

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Костромской государственный университет

**ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Кострома  
2020

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43  
Д 853

Печатается по решению редакционно-издательского совета КГУ

Редакционная коллегия:  
Н. Г. Коптелова (научный редактор),  
В. Г. Андреева, А. К. Котлов (ответственный редактор)

Рецензент:  
кафедра теории, истории литературы и культурологии  
Ивановского государственного университета

Д 853 **Духовно-нравственные основы** русской литературы : сборник научных статей / науч. ред. Н. Г. Коптелова ; отв. ред. А. К. Котлов. – Кострома : Костромской государственной университет, 2020. – 206 с.

ISBN 978-5-8285-1070-2

Сборник научных статей подготовлен на основе материалов Седьмой Международной научно-практической конференции «Духовно-нравственные основы русской литературы» (Кострома, 19–20 апреля 2019 года), посвященной 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева.

Издание адресовано научным работникам, аспирантам, учителям-словесникам, а также всем, кто интересуется русской литературой.

ББК 83.3 (2 Рос=Рус) я 43

16+

ISBN 978-5-8285-1070-2

© Костромской государственной  
университет, 2020

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

УДК 821.161.1.09

**Ю. В. Лебедев**

*Костромской государственный университет  
y-v-lebedev@ya.ru*

## **О ХРИСТИАНСКИХ ИСТОКАХ КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*В статье раскрываются уникальные особенности русской классической литературы, понимание русскими писателями человека и пути личности, обосновывается тесная связь национальной литературы с православно-христианскими ценностями.*

*Ключевые слова: русская литература, русская классики, национальное своеобразие, творчество, православие, человек, прогресс, идеал.*

**Yu. V. Lebedev**

*Kostroma State University  
y-v-lebedev@ya.ru*

## **ON CHRISTIAN ORIGINS OF CLASSICAL RUSSIAN LITERATURE**

*The unique features of Russian classical literature, understanding of human and the path of personality by Russian writers are revealed in the article, the close connection of national literature with Orthodox-Christian values is justified.*

*Keywords: Russian literature, Russian classic, national identity, creative work, Orthodoxy, human, progress, ideal.*

Поскольку атеизм был и всё ещё остаётся у нас в течение столетия официальной или распространённой, как ныне, «религией», идеалы русских писателей стыдливо умалчиваются, поскольку природа их была и не могла не быть христианской в сокровенном её качестве и существе. Один из героев Томаса Манна назвал русскую литературу «святой». Ни одна из литератур христианской Европы, несмотря на их неоспоримое богатство, не поднималась на такую духовную высоту, какая была взята литературой русской. Перечитывая «Войну и мир», Н. Н. Страхов говорил Толстому 27 июля 1887 года: «Если бы я теперь писал свои статьи об Вас, то написал бы иначе. <...> Если Вы давно не читали “Войны и мира”, то убедительно прошу и советую Вам – перечтите внимательно это первое полное выражение стремлений Вашей души; Вы увидите, что, в сущности, они те же, что и теперь, и выражены часто с бесподобною силою и ясностью. Вы вывели на сцену целую толпу людей религиозных, Вы показали, как растёт и живёт в душе религия, и какую силу она даёт людям. Несравненная книга!» (4, 355)

Напомню замечательные её страницы. В роковую минуту смертельного ранения князь Андрей испытывает последний, страстный и мучительный порыв к жизни: «совершенно новым завистливым взглядом» он смотрит «на траву и полынь». И потом, уже на носилках, он задаётся мыслью: «Отчего мне так жалко расставаться с жизнью? Что-то было в этой жизни, чего я не понимал и не понимаю» (7, т. 6, 264).

