками ◊, ◆ (светлый и тёмный ромб) и полужирной заглавной буквой С. Примеры лексического варьирования компонентов обозначаются полужирной буквой Л.

Словарная статья состоит из двух самостоятельных и вместе с тем взаимосвязанных частей: основной – фразеологической и дополнительной, справочно-вспомогательной – лексической.

Фразеологическая часть словарной статьи включает в себя следующие образующие элементы:

- заглавный фразеологизм;
- грамматические и стилистические пометы;
- толкование;
- оправдательный языковой материал;
- выделение слов-сопроводителей;
- указание на словообразовательные и фразообразовательные дериваты заглавной единицы.

Лексическая часть словарной статьи, открываемая специальным значком ⊙, представляет собой отсылку к тем словам и значениям, с которыми у заглавной фразеологической единицы прослеживаются генетические или синхронные лексико-семантические связи. Характер этих отношений помогает определить тип компонента, меру его семантической

проницаемости, словообразовательные и грамматические свойства и др. Например:

НА АРКА́НЕ (АРКА́НОМ) НЕ ЗАТА́ЩИШЬ (НЕ ЗАТЯ́НЕШЬ) кого куда. *В обобщ.-личном знач. Разг.* Силой, просьбами, убеждениями и т.п. не заставишь кого-либо оказаться где-либо.

◎ *Сл.-комп. затащишь. Лек.-фраз. син. Затащить, сов., перех. (несов. затаскивать).* 3. *перен. Разг.* Уговорами или силой привести, завлечь куда-л. МАС, I, 580. *Сл.-комп. затынешь. Затынуть, сов., перех. (несов. затыгивать).* 4. Вовлечь, втянуть во что-л., заставить принять в чем-л. участие. МАС, I, 588. *Парт. марк. комп. не. Не частица.* 1. Употр. при придании значения полного отрицания слову, к которому относится. Ефремова, I, 979. *Лек. вар. затащишь (затынешь)* (син.).

СВЯ́ЗЫВАТЬ ПО РУКА́М И <ПО> НОГА́М кого. *Сов. Связа́ть по рука́м и <по> нога́м* кого. Употр. при подлежащ. со значением лица или отвлеч. предмета. Лишать свободы действий, поступков. Ср.: связывать руки (кому).

◎ *Комп.-сопр. связывать (связать). Лек.-фраз. син. Связа́ть, сов., перех. (несов. связывать).* 3. (*несов. также вязать*). // *перен.* Лишить возможности действовать свободно, стеснив какими-л. условиями, обязательствами. МАС, IV, 57.

Попутно дается подробная семантическая разработка наиболее регулярных слов-сопроводителей, относящихся к тому или иному фразеологическому обороту.

С ТРИ́ КО́РОБА на го во р и́ т ь, на в р а́ т ь, на о б е щ а́ т ь и т.п. Употр. прим глаг.-сопр. сов. в.; глаг.-сопр. чаще употр. при подлежащ. со знач. лица. *Обст. Разг.* Очень много (наговорить).

◎ *Сл.-сопр. Наговорить, сов. (несов. наговаривать).* 1. *перех. (что и чего).* Сказать много чего-л.; говоря, сообщить много чего-л. 2. *обычно на кого. Разг.* Наклеветать, возвести напраслину. МАС, II, 338. **Навр а́ т ь, сов. Разг.** 1. (*несов. навир а́ т ь*) *перех. (что и чего)* и *без доп.* Наговорить лжи, неправды; наговорить чепухи, вздору. МАС, II, 335. **Наобещ а́ т ь, сов., перех. (что и чего).** *Разг.* Пообещать много чего-л. МАС, II, 376.

Лексическая часть словарной статьи может также включать информацию о словообразовательных дериватах фразеологизма, отмечаемых знаком ▲ («чёрный треугольник»).

СНИМА́ТЬ ПЕ́НКИ (СЛІ́ВКИ) <с чего>. *Сов. редко Сня́ть пе́нки (слі́вки).* *Неодобр.* Употр. при подлежащ. со значением лица или совокупности лиц. Брать, присваивать себе лучшее без всяких на то оснований. ▲ **Снима́ть пе́нки > пе́нкоснима́тель. Пе́нкоснима́тель, м. Неодобр.** Тот, кто присваивает себе самое лучшее, наиболее выгодное, не участвуя в труде. МАС, III, 40.

С п р а в о ч н а я ч а с т ь словарной статьи может содержать сведения историко-лингвистического (под знаком □ или в прямых скобках),

этимологического (под знаком ⇔), исторического, этнографического и иного характера.

В словаре приведены сведения о многих фразеологизмах пословичного происхождения. Например:

НА МЯКІНЕ НЕ ПРОВЕДЁШЬ кого. *В обобщ.-личном знач. Разг.* Не обманешь, не перехитришь.

Из посл.: Старого воробья на мякине не проведёшь (не обманешь) «Опытного, бывалого человека не перехитришь». Жуков 1991. С. 314.

Самостоятельное место занимает иллюстративный материал под рубрикой «Из XVIII в.», дающий представление об употреблении соответствующих оборотов в прошлом.

Словарную статью в необходимых случаях (как правило, при описании переходных и поэтому неоднозначно трактуемых языковых явлений) завершает фразеологический материал, позволяющий наглядно представить и сравнить характер лексикографической разработки одного и того же фразеологизма в различных словарях.

В заключение приведем отдельные примеры словарных статей словаря.

ГНУТЬ В ТРИ ПОГИБЕЛИ к о г о: наст. **гну́ в три погібели, гнём в три погібели**; прош. **гну́л (-ла, -ло, -ли) в три погібели**; повел. **гни́ (те) в три погібели**; сослаг. **гну́л (-ла, -ло, -ли) бы в три погібели**; действ. прич. наст. вр. **гну́щий (-ая, -ее, -ие) в три погібели**; действ. прич. прош. вр. **гну́вший (-ая, -ее, -ие) в три погібели**; дееприч. не употр. Сов. **Согну́ть в три погібели** кого. *Разг.* Употр. при подлежащ. со значением лица или отвлеч. предмета. Очень сильно притеснять, угнетать, тиранировать. Ср.: гнуть в бараний рог, гнуть в дугу. *Завязавши под мышки передник, Перетянешь уродливо грудь, Будет бить тебя муж привередник И свекровь в три погібели гнуть.* Некрасов. Тройка.

⊙ *Сл.-комп. гнуть (согнуть). Лек.-фраз. син. Гнуть, несов., перех. и неперех. 2. Перех. Перен. Разг.* Одолевать, побеждать кого-л. // Подчинять своей воле, заставлять покориться. БАС², III, 173.

ДАЛЬНИЙ ПРИЦЕЛ, **дального прицела**: мн. ч. не употр.; м. Употр. в знач. подлежащ., доп. и др.; с числит. не сочет. Далеко идущие замыслы. *Однако священные, казалось бы, обязательства тогдашних наших союзников не были выполнены ни в том году, ни в следующие три – по соображениям дальнего прицела.* Л. Леонов. Русский лес. ■ **С дальним прицелом** (делать что-либо). *Карабаш держался спокойно, но предвидел густые неприятности. Могло быть что угодно. Статья была пущена с дальним прицелом.* Ю. Трифонов. Утоление жажды.

⊙ *Фраз. с общ. аналит. знач. Сл.-комп. дальний. Дальний. 2.* Отдалённый по времени; давний (в 1 знач.). БАС², IV, 32. @ *Сл.-комп. прицел. Прицел, -а, м. 2. // перен.* То, к чему кто-л. стремится, что намечено достигнуть; цель. Ефремова, II, 331.

[П р и ц е л – специальное приспособление в стрелковом и др. оружии, регулируемое в зависимости от наведения на ближнюю или дальнюю цель].

ПАЛЕЦ О ПАЛЕЦ НЕ УДАРИТЬ <для кого, для чего>: буд. **палец о палец не ударю, палец о палец не ударим**; прош. **палец о палец не ударил** (-ла, -ло, -ли); повел. редко **палец о палец не ударь** (те); сослаг. **палец о палец не ударил** (-ла, -ло, -ли) **бы**; действ. прич. прош. вр. **палец о палец не ударивший** (-ая, -ее, -ие); дееприч. **палец о палец не ударив**. Несов. не употр. *Разг. Неодобр.* Употр. при подлежаж. со значением лица. Ничего не сделать, ничем не помочь кому-либо. Ср. **п а л ь ц е м н е ш е в е л ь н у т ь**. *Только сегодня утром, перед сном, тетя Поля снова божилась, что палец о палец не ударит для прежней хозяйки.* К. Симонов. Солдатами не рождаются. *Анфиса вздохнула. Всем хорош у нее муженёк, а по дому палец о палец не ударит.* Ф. Абрамов. Две зимы и три лета.

ПЕРЕБИВАТЬСЯ С ХЛÉБА НА КВÁС (НА ВÓДУ): наст. **перебиваюсь с хлеба на квас, перебиваемся хлеба на квас**; прош. **перебивался** (-лась, -лось, -лись) **с хлеба на квас**; повел. **перебивайся** (тесть) **с хлеба на квас**; сослаг. **перебивался** (-лась, -лось, -лись) **бы с хлеба на квас**; действ. прич. наст. вр. **перебивающийся** (-аяся, -еися, -иеся) **с хлеба на квас**; действ. прич. прош. вр. **перебивавшийся** (-аяся, -еися, -иеся) **с хлеба на квас**; дееприч. **перебиваясь с хлеба на квас**. Сов. не употр. *Разг.* Употр. при подлежаж. со значением лица. Терпеть нужду, большие лишения, жить впроголодь. – *В нашем хоре только у одной Моти богатый содержатель, а все мы перебиваемся с хлеба на квас.* Чехов. Хористка. *Мы перебивались с хлеба на воду и все трое ощущали вполне естественное и законное в таком положении недовольство нашей судьбой.* М. Горький. Дело с застёжками. – *Я инвалид, видите – безногий, какой из меня добытчик и работник? Так, живём, чем Бог пошлёт, с хлеба на квас перебиваемся...* Шолохов. Тихий Дон.

⊙ *Комп.-сопр. перебиваться.* Перебиваться несов. 4. перен. разг. Жить плохо, бедно, преодолевая нужду, лишения. Ефремова, II, 38.

□□Молотков: перебиваться с хлеба на квас (с куска на кусок, с корочки на корочку, с гроша на копейку); Федоров: перебиваться с хлеба на квас; перебиваться с хлеба на воду.

ПЕРЕБРА́СЫВАТЬ (ПЕРЕКÍДЫВАТЬ) МÓСТ (МÓСТИК): наст. **перебрасываю мост, перебрасываем мост**; прош. **перебрасывал** (-ла, -ло, -ли) **мост**; повел. редко **перебрасывай** (те) **мост**; сослаг. редко **перебрасывал** (-ла, -ло, -ли) **бы мост**; действ. прич. наст. вр. **перебрасывающий** (-ая, -ее, -ие) **мост**; действ. прич. прош. вр. **перебрасывавший** (-ая, -ее, -ие) **мост**; дееприч. **перебрасывая мост**. Сов. **Перебросить** (**переки́нуть**) **мост (мостик)**. Употр. при подлежаж. со значением лица. 1. к ч е м у. Незаметно, умело переходить от одной темы разговора к другой, нередко главной. ♦ *Каким образом сэръ Джордж сумеет*

перебросить мост к главному, ко всему тому, что должно явиться содержанием беседы? С. Дангулов. Дипломаты. **2.** м е ж д у к е м. Сближать кого-либо, примирять. **Л** *Мы не на двух концах земли, – На двух созвездиях!.. Ревнителю двух разных звёзд – Так что же делаю – Я, перекидываю мост Рукою смелою?!* М. Цветаева. Чужому. **3.** к у д а. Соединять, связывать что-либо. \diamond *Гофмейстер мог со справедливою гордостью сказать, что ему удалось перекинуть мост из одного полуцарства природы в другое.* Тимирязев. Исторический метод.

□□Федоров: **перебрасывать (перебросить) мост (мостик).**

ПОД ГОРЯЧУЮ РУКУ² кого, кому **попа́даться (ся)** (**попа́сть (ся)**), **подвёртываться (подверну́ться)**. Употр. при глаг.-сопр. несов. и сов. в.; глаг.-сопр. употр. при подлежа. со знач. лица. *Обст. Разг.* В минуту гнева, раздражения кого-либо; в самый неподходящий момент (попадаться). *Сегодня он потерял над Туапсе трех лучших своих пилотов и был раздражён до крайности... Не стоило сейчас попадаться под горячую руку майора.* А. Первенцев. Честь смолоду. *Всезнаек в Краесветске не любят и боятся, поэтому могут люди примолкнуть и разойтись, а если под горячую руку попадёшь – ребра переломают. Не ври, не болтай!* В. Астафьев. Повести о моём современнике.

◎ *Сл.-сопр.* **Попасть, сов. (несов. попадать).** 3. // *во что, подо что.* Оказаться в каких-л. обстоятельствах, условиях (обычно неблагоприятных). МАС, III, 293. **Попасться, сов. (несов. попадаться).** 1. Оказаться против воли в каких-л. условиях, обстоятельствах (*устар.*). 2. *Разг.* // (обычно в сочетании с определяемым существительным). Случайно встретиться кому-л. при общении с кем-л., на его жизненном пути. МАС, III, 293. **Подвернуться, сов. (несов. подвёртываться).** 3. *Разг.* Случайно оказаться перед кем-л., попасться кому-л. на глаза. МАС, III, 177.

ЧЁРТ (БЭС) ПОПУТАЛ (ПОПУТАЕТ) кого. *В безл. употр. Прост.* Кто-либо поддался соблазну, искушению. *Если я вижу, что иной даже и порядочно живёт... не верю я и тому. На старости и его чёрт попутает: спустит потом всё [нажитое] вдруг.* Гоголь. Мертвые души. *Видно, чёрт меня попутал, ввёл в дурацкую игру.* Я. Смеляков. Алексей Фатьянов. **Л** *Попутал бес просить тебя помочь! Куда же ты запропастилась? Глоток воды, поди, уж сутки жду.* С. Михалков. Заяц и Черепаха. *Не плету я тонких кружесв, Но, случайно обнаружив У других игру словес, Я душою замираю, Эти перлы собираю – Знать, меня попутал бес!* А. Зеленов. Дарственная надпись на книге «Русские каламбуры».

◎ *Сл.-комп.* **попутал (попутает).** *Лек.-фраз. син.* **Попутать, сов., перех. Разг.** Соблазнить, склонить к дурному, необдуманному или глупому поступку. МАС, III, 299. *Лек. вар.* **чёрт (бес)** (син.).

□ Молотков: **чёрт (бес, нечистый, нечистый дух, нелегкая, грех) попутал;** Федоров: **чёрт попутал; бес попутал.**

Список литературы

1. Жуков В.П., Жуков А. В. О грамматическом словаре фразеологизмов // Вестник Новгородского государственного университета. 1996. № 4. С. 104–111.
2. Бабкин А. М. Идиоматика и грамматика в словаре // Современная русская лексикография. 1980. Л.: Наука, 1981. С. 5.
3. См. более подробно: Жуков А. В., Жуков К. А. «Фразеологический словарь русского языка»: 40 лет спустя // Славянская фразеология и паремиология в XXI веке. Сборник научных статей / под ред. Е. Е. Иванова, В. М. Мокиенко. Минск: Издатель Змицер Колас, 2010. С. 20–25; Мокиенко В. М. Рецензия // Русский язык в школе. 1988. № 6. С. 90–93; Попов Р. Н., Кругликова Л. Е. Рецензия // Вопросы языкознания. 1990. № 33. С. 155–159; Жуков А. В. Влас Платонович Жуков (К 95-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. 2016. № 5. С. 68–74.
4. Жуков В. П., Жуков А. В. Школьный фразеологический словарь русского языка. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1989. 383 с. См. также последнее, 7-е изд. М.: Просвещение, 2013. 574 с.
5. Жуков А. В. Лексико-фразеологический словарь русского языка. 2-е изд., испр. и доп. М.: Астрель, АСТ, 2010. 704 с. Жуков А. В. Школьный лексико-фразеологический словарь русского языка. М.: Дрофа, 2010. 512 с.; Жуков А. В., Жукова М. Е. Современный фразеологический словарь русского языка. М.: Астрель, АСТ, 2009. 444 с.; Жуков А. В., Жукова М. Е. Словарь современной русской фразеологии. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2015. 416 с.
6. См., в частности: Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В. Н. Телия; М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. 782 с.; Бондаренко В. Т. Ответные реплики в русской диалогической речи. Словарь. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2013. 339 с.
7. В. В. Виноградов. О взаимодействии лексико-семантических уровней с грамматическими в структуре языка // Мысли о современном русском языке. Сост. А. Н. Кожин М.: Просвещение, 1969. С. 14.
8. Жуков В. П. Русская фразеология. М.: Высшая школа, 1986.

Е. И. Роголёва, Т. Г. Никитина

Школьный фразеологический словарь: традиции и инновации*

В статье представлена концепция репрезентации грамматических свойств и семантики фразеологизмов в практико-ориентированном учебном словаре. Анализируются недочеты в репрезентации этих параметров авторами словарей для младших школьников. Подчеркивается важность соблюдения традиций отечественной учебной фразеологии, заложенных В. П. Жуковым, показаны примеры инноваций и перспективные направления развития лексикографических идей В. П. Жукова.

Ключевые слова: фразеологизм, школьный фразеологический словарь, словарная статья, словарная дефиниция, фразеологические варианты, синтаксическая валентность, иллюстративный контекст.

* Статья выполнена в рамках проекта № 17-16-60001, а(р), 2017 г., поддержанного РГНФ.