И вот теперь, узнав «в несчастном, рыдающем, обессиленном человеке» Анатоля Курагина, князь находит радостную и неожиданную способность простить его. «В чём состоит связь этого человека с моим детством, с моею жизнью? – спрашивал он себя, не находя ответа. И вдруг новое, неожиданное воспоминание из мира детского, чистого и любовного, представилось князю Андрею. Он вспомнил Наташу такую, какую он видел её в первый раз на бале 1810 года, с тонкой шеей и тонкими руками с готовым на восторг, испуганным, счастливым лицом, и любовь и нежность к ней, ещё живее и сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе. Он вспомнил теперь ту связь, которая существовала между им и этим человеком, сквозь слёзы, наполнявшие распухшие глаза, мутно смотревшим на него. Князь Андрей

вспомнил всё, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце.

Князь Андрей не мог удерживаться более и заплакал нежными, любовными слезами над людьми, над собой и над их и своими заблуждениями.

“Сострадание, любовь к братьям, к любящим, любовь к ненавидящим нас, любовь к врагам – да, *та любовь, которую проповедовал Бог на земле, которой меня учила княжна Марья и которой я не понимал; вот отчего мне жалко было жизни, вот оно то, что ещё оставалось мне, ежели бы я был жив*» (7, т. 6, 267. Курсив мой. – Ю. Л.).

В полубреду князь Андрей просит у доктора книгу. «Какую книгу?» – «Евангелие! У меня нет». «Он всё говорил о том, чтобы ему достали поскорее эту книгу и подложили бы её туда. – “И что это вам стоит! – говорил он. – У меня её нет, – достаньте, пожалуйста, подложите на минуточку”, – говорил он жалким голосом» (7, т. 6, 396–397).

Подчиняясь спасительному чувству духовной любви к Богу и людям, князь Андрей впервые осознаёт свою жестокость по отношению к Наташе: «“Любя человеческой любовью, можно от любви перейти к ненависти; но божеская любовь не может измениться. Ничто, ни смерть, ничто не может разрушить её. Она есть сущность души. А сколь многих людей я ненавидел в своей жизни. *И из всех людей никого больше не любил я и не ненавидел, как её*”. *И он живо представил себе Наташу* не так, как он представлял себе её прежде, с одною её прелестью, радостной для себя; но в первый раз представил себе её душу. И он понял её чувство, её страданья, стыд, раскаянье. *Он теперь в первый раз понял всю жестокость своего отказа, видел жестокость своего разрыва с нею*» (7, т. 6, 399. Курсив мой. – Ю. Л.).

Русская литература представляет собою уникальное явление отечественного Ренессанса, аналогичного западноевропейскому реализму эпохи Возрождения, но *обладающего специфическими национальными особенностями*. Человек, начиная с эпохи Возрождения, был провозглашён на Западе «мерою всех вещей». Русская классика утверждала иное. Она ощутила тревогу за судьбы человечества на том этапе его истории, когда стали обнаруживаться катастрофические последствия такого обожествления человека. Пушкин и Гоголь, Достоевский и Толстой, Тургенев и Гончаров остро почувствовали трагизм исторического развития, в зерне которого лежало обожествление человека, основанное на антихристианской идеализации его «природы», на соблазне – «и будем, как боги».

Гоголь, Гончаров, Достоевский вместе с другими русскими классиками были решительными противниками того понимания прогресса, которое утверждала радикально настроенная молодёжь. Прогресс в науке, заявляла она, состоит в постоянном расширении круга познания, в открытии новых научных данных, ставящих под сомнение, а то и вообще отрицающих знания предыдущие. То же самое происходит и в духовно-нравственной сфере. «Дети» вправе ставить под сомнение и отрицать те нравственные идеалы, те духовные ценности, которыми вдохновляются «отцы».

Русская классическая литература утверждала, напротив, что «для христианина нет оконченного курса; он вечно ученик, и до самого гроба ученик» (1, 55), что «в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует Евангелие, а это едва ли не труднее достижения знания» (2, 157). Русский писатель был убеждён, что любое жизнестроительство нужно начинать с себя, а не с окружения. Человек с убогой душой, отягощённой «первородным повреждением», не в состоянии изменить жизнь к лучшему. Все его реформаторские предприятия будут обречены. Только освобождая себя, только духовно совершенствуясь, можно надеяться на благодатные внешние перемены.

Здесь устанавливаются прямые или косвенные контакты русской классики со святоотеческим наследием. Современник Пушкина преподобный Серафим Саровский говорил: «Ра-

дость моя, стяжи дух мирен, и вокруг тебя спасутся тысячи» (5). В свою очередь и Пушкин заявлял: «Молодой человек! Если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (6, т. 6, 455–456). Именно таким заветам следовала русская классическая литература XIX века в магистральном русле своего развития. Достоевский называл Православную Церковь «нашим русским социализмом»: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов *всесветным единением во имя Христово*. Вот наш русский социализм!» (3, 19).

Тема «Христианство и литература» стала в последние годы одной из признанных в отечественном литературоведении. Однако не всегда учитывается то обстоятельство, что связь писателя с религиозной святыней своего народа осуществляется на уровне генетической культурной памяти и проявляется не только в том, *что* он изображает в произведении, но и в том, *как* он видит мир. Иначе говоря, эта связь не может не просматриваться в особенностях *поэтики* русской классической литературы, национальный облик которой в значительной мере сформировался под тысячелетним воздействием православно-христианских ценностей.

«Область поэзии бесконечна, как жизнь, – писал Лев Толстой, – но все предметы поэзии *предвечно* распределены по известной иерархии, и смешение низших с высшими или принятие низшего за высший есть один из главных камней преткновения. У великих поэтов, у Пушкина, эта гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства» (7, т. 18, 731). Обратим внимание на слово «*предвечный*», употреблённое Толстым. Оно означает, что в сознании русского писателя иерархия ценностей не людьми придумана, не художником изобретена. Не человек в этом мире является «мерой всех вещей»: эта мера объективна и существует независимо от наших субъективных желаний и пристрастий. Она явлена нам свыше, как солнце, как небо, как звёзды, её можно почувствовать в гармонии национального пейзажа, где всё соразмерно, организовано, прилажено друг к другу, её можно ощутить в музыке родного языка.

Русским писателям XIX века была органически чужда западноевропейская теория «самовыражения», согласно которой художник является полноправным и безраздельным творцом создаваемого им самим художественного мира. Пушкин настаивал на другом, на прозрении скрытого «лада», на постижении «высшего порядка вещей в окружающем мире». В стихотворении «Поэт» Пушкин отрекается от авторской гордыни, он говорит, что в повседневной жизни поэт не отличается от всех смертных и грешных людей: он малодушно предаётся «заботам суетного света», душа его порою «вкушает хладный сон» и «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он». Всех удивляло в Пушкине, как впоследствии в Тургеневе и других русских писателях, отсутствие тщеславия и самомнения. Русский писатель не кичился своим талантом, ибо видел в нём не личное достоинство, а Божий дар, данный ему свыше. По отношению к этому дару он, как всякий смертный человек, испытывал высокое, почти религиозное благоговение. Свою одарённость русский писатель никогда не считал сугубо личной заслугой:

Но лишь Божественный глагол  
До слуха чуткого коснётся,  
Душа поэта встрепенётся,  
Как пробудившийся орёл. (6, т. 3, 22)

«Самостояние» поэта лишено у Пушкина горделивого самообожествления. В формуле суверенности поэта заключена мысль о том, что поэт служит Богу, а не себе и не людским прихотям. Вдохновение созерцательно и бескорыстно лишь тогда, когда к нему не примешивается мысль о славе, когда его не обременяет никакая корыстная практическая цель, когда поэт не думает о том, как воспримут его читатели, и не старается подыгрывать их вкусам, их

желаниям. Отсюда – пушкинское: «Поэт, не дорожи любовью народной», отсюда же – хрестоматийные строки пушкинского «Я памятник воздвиг себе нерукотворный...»:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,  
Обиды не страшась, не требуя венца;  
Хвалу и клевету приемли равнодушно,  
И не оспаривай глупца. (6, т. 3, 373)