School Phraseological Dictionary: Traditions and Innovations

The article presents the concept of representation of grammatical features and semantics of the phraseological units in the training dictionary. The mistakes in the representation of these parameters by the authors of dictionaries for primary school pupils are analyzed. The importance of respecting the traditions of national educational phraseography founded by V. P. Zhukov is stressed, the examples of innovations and promising directions of development of Zhukov lexicographic ideas are shown.

Key words: idiom, school phraseological dictionary, dictionary entry, dictionary definition, phraseological variants, syntactic valence, illustrative context.

Принципы учебной фразеологии, обоснованные и реализованные Власом Платоновичем Жуковым более 30 лет назад в «Школьном фразеологическом словаре русского языка», последовательно воплощаются авторами учебных словарей, представляющих русскую фразеологию школьникам средних и старших классов, а также иностранным студентам в лингвострановедческом, историко-этимологическом, функционально-коммуникативном плане [19; 24; 25; 26; 27], сопоставительном аспекте [8; 16, 17].

Что касается параметризации фразеологизмов в словарях для младших школьников, то здесь, к сожалению, не всегда может идти речь о соблюдении научных принципов и продолжении лексикографических традиций. Отметим лишь некоторые недочеты в отображении семантико-грамматических свойств фразеологических единиц (ФЕ) авторами детских словарей, на которые мы неоднократно указывали при анализе соответствующих словарных изданий [9; 11; 12].

Так, не выдерживает никакой критики выбор исходной формы фразеологизма в тех особых случаях, на которые указывал В.П. Жуков: «Неизменяемые фразеологизмы даются в заголовочной части словарной статьи в той форме, в которой употребляются в языке: *во что бы то ни стало, куда ни шло, ни дать ни взять* и т.п.», частично изменяемые – в наиболее типичной форме с возможным указанием немногочисленных парадигматических форм: *мухи не обидит (не обидел, -ла, -ли)* [6, с. 8]. Однако же, в «Большом фразеологическом словаре для детей» Т. В. Розе фразеологизмы типа *[как] белены объелся, как в воду глядел* представлены в заголовках статей в нехарактерной для них инфинитивной форме [18, с. 13, 78]. В «Уникальном иллюстрированном фразеологическом словаре для детей» С. А. Волкова также находим некорректные заголовки: *аршин проглотить, белены объестся* [3, с. 6, 12], в словаре Н. В. Томашевской: *как в воду глядеть, будто воды в рот набрать* [21, с. 31]. Г. М. Ставская, наоборот, выносит в заголовки статей фразеологизмы прошедшего времени (*нос повесил, уши развесил*) вместо инфинитивных форм [20, с. 139, 197].

В отличие от авторов, чьи материалы были представлены выше, мы разрабатываем заголовочную зону статей в словарях для младших школьников [13; 14; 15], строго придерживаясь обоснованных В. П. Жуковым фразеографических критериев и восполняя недочеты, допущенные нашими предшественниками – составителями детских словарей, прежде всего, при определении исходной формы фразеологизма: *Как (будто) аршин проглотил, Как в воду канул, Как в воду глядел, Вешать/повесить нос, Уши развесить* и т.п.

По утверждению В. П. Жукова, некоторые фразеологизмы (например, *как осиновый лист, как божий день, до зубов*) и т.п. являются несамостоятельными в смысловом отношении, семантически элементарными и аморфными. Функцию семантической конкретизации, контекстного уточнения этих информативно недостаточных фразеологизмов выполняют слова-сопроводители, которые становятся как бы элементами значения фразеологизма [4, с. 145, 256–269]. Непоследовательность авторов детских словарей проявляется и в оформлении таких ФЕ. Обороты одного типа представлены здесь то в полной, то в усеченной форме, то с заключенными в скобки словами-сопроводителями, например, в словаре Т. В. Розе [18]: *ни бельмеса не смыслить; ход конём (сделать); к шапочному разбору*. Такая непоследовательность явно не способствует формированию у адресата адекватного представления о структуре и семантике ФЕ, особенно, если один и тот же фразеологизм представлен по-разному в рамках одного словаря: *быть не в духе и не в духе (быть)* [20, с. 19, 123].

В наших лексикографических разработках для детей [13; 14; 15] обязательное глагольное сопровождение таких фразеологизмов передается строго единообразно: в зоне толкования соответствующий глагол (глаголы) указываются в скобках, что информирует читателя о ближайших сочетаемостных возможностях ФЕ и задает конкретную модель сочетаемости, которая реализуется в современной речи: С ТРИ КОРОБА. *Очень много (наговорить, наврать, наобещать кому-нибудь)*. ОТ А ДО Я. *Полностью, от самого начала до самого конца, ничего не пропуская (изучить, прочитать что-нибудь)*; *основательно, детально (знать что-нибудь)*. ВО ВСЮ ИВАНОВСКУЮ. *Очень громко (кричать)*. *Очень быстро (бежать, мчаться, нестись)*.

Большое внимание в работах В. П. Жукова уделяется фразеологической вариантности. Вслед за Власом Платоновичем, мы выделяем и отражаем в заголовках словарных статей лексические варианты компонентов ФЕ: *кричать (орать) благим матом*; фонетические варианты, «возникающие вследствие замены одного компонента другим на фонетической, звуковой основе: *между (меж) двух огней*; морфологические варианты ФЕ, различающиеся морфологическими характеристиками отдельных компонентов – формами числа, падежными формами: *палец (пальцем) о палец не ударить* [4, с. 166–168]; словообразовательные варианты ФЕ – их варьиру-

емые компоненты различаются словообразовательной структурой: *протереть с песком (с песочком)* [4, с. 19, 256–269].

Что касается репрезентации школьникам грамматических свойств ФЕ, то наиболее информативно этот параметр представлен в «Школьном фразеологическом словаре русского языка» В. П. Жукова и его переиздании в соавторстве с А. В. Жуковым [6; 7]. Так, при репрезентации глагольного фразеологизма здесь приводятся сведения о видовых формах: **волком выть (взвыть)**, о формах времени, числа и рода (*глазом не моргнул (-ла, -ло, --ли; не моргнёт)*), показан характер сильного управления (*держат в кубышке что; держать на привязи кого*) [7, с. 68, 91, 104]. При именных фразеологизмах интерпретируется объем парадигмы числа: *обетованная земля* (чаще употр. в ед.ч.), *путеводная нить* (мн. ч. не употр.), категория числа и рода (*одной веревочкой связан, -на, -но, -ны* [7, с. 226, 284, 230]. Отражена закрепленность синтаксической функции фразеологизма в предложении: *Вольный казак... Чаще в знач. сказ. Воробью по колено. Опр. и сказ. Все одно (едино) кому. В знач. безл. сказ.* [7 с. 69, 73].

Большинство авторов детских словарей не ставят своей целью какую бы то ни было грамматическую параметризацию материала, сосредоточившись на изложении этимологической версии ФЕ [2; 3; 18; 22; 23] или семантизации материала [21]. Лишь в словаре Г. М. Ставской [20] минимум грамматической информации представлен в заголовке статьи, однако в целом трудно объяснить принцип отбора грамматического материала, становящегося объектом лексикографической репрезентации – ср.: *Схватывать на лету (что-то)*, но *Выкинуть (выбросить) из головы* – без указания на синтаксическую валентность; *Сжить со света (кого-то)*, но: *Драть как сидорову козу; Глаза разбегаются (у кого-то)*, но *Глаза слипаются; Голова вскружилась (у кого-то)*, но *Голова идет кругом*. Во всех упомянутых выше детских словарях непоследовательно отражаются видовые пары глагольных компонентов ФЕ, формы видообразования смешиваются с лексическим варьированием.

В нашей лексикографической практике, решая задачи грамматической параметризации фразеологизма, мы опираемся на опыт «Школьного фразеологического словаря русского языка» [6]. Как отмечает В. П. Жуков, «формоизменяемые возможности определенного фразеологизма в первую очередь зависят от того, с какой частью речи он соотносится». Наиболее морфологически подвижными он называет глагольные фразеологизмы, а в рамках данного категориального типа как особенно активные в морфологическом отношении выделяет обороты, обозначающие действие, процесс и семантически реализующиеся при подлежащем – наименовании лица, одушевленного предмета [5, с. 36–37].

Широко представить морфологическую активность таких фразеологизмов, развивая идеи В. П. Жукова, нам позволяет использование большого количества иллюстративного материала, что предусмотрено форматом коммуникативно ориентированного словаря. Так, одинаково

употребительные видовые формы равноценно в количественном отношении иллюстрируются материалом различных рубрик словарной статьи. Если же глагольная ФЕ с полной видовой парадигмой употребляется преимущественно в форме одного из видов, то это тоже отражает подбор контекстов, например, в статьях детского фразеологического словаря-практикума [14]: *Подкладывать/ подложить свинью (кому)* – 10 фразеомупотреблений в форме сов. в., 2 – в форме несов. в.; *Заваривать/ заварить кашу* – 7 примеров употребления в форме сов. в., 1 – в форме несов. в.

Включенные в словарную статью контексты иллюстрируют и другие факты глагольного формообразования внутри фразеологизма: а/ образование временных форм: ... *Ну, кажется, я заморил червячка, теперь можно, пожалуй, приступить и к настоящему обеду*; ... *Да я буду тише воды ниже травы: только заморю червячка – и обратно* (статья «Тише воды ниже травы»); б/ образование форм наклонений: ... *Чтобы я конфеткой заморила червячка?! ... Конечно же, подкрепитесь тлёй, заморите червячка* (статья «Заморить червячка»); в/ образование личных форм: ... *Ты что, царь, со мной в кошки-мышки играешь?... Поняли волк и медведь, что с ними в кошки-мышки играют* (статья «Играть в кошки-мышки»); г/ форм числа: *Заварил кашу невнимательный оператор сотовой связи*; ... *Удалось тебе расхлебать кашу, которую заварили сказки? Назови сказки, которые перемешались* (статья «Заваривать/ заварить кашу») и т.п. Кроме того, по ходу статьи мы используем грамматические комментарии-сигналы (в том числе скрытые в тексте заданий), цель которых – обратить внимание читателя на те или иные особенности формообразования и словоизменения компонентов ФЕ, отображаемые контекстами: ... *Читая эту словарную статью, ты, конечно, догадался, в какой форме особенно часто используется в языке наш фразеологизм? Правильно, в форме не откладывая в долгий ящик. Так его в основном и употребляли наши герои. Вот и ты, не откладывая в долгий ящик, можешь начинать активно использовать этот фразеологизм в своей речи* (статья «Откладывать/ отложить в долгий ящик») [10, с. 68].

Разрабатывая словарные дефиниции, большинство фразеографов руководствуются принципом учета частеречной принадлежности, который раскрывают в предисловии к «Школьному фразеологическому словарю русского языка» В. П. Жуков и А. В. Жуков: «Тип толкования непосредственно зависит от принадлежности фразеологизма к определенному лексико-грамматическому разряду, а также от грамматических свойств опорного компонента» [7, с. 11–12]. К сожалению, этого принципа не всегда придерживаются авторы фразеологических словарей для начальной школы. Так, наречным фразеологизмам здесь приписывается глагольный компонент семантики: *С бухты-барухты – совершить что-нибудь наспех, необдуманно* [18, с. 138, 187], *что есть силы (мочи) – трудиться, напрягая все силы, или бежать быстро-быстро, мчаться*), а зачастую и пропозитивная семантическая структура: *В мгновение ока – что-то произойдет*

очень быстро, сразу же; Шиворот-навыворот – когда кто-то делает всё наоборот и плохо [20, с. 213, 27, 217]. Инфинитивными глагольными оборотами толкуются субстантивные фразеологизмы: *волчий билет – лишить кого-то каких-нибудь гражданских прав; геркулесовы столпы – дойти до крайних пределов, до пределов разумного* [3, с. 29, 41] и фразеологизмы с застывшими глагольными формами: *как аришин проглотил – держаться неестественно прямо; не лыком шит – понимать не хуже других, уметь что-либо делать* [18, с. 78, 121].

Видовое несоответствие – типичный недочет толкований глагольных ФЕ в детских фразеологических словарях: *брать голыми руками – победить, захватить кого-то без больших усилий, без всякого труда* [20, с. 15]; *пускать красного петуха – устроить пожар* [18, с. 165]; *заваривать кашу – затеять что-либо очень сложное, хлопотное* [21, с. 72]; *бросить тень – порочить, чернить, позорить кого-то* [3, с. 18].

В еще большей степени могут дезориентировать читателя «именные» толкования глагольных фразеологизмов: *петь лазаря – жалобы на судьбу с целью снискать сочувствие* [18, с. 144], *склянки бить – удары судового колокола, отмечающие время* [2, с. 160].

Описательное толкование глагольных ФЕ глагольными словосочетаниями, максимально приближающимися по синтаксической структуре к толкуемым фразеологизмам, возможно в случае «апплицируемых» [4, с. 81-82] ФЕ с более или менее «расчлененной семантикой», аналитическим значением: *нести околесицу – ‘говорить глупости, чепуху’*. Это качество ФЕ в детских словарях [13; 14; 15] мы эксплицируем за счет совпадения стержневых компонентов фразеологизма и его толкования: *откладывать в долгий ящик (что) – ‘откладывать на неопределенное время какое-то дело’, прийти к шапочному разбору – ‘прийти к самому концу чего-то’*.

Такой тип толкования в детском словаре, по нашему мнению, является оптимальным и для фразеологизмов, представляющих собой глагольные или адъективные устойчивые сравнения (компаративные ФЕ) и характеризующихся высокой степенью расчлененности значения.

Субстантивные фразеологизмы с осложненной предметной семантикой (*отрезанный ломоть, вольный казак, тертый калач, первая ласточка, коломенская верста* и т.п.) целесообразно сопровождать описательным толкованием, построенным как атрибутивное (определительное) словосочетание с грамматическим стержнем – существительным. Такие дефиниции наиболее точно отражают семантическую структуру фразеологизмов, денотатом которых является предмет в совокупности с его качественной характеристикой.

При семантизации фразеологизмов с признаковым значением, требующих обязательного распространителя со значением субъекта (в Д.п. или Р.п.), согласно нашей концепции, используется предикативная дефиниция, ориентированная на речевую реализацию ФЕ. Она воссоздает структуру пропозиции, элементы которой отображаются фразеологизмом и его обя-

зательным распространителем: *(кто)* БЕЛЕНЫ ОБЪЕЛСЯ – (кто-то) ведет себя как ненормальный, сумасшедший; *(у кого)* КОСАЯ САЖЕНЬ В ПЛЕЧАХ – (у кого-то) широкие плечи, крепкое, богатырское телосложение; *(с кем)* КАШИ НЕ СВАРИШЬ – (с кем-то) трудно договориться, сделать что-то вместе, сообща.

В лексикографическую практику толкования фразеологизма мы вводим использование иллюстративных контекстов как средства дополнительной семантизации. Элементы внутрифразового контекста могут повторять компоненты описательного толкования ФЕ. В таком описательно-определительном контексте фразеологизм выступает в синтаксической позиции обобщающего «слова» при однородных членах, являющихся элементами «контекстуальной» дефиниции: ... *Федот – свободный человек, ни от кого и ни от кого не зависит, словом – вольный казак. ...Ну, опять завёл волынку: одно и то же повторяешь по сто раз, надоел уже!* Связь фразеологизма и его лексических коррелятов устанавливается в рамках предложения и при помощи вводной конструкции, указывающей на источник информации: *И писем от тебя пришло очень мало, как говорит почтальон Мышкин, - кот заплакал.* Еще один тип внутрифразового контекста – идентифицирующий – может быть синонимическим или антонимическим, когда синонимы (антонимы) располагаются по отношению к фразеологизму контактно или дистантно в препозиции (...*Ну и умная же ты девочка – семи пядей во лбу*) или постпозиции (*Ты что, царь, в кошки-мышки со мной играешь, пытаешься схитрить?*) [10, с. 93].

Особенно часто в наших детских фразеологических словарях используется «сверхфразовый контекст» (макроконтекст), который определяется как отрезок текста, образующий вместе с ФЕ сложное синтаксическое целое (ССЦ) или абзац и воссоздающий конкретную ситуацию действительности или обстоятельство общения [1, с. 15]. В сверхфразовом контексте используются те же способы экспликации значения ФЕ, что и во внутрифразовом, например, за счет синонимов, которые здесь располагаются, как правило, в рамках контактно расположенной фразы: ... *Я, Стрекоза, была баклуши все лето. Попав на перевоспитание к Муравью, очень быстро отучилась бездельничать. Теперь я сама преподаю рукоделие в лесной школе. А Муравью спасибо за науку!* [10, с. 95].

Таким образом, функционально-семантическая параметризация ФЕ в детских фразеологических словарях активного типа приобретает контекстуально-метаязыковой характер и представляет не только значение фразеологизма как языковой единицы, но и коммуникативно-прагматическую специфику реализации фразеологического значения в современной речи, что и составляет новизну учебной словарной параметризации фразеологизма, осуществляемую в традициях отечественной фразеографии.

Список литературы

1. Бондаренко В. Т. Устойчивая фраза и контекст // Фразеологизм в тексте и текст во фразеологизме (Четвертые Жуковские чтения): Материалы Междунар. научного симпозиума. Великий Новгород: НовГУ, 2009. С. 13–16.
2. Волина В. В. Фразеологический словарь. СПб.: Дидактика Плюс, 2001. 256 с.
3. Волков С. В. Уникальный иллюстрированный фразеологический словарь для детей. СПб.: Сова, 2009. 222 с.
4. Жуков В. П. Русская фразеология. М.: Высш. шк., 1986. 308 с.
5. Жуков В. П. Формоизменение фразеологизмов русского языка // Русистика. 1991. № 2. С. 36–40.
6. Жуков В. П. Школьный фразеологический словарь русского языка. М.: Просвещение, 1980. 447 с.
7. Жуков В. П., Жуков А. В. Школьный фразеологический словарь русского языка: пособие для учащихся. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1989. 383 с.
8. Никитина Т. Г., Роголёва Е. И., Бурешова Б., Рыковска М. Учебный словарь русской фразеологии на русском и чешском языках. *Zabavny slovník ruske frazeologie*. Praha: Fraus, 2013. 272 с.
9. Роголёва Е. И. Как не подложить свинью ребёнку, или о «детских болезнях» учебной фразеологии и их профилактике // Начальная школа плюс До и После. 2012. № 11. С. 60–64.
10. Роголёва Е. И. Учебный фразеологический словарь как средство формирования духовно-нравственной культуры младших школьников // Начальная школа плюс До и После, 2010. № 11. С. 40–44.
11. Роголёва Е. И. Фразеологический словарь здоровьесберегающего содержания: миф или реальность? // Начальное образование, 2010. № 3. С. 10–17; № 4. С. 13–14.
12. Роголёва Е. И. Современная учебная фразеология: теория и практика. Псков: ООО ЛОГОС Плюс, 2014. 344 с.
13. Роголёва Е. И., Никитина Т. Г. Ума палата. Детский фразеологический словарь М.: Издательский Дом Мещерякова, 2012. 192 с.
14. Роголёва Е. И., Никитина Т. Г. Фразеологический практикум: 3–4 классы М.: ВАКО, 2012. 96 с.
15. Роголёва Е. И., Никитина Т. Г. Фразеологический словарь. Занимательные этимологические истории для детей. 2-е изд. М.: ВАКО, 2013. 96 с.
16. Роголёва Е. И., Никитина Т. Г., Ая У. Фразеологизмы в нашей речи. Учебный словарь с комментариями на эстонском языке Псков: ЛОГОС Плюс, 2013. 178 с.
17. Роголёва Е. И., Никитина Т. Г., Желибтер Т., Пёшо М.-П. Фразеологизмы в нашей речи. Учебный словарь с комментариями на французском языке. Псков: ЛОГОС Плюс, 2015. 200 с.
18. Розе Т. В. Большой фразеологический словарь для детей. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2005. 224 с.
19. Розенталь Д. Э., Краснянский В. В. Фразеологический словарь русского языка. М.: Мир и образование, Астрель, Оникс. 2011. 416 с.
20. Ставская Г. М. Учусь понимать образные выражения: Фразеологический словарь: Пособие для учащихся нач. шк. М.: Дрофа, 2002. 224 с.
21. Томашевская Н. В. Фразеологический словарь. М.: Эксмо, 2009. 256 с.
22. Универсальный словарь по русскому языку: Начальная школа / сост. О. Л. Соболева. М.: АСТ-ПРЕСС, 2007. 752 с.
23. Ушакова О. Д. Почему так говорят: Фразеологический словарь школьника. СПб.: Литера, 2004. 96 с.
24. Фелицына В. П., Мокиенко В. М. Русские фразеологизмы: лингвострановедческий словарь. М.: Рус. яз., 1990. 220 с.

25. Фелицина В. П., Мокиенко В. М. Фразеологический словарь для школьников. СПб.: Норинт, 2005. 512 с.
26. Фразеологизмы в русской речи: словарь-справочник / сост. Н. В. Бойко. М.: Флинта, 2009. 272 с.
27. Яранцев Р. И. Словарь-справочник по русской фразеологии: Ок. 800 фразеологизмов. 2-е изд. М.: Русск. яз., 1985. 304 с.

Н. В. Баско, В. И. Зимин

Новое время – новые фразеологические образы

Статья посвящена новым фразеологическим единицам, которые появились в русском языке в начале XXI века. Фразеологические неологизмы появляются в языке, чтобы удовлетворить потребности языкового социума в наименовании новых явлений. Основное свойство неологизмов заключается в их относительности и историчности. Анализ новых фразеологических оборотов помогает при изучении развития общества на определенном историческом этапе. Механизм образования фразеологических неологизмов не является новым: новыми являются сами образы фразеологизмов, которые отражают разнообразие изменения, происходящие в современном обществе.

Ключевые слова: фразеологизм, неологизм, образ, мотивация, значение, метафоризация, механизм образования фразеологизмов.

Basko Nina, Zimin Valentin

New Times – New Phraseological Images

The article is devoted to the new phraseological units, which appeared in the Russian language at the beginning of the XXI-st century. Phraseological neologisms appear in the language to meet the language needs of the society in the name of the new phenomena. The main property of neologisms is their relativity and historicity. Analysis of new phraseologisms helps in the study of the development of society at a certain historical stage. The mechanism of formation of phraseological neologisms is not new: new are the images themselves are idioms that reflect the various changes occurring in modern society.

Key words: idiom, neologism, image, motivation, value, metaphorization, the mechanism of formation of idioms.

В российском языкознании многие исследования были посвящены лексическим неологизмам, неологизмам-словам. О фразеологических неологизмах писали гораздо меньше. Между тем их количество трудно назвать небольшим.

Есть нечто общее в причинах появления неологизмов-слов и неологизмов-фразеологизмов: и те и другие появляются в языке, чтобы удовлетворить потребности языкового коллектива в наименовании новых явлений в жизни общества, актуальных процессов в социуме, в осмысле-

нии эмотивно-экспрессивной выразительности языковых средств. Самое главное свойство и неологизмов-слов и неологизмов-фразеологизмов заключается в их относительности и историчности. С большим основанием можно утверждать, что абсолютно все фразеологизмы в момент своего появления в языке были неологизмами, а затем у каждого фразеологизма складывалась своя судьба. Одни фразеологизмы вскоре после своего появления исчезали из жизни языка и общества, как, например, фразеологический оборот *малиновые пиджаки* – «возникшая в России 90-х годов криминальная или полукриминальная социальная прослойка так называемых новых русских». В начале 1990-х годов, в период становления капитализма в России и появления частной собственности, малиновый пиджак и золотая цепь на шее были непременным атрибутом «новых русских». Но мода на малиновые пиджаки и золотые цепи закончилась, и бывшие бандиты, ставшие «хозяевами жизни», предпочитают малиновым пиджакам одежду лучших европейских брендов. Такие изменения на протяжении лишь одного десятилетия привели к тому, что фразеологический оборот *малиновые пиджаки* утратил свою актуальность и вышел из современного речевого употребления. Следует отметить, что «фиксация времени появления неологизмов помогает при изучении многих исторических процессов» [6, с. 331], а также является тенденцией языкового развития, включая и область фразеологии. При изучении фразеологических неологизмов чрезвычайно важно обращать внимание на ономаσιологический аспект их описания и на метафору как средство закрепления в языке образного содержания фразеологизма. Остановимся на этом подробнее.

Ономаσιология, как известно, – это наука о назывании объектов реальной действительности разными способами: словами, словосочетаниями и фразами. Для каждого типа номинации свойственны свои особенности. Так, словная (лексическая) номинация отличается тем, что слова не называют что-нибудь по случайным признакам. Например, нет лексической номинации места, где кто-нибудь наткнулся на что-либо, даже искусственно трудно создать такое слово: *наткнуться* – это действие всегда случайное. Нет лексической номинации по признакам, уходящим в будущее, например, никак не называются одним словом абитуриенты, которые *поступят* в университет и станут студентами. Лексические номинации даются обычно по частотным признакам, по признакам, прежде всего бросающимся в глаза, которые и становятся в таком случае внутренней формой слова. Наименование цветка *колокольчик* дано по признаку формы цветка, цветок действительно похож по форме на колокольчик. Переносное наименование первого вагона поезда (*голова* поезда) или последнего вагона (*хвост* поезда) дано по признаку расположения и т.п. Наименования посредством словосочетания (аналитическая номинация) свойственны в большей мере научной речи: *сернистый газ* в химии, *сложное предложение* в науке о языке, *Московский государственный университет* в сфере социально-общественных обозначений. Фразовая номинация (наименова-

ние посредством фразы) всеильна, в принципе она не знает ограничений в системе признаков, мотивирующих значение соответствующих номинаций. Она вызвана к жизни необходимостью компенсировать ограничения в представлении признаков референтов, наблюдаемых в основном в лексической (словной) номинации. Сравним ранее приводимые примеры: *Вот место, где я (ты, он, кто-либо) наткнулся на что-либо; Вот абитуриенты, которые поступят в университет.*

При изучении возникновения фразеологических неологизмов наибольший интерес представляет аналитический способ номинации (посредством сочетания) и фразовая номинация (посредством фразы): фразеологические единицы – это устойчиво воспроизводимые словосочетания и предложения. Среди предложений нужно, очевидно, отметить не только такие, как *Камень лежит на душе у кого, Лед тронулся* и т.п., но и пословицы и поговорки типа *Волков бояться – в лес не ходить, Цыплят по осени считают.*

Ономасиологический аспект рассмотрения фразеологизмов предполагает поиск ответа на два взаимосвязанных вопроса: как фразеологические единицы соотносятся с реальной действительностью и каким образом они образуются как языковые единицы. Иначе говоря – каков механизм образования фразеологических единиц. Раскрытие механизма образования фразеологизмов неизбежно связывается с решением проблемы фразеологического образа, с тем, каков характер образа фразеологизма. Если сравнить образ слова и образ фразеологизма, то сразу же станет ясно, что образ фразеологизма – это образ не отдельного предмета, а ситуации реальной действительности. Ситуация реальной действительности преобразуется во фразеологический образ не иначе, как посредством метафоры или реже метонимии, синекдохи. Без метафоризации (реже другого вида переноса) обойтись нельзя. «Любая теория естественного языка, не рассматривающая метафору, не способна объяснить, как функционируют языки, и наметить такой взгляд на язык, в соответствии с которым может быть разработана адекватная лингвистическая теория метафоры» [2, с. 305].

Ситуация реальной действительности, подверженная метафоризации для образования фразеологического значения, всегда имеет многопризнаковый характер. Какой из признаков ситуации реальной действительности ложится в основу фразеологического значения? Это во многом зависит от осознания человеком самого реального факта. Например, во фразеологизме *сбоку припёку* реально осознаётся *припёка* (ранее фразеологизм звучал *сбоку припёка*) и *коврига*, к которой припекается припёка – маленький кусочек теста. Тут возникает различное осознание припёки. Одни люди мыслят припеку как что-то ненужное, лишнее – тогда следует понимание значения всего фразеологизма как «лишний, ненужный, не имеющий прямого отношения к кому-нибудь или к чему-нибудь» [9, с. 400], другие понимают значение этого же фразеологизма как «не главный, не основной, второстепенный». В образе фразеологизма главным мыслится, естествен-

но, коврига, а по отношению к ней припёка – не основное, не главное. Тут возникает одна трудноразрешимая задача. «В отличие от актуального значения, которое должно быть единым или очень близким у разных носителей языка, понимание внутренней формы менее унифицировано. Это и составляет одну из проблем в описании семантики идиом. Выявление инварианта внутренней формы и фиксация этого инварианта в модели значения идиомы – одна из важнейших задач семантического описания фразеологии» [1, с. 22]. Моделью значения идиомы А.Н. Баранов и Д.О. Добровольский называют «способ указания на актуальное значение, фиксированный во внутренней форме идиомы» [1, с. 24]. Применительно к образным фразеологизмам, возникающим обычно на метафорической основе, это можно назвать мотивирующим основанием значения фразеологизма. Как правило, это основание заложено в структуре внутренней формы фразеологизма.

«...Образ, чтобы им можно было пользоваться, обязательно должен быть нечётким» [3, с. 239]. Образ фразеологизма в отличие от образа слова – это образ не отдельного предмета реальной действительности, а целостной ситуации. «...Метафора, лежащая в основе образной мотивированности идиом, понимается в классическом смысле, то есть как троп, образующийся в результате употребления слов в переносном значении по принципу сходства денотатов (референтов) и их функций. В отличие от словесной метафоры, во фразеологизме переносное значение происходит по сходству целых ситуаций, выраженных чаще всего словосочетанием. Образ, созданный на метафорической основе, устойчив, иначе говоря, для фразеологии характерна образная метафора. Любую идиому, в основе которой лежит образная метафора, можно попытаться «расшифровать» путем восстановления сравнения-подобия. Восстановление сравнения-подобия можно попытаться произвести с помощью формул «подобно кому (чему)», «как кто (что)» [10, с. 80-81]. Например, *лезть на рожон* – «действовать слишком рискованно, необдуманно, сгоряча, не считаясь с последствиями» – действовать подобно тому, как медведь сам лезет на рожон в прямом смысле: во фразеологизме отражена ситуация охоты на медведя с рожном. Рожон – это заостренный кол, часто кончающийся ножом, заточенным с обеих сторон, с перекалиной под лезвием, за которую разъяренный зверь сам хватается. Эта ситуация и лежит в основе понимания значения данного фразеологизма.

Мотивация фразеологического значения осуществляется не только посредством метафоры, опирающейся на конкретно-представимый образ, как, например, во фразеологизмах *грести деньги лопатой*, *опустить крылья*, *смотреть в рот*, но и другими способами. Например, мотивированность, не вызывающая ассоциации с конкретным представлением, но мыслимая, умозраительная (*приходить/прийти в голову*, *вылететь из головы*), или мотивированность компонентом с символическим значением: *нести крест* – «терпеливо переносить страдания, мириться со своей печальной

участью». Крест в этом фразеологизме – это символ страдания: Иисус нёс крест на место своего распятия, на гору Голгофу. Или во фразеологизме *за тридевять земель* – «очень далеко», где *тридевять* – символ отдалённости. Можно отметить и мотивированность, обусловленную морфологическими формами слов: *шевелить мозгами* – «заставлять себя думать, соображать», здесь творительный инструментальный падеж придаёт слову-компоненту *мозгами* орудийное прочтение: мозги воспринимаются как инструмент мысли. Об этих и других видах мотивации можно прочесть в работах В.Н. Телии и Дубицкой [8, с. 5]. Основным видом тропа как средства образования фразеологизмов, по практически единодушному мнению всех языковедов мира, можно считать метафору. На метафоре и её роли в образовании новых фразеологизмов остановимся более подробно.

Применительно к образованию фразеологических неологизмов мы будем развивать традиционную точку зрения, согласно которой метафора основана на сходстве двух ситуаций: первая ситуация – это положение дел во фрагменте реального мира, она составляет содержание образа внутренней формы фразеологизма, а вторая ситуация – это тропеически (в основном, метафорически) преобразованное современное сигнификативное значение фразеологизма. Говоря другими словами, во фразеологизмах рисуется две картины мира [4]. Фразеологическая картина мира 1 содержит образный субстрат, то есть дословно понятые, буквально проинтерпретированные фразеологизмы (представьте себе такой сюрреалистический мир, в котором люди бьются головой о стену, толкут воду в ступе, водят друг друга за нос, садятся между двух стульев, пишат вилами по воде и т.п.). Фразеологическая картина мира 2 – это часть актуальной, современной картины мира, она содержит в себе сигнификативные значения фразеологизмов современного русского языка.

Эти фразеологические картины мира не являются независимыми друг от друга, они связаны внутренней формой, точнее образом фразеологизма, представленным в сознании современных русских людей. Если бы внутренняя форма фразеологизма не связывала две картины мира, образ бы распался, невозможно было бы расшифровать значение фразеологизма. Если образ в современном русском языке совершенно забылся, его восстанавливают этимологическим путем. Процесс этимологизации есть не что иное, как восстановление образа фразеологизма и мотивирующего основания значения фразеологизма. Этимология в таком случае как бы отвечает на вопрос, почему мы так говорим. Важно понимать, что современное значение фразеологизма – это тропеически (большой частью метафорически) преобразованное содержание определённой ситуации реального мира, освоенной человеческим сознанием на основе сравнения. Сравнение же может быть представлено в трёх типах: буквальное сравнение, уподобление и аналогия. «Все три типа могут быть использованы как основания для метафоры» [3, с. 252]. Мы не будем подробно разграничивать эти типы, скажем лишь, что в буквальных сравнениях (типа *как две капли воды*) ос-

нования сравнения очевидны. В уподоблениях основания сравнения обычно неочевидны (*как кошка с собакой*). Аналогией можно назвать в самом широком понимании любое выражение сходства или подобия. В любом случае надо стремиться обнаружить, в чем же заключаются признаки уподобления ситуации реального мира, отражённого в образе фразеологизма, и ситуации, заключенной в сигнификативном значении фразеологизма. Что касается фразеологизмов, то здесь больше всего приходится надеяться на ассоциацию, иногда очень тонкую, едва уловимую, но обязательно присутствующую во фразеологизме. Ассоциации «улавливаются» сознанием тем лучше, чем богаче жизненный опыт человека, говорящего на данном (для нас на русском) языке, чем шире и разнообразнее его так называемые «общие знания».

Далее мы приведем примеры фразеологических неологизмов, появившихся в русском языке в последние два десятилетия, и дадим краткое описание образов их внутренней формы, мотивации значения, а также приведём примеры их употребления в речи, в газетной публицистике.