Отсюда – характерная, православная по своей сути, «стыдливость художественной формы», свойственная фактически всем нашим писателям-классикам и составляющая родовую черту нашего художественного сознания. На эту особенность русской поэзии чаще всего обращали внимание французы. И. С. Тургенев в речи по поводу открытия памятника Пушкину вспоминал: «Ваша поэзия, – сказал нам однажды Мериме <...>, – ищет прежде всего правды, а красота потом является сама собою; наши поэты, напротив, идут совсем противоположной дорогой: они хлопочут прежде всего об эффекте, остроумии, блеске <...> У Пушкина, – прибавлял он, – поэзия чудесным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы» (8, 70).

Ни русский роман, ни русская драма, ни русская лирика не укладываются в те чёткие отточенные художественные формы, какие предлагают им западноевропейский реализм. «Что такое “Война и мир”? – спрашивал Л. Н. Толстой и отвечал на этот вопрос так. – Это не роман, ещё менее поэма, ещё менее историческая хроника. “Война и мир” есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось. Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров. История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не даёт даже ни одного примера противного» (7, т. 7, 356).

Для русской эстетики характерна незавершённость жанровых форм, даже принципиальная их незавершаемость. Так русский писатель обозначает потенциальные возможности жизни к движению, к переменам. Завершённый человек у Толстого – самодоволен и ограничен. Красота личности неотделима у него от способности этой личности духовно расти и совершенствоваться. Завершённая форма – свидетельство исчерпанности жизненных сил, а в пределах земного, природного круга это неправда, скрывающая эгоистическое стремление художника вступить в состязание с Тем, Кто наделил его творческим даром.

Демонстративно отталкиваясь от искусства французской классической драмы, А. Н. Островский говорил, что «интрига есть ложь». Е. Г. Холодов, кропотливо исследуя мастерство Островского, доказал, что начало в его пьесах стремится быть похожим на продолжение: драматург достигает иллюзии врасплох застигнутой жизни. Потом у него тянется замедленная и развёрнутая экспозиция с привлечением героев, не имеющих прямого отношения к основному событию. Завязка в драмах Островского какая-то неуверенная, напоминающая скорее «возможность завязки» и как бы оставляющая жизни шанс на иной, неожиданный и непредвиденный ход. В кульминацию не втягиваются все наличные жизненные силы, словно хранящиеся в резерве и ещё ждущие своего часа. Поэтому и развязки у Островского не имеют претензии на окончательный итог. Они могут быть названы развязками лишь условно, так как не распутывают до конца основной узел жизненных противоречий и конфликтов (см.: 10). Островский питает доверие к повседневному ходу жизни, смягчающему самые острые конфликты, и зритель чувствует, что творческие возможности жизни неисчерпаемы, итоги, к которым привели события, относительны, движение жизни не завершено и не остановлено. В самом совершенстве художественной формы ему видится ложь, претензия писателя завершить не завершаемое, закруглить не закругляющееся. На пути движения к Совершенству всякие итоги условны, всякие концы – лишь вехи.

В связи с этим эстетический крен в изучении отечественной литературы не свободен от некоторой односторонности. Ведь русский писатель не мыслил красоты в отрыве от добра и правды. Более того, правду и добро он ставил всегда на первое место, не будучи слишком озабочен «чистой» красотой. При изучении русской литературы нельзя отделять красоту от правды, а правду от добра. Эстетический уклон не отвечает самой сути нашего искусства слова, его целостной триединой природе. Очень важно нам сейчас, когда общество наше утратило нравственные ориентиры и спутало безобразие с красотой, зло с добром, прояснить немеркнущие и вечные духовно-нравственные идеалы родной литературы.

Иногда говорят, что идеалы её слишком далеки от современности. Это ложь. Идеалы её, в своих христианских истоках, соприродны человеку. Не случайно один из отцов нашей церкви полагал, что душа человека по природе христианка. Да и Христос утверждал, что «Царство Божие внутри вас есть». Классика – не развлечение. К ней неприменимы расхожие читательские оценки: «нравится – не нравится». Приобщение к высокой литературе – не забава, а напряжённый труд.