Ни гвоздя, ни жезла – это доброе пожелание водителю в дорогу. Фразеологизм представляет собой типичную ассоциативную метафору. По мнению Г.Н. Склярёвской, «ассоциативная языковая метафора базируется на способности сознания отыскивать аналогии между любыми объектами действительности. Универсальность такой мыслительной операции по сути дела означает всеобъемлющий характер метафоричности языка. Метафора, образованная по принципу ассоциативных связей, занимает ведущее место в лексической системе как в количественном отношении, так и по своему влиянию на происходящие системные семантические процессы» [7, с. 56]. Ассоциативная метафора занимает большое место и во фразеологии. Так, во фразеологизме *ни гвоздя, ни жезла гвоздь* ассоциируется с проколом шины автомобиля, а *жезл* – «короткая палка, которой регулировщик движения даёт указания транспорту, пешеходам» (Ожегов, Шведова 1992). В данной ситуации скорее всего подразумевается действие полицейского, останавливающего машину и указывающего водителю, что надо остановиться у обочины дороги, за этим последует либо штраф водителю, если он нарушил правила движения, либо просто проверка его водительских прав. Любое действие полицейского представляется водителю нежелательным. Поэтому фразеологизм и имеет отрицательную форму *ни гвоздя, ни жезла* – «пусть ничего плохого не случится». Приведем пример употребления фразеологизма в прессе: Сразу же после победы на аукционе её стали бомбардировать знакомые смс-ками с пожеланиями «**Ни гвоздя, ни жезла** твоему железному коню» и вопросами «Когда покатаешь?!» Елена Лаптева. Зачем Верке Сердючке роллс-ройс Фредди Меркьюри? // Комсомольская правда, 26.01.2013.

Борьба (война, битва) телевизора с холодильником (между телевизором и холодильником) – расхождение между официально транслируемой картиной, информацией, распространяемой по государственным телекана-

лам, и реальной ситуацией снижения уровня жизни населения, в частности, подорожания продуктов питания. Телевизор в этом фразеологизме ассоциируется с источником официальной информации в обществе, холодильник – с местом хранения продуктов. Автором выражения является политик Борис Вишневский, член партии «Яблоко», депутат законодательного собрания Санкт-Петербурга: «Я в августе месяце написал статью для «Новой газеты», где говорилось о том, что сейчас развернется великая битва между телевизором и холодильником. Это когда санкции начались, особенно когда появились антисанкции с запретом на ввоз в Россию импортных продуктов. Нечто подобное уже было в конце 1980-х, и если мы помним, холодильник одержал уверенную победу. Интуиция мне подсказывает, что сейчас холодильник начнёт постепенно теснить телевизор, потому что когда у человека происходит покушение на его карман, на его привычный уровень жизни, на его привычное благосостояние, он начинает меньше воспринимать пропаганду». – Станет ли Россия «православной Чечнёй»? // Радио Свобода, 12.01, 2015. Этот фразеологизм стал сразу широко употребляться в средствах массовой информации. Приведём примеры: Секретарь саратовского горкома КПРФ Александр Анидалов прогнозирует усиление протестной активности населения. «Сейчас идёт *борьба телевизора с холодильником*. И холодильник побеждает», – охарактеризовал социально-политическую ситуацию в стране коммунист на проходящей в эти минуты пресс-конференции. – Александр Анидалов: «Идёт *борьба телевизора с холодильником*» // Взгляд-инфо. 25.12.2014. Приведём еще один пример: По словам депутата Госдумы Олега Смолина, в сегодняшней России по телевизору всё хорошо, а на деле – плохо. Депутат считает, что в России извечная «*борьба телевизора с холодильником*»: – Нам тщательно показывают по центральным телевизионным каналам, как здорово мы живём, а на деле выходит *борьба телевизора с холодильником*. В телевизоре всё хорошо, а в холодильнике всё намного грустнее. – Нелли Смирнова. Олег Смолин: В России *борьба телевизора с холодильником* // РБК. Новости. Омск. 01.05.2015.

Здесь можно вспомнить о том, что ранее, в середине двадцатого века и в последующие годы, когда в Советском Союзе были весьма популярными ответы «Армянского радио» на актуальные социальные вопросы, в подобной ситуации расхождения между официально распространяемой информацией и реальной ситуацией уровня жизни населения, фигурировало слово *радио*: «Армянское радио» спрашивают: «Скажите, пожалуйста, как создать изобилие в холодильнике?». «Армянское радио» отвечает: «Включите свой холодильник в радиосеть». В настоящее время основным источником официальной государственной информации стал телевизор, слово *телевизор* и заняло своё место во фразеологизме *борьба телевизора с холодильником*.

Бежать впереди паровоза – опережать естественный ход событий, действуя поспешно, необдуманно. В этом фразеологизме осознаётся це-

лостная ситуация. Паровоз тащит за собой вагоны, они как бы следствие его работы. Из ситуации бега впереди паровоза никакого следствия быть не может. В основе образа фразеологизма лежат не конкретные признаки ситуации, а некая мыслительная картинка, помогающая однако абстрактные действия и явления видеть конкретно. Приведём примеры употребления этого фразеологизма. Мы не будем *бежать впереди паровоза*. Понаблюдаем за поведением других регионов, за политикой распределения трансферов. – Интервью Президента Чувашии Николая Фёдорова «ОГ» // Общая газета. 15.05.2009. По мнению экспертов Министерства образования, Россия успешно справляется с внедрением положений Болонского процесса, но *«бежать впереди паровоза»* не собирается // РИА «Новости», 18-05.2009. Д. Орешкин, социолог: Что касается направления законодательных инициатив, то для депутатов важно получить одобрение начальства, поэтому их задача *бежать впереди паровоза* с победными воплями, вносить новые бумаги... Михаил Соколов. У власти нет тормозов? // Радио Свобода, 20.09.2016.

Скамейка запасных. Это выражение долгое время употребляется в спортивной терминологии, где оно обозначает какое-то количество запасных спортсменов. Они не принимают участия в соревнованиях, сидят в буквальном смысле на скамейке в качестве запасных игроков. Потом это выражение метонимически (скамейка – это ряд спортсменов) расширило своё значение и стало употребляться применительно к государственным служащим – к «резерву кандидатов на замещение значимых государственных должностей». Приведём примеры употребления. – В случае, когда *скамейка запасных* очень короткая, приходится довольствоваться теми специалистами, которые есть в правительстве, – считает Абзалов. – Александра Ермакова. Экс-глава Росреестра Наталья Антипина идёт в Минстрой // Известия. 24.04.2014. Однако впоследствии глава государства показал, что советники и помощники – своего рода *скамейка запасных*. – Алёна Сивкова, Александр Юнашев. Курировать Олимпиаду в Кремле будет Левитин // Известия, 02.10. 2013. *Скамейка запасных* достаточно большая. Безусловно, какие-то лица курсируют из одного ведомства в другое, уходят и возвращаются, поскольку руководство страны считает полезным использовать их богатый опыт. Александр Юнашев. Песков: «Путин столько работает, что личной жизни неоткуда взяться» // Известия, 25.09.2013. Он профи, это достойная кандидатура, да и не так велика *скамейка запасных*. – После серии скандалов в Большом театре поменяли директора // Комсомольская правда. 10.07.2013. Новый начальник со спокойным прагматизмом признал: *скамейка запасных* ГУВД пуста. – Владимир Демченко. Владимир Колокольцев будет спасать полицейскую реформу? // Комсомольская правда, 22.05.2012.

Как (словно) вишенка на торте – примечательная, эффектная деталь, завершающая общую картину или какое-либо действие. Этот фразеологизм имеет яркий конкретный образ, под который можно подвести бесчис-

ленное множество жизненных событий, действий, явлений. Образ фразеологизма тем самым создаёт общее впечатление экспрессивности того, что обозначается этим фразеологизмом. Примеры: И главное украшение сезона, как *вишенка на торте*, – это финал игры. РБК Daily. «Технологический» хоккей «Чикаго» // РБК Дейли, 28.06.2013. Надеемся, наш путеводитель поможет вам скоротать день, украшением которого словно *вишенка на торте*, должен стать матч принципиальных соперников. – На речном трамвае – к Олимпийской чаше. «Советский спорт» рассказывает, как можно провести воскресенье в «Лужниках» в ожидании дерби // Советский спорт, 31.07.2010.

Диванная партия – граждане страны, не интересующиеся политикой и устранившиеся от участия в выборах. Образ этого фразеологизма метафорически рисует бездействующих людей: что можно делать сидя на диване? Компонент фразеологизма – слово *партия* чётко вписывает этих людей как партию в ряд других партий. Приведём примеры: Участником событий стала едва ли не 20-миллионная «*диванная партия*» – люди, державшиеся в стороне от политики. – Станислав Хатунцев. Халифы на год // Известия. 04.07.2013. М. Соколов: Была же «*диванная партия*», которая, по крайней мере, в сетях призывала не ходить на выборы, не позориться, не пачкаться, не участвовать в этой процедуре. Я не знаю, насколько сильна была её агитация на самом деле, но кому-то она дала моральное оправдание: не ехать два часа с дачи, чтобы голосовать. – Лицом к событию. У власти нет тормозов? // Радио Свобода, 20.09.20016.

Подводя итоги нашим наблюдениям над фразеологическими неологизмами двух последних десятилетий, можно сделать следующие выводы.

Фразеологические неологизмы появляются в языке, чтобы удовлетворить потребности языкового социума в наименовании новых явлений, в осмыслении эмотивно-экспрессивной выразительности языковых средств. Основное свойство фразеологических неологизмов заключается в их относительности и историчности. В ономаσιологическом аспекте изучения фразеологизмов важно понимание механизма образования новых фразеологических единиц, что неизбежно связывается с решением проблемы фразеологического образа, с тем, каков характер образа фразеологизма: образ фразеологизма – это образ не отдельного предмета, а ситуации реальной действительности. Ситуация реальной действительности преобразуется во фразеологический образ не иначе, как посредством метафоры или реже метонимии, синекдохи.

Сам механизм образования фразеологических неологизмов не является новым. Новыми являются сами образы фразеологизмов, вызываемые к жизни разнообразными изменениями в современном обществе.

Список литературы

1. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Принципы семантического описания фразеологии // Вопросы языкознания. 2009. № 6. С. 21–34.

2. Дерек Бикертон. Введение в лингвистическую теорию метафоры // Теория метафоры: Сборник; пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
3. Джорж А. Миллер. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры: Сборник; пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
4. Добровольский Д.О. Типология идиом // Фразеография в машинном фонде русского языка. М. 1990. С. 48–67.
5. Дубицкая Е.В. Проблемы мотивации значений идиом русского языка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.
6. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Советская энциклопедия. 1990. 685 с.
7. Складаревская Г.Н. Метафора в системе языка /отв. ред. акад. Д.Н. Шмелев. СПб.: Наука, 1993. 151 с.
8. Телия В.Н. Внутренняя форма и её роль в функционировании значения слов и фразеологизмов // Семантика языковых единиц. Материалы 3 науч.-исследовательской конференции. Часть II. Фразеологическая семантика. М., 1993.
9. Фразеологический словарь русского языка. Около 4000 словарных статей. Сост.: Л.А. Войнова, В.П. Жуков, А.И. Молотков, А.И. Фёдоров. Под ред. А.И. Молоткова. М.: Советская энциклопедия, 1967. 543 с.
10. Черданцева Т.З. Метафора и символ во фразеологических единицах // Метафора в языке и тексте. М.: Наука. 1988. С. 78–92.

Е. И. Зиновьева

**До чего может довести язык?
(Семантика и функционирование пословиц, построенных
по одной модели, в современном русском языке)**

В статье рассматриваются семантика и функционирование пословицы *Язык до Киева доведет*. Анализируются два значения единицы, группы паремий, образованных по той же структурной модели, трансформации пословицы, возможные ассоциативные связи в сознании носителей русского языка.

Ключевые слова: значение, паремия, пословица, трансформация, языковое сознание.

Zinovieva Elena

**To what Can a Tongue Lead up? (Semantics and Functioning
of Proverbs Constructed on one Model in the Modern Russian)**

The article discusses the semantics and functioning of the following proverb ‘Язык до Киева доведет’. Two meanings of this unit, a group of paroemias formed according to the same structural model, transformations of the proverb and possible associative links in the consciousness of Russian native speakers are analyzed.

Key words: meaning, paroemia, proverb, transformation, language consciousness.

В русской пословичной картине мира соматизм «язык» занимает большое место. С одной стороны, его роль оценивается положительно: *Язык голову кормит*. С другой, *язык голову кормит и до смерти доводит; Язык голову кормит, да он же и до побоев доводит; Язык голову кормит, он же и до беды доводит*.

Объектом анализа в данной статье являются паремиологические единицы, построенные по модели пословицы *Язык до Киева доведет*.

По мнению В.П. Жукова, пословицы и поговорки отличаются разной степенью мотивированности [2, с. 13]. Интересующая нас единица относится, по классификации ученого, к пословицам, «которые отличаются двойным планом – буквальным и иносказательным» [2, с. 11].

В «Словаре русских пословиц и поговорок» В.П. Жуков снабжает эту пословицу толкованием ‘спрашивая, все узнаешь, найдешь’ [1, с. 370].

В материалах «Национального корпуса русского языка» пословица в этом значении достаточно частотна. Например: «– Нет, – честно признался я, – но я найду, Маргарита Львовна, найду эту Большую Пироговку, *язык до Киева доведет*» (Алексей Моторов. Преступление доктора Паровозова (2013)); «*Язык до Киева довел*, отыскала концертный зал Большого театра и ахнула» (Нонна Мордюкова. Казачка (2005)); «Следуя принципу «*язык до Киева доведет*», расспросить местное население, которое наверняка знает, кто и почему здесь сдает дома» (Владимир ВОРСОВИН. Где встретить Новый год // Комсомольская правда. 2002.11.11) – [5].

Как известно, Киев – столица Украины, один из самых древних городов. В древности Киев называли «матерью городов русских». Киев был столицей первого русского государства – Киевской Руси. В 988 году Киевская Русь приняла христианство, и в Киеве стали строиться церкви и монастыри, например, знаменитая Киево-Печерская лавра — древнейший православный монастырь на Руси. Сюда люди приходили молиться, и считалось, что Киев всем известен, что можно дойти до него, даже не зная дороги, а только расспрашивая о ней у встречных. Расспросы помогут найти то, что надо. Говорится, когда не известен адрес, когда не знают, как дойти до нужного места или найти кого-нибудь, но уверены, что это можно сделать, спрашивая об этом у встречных [7].

По этой же модели образованы паремии: *Язык доведет до кабака; Язык до Москвы знает* [4].

Пословица интерпретируется в соответствии с меняющейся общественно-политической ситуацией, претерпевает трансформацию и формы, и содержания, иронично обыгрывается в контекстах «Национального корпуса русского языка»: «(В 20-е годы, годы украинизации, когда всем надо было сдавать экзамен по украинскому языку и не сдавший увольнялся с работы, остряли: «*Русский язык до Киева доведет, а украинский выведет*». (Виктор Некрасов. Взгляд и Нечто (1977)); «Недавно Дормидонт Народный имел застольную беседу с главным хранителем русского народного языка Виктором Степановичем Черномырдиным, которого, как известно,

этот самый язык до Киева довел» [Дормидонт Народный. Вступая в НАТО, торжественно клянусь... // Комсомольская правда. 2002.05.31]; «Статья Александра Лебедева, депутата Государственной Думы. – Скоро язык до Киева не доведет. Количество "русских школ" на Украине уменьшается с каждым годом – Конференция по статусу русского языка в зарубежных странах, проходящая в эти дни в Москве, стала крупнейшей в серии подобных встреч» (Дайджест российской прессы – 31 мая // РИА Новости, 2007.05.31); «Что касается остальных политических сил, то здесь большинство экспертов разводили руками: «Кто ж его знает, кого *предвыборный язык до Киева доведет*» (Александр ГРИШИН. Верховной раде не везде рады // Комсомольская правда. 2012.11.01). – [5].

В интернет-пространстве в заголовках встречается «*Язык до Хангала доведёт. Как белгородская учительница побывала в 40 странах*» [8]; «*Язык до Грузии доведет*» - кулинарный рецепт» [9]. Кроме того, в рубрике «*Ответы mail.ru*» встретились варианты до майдана, до киллера, до бешенства, до идеологии.

Обобщенный вариант интерактивной игры под названием «Куда доведет язык, если не до Киева?» привел к следующей иерархии ответов:

«Помимо столицы Украины хорошо подвешенный язык может довести до многих других мест назначения или до ситуаций. Вот некоторые примеры следования.

- Первое место занимает не слишком приятное место – тюрьма.
- На втором месте расположилась еще одна столица – Москва.
- Если слишком много говорить не по теме и не следить за словами то в итоге – драка.
- На четвертом месте присутствует какой-либо – адрес. Следом идет тоже не слишком приятное наименование – неприятности.
- И к концовке, если очень долго спрашивать можно оказаться в – Риме» [6].

В.П. Жуков отмечает в своем словаре и существование другого варианта пословицы – *Язык до кия доведет*, т.е. до палки, до побоев. В этом варианте пословица сближается с группой таких паремий, в которых фигурирует компонент *длинный язык*.

Ср. бытующее в Одессе выражение *Длинный язык доводит не так до Киева, как до Валиховского переулка*. В Валиховском переулке в Одессе находится морг [4, с. 1012]. См. также *Язык до добра не доведет (не доводит)*; *Язык до добра не доведет болтуна*. С другой стороны, *С коротким языком жизнь длиннее* [4, с. 1015].

Ср. также в материалах «Национального корпуса русского языка»: «*Язык до Вологды доводит*, – сказал как-то Славка Гостомыслов, когда они шли с автобусной остановки по промерзшему поселку» (Дмитрий Каралис. Автопортрет (1999)) [5]. Вологда, как известно, была одним из мест политической ссылки, город называли «подстоличная Сибирь».

В ироничном сознании носителей русского языка пословица обыгрывается в разных вариантах, ряд которых открыт. Ср.: *Автопилот до Киева доведет; Язык до митинга доведет; Длинный язык до фингала доведет; Язык до Киева доведет, а перо до Шлиссельбурга; Язык до киллера доведет; Язык не только до Киева, но и до Воркуты может довести, до Магадана; Язык мой – DRUG твой* [3, с. 365].

Таким образом, в современном русском языковом сознании пословица *Язык до Киева доведет* сосуществует в двух своих значениях: ‘при поисках обращение к другим людям с расспросами приводит к нужному результату’ и ‘излишняя болтливость влечет за собой неприятности’. Из романских языков вместо топонима *Киев* в язык некоторых носителей русского языка стал входить *Рим*.

Список литературы

1. Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. М.: Русский язык, 1991. 544 с.
2. Жуков В.П. Предисловие // Словарь русских пословиц и поговорок. 7-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 2000. С. 9-17.
3. Мокиенко В.М., Вальтер Х. Прикольный словарь (антипословицы и антиафоризмы). СПб.: Нева, 2006. 384 с.
4. Мокиенко В.М., Никитина Т.Г., Николаева Е.К. Большой словарь русских пословиц. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 1024 с.
5. Национальный корпус русского языка. Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru/>
6. Эл. ресурс: <http://www.bolshoyvopros.ru/questions/2292739-100-k-1-kuda-dovedet-jazyk-esli-ne-do-kieva-interaktivnaja-igra.html>
7. Эл. ресурс: <http://www.rusaying.ru/russkie-poslovicy-i-pogovorki-na-ya.html>
8. Эл. ресурс: <https://www.belpressa.ru/news/news/yazyk-do-nangala-dovedyot-kak-belgorodskaya-uchitelnica-pobyvala-v-40-stranah15371/>
9. Эл. ресурс: www.povarenok.ru/recipes/show/47978

В. М. Шетэля

К истории некоторых фразеологизмов русского языка

В статье отмечаются факты употребления фразеологических оборотов в текстах русской литературе XIX века и их фиксации в словарях того времени. Многие из них как особые средства речевого выражения, скрашивающие речь автора и его персонажей, в текстах русских авторов приобретают особую значимость. Факты употребления фразеологизмов разных типов русскими авторами раскрывают историю вхождения этих единиц в русский язык.

Ключевые слова: выражение, история языка, словарь, фразеологизм, фразеология, фразеологический оборот, этимология.

On the History of Some Phraseology of the Russian Language

The article notes the fact of usage of set phrases in the Russian literature of the XIX century texts and their fixation in the dictionaries of that time. Many of them, as a special means of verbal expression, embellishing the author and his characters, acquire special significance in the texts of Russian authors. The fact of usage of different types of idioms by the Russian authors reveal the history of the occurrence of these units in the Russian language.

Key words: dictionary, etymology, expression, history of language, idioms, phraseology, set phrase.

На конференции «Когнитивные факторы взаимодействия фразеологии со смежными дисциплинами», организованной в 2013 году на базе Белгородского государственного национального исследовательского университета, прозвучала мысль, в числе других, о важности исследования фразеологических оборотов с точки зрения этимологии и истории в русском языке данных единиц [9]. Изучение употребления фразеологизмов в русской литературе XIX века идет, на наш взгляд, навстречу этим пожеланиям.

Отбор единиц для их описания производился с учетом принадлежности их к XIX веку. Иллюстративный материал, который представляет собой отрывки текстов авторов художественных произведений того времени, возможно является ориентиром для датировок употребления единицы в русской речи. Возможно, что именно указанные авторы и их произведения способствовали распространению и закреплению фразеологической единицы в русской речи.

Если представить некоторые из фразеологизмов по темам, то возможно, интерес может вызвать употребление единиц, формально называющих лакомства, скажем: **девичья кожа, ласточкины гнезда, птичье молоко**. Если подробнее разобраться, то фразеологическое словосочетание **девичья кожа** (вероятно, калька из франц.) в значении «белые плитки из алтейного корня с сахаром, гуммиарабиком и яичным белком» [14, с. 28] русскому читателю известно в основном по произведениям И.С. Тургенева и М.Е. Салтыкова-Щедрина. См.: «Прежде мы одни делали девичью кожу и нугá с фисташками – и к нам ходили покупатели, а теперь все делают девичью кожу!!» [20, с. 417]; «Дракины голодны, ...Карл Иваныч – девичью кожу ест» [29, IX, с. 313]. Данные наименования употреблены здесь, как видим, в основных своих значениях – для обозначения лакомства, известного и в Италии, и в России.

Экзотическим названием для русского читателя будет наименование **ласточкины гнезда** – «китайское лакомство», которое употреблено в самом конце XIX века в записках путешествующего беллетриста: «здесь находятся большие рыбосушильные и балыковые заведения, где между

прочим заготавливаются впрок шримпсы, каракатицы, трепанги, а также фабрикуется рыбий жир, рыбий клей и поддельные ласточкины гнезда» [6, с. 482].

В отличие от этих названий словосочетание **птичье молоко** (калька из греч.) приобрело дополнительное значение, когда говорится «о полном изобилии» [24, с. 119]. В этом значении выражение встречаем в следующих текстах: «Я ведь ей не перечу ни в чем; птичья молока пожелает, и молока птичья достану, птицу такую сам сделаю, коли нет такой птицы!» [5, I, с. 317]; «[Красавина:] Ты сиди только да придумывай, а я уж для тебя все, окромя разве птичьего молока» [11, с. 305]. Подробное объяснение найдем во фразеологическом опыте словаря Михельсона [8, II, с. 150–151].

Достаточно категоричными являются единицы: **курицу яйца не учат** – *иносказ*. «о родителях и детях» [8, I, с. 493]. Яркий пример: «Потом он свел разговор на тему: курицу яйца не учат, а я возразил...» [27, VII, с. 536]. Вполне вероятно, что данное выражение представлено в русских источниках более полно, но для нас важным было употребление Салтыковым-Щедриным.

Лыжи наострить (ср.: Ancoras tollere) – «улизнуть, удрать, улепетнуть, отправиться» [8, I, с. 520], которое можно проиллюстрировать примером из текста также М.Е. Салтыкова-Щедрина: «Говорю тебе, что он лжет, и, по всем вероятностям, в эту минуту уже лыжи наострил и бежит сломя голову еще кого-нибудь своими проектами соблазнять» [27, VII, с. 450].

Лебединая песня (калька из греч. *кукνειον ασμα* (*kukneion asma*) – «предсмертное сочинение» [8, I, с. 503 с цит. из Курочкина от 18 июля 1857 г.]; «последнее произведение писателя, композитора» [24, с. 72]: «Ложь не лилась так плавно, так гармонически! Истинно лебединая песнь» [10]. Как видим, данное выражение в газетном тексте по смыслу отличается от значения, отмеченного в словаре Михельсона и Шанского.

Мчаться на всех парах – дословно: «ехать быстро поездом, паровозом, пароходом». Выражение с того времен, когда в начале XIX века паровой двигатель заменил гужевого транспорт. Прямые значения с постепенным развитием его переносного смысла отметим в следующем тексте: «Он мчится на всех парах в Петербург... И вот, в то время, как паровоз, свистя и пыхтя, все больше и больше отдаляет его от милых сердцу, к нему подсаживается совершенно посторонний человек...» [25, IV, с. 143].

Кстати, отголоски данного гужевого транспорта заметны и в выражении, имеющем отношение к баллотировке на должность, см.: **прокатить на вороных** – «не переизбрать на должность, т.е. при баллотировке набросать не белых, а черных шаров». Цвет шара отождествляется с лошадиной мастью, см.: «...когда он изъявил готовность баллотироваться..., то, против обыкновения, его прокатали на вороных» [25, IV, с. 100].

Трубка мира иначе **калумет** – «индейский обычай курения трубки в знак мира и дружбы» [1, с. 347]. См. газетный пример начала позапрошлого века: «В Северной Америке есть общество Тамманово, названное так по имени храброго начальника Индейцев, который с Пенном и его спутниками по прибытии их в Новый Свет, курил трубку табаку в знак мира...» [15, с. 512].

Газетная, журнальная утка, обычно выводят от английской аббревиатуры N.T. – not testified – “нет свидетельств”, что по-немецки читается как Ente – „утка” – «газетная ложь, выдумка» [8, II, с. 426]; возможно, от франц. canard – «утка» [23, с. 469]: «журнальная утка» [17, с. 40–41]. На этой основе образовано авторское ироническое **пускать селезней**: «Американские журналисты, как известно, большие охотники „пускать селезней”; сообщаемые ими сведения, если они мало-мальски походят на выдумку, должно принимать с величайшей недоверчивостью» [3, с. 95].

Довольно устарелое выражение в наш век, но частотное в текстах художественной литературы позапрошлого столетия, представляет собой выражение **взять кого-нибудь на цугундер**, т.е.: «привлечь на расправу, к ответственности» [22, IV, с. 304], где слово **цугундер** (из нем. zu Hunden – „к собакам” или a Hund der). «[Мамаев:] А вот теперь, чай, в долгишках запутались? На цугундер тянут?» [12, с. 435]; «(Генерал:) Ну я, разумеется, тотчас его под цугундер» [18, IV, с. 61]; «– К директору? – спросил он меня. – По делу... тут дело есть у меня. – На цугундер потянули... ха-ха! – То-то, что не знаю...» [27, VII, с. 364].

Имеется ряд выражений из области внутренней и внешней политики: **гнилой Запад (гнилая Европа); ежовые рукавицы; шапками закидать (закидывать)**.

Гнилой Запад, гнилая Европа (приписывают В.Г. Белинскому) – «слово антагонистов-западников, стремящихся „домой”» [7, с. 74]: «Ну, и конечно, тут-же, кстати, достанется и гнилому Западу» [18, IV, с. 28]; «Славянское племя было вызываемо на сцену только в разговорах уже весьма выпрненного свойства, и то преимущественно людьми, любящими толковать о гниении Европы» [4, VI, с. 225–226], в примечании к данному произведению: «Выражение «гниение Запада» было особенно любимым первоначально у Шевырева (см.: Чернышевский, III, стр. 87)» [4, VI, с. 527]; «Этот дух возбуждает вражду против „гнилого” Запада» [16, с. 1]. Н.С. Ашукин и М.Г. Ашукина отмечают, что выражение появилось в статье С.П. Шевырева «Взгляд русского на образование Европы» в журнале «Москвитянин» за 1841, № 1 [1, с. 79–80]. См.: Михельсон, [7, с. 74]; а также у Скорупки, который отмечает его наличие в польском языке и пишет об интернациональном его характере: «Zgniły zachód (państwa Ameryki i zachodniej Europy)» [30, II, s. 723].

Ежовые рукавицы – «держат в строгой дисциплине», «строго воспитывать»: шутливое объяснение: «Что такое „дершать в ешовых рукавицах”? – повторил он, обращаясь ко мне. – Это значит <...> обходиться ласково, не слишком строго, давать побольше воли, держать в ежовых рукавицах» [13, с. 242]; «я им надоедаю порядочно и держу их в ежовых ру-

кавицах» [2, с. 111]; «Аграфена Кондратьевна ... на дочь прикрикивает, и если бы сила была, так непременно бы сжала ее в ежовых рукавицах» [4, V, с. 58]; «Были нивелляторы „хождения в струне”, нивелляторы „бараньего рога”, нивелляторы „ежовых рукавиц” и проч. и проч.» [26, IV, с. 393]; «простые, бесхитростные „ежовые рукавицы” имели на своей стороне преимущество прямодушия и откровенности...» [28, VIII, с. 457].

Шапками закидать – «намеки на самоуверенность, основанный на мысли, что вся сила в количестве» [8, II, с. 529]: «Победа над Наполеоном еще больше утвердила их (глуповцев. – *В.Ш.*) в том мнении, и едва ли в эту самую эпоху сложилась знаменитая пословица: шапками закидаем! – которая впоследствии долгое время служила девизом глуповских подвигов на поле брани» [26, IV, с. 366]; «Да прикажи нам только, прикажи, мы его озорника этакого шапками закидаем...» [19, с. 132]; «(Иоанн.) Сосед Степан уже потерял охоту Братья города, и если с новым войском Пожалует он к нам, в голодный край, мы шапками их закидаем» [21, с. 51].

Как видим, фразеологические выражения выполняют определенную стилистическую роль в указанных текстах. Фразеологизмы, а часто именно в произведениях А.С. Пушкина, М.Е. Салтыкова-Щедрина, И.С. Тургенева, А.Н. Островского, А.К. Толстого, Н.А. Добролюбова, Ф. М. Достоевского, в полной мере оживляют речь персонажей художественного и публицистического произведения.

Представленные здесь материалы об употреблении отдельных фразеологизмов свидетельствуют о степени и частотности употребления этих единиц в литературе XIX века, что и засвидетельствовано авторами.

Список литературы

1. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. Изд. второе, доп. М.: Гос. изд. худ. лит., 1960. 752 с.
2. Булгарин Ф.В. Иван Иванович Выжигин // Булгарин Ф.В. Сочинения. М.: Совр., 1990. С. 23–366.
3. Географические известия. СПб., 1849. Вып. 2. С. 95.
4. Добролюбов Н.А. Собрание сочинений в девяти томах. М., Л.: Худ. лит., 1961–1964. Т. 1–9.
5. Достоевский Ф.М. Хозяйка // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, Ленинградское отд., 1972. Т. 1. С. 264–320.
6. Крестовский В.В. В дальних водах и странах. М.: Центрполиграф, 2002. 685 с.
7. Михельсон М.И. Ходячие и меткие слова. Сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов (иносказаний). СПб., 1896. 624 с.
8. Михельсон М.И. Русская мысль и речь: Своё и чужое: Опыт русской фразеологии: Сборник образных слов и иносказаний. СПб., 1902–1904. Т. 1–2.
9. Мокиенко В.М. Когнитивное в диахроническом и диахроническое в когнитивном (аспекты взаимодействия) // Когнитивные факторы взаимодействия фразеологии со смежными дисциплинами: сб. науч. тр. по итогам III Междунар. научн. конф. (Белгород, 19–21 марта 2013 года) / отв. ред. проф. Н.Ф. Алефиренко. Белгород: БелГУ, 2013. С. 8–14.
10. Московские ведомости за 6 декабря 1863 г. М., 1863. № 265.
11. Островский А.Н. За чем пойдешь, то и найдешь (*Женитьба Бальзаминова*) // Островский А.Н. Избранные пьесы. М.: Худ. лит., 1972. Т. 1. С. 290–332.

12. Островский А.Н. На всякого мудреца довольно простоты // Островский А.Н. Избранные пьесы. М.: Худ. лит., 1972. Т. 1. С. 429–500.
13. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Сочинения: в 3-х т. М.: Худ. лит., 1986. Т. 3. С. 229–328.
14. Раевская М. Девичья кожа слаще меда // Вечерняя Москва. № 50 (27531). 22–27 декабря 2016.
15. Санкт-Петербургские ведомости. СПб., 1810. № 35.
16. Санкт-Петербургские ведомости. СПб., 1870. № 35. С. 1; Современник. СПб., 1863. № 5. С. 132.
17. Сын Отечества. М., 1852. Кн. 3. Отд. VII. С. 40–41.
18. Тургенев И.С. Дым // Тургенев И.С. Собр. соч.: в 12 т. М.: Худ. лит., 1976. Т. 4. С. 7–168.
19. Тургенев И.С. Три портрета // Полн. собр. соч. И.С. Тургенева. Посмертное издание. СПб., 1883. Т. IV. С. 98–134.
20. Тургенев И.С. Вешние воды // Тургенев И.С. Повести. М.: Худ. лит., 1976. С. 361–495.
21. Толстой А.К. Смерть Иоанна Грозного // Толстой А.К. Драматическая трилогия / вступ. ст. Н. Колосовой. Прим. И. Ямпольского. М.: Правда, 1987. С. 51.
22. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М.: Прогресс, 1986–1987. Т. 1–4.
23. Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. М., 1975. 544 с.
24. Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В. Опыт этимологического словаря русской фразеологии. М.: Рус. яз., 1987. 239 с.
25. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Помпадуры и помпадурши // Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Собрание сочинений. М.: Правда, 1951. Т. 4. С. 5–256.
26. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков), История одного города // Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Собрание сочинений. М.: Правда, 1951. Т. 4. С. 259–424.
27. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). В среде умеренности и аккуратности // Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Собрание сочинений. М.: Правда, 1951. Т. 7. С. 257–538.
28. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Рассказы, очерки («Сборник») // Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Собрание сочинений. М.: Правда, 1951. Т. 8. С. 299–489.
29. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Письма к тетеньке // Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). Собрание сочинений. М.: Правда, 1951. Т. 9. С. 239–463.
30. Skorupka S. Słownik frazeologiczny języka polskiego. Warszawa, 1974. Т. I – II.

О. Б. Абакумова

Способы выражения оценки в пословице в бытовом диалоге

В статье представлена когнитивно-дискурсивная модель актуализации смысла пословицы в дискурсе, рассмотренная с точки зрения её возможностей в плане анализа выражения оценочности в пословицах, использованных в художественном тексте. В данном случае речь идет о выражении оценки посредством пословицы, использованной в диалоге персонажей, на примере имитации бытового диалога в художественном тексте. Показано, как коды культуры и фокус интереса говорящего в пословице, актуализованной в художественном тексте, помогают декодировать оценку ситуации и/или поведения человека, и передают главное послание автора читателю.

Ключевые слова: пословица, художественный текст, когнитивно-дискурсивная модель, оценка.