Любовь к великой литературе нужно заслужить через духовный и трудный путь приобщения к тем ценностям и святыням, которые в ней заключены и которые она утверждает. Эти ценности никак не зависят от наших мнений о них и от нашего к ним отношения. Они абсолютны, как земля, небо и солнце. Н. Н. Страхов писал: «В таких великих произведениях, как “Война и мир”, всего яснее открывается истинная сущность и важность искусства. Поэтому “Война и мир” есть также превосходный пробный камень всякого критического и эстетического понимания, а вместе и жестокий камень преткновения для всякой глупости и всякого нахальства. Кажется, легко понять, что не “Войну и мир” будут ценить по вашим словам и мнениям, а вас будут судить по тому, что вы скажете о “Войне и мире”» (9, 392).

И тот же Н. Н. Страхов в письме к Льву Толстому от 31 марта 1882 года произнёс слова, которые могут быть прямо адресованы и нам, и всему европейскому человечеству XXI века: «Начиная с Реформации и раньше и до последнего времени, всё, *что люди делают* (как Вы говорите) – не вздор, а постепенное разрушение некоторых положительных форм, сложившихся в Средние Века. Четыре столетия идёт это расшатывание и должно кончиться полным падением. В эти четыре века *положительного ничего не явилось*, да и теперь нет нигде в целой Европе. Самое новое – в Америке и состоит в том, что голоса продаются, места покупаются и т. п. Общество держится старыми элементами, остатками веры, патриотизма, нравственности, мало-помалу теряющими свои основания. Но так как эти начала были воспитаны христианством до неслыханной силы, то человечество неизгладимо носит их в себе, и их ещё долго хватит для его подержания. Но живёт оно не ими, а против них или помимо их» (4, 292).

#### Литература

1. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Сочинения Н. В. Гоголя. Изд. 15-е; под ред. Н. С. Тихонравова. Т. 7. СПб., 1900.
2. Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М., 1955.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 27. М., Л., 1984.
4. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб., 1913.
5. Преподобный Серафим Саровский и его духовные наставления. URL: Режим доступа: serafim-sarovskij-nastavlenija.html&d=1.
6. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Изд. 3-е. М., 1964. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
7. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 22 т. М., 1980. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.
8. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч.: в 15 т. Т. 15. М., Л., 1968.
9. Страхов Н. Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом (1862–1885). Изд. 3-е. СПб., 1895.
10. Холодов Е. Г. Мастерство Островского. Изд. 2-е. М., 1967.

# РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА (К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

УДК 821.161.1"18"

**А. Л. Фокеев**

Саратовский национальный исследовательский университет имени Н. Г. Чернышевского  
fokal56@rambler.ru

## СТИХИЯ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА («ЗАПИСКИ ОХОТНИКА»)

*В статье рассматриваются этнографические элементы в «Записках охотника» И. С. Тургенева, трансформирующиеся в сюжетно-образной системе рассказов в соотношении с различными фольклорными жанрами, что воссоздает в целом стихию народной жизни; обращается внимание на специфику этнографического пейзажа, несущего нередко социально-психологическую функцию, представляющего своеобразный литературно-фольклорный синтез.*

*Ключевые слова:* И. С. Тургенев, «Записки охотника», фольклорно-этнографические элементы, стихия народной жизни, этнографический пейзаж, литературно-фольклорный синтез.

**A. L. Fokeev**

Chernyshevsky Saratov National Research University  
fokal56@rambler.ru

## FOLKLIFE IN ITS ELEMENT IN IVAN TURGENEV'S WORKS ("A SPORTSMAN'S SKETCHES")

*The article discusses the ethnographic elements in "A Sportsman's Sketches" by Ivan Turgenev, transformed into a plot-figurative system of stories in relation to various folklore genres