Ways of Expressing Evaluation in Proverbs Used in Everyday Speech

The paper presents cognition-discourse model of proverb's sense actualization considered from the point of view of analysis of evaluation in proverb used in the text of fiction. The subject of analysis is the proverb's evaluation of the situation and the person's behavior as a means of his characterization and contribution into the message which the author sends to his readers. It is shown how codes of culture and focus of interest reveal evaluation in proverbs and help to grasp the main idea.

Key words: proverbs, cognition-discourse model, evaluation, text of fiction.

Пословица понимается в данной статье как коммуникативный фразеологизм со структурой предложения, текстовыми и прагматическими функциями, обладающий обобщенной семантикой рекомендательности, практическое оценочное суждение, используемое как средство реализации коммуникативной стратегии говорящего. В данной статье нас интересует выражение оценки в пословице, актуализованной в художественном тексте, которое мы будем анализировать с помощью когнитивно-дискурсивной модели актуализации смысла пословицы в дискурсе (далее КДМ) [1].

Мы полагаем, что в пословице могут оцениваться как ситуация в целом, так и ее отдельные составляющие, являющиеся фокусом интереса говорящего (о фокусе интереса говорящего и прагматическом пике см. [9]). Нам представляется, что в связи с пословицами нужно различать два типа оценки: культурно-обусловленную, которая проявляется в системе образов национального языка, в его языковой картине мира, и индивидуально-обусловленную, связанную с коммуникативной стратегией говорящего в конкретной ситуации общения. В последнем случае индивидуальная оценка накладывается на культурную с опорой на семантический потенциал конкретной пословицы и фиксированные в ней характерные для данной культуры нормы социального поведения, которые могут быть эксплицитно выражены или имплицитно проявляться в контексте употребления.

Для построения когнитивно-дискурсивной модели актуализации смысла пословицы в дискурсе [1] мы используем типологию речевых актов и коммуникативных действий Ю. Хабермаса [8], но составляющие его модели получают новое наполнение за счет расширенного аппарата функциональной референциально-ролевой грамматики, когнитивной теории метафоризации окказиональных фреймов, теории функциональной семантики оценки и классификации социальных норм, фиксированных в семантике пословиц. КДМ призвана решить проблемы паремиологической семантики и прагматики, связанные с употреблением и пониманием пословиц.

Когнитивно-дискурсивная модель актуализации смысла пословицы в дискурсе (КДМ) имеет четырехчастную структуру.

Kommunikativa (коммуникативная составляющая) связана с выбором говорящим коммуникативного действия или стратегии, которые могут быть ориентированы либо на достижение взаимопонимания (собственно коммуникативное действие), либо на успех без учета интересов слушающего (стратегическое действие). Во втором случае выделяются 1) индивидуально-инструментальная стратегия, используемая в межличностном общении, 2) социально-стратегическое действие, целью которого является ориентация на определенную социальную группу, но с учетом собственных интересов говорящего и 3) драматургическое стратегическое действие, при котором говорящий демонстрирует свои личностные качества (интеллект, остроумие), что часто сопровождается языковой игрой. Сюда же мы относим личный и пространственный дейксис, «хронотоп пользователя» (по М. Бахтину), отражающий иерархию отношений говорящего, слушающего и, возможно, третьего лица в определенном месте в определенное время, а также фокус интереса говорящего как главного участника коммуникации. Соответственно, данная составляющая модели будет включать *дейктический* и «упаковочный» компоненты высказывания. Мы будем указывать на эту составляющую с помощью оператора «*желая, чтобы ты...*».

Konstativa (когнитивная составляющая) включает анализ пропозиции пословичного высказывания и ее реализацию в трех типах фреймов (образном, обобщенном иokkaзиональном); это позволяет выявить семантический тип предиката, тематические отношения компонентов пословичного высказывания и выбор перспективы (актор или претерпевающий), что составляет *ситуационный* компонент высказывания, а также определить пресуппозицию и ассерцию (*логический компонент*), соотнести элементы текста с представлениями об элементах действительности, произвести их отождествление или уподобление, актуализовать форму высказывания (*референциальный* компонент). Аппарат А. Вежбицкой [10] отражает эту составляющую с помощью оператора «*знай*» или «*я говорю*».

Representativa (экспрессивная составляющая) отражает личные отношения и оценки говорящего, которые он хочет разделить со слушающим или навязать ему в зависимости от выбранной коммуникативной стратегии, и включает *модальный, иллокутивный и оценочный* компоненты пословичного высказывания. Аксиологический предикат пословицы как оценочного суждения, как правило, не бывает выражен на уровне поверхностной структуры, он входит в пресуппозицию высказывания, поэтому он будет отражаться с помощью оператора «*я думаю, что ты знаешь/понимаешь, что это хорошо/плохо*».

Regulativa (регулятивная составляющая) связана с разворачиванием пословичного сценария и его инференцией слушающим, то есть с результатом воздействия пословицы, с *перлокутивным эффектом* высказывания, она отражает взаимодействие коммуникантов, основанное на деонтических

нормах социального поведения, принятых в данной культуре. Соответственно данная составляющая модели должна включать *нормативный и инференциальный* компоненты, которые могут быть представлены на метаязыке оператором «сделай вывод» и напрямую зависят от культурной и коммуникативной компетенции участников общения.

Коммуникативная ситуация, описанная в романе И.С. Тургенева «Рудин», имеет место в гостиной помещицы Дарьи Михайловны Ласунской, где собирается местное общество, чтобы обсудить события культурной жизни, и где завсегдатаем является заядлый спорщик Пегасов, который ненавидит всякие теории и считает себя человеком практическим. Недоучившийся в университете Пегасов (в виду отсутствия способностей и интереса к теоретическим проблемам) с возмущением отрицает существование истины, за что хозяйка гостиной с пафосом стыдит его, называя старым грешником, лишаящим людей смысла жизни. Обиженный такой нелестной характеристикой, Пегасов с досадой возражает, утверждая, что уж ей-то легче было бы жить без истины, чем без повара Степана, мастера варить бульоны. За это Дарья Михайловна обзывает его клеветником, а Пегасов в ответ бормочет: «Не знаю, как истина, а **правда, видно, глаза колет**» и с сердцем отходит в сторону. Он разграничивает правду и истину, противопоставляя их, с одной стороны, как реальные факты человеческой жизни, и как нечто непостижимое, недоступное человеческому уму, с другой.

Kommunikativa. Оценив коммуникативную ситуацию как неблагоприятную для собственного реноме, говорящий выбирает **асоциально-инструментальную стратегию**, нацеленную на успех любым способом. Для достижения цели он использует пословицу. В неактуализованном режиме данная пословица референциально непрояснена, в ней нет указаний на участников ситуации, в актуализованном режиме участниками ситуации становятся говорящий, аудитория и объект оценки. Говорящий обращается не столько к оппоненту, сколько к аудитории, желая произвести на нее нужное ему впечатление. Неприятное ощущение, которое является результатом говорения правды и приписывается ей как постоянное свойство, является фокусом интереса говорящего. Это предикатный тип фокуса, а *истина* и *правда* являются предметом обсуждения, то есть прагматическим пиком в данном высказывании и топиком в данном дискурсе.

Konstativa. Пропозиция выражена предикатом «колет/глаза колет».

Логическая структура: кто/что? колет глаза;

«колоть» – 1. касаться чем-то острым, причиняя боль;

2. перен. язвительно задевать, упрекать.

Колоть глаза (*разг.*) попрекать, стыдить.

Семантический класс предиката: действие, причиняющее боль.

Образный фрейм, отраженный внутренней формой пословицы, представляет ситуацию, в центре которой находится объект, испытывающий боль, поскольку подвергается опасности один из наиболее ценных частей

тела человека, органы зрения. Человек, точнее его глаза, испытывает боль, причиняемую острым колющим предметом, его режущим действием. Анализ внутренней формы показывает, что используется сложное взаимодействие соматического, предметного и антропного кодов культуры, негативное взаимодействие которых вызывает ассоциации с пытками, которым подвергались люди, не желавшие говорить правду или платить долги. Соматический, особенно «глазной» код культуры используется часто в русской фразеологии в связи с говорением правды. Ср. *Смотреть правде в глаза, правду-матку в глаза резать, критиковать, невзирая на лица, бить не в бровь, а в глаз*. Действие, удар режущим предметом тоже используется достаточно часто в пословицах и фразеологизмах о правде: *Хлеб-соль ешь, а правду-матку режь! Влепит правду-матку в лицо, бить прямой наводкой, рубить со всего плеча* [3, с. 360].

Общее негативное восприятие ситуации усиливается обобщенным значением пословицы, семантикой предиката, выраженного глаголом настоящего времени, передающей постоянно присущее объекту действие, которое переосмысливается и квалифицируется как его постоянное свойство (в нашей классификации «квалитатив нежелательности» [1]). Абстрактное имя «правда» реифицируется и переосмысливается как сила, способная приносить боль как физическую, так и душевную.

Тематические отношения: правда – эффектор.

Макророль: правда – актер.

Окказиональный фрейм описывает негативное эмоциональное состояние адресата, которое возникает в результате обнаружения фактов, нежелательных для него. Говорящий хочет показать, что раздражительность адресата, ее оскорбительные замечания в его адрес, негативное эмоциональное состояние, являются доказательством ее вины. Описывается ситуация конфликта, во время которой участники коммуникации обмениваются колкостями и обижают друг друга. Пословица используется для достижения мнимого консенсуса, как опора на народную мудрость, которая призвана доказать вину оппонента.

Логическая структура: (кому?) неприятно слышать что?

Семантический класс предиката: эмоциональное состояние (восприятие).

Тематические отношения: правда – тема.

Макророль: в отсутствии агенса тема может быть актором [8].

Обобщенный фрейм моделирует ситуацию, в центре которой находится объект и его свойство, способность причинять боль (ср. первый инвариант логико-семиотических моделей по классификации Г.Л. Пермякова: «Если какая-то вещь обладает одним свойством, то она обладает и другим» [6]). В данном случае: если это правда, то ее неприятно слышать тому, кто ведет себя неподобающим образом. Значение пословицы по данным словаря В.П. Жукова «Неприятно слышать горькую правду» [2]. Констатируется, что правдивые слова, указывающие на старательно скрываемые

факты, всегда неприятны слушающему, причиняют боль, если он совершил дурной поступок или промах и ему на это указывают. Предикат в переносном значении интерпретируется как троп и соотносится с личным актантом [7, с. 71]. Использование метафоры, т.е. нарушение постулата истинности, заставляет слушающих искать в высказывании скрытый смысл [5, с. 42]. Оператор времени, настоящее время несовершенного вида, указывает на постоянно присущее объекту качество. Логический вывод, который должен сделать слушающий, связан с упреком. Семантический класс предиката: негативное эмоциональное состояние переосмысливается как физическое действие.

Тематические отношения: правда – носитель качества (*квалитатив опасности, нежелательности*) должна получить роль пациенса, Претерпевающего (см. [9]), но качество, которое ей приписывается, и с учетом ее ролей в двух других фреймах, делает возможным оценить ее как основного участника, контролирующего ситуацию, то есть Актора. В референциально-ролевой грамматике, в отличие от падежной, тематические роли являются производными от семантики предиката, лексического наполнения его актантов и сирконстантов. Правда понимается в данном случае как факты и одновременно как Закон жизни, который требует подчинения.

Representativa. Говорящий не до конца искренен. Он возмущен словами хозяйки гостиной, назвавшей его старым грешником, и хочет отомстить ей. Модальность пословичного высказывания эпистемическая и аксиологическая. Пегасов уверен в своей правоте, на что указывает вводное слово «видно», он знает, что Ласунская дорожит своим положением в обществе, статусом образованной и гостеприимной барыни, на обеды к которой собирается местная элита, больше, чем абстрактными категориями. Он обижен и отрицательно оценивает ее слова в свой адрес, ее высокомерное отношение в присутствии нового гостя, тогда как он, возможно, рассчитывал на ее поддержку. Его речь, обращенная к аудитории, нацелена на успех всеми возможными способами. Он хочет показать, что Ласунская на самом деле ничуть не больше разбирается в том, что такое Истина, обвиняет ее в лицемерии и снобизме. Выбранная им пословица экспрессивно описывает ситуацию и выражает его негативное отношение к действиям оппонента, нарушившего, по его мнению, нормы контакта (см. классификацию деонтических норм в пословицах в работе [4]).

Иллокутивная сила высказывания – эксплицитный ассертив, так как утверждается, что правду всегда неприятно слышать. Но в силу своего обобщенного значения рекомендательности пословица является косвенным директивом.

Говорящий отрицательно оценивает речевое поведение своего оппонента, он обижен и даже оскорблен несправедливым, на его взгляд, отношением и пытается в свою очередь обидеть собеседника. Отрицательная оценка передается в пословице через использование сложного комплекса соматического, предметного и антропного кодов, а также дистантным рас-

положением компонентов синтаксической структуры пословицы, связанное с их смысловым выделением, обособлением (см. [5]), выделением компонента *правда* в качестве прагматического пика, что достигается вклиниванием вводного слова *видимо*.

Regulativa. Между участниками коммуникации устанавливаются определенные интерсубъективные отношения, когда говорящий, опираясь на внутренне присущее пословице свойство дидактичности, сообщает больше, чем говорит, то есть осуществляет косвенный речевой акт. В данном случае он представляет собой косвенный речевой акт упрека. Имплицитно содержащиеся в семантике пословиц деонтические нормы проявляются и в тех логических выводах, которые делают слушающие, исходя из конкретной ситуации разговора. Инференция пословицы, логический вывод, который должны сделать оппонент и аудитория, связан с нарушением этических норм: «Следует быть честным и скромным. Не следует быть высокомерным» (нормы контакта) (см. классификацию норм в работе [4]).

На метаязыке смысл данной пословицы в дискурсе можно представить следующим образом:

Желая упрекнуть тебя в неэтичном поведении,

Я говорю: Правда глаза колет,

Я думаю, ты понимаешь, что лицемерить и оскорблять людей плохо.

Сделай вывод: Следует быть честным, не быть высокомерным, особенно если сам не отличаешься чистотой помыслов и безупречным поведением.

Тема поисков правды, истины пронизывает содержание романа И.С. Тургенева. Пословица является только одним из многочисленных синонимических стилистических средств передачи послания автора читателю, его упрека поколению талантливых, порядочных, но «лишних» людей (к их числу принадлежит и главный герой романа), которые не могут принести пользы своей стране или хотя бы сделать своих близких людей счастливыми.

Данный анализ позволил проследить реализацию пословичного сценария упрека, связанного с нарушением норм контакта и взаимодействия. Но данная пословица может послужить носителем и другого типа сценария, например, указанием на нарушение норм ответственности (Нужно признавать свои ошибки), жизнеобеспечения (Следует трудиться и выполнять свою работу хорошо), взаимодействия (Не следует причинять вред своим), если будет использована в других обстоятельствах.

Но в любом случае поведение адресата будет оцениваться отрицательно, благодаря негативному совмещению соматического и предметного кодов культуры, а также инструментальной стратегии говорящего, имеющего предикатный фокус интереса с опорой на нарушение этических норм поведения.

В бытовом диалоге пословицы реализуются как тактики достижения инструментальной, драматургической или собственно коммуникативной стратегии с большой детализацией функций констативного, регулятивного и экспрессивного типа, которые по-разному комбинируются, но редко используются автономно и представляют собой смешанный коммуникативный акт. В художественном дискурсе пословица выполняет текстообразующие функции, входит в макроструктуру текста, расставляет акценты, создает нужный подтекст, давая оценку персонажам и ситуациям, чем способствует передаче главной идеи автора читателю.

Пословичный коммуникативный акт представляет собой сложное комплексное явление, в котором реализуются несколько функций одновременно. Но если в неактуализованном режиме на первый план смысла пословицы выходит констативная (моделирующая) функция, то при актуализации в дискурсе она, как правило, уступает место регулятивной. Поэтому оценка в пословице, актуализованной в дискурсе, будет складываться как симбиоз культурных кодов, коммуникативной стратегии говорящего и социальных норм, фиксированных эксплицитно или имплицитно в семантике пословиц.

Список литературы

1. Абакумова О.Б. Пословичные концепты в паремическом дискурсе: автореф. ... д-ра филол. наук. Орел, 2013. 46 с.
2. Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. 2-е изд., стереотипное. М.: Советская энциклопедия, 1966.
3. Зимин В.И., Спирин А.С. Пословицы и поговорки русского народа. Большой толковый словарь. 2-е изд. стереотип. Ростов н/Д: Феникс, М.: Цитадель-трейд, 2005. 544 с.
4. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: Гнозис, 2004.
5. Мелерович А.М., Мокиенко В.М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Астрель, 2005. 301 с.
6. Падучева Е.В. Высказывание и его соотношенность с действительностью: Референциальные аспекты семантики местоимений. 5-е изд., испр. М.: Изд. ЛКИ, 2008. 296 с.
7. Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки (заметки по общей теории клише). М.: Наука, 1970. 239 с.
8. Фролова О.Е. Мир, стоящий за текстом: Референциальные механизмы пословицы, анекдота, сказки и авторского повествовательного художественного текста. М.: ЛКИ, 2007. 320 с.
9. Habermas J. The Theory of Communicative Action. Boston: Beacon Press, 1987. Vol.1 Reason and the Rationalisation of Society. 1080 p.
10. Van Valin R.Jr. A Synopsis in Role and Reference Grammar // Advances in Role and Reference Grammar / Ed by R. D. Jr. Van Valin. Amsterdam: Benjamins, 1993. P. 1–164.
11. Wierzbicka A. Lingua Mentalis. Sydney: Academic Press, 1980. 367 p.

Фразеологические единицы об уме и глупости в пространстве словаря

В статье раскрывается слотовая структура аксиологического фразеологического словаря русского языка. Указывается фразеологический семантический объёмный спектр интеллектуально-когнитивной ценности («ум») и антиценности («глупость»).

Ключевые слова: фразеологизм, слоты, аксиологический, интеллектуальный, когнитивный, ценность, антиценность, ум, глупость.

Bayramova Luiza

Phraseological Units about the Mind and Stupidity in the Space of the Dictionary

The article describes the slot structure of the axiological phraseological dictionary of Russian language. The spectrum of phraseological and semantic intellectual-cognitive value (“mind”) and anti-value (“stupidity”) are presented in the manuscript.

Key words: phraseological unit, slots, axiological, intellectual, cognitive, value, anti-value, mind, stupidity.

Аксиологемы ‘ум’ и ‘глупость’, репрезентирующие интеллектуально-когнитивную ценность и антиценность, указывают на интеллект человека (< лат. *intellektus* – ум, рассудок), знания, познания (< лат. *cognitio* – знание, познание). Они занимают одно из ведущих мест среди следующих конвенциональных ценностей и антиценностей.

1. *Жизнь – Смерть*. 2. *Здоровье – Болезнь* – витальные ценности и антиценности (< лат. *vita* жизнь, *vitalis* – жизненный). 3. *Счастье – Несчастье* – гедонистическая / духовная ценность и её антиценность (< греч. *hedone* – ‘удовольствие’). 4. *Родина – Чужбина* – священная ценность и её антиценность. В философии: *священное* – «таинственная покоряющая сила», которая «одновременно восхищает и делает счастливым» [12, с. 407]. 5. *Труд – Отдых*. *Безделье* – социально-утилитарная ценность и антиценность (< лат. *socialis* – общий, общественный; утилитарный < греч. *utilitas* – польза, выгода) [12, с. 470]. 6. *Богатство – Бедность* – материально-утилитарная ценность и антиценность. 7. *Правда – Ложь* – нравственно-этическая ценность и антиценность. Учение о нравственности, морали представлено этикой (< греч. *ethiká*, от *ethos* – обычай, нравственный характер). 8. *Смех – Плач* – эмоционально-утилитарная ценность и антиценность. Они раскрывают пользу эмоций (*Смех*) или их вред (*Плач*) (< лат. *emoveo* – потрясаю, волную; < фр. *émotion* – волнение). 9. *Рай – Ад*. Фразеологизмы о рае и аде отражают представление о религиозных ценностях и антиценностях [3, с. 5–6].

Русские фразеологизмы об уме и глупости отражены в созданном ранее «Аксиологическом фразеологическом словаре русского языка», который имеет слотовую структуру. В словаре гиперонимная аксиологема (понятие 'ум' / 'глупость') «расшифровывается» гипонимами двух уровней: гипонимами¹ – гипонимными слотами (< англ. slot – щель); слоты (буквально «щели») заполняются гипонимами²–фразеологизмами и выполняют функцию своеобразного общего семантико-дефиниционного знаменателя входящих в них фразеологизмов. Некоторые слоты могут детализироваться, выступая ещё и как слоты-конкретизаторы. К фразеологизмам в Словарях дана и индивидуальная дефиниция, а также разного рода необходимая информация: этимологическая, мифологическая, прототипическая, культурологическая и интралингвистическая информация, обозначаемая в Словаре под знаком * со ссылкой на источник.

Слотовая структура аксиологических фразеологических словарей обладает особой потенциальной силой, ибо построенные слоты (гипонимы¹) охватывают широкий спектр гиперонимной аксиологема и могут заполняться фразеологизмами (гипонимами²) любого языка. Сама слотовая структура в своей основе универсальна, а её конкретное «раскодирование» фразеологизмами указывает на универсальность и уникальность фразеологических систем языков. Этот способ построения «Аксиологического фразеологического словаря русского языка» зарегистрирован в Заявке на изобретение как «Способ построения фразеологического словаря ценностей и антиценностей» от 15. 07. 2009 и опубликован в RU БИПМ № 2 20.01.2011. С. 593–594.

Далее предлагаем примеры слотовой структуры диады «Ум» – «Глупость» с минимальной иллюстрацией фразеологизмами об уме и глупости.

1. Ум

Ум. Мозги (2 ФЕ): *серое вещество* – мозги (**калька* < англ. *grey matter*).

Талант. Одарённый человек (7 ФЕ); *дети индиго, нов.* – чрезвычайно одарённые дети. *Как утверждают исследователи, аура детей индиго (над головой новорожденного младенца) – цвета индиго, или «фиалкового» цвета. Исследователи считают, что дети индиго – будущее планеты [1, с. 3]; *хватать / схватить бога за бороду* – проявлять талант, выдающиеся способности [7, с. 408–409].

Мудрость. Мудрый человек (5 ФЕ): *бездна / кладезь премудрости*, шутил. ирон. – обширные и глубокие знания, сведения и т. п. *Образ фразеологизма создан употреблением лексем *бездна, кладезь* (церк.-слав. – колодец), подчёркивающих глубину.

Проницательность (5 ФЕ): *видеть на три / на два аршина в землю / под землей / землю* – отличаться большой проницательностью. *В данных фразеологизмах, подчёркивающих глубокий проницательный ум человека, использована гипербола: видеть под землей на глубину более двух метров (три аршина) невозможно [6, с. 146; 5, с. 34].

Очень умный (9 ФЕ): *головой выше (кого)* – намного умнее, опытнее, осведомлённое и т. п. *Фразеологизм отражает представления человека о голове как оместилище интеллектуальных способностей.

Изобретательность (1 ФЕ): *блоху подковать* – проявить оригинальную изобретательность, выдумку в каком-либо деле. *Источником фразеологизма является рассказ Н.С. Лескова «Левша» (1881), который называют «гимном таланту русского народа» [10, с. 226]. В рассказе повествуется о том, как русский мастер Левша из Тулы подковал крошечную металлическую блоху, сделанную англичанами, и превзошёл, таким образом, англичан своей изобретательностью [4, с. 80–84].

Сообразительность (10 ФЕ): *голова / котелок варит* – кто-л. сообразителен, догадлив, понятлив. *Во фразеологизме использована метафора: *котелок* = голова, при этом голова уподобляется круглому сосуду (котелку), а процесс обдумывания, понимания – варению в данном сосуде пищи [8, с. 155–156].

Эрудиция (2 ФЕ): *ходячая энциклопедия, шутл.* – человек, осведомлённый в самых разных областях знания, у которого можно узнать, спросить, поучиться чему-л., получить информацию из любой области знаний.

Учёный. Интеллектуал (7 ФЕ): *Колумбы российские / русские, устар. книжн. высок.* – талантливые русские учёные, писатели, путешественники и т. п. *Фразеологизм создан М.В. Ломоносовым, который в поэме «Петр Великий» (1761) так называл русских мореплавателей – Семена Дежнева и Витуса Беринга [2, с. 274].

Знания. Знаток. Профессионализм (10 ФЕ): *знать как свои пять пальцев* – (знать) очень хорошо, досконально, основательно. *Сравнение во фразеологизме основано на хорошо освоенной человеком части тела – пальцах).

Остроумие (5 ФЕ): *игра слов* – остроумное, каламбурное выражение.

Думать. Обдумывать. Понимать (7 ФЕ): *ломать голову (над чем)* – усиленно думать, стараясь понять, разрешить что-н. трудное.

Здорово рассуждать (3 ФЕ): *человек с понятием, прост.* – рассудительный, разумный человек.

Становиться умнее (5 ФЕ): *браться за ум* – становиться благоразумнее, рассудительнее; образумиться.

Средние умственные способности (2 ФЕ): *пороха не выдумает* – кто-л. не отличается сообразительностью, не очень умён. *Калька < нем. *Er hat das Pulver nicht erfunden* – ‘он пороха не изобрёл’; первоначально фразеологизм употреблялся, возможно, как: *Он пороху не выдумал только потому, что он уже прежде выдуман* [9, с. 387]. Современный вариант этого фразеологизма воспринимается как ассоциация с не очень умным человеком: ведь именно только исключительно одарённый человек может изобрести порох.

Хорошая память (2 ФЕ): *живая хронология* – человек, помнящий даты событий в связи с личными воспоминаниями.

Запоминать. Память (7 ФЕ): *врезаться в память (кому)* – прочно, крепко запомниться; запечатлеться.

Представление о ценности «Ум» может быть дополнено с учётом нижеследующей информации.

Аксиологемы и мораль в пословицах, поговорках и афоризмах об уме, разуме, рассудке и мудрости

Ум / разум – главная ценность (5 ФЕ).

Ум / разум и бог: Мудрость / разум даётся человеку свыше (2 ФЕ). Разумному человеку бог не нужен (1 ФЕ).

Человек становится разумным в течение жизни (2 ФЕ). Невозможность обладать умом / разумом (6 ФЕ).

Ум и возраст: Наличие ума зависит от возраста (1 ФЕ). Наличие ума не зависит от возраста (9 ФЕ).

Знания – великая ценность (1 ФЕ). Науки полезны и молодым, и старым (1 ФЕ). В учении, в стремлении к знаниям приобретаются ум, мудрость (5 ФЕ).

Ум и деньги / богатство / материальное благополучие: С умом можно стать материально благополучным (3 ФЕ). Ум ценнее денег / золота (2 ФЕ). Ум имеет ценность как золото (2 ФЕ). Умный человек богат (1 ФЕ). Материальное благополучие не зависит от ума (3 ФЕ). Богатство даёт возможность / не даёт возможности стать умным (2 ФЕ).

Ум и труд: Ум помогает в труде (1 ФЕ). Если ум не используется рационально, он не помогает в труде (3 ФЕ).

Ум / разум и сила: Сила уступает уму / разуму (5 ФЕ). Ум уступает силе (3 ФЕ).

Умный человек здоров (1 ФЕ). Только умный человек может быть счастливым и богатым (5 ФЕ). Разум и любовь не совместимы (1 ФЕ). Ум ценнее красоты (9 ФЕ). Речь должна быть обдуманной (3 ФЕ). Умный человек должен быть твёрд духом (2 ФЕ). Общение с умным / мудрым человеком ценно (5 ФЕ).

Ум свой и чужой: Надо жить своим умом / разумом (5 ФЕ). От чужого ума нет пользы (4 ФЕ). И без ума можно жить хорошо и комфортно (4 ФЕ). Особенности ума разных людей: Русский ум быстр и любит простор (1 ФЕ). Женский ум – особенный (4 ФЕ).

Ум может быть причиной горя / беды, безумия (5 ФЕ). Умный человек должен поступать / говорить разумно / взвешенно (6 ФЕ). В толерантном обществе должно быть разнообразие мнений (2 ФЕ).

2. Глупость. Глупец. Глупый

Глупость. Чепуха (3 ФЕ): *чепуха / ерунда на постном масле, неодобр.* – не заслуживающие внимания, глупые рассуждения.

Глупый, тупой человек. Дурак (30 ФЕ): *ума с гулькин нос* – глупый человек. (**Гулькин нос* – голубиный нос, который символизирует маленький размер чего-л., малое количество чего-л.).

Очень глупый человек (24 ФЕ): *глуп / туп как пробка, неодобр.* – до крайности глуп. *Во фразеологизме использована «древесная» метафора: пробка / бревно создают аллюзию на твердость, тупость.

Глупый, самоуверенный (1 ФЕ): *профессор кислых щей, ирон.* – самоуверенный глупец, выскочка. *Фразеологизм построен на алогизме – столкновении и сочетании противоречивых смыслов: ‘глубокие знания’ (компонент *профессор*) и ‘отсутствие необходимости глубоких знаний’ (компонент *кислые щи*).

Глупый, упрямый человек (2 ФЕ): *медный лоб, бран.* – упрямый, тупой, ограниченный человек. (*Калька < *фр. front d'airain*; букв. бронзовый лоб).

Глупый, странный человек (11 ФЕ): *как / будто / словно / точно из-за угла пыльным / мучным мешком прибитый / ударенный / трахнутый, прост. неодобр.* – со странностями, придурковатый человек.

Глупый (с молодости) (5 ФЕ): *прибит на цветку, жарг. нов.* – у кого-л. несоответствие интеллектуальной норме, произошедшее на ранней стадии его развития. *В основе фразеологизма лежит метафора: интеллект не получил своего развития, как цветок, прибитый морозом, не дал плода.

Глупый (от старости) (4 ФЕ): *впасть в детство / в младенчество* – глупеть, терять способность здраво мыслить, рассуждать и т. п. от старости.

Женская глупость (2 ФЕ): *женская логика* – рассуждения женщин, у которых чувства превалируют над разумом.

Глупый, неопытный (1 ФЕ): *ребёнок что телёнок* – глупый, неопытный (ребёнок).

Глуповатый, нерасторопный человек (2 ФЕ): *мешок с соломой* – нерасторопный, глуповатый человек. *Компонент фразеологизма *мешок* употреблен метафорически: ‘неповоротливый, неуклюжий человек’ [ТСРЯ, 2: 207-208]; а глупость нерасторопного, неуклюжего человека передаётся компонентом *солома*: как стебли хлебных знаков без зерна (*солома*), так и глупый человек без ума.

Глупый, болтливый (3 ФЕ): *одна голова – два языка* – глупый, болтливый человек.

Говорить, высказывать глупости (21 ФЕ): *городить / молоть / нести вздор, прост. неодобр.* – пустословить, говорить что-л. невразумительное и глупое.

Бестолково, путано (мыслить, думать) (1 ФЕ): *каша в голове (чьей, у кого)* – кто-л. путано мыслит, у кого-л. нет ясности в понимании, в осознании чего-л.

Глупые действия (5 ФЕ): *курам на смех* – крайне бессмысленно, глупо, нелепо. *Семантикой фразеологизма указывается крайняя нелепость, над которой даже не могущие смеяться *куры*, которые считаются глупыми птицами, будут смеяться.

Глупо, нелепо, неразумно вести себя (9 ФЕ): *рубить сук, на котором сидишь* – поступать глупо, во вред себе; уничтожать то, что приносит самому себе благо.

Потерять способность трезво мыслить, здраво рассуждать, действовать (11 ФЕ): *башню сорвало у кого-л., нов. разг.* – утрачивать способность соображать, понимать; находиться в ненормальном психическом состоянии. *Во фразеологизме под компонентом *башня* подразумевается голова человека на основе пространственной метафоры и фонетической аллюзии (*башня – башка*).

Плохо разбираться в чем-либо. Совсем ничего не знать, не понимать, не соображать (23 ФЕ): *ни бельмеса не смыслить, прост.* – совсем, совершенно ничего (не знать, не понимать, не смыслить и т. п.). **Бельмес* – заимствование < *лат. белмас* – ‘не будет знать’.

Несообразительный, не понимающий чего-либо человек (10 ФЕ): *как / будто / словно / точно с луны / с неба свалился / упал, шутл.* – не понимает того, что очевидно, понятно всем. *Неточная калька < *фр. tomber des nuages* [5, с. 399]; *букв. упасть с облаков / туч.*

Иметь плохую память (2 ФЕ): *девичья память, шутл.* – о плохой, «короткой» памяти.

Забывать (19 ФЕ): *выживать из памяти* – становиться забывчивым от старости.

Внешний вид глупого человека, дурака (3 ФЕ): *тупой взгляд* – невыразительный, почти бессмысленный взгляд.

Аксиологемы и мораль в пословицах, поговорках и афоризмах о глупости, глупцах / дураках

Глупость и дураки – беда (3 ФЕ). Глупость / безумие – божье наказание (2 ФЕ). Дураков на свете много (3 ФЕ). У дурака начальника подчиненные тоже дураки (1 ФЕ). Дураки необходимы в обществе (3 ФЕ). Отношение в обществе к своему и чужому дураку разное (1 ФЕ). Дуракам везёт, их бог любит (5 ФЕ). Дураки / глупость имеют некоторые преимущества (8 ФЕ). Дурак хорошо чувствует себя в обществе дураков (8 ФЕ). Дурака учат уму побоями (3 ФЕ). Дурак не станет умным (15 ФЕ). Действия дурака / глупца не разумны (7 ФЕ). Речь дурака / глупого человека не может быть умной (4 ФЕ). Внешность глупого человека может быть обманчивой (1 ФЕ). С дураком не стоит связываться / не стоит иметь дел (5 ФЕ). Дурак может быть опасным (1 ФЕ).

Аксиологемы и мораль в пословицах, поговорках и афоризмах об умном и глупом / дураке, об уме и дурости

Умный практичнее дурака (6 ФЕ). Умный может считаться глупым (2 ФЕ). Дурак может быть умнее, хитрее умного (4 ФЕ). Дурак делает противоположное тому, что делает умный (6 ФЕ). Умный всего добивается сам, а дурак – везением (1 ФЕ). Лучше плохое с умным, чем хорошее с глупым / дураком (4 ФЕ). Глупость / дурость преодолевается умом (1 ФЕ).

Список литературы

1. Аверьянова Т.В. Дети индиго – будущее планеты. М., 2006. 24 с.
2. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова. М.: ГИХЛ, 1955. 667 с.
3. Байрамова Л.К. Аксиологический фразеологический словарь русского языка. Словарь ценностей и антиценностей. 2-е изд. Казань: Центр инновационных технологий, 2011. 371 с.
4. Байрамова Л.К. Бедность как антиценность и ценность во фразеологической парадигме русского, татарского, английского, немецкого, французского языков. Казань: Центр инновационных технологий, 2014. 220 с.
5. Бирих А.К., Мокиенко В.М. Степанова Л.И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб.: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.
6. Вакуров В.Н. Мерка дело красит // Русская речь. 1984. № 4. С. 140–146.
7. Жуков А.В., Жукова М.Е. Современный фразеологический словарь русского языка. М.: Астрель, 2009. 443 с.
8. Ковшова М.Л. Голова <котелок, мозги> варит <варят> // Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В.Н. Телия. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. 784 с.
9. Михельсон М.И. Меткие и ходячие слова. Сборник русских и иностранных пословиц, изречений и выражений. СПб., 1894. 692 с.
10. Панкеев И. А. Левша // Энциклопедия литературных героев. М.: АГРАФ, 1977. 496 с.
11. Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. М.: Советская энциклопедия, 1938. Т. 2. 1040 с.
12. Философский энциклопедический словарь / ред.-составители: Е.Ф. Губский, Г.В. Кораблева, В.А. Лутченко. М.: ИНФРА-М., 2005. 576 с.

К. С. Парфенова

Семантико-тематическое своеобразие современной фразеологии

Статья посвящена проблеме определения семантико-тематического своеобразия современной фразеологии. Автором было сформулировано определение фразеологизма, перечислен ряд свойств, отражающих специфику фразеологической единицы, выделены ключевые фразеосемантические группы и раскрыты их основные особенности.

Ключевые слова: фразеология, фразеологические единицы, семантико-тематические разряды, фразеосемантические группы.

Parfenova Kseniya

Semantic-Thematic Singularity of Modern Phraseology

This article is devoted to the problem of defining the semantic-thematic identity of modern phraseology. The author formulated the definition of "phraseology", listed a number of properties that reflect the specifics of the phraseological unit, identified key phraseological groups and revealed their main features.

Key words: phraseology, phraseological unit, semantic-thematic class, phraseosemantic group.

На протяжении всех лет развития фразеологии как особой лингвистической дисциплины (середина и конец XX столетия) остаётся актуальной проблема понимания и определения фразеологизма. Лингвистами выделен целый ряд свойств, отражающих специфику фразеологической единицы: воспроизводимость, идиоматичность, раздельнооформленность, сочетаемость со словом [7, с. 11]; устойчивость сочетания слов, смысловая целостность, экспрессивно-эмоциональная выразительность, переносное значение [3, с. 51]; употребительность, фиксированность лексического состава, особая семантическая структура [9, с. 32]; компонентный состав, лексическое значение, особые грамматические категории [10, с. 43]; воспроизводимость, устойчивость, семантическая целостность значения, незамкнутость структуры, расчленённость состава [6, с. 54].

В.Л. Архангельский в своих работах выделял семнадцать признаков фразеологизмов, перечень которых является наиболее полным и по сей день [1]. В.П. Жуков трактовал фразеологическую единицу как «воспроизводимый в речи оборот, построенный по образцу сочинительных или подчинительных словосочетаний, обладающий цельным значением и сочетающийся со словом» [7, с. 13].

Благодаря своеобразию семантики фразеологических единиц исследователи стали выделять фразеологию в отдельную дисциплину. На сегодняшний день учёными-фразеологами проведено большое количество исследований, однако вопрос определения семантического своеобразия фразеологизмов до сих пор остается недостаточно изученной областью фразеологической системы. Глубокий анализ фразеологической семантики содержится в трудах Н.Ф. Алефиренко, Н.Н. Амосовой, В.Л. Архангельского, А.М. Бабкина, В.Т. Бондаренко, В.В. Виноградова, В.П. Жукова, В.М. Мокиенко, А.И. Молоткова, Ю.П. Солодуба, В.Н. Телия, А.И. Федорова и др.

Исследователи предлагают разные подходы к определению семантической структуры фразеологических единиц. Широко известны семантические классификации Б.А. Ларина, Н.М. Шанского, Н.Н. Амосовой, С.И. Ожегова, Ю.П. Солодуба и других известных лингвистов, восходящие к основополагающей типологии академика В.В. Виноградова [2]. В.П. Жуков в своей классификации выделяет пять основных типов фразеологизмов, что соответствует двум разрядам устойчивых единиц в классификации В.В. Виноградова – фразеологическим сращениям и единствам. Первую группу составляют так называемые идиоматические единства, которые обладают целостным немотивированным значением (*лить колокола, собаку съел* и т.д.). Вторая группа представлена архаизированными единствами. Эта группа близка к первой и лишь в историческом плане может сопоставляться со словосочетаниями-прототипами (*бить баклуши* и др.). К третьей, основной группе относятся метафорические единства – идиомы, дающие метафорический эффект на фоне эквивалентных свободных сочетаний (*вдоль и поперек, белые мухи* и т.п.). Особое место в

семантической классификации занимают четвертая и пятая группы – фразеологические единства: единицы с частично целостным значением (*на дружеской ноге, под веселую руку* и др.) и фразеологизмы с общим аналитическим значением (*находить общий язык* и т.д.) соответственно [7, с. 17]. Данная классификация является, на наш взгляд, более гибкой и позволяет выявлять и охарактеризовать промежуточные, переходные фразеологические единицы.

Среди современных исследователей бытует мнение, что значение фразеологизмов настолько диффузно, что с трудом поддается семантическому анализу в рамках существующих семантических теорий. Таковы, например, взгляды А.М. Бабкина, В.Н. Телия и Ю.П. Солодуба [6]. Учёные по-разному анализируют предложенные структуры, используя в качестве анализа методы «фразеологической идентификации» (А.В. Кунин), «фразеологической аппликации» (В.П. Жуков), «вариационного анализа» (В.Л. Архангельский) и др. Далеко не всегда предлагаемые классификации направлены на описание плана содержания фразеологической единицы, так как «фразеологическая идентификация» нацелена на определение фразеологизма как такового, а «вариационный метод» определяет отношения между компонентами фразеологической единицы. Становится очевидным, что данные методы анализа лишь косвенно связаны с семантикой фразеологизма.

В.Н. Телия в монографии «Русская фразеология» предприняла попытку изучения семантического своеобразия фразеологии при помощи когнитивных категорий. Следует отметить, что исследовательница описала семантику фразеологизмов как результат прагматического, когнитивного и семантического взаимодействий [11]. А.И. Молотков, в свою очередь, предложил все фразеологизмы, которые имеют общее лексическое значение, выделять в семантико-тематические разряды, при этом делая акцент на отличии данных оборотов от фразеологизмов с неразвитой парадигматикой и, напротив, имеющих четкие формоизменяющие признаки (глагольных, именных, адъективных и др.). Наиболее распространенными семантико-тематическими разрядами, по его мнению, стали: фразеологизмы с общим соматическим значением; фразеологизмы, связанные с терминологией родства и свойства; и, наконец, те, семантика которых связана с терминологией растительного и животного мира [9].

В ходе дальнейшей работы на материале современной фразеологии, т. е. наиболее употребительных устойчивых оборотов последних десятилетий, предполагается выделить и описать основные семантико-тематические группы в аспекте их употребления в современном газетном тексте. Дело в том, что многие фразеологизмы, в том числе появившиеся на рубеже XX–XXI веков, достаточно часто восполняют собой лакуны, не занятые лексикой, иными словами, характеризуются высокой познавательной ценностью. Подобные обороты не только не имеют лексических синонимов, но и с трудом идентифицируются с помощью словосочетаний

вследствие нечеткости своих предметно-понятийных и категориальных границ. Таков, например, оборот *мало не покажется* <кому> в значении `кто-либо окажется в крайне сложном, трудном положении` [5, с. 178]. Ср. также фразеологизмы *проходной двор, дырка от бублика, первый парень на деревне, выше крыши, хоть стой хоть падай, какой-никакой, а* и под.

В текстах современных СМИ излюбленным приемом становятся различные трансформации фразеологизмов. В первую очередь, преобразованиям такого рода подвергнута семантика фразеологических единиц. Данная трансформация, на наш взгляд, возможна потому, что фразеологизмы обладают внутренней формой, это и позволяет авторам приспособлять смысл выражения к конкретному контексту. «Реставрация» такого плана позволяет нам рассматривать фразеологизмы в газетном тексте с точки зрения их значения, употребления и оттенка смысла.

Рассмотрим один из примеров семантической трансформации, при котором состав фразеологической единицы останется неизменным, а вот совмещение прямых и переносных значений создаст определенный экспрессивный эффект: «*А вы навострили лыжи?*» [АиФ СПб, №52, 2016, с. 5]. Этот заголовок рассказывает о правилах подготовки к зимнему спортивному сезону, что свидетельствует об использовании данного фразеологизма в прямом значении.

В.П. Ковалев в работе «Основные индивидуально-авторские приемы экспрессивного использования фразеологизмов» выделяет два основных типа создания фразеологического образа путем семантических преобразований, говоря о двуплановости фразеологизма и его буквализации [8]. Мы считаем, что семантически преобразованные фразеологические единицы представляют собой фразеологические каламбуры, т.к. одно и то же словосочетание может восприниматься как неразложимое и как свободное одновременно. Например, фраза «*Светофор вам не светит*» [АиФ СПб, №38, 2016, с. 13], которая является заголовком статьи, сообщающей о проблеме установки светофора на одной из оживленных улиц города, трактуется как в прямом, так и в переносном значении.

Анализируя семантические классификации фразеологизмов, мы приходим к выводу, что систематизировать языковой материал достаточно сложно, поскольку распределение фразеологических единиц по группам требует, с одной стороны, углубления и расширения уже имеющихся классов, а, с другой стороны, нюансировки явлений переходного характера.

Таким образом, одной из главных проблем описания семантико-тематического своеобразия современной фразеологии является несовершенство самой техники описания содержания фразеологизмов, проблема создания семантического метаязыка, способного достаточно адекватно отразить актуальное значение и употребление устойчивых единиц в газетном дискурсе.

Список литературы

1. Архангельский В.Л. Устойчивые фразы в современном русском языке. Ростов-на-Дону, 1964.
2. Виноградов В.В. Основные типы фразеологических единиц в русском языке // Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1986.
3. Гаврин С.Г. Фразеология современного русского языка // В аспекте теории отражения. Пермь, 1974.
4. Жуков А.В. О фразеологическом значении // Язык. Человек. Общество. II Международный сборник научных трудов (к 65-летию проф. В.Т. Малыгина). СПб.-Владимир, 2010.
5. Жуков А.В., Жукова М.Е. Словарь современной русской фразеологии. М., 2015.
6. Жуков В.П. Семантика фразеологических оборотов. М., 1978.
7. Жуков В.П. Избранные работы по русскому языку // Литературная и диалектная фразеология: история и развитие. Пятые Жуковские чтения. Т. 2. Материалы Международного научного симпозиума 4–6 мая 2011 г. / сост. и отв. ред. А.В. Жуков. Великий Новгород, 2011.
8. Ковалев В.П. Основные индивидуально-авторские приемы экспрессивного использования фразеологизмов, Новгород, 1971.
9. Лекант П. А. Современный русский литературный язык. М., 1982.
10. Молотков А.И. Основы фразеологии русского языка. М., 1977.
11. Телия В.Н. Русская фразеология. (Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты). М., 1996.
12. Шанский Н.М. Фразеология современного русского языка. М., 1985.

Сведения об авторах

Абакумова Ольга Борисовна, профессор Орловского государственного университета имени И. С. Тургенева, доктор филологических наук, доцент (г. Орел)

Акимова Татьяна Ивановна, профессор Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарёва, доктор филологических наук, доцент (г. Саранск)

Александрова Ирина Борисовна, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук (Москва)

Байрамова Луиза Каримовна, профессор Казанского федерального университета, доктор филологических наук, профессор (г. Казань)

Балашова Ирина Александровна, профессор Ростовского государственного университета, доктор филологических наук, доцент (г. Ростов-на-Дону)

Баско Нина Васильевна, доцент Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, кандидат филологических наук, доцент (Москва)

Ван Е, доцент Университета Внутренней Монголии (Китайская Народная Республика, г. Хух-Хото)

Вигерина Людмила Ивановна, доцент Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Высоцкая Валентина Васильевна, старший преподаватель Университета Российской Академии образования (Москва)

Грекова Марина Владимировна, аспирант Томского государственного университета (г. Томск)

Громова Алла Витальевна, профессор Московского городского педагогического университета, доктор филологических наук, доцент (Москва)

Жуков Анатолий Власович, профессор Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Захарова Виктория Трофимовна, профессор Нижегородского государственного педагогического университета им. Козьмы Минина, доктор филологических наук, профессор (Н. Новгород)

Зимин Валентин Ильич, профессор Московского педагогического государственного университета, доктор филологических наук, профессор (Москва)

Зиновьева Елена Иннокентьевна, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Злыднева Кристина Владимировна, аспирант Пензенского государственного университета (г. Пенза)

Золотухина Олеся Юрьевна, доцент Красноярского государственного института искусств, кандидат филологических наук, доцент (г. Красноярск)

Есина Екатерина Александровна, аспирант Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского (г. Нижний Новгород)

Калашников Сергей Борисович, доцент Волгоградского государственного университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Волгоград)

Калганова Виктория Евгеньевна, заведующий кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Сочинского морского института, кандидат филологических наук, доцент (г. Сочи)

Кисарина Юлия Викторовна, студентка НИУ Высшая школа экономики (Санкт-Петербург)

Коновалов Сергей Михайлович, доцент Минского государственного лингвистического университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Минск, Беларусь)

Красникова Олеся Николаевна, аспирант Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина (Санкт-Петербург)

Кублицкая Ольга Викторовна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук (Санкт-Петербург)

Купчик Елена Викторовна, профессор Института филологии и журналистики Тюменского государственного университета, доктор филологических наук, доцент (г. Тюмень)

Лелис Елена Ивановна, заведующий кафедрой журналистики Санкт-Петербургского института кино и телевидения, доктор филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Лукинова Алла Рейнольдовна, преподаватель Центра интенсивных технологий образования, кандидат филологических наук (Москва)

Меркель Елена Владимировна, профессор Технического института (филиала) Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова, доктор филологических наук, доцент (г. Нерюнгри)

Мещерякова Ольга Александровна – профессор Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина, доктор филологических наук (г. Елец)

Михайлов Эдуард Леонидович, доцент Сочинского морского института, кандидат филологических наук, доцент (г. Сочи)

Мокиенко Валерий Михайлович, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Мосалёва Галина Владимировна, профессор Удмуртского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (г. Ижевск)

Морозова Марина Алексеевна, доцент Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина, кандидат филологических наук, доцент (г. Елец)

Никитина Татьяна Геннадьевна, заведующий кафедрой теории и методики гуманитарного образования Псковского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (г. Псков)

Никольский Евгений Владимирович, профессор Института русистики Варшавского Университета, доктор филологических наук (Республика Польша, Варшава)

Ничипоров Илья Борисович, профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, доктор филологических наук (Москва)

Осьмухина Ольга Юрьевна, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, доктор филологических наук, профессор (г. Саранск)

Павлова Ольга Александровна, профессор Кубанского социально-экономического института, доктор филологических наук, доцент (г. Краснодар)

Парфенова Ксения Сергеевна, аспирант Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина (Санкт-Петербург)

Подчинёнов Алексей Васильевич, доцент Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета, кандидат филологических наук, доцент (г. Екатеринбург)

Прокофьева Виктория Юрьевна, профессор Санкт-Петербургского института кино и телевидения, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Рогалёва Елена Ивановна, профессор Псковского государственного университета, доктор филологических наук, доцент (г. Псков)

Рожкова Татьяна Ивановна, профессор Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова, доктор филологических наук, профессор (г. Магнитогорск)

Сабилова Людмила Владимировна, преподаватель Елабужского экономико-юридического колледжа (г. Елабуга)

Сабилова Лиля Андреевна, преподаватель Елабужского Института Казанского федерального университета, кандидат философских наук (г. Елабуга)

Салова Светлана Алексеевна, профессор Башкирского государственного университета, доктор филологических наук, доцент (г. Уфа)

Севастьянова Валерия Станиславовна, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Серегина Елена Евгеньевна, доцент Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, кандидат филологических наук (Москва)

Серегин Дмитрий Владимирович, руководитель проектов Центра социального проектирования «Платформа» (Москва)

Сидоренко Константин Павлович, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, доктор филологических наук, профессор (Санкт-Петербург)

Слободнюк Сергей Леонович, профессор Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, доктор филологических наук, доктор философских наук, профессор (Санкт-Петербург)

Снигирев Алексей Васильевич, доцент Уральской государственной юридической академии, кандидат филологических наук, доцент (г. Екатеринбург)

Снигирева Татьяна Александровна, профессор Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета, доктор филологических наук, профессор (г. Екатеринбург)

Тимашова Ольга Владимировна, доцент Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета им. Н.Г. Чернышевского, кандидат филологических наук, доцент (г. Саратов)

Тхакур Субхаш Кумар, аспирант Центра русских исследований университета им. Джавахарлала Неру (Дели, Индия)

Федерякин Александр Юрьевич, аспирант Южно-Уральского государственного университета (г. Челябинск)

Фомиченко Анна Олеговна, аспирант Волгоградского государственного социально-педагогического университета (г. Волгоград)

Шашкова Ольга Васильевна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург)

Шестеркина Наталья Викторовна, доцент Мордовского государственного университета им. Н. П. Огарева, кандидат филологических наук, доцент (г. Саранск)

Шетэля Виктор Мечиславович, доцент Московского педагогического государственного университета, кандидат филологических наук (Москва)

Юрина Елена Андреевна, профессор Томского государственного университета, доктор филологических наук, профессор (г. Томск)

Научное издание

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ-2017

**Художественные стратегии классической
и новой словесности: жанр, автор, текст**

Материалы XXII международной научной конференции

Редактор *Т. В. Мальцева*
Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

Подписано в печать 23.05.2017. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 28. Тираж 500 экз. Заказ № 1345

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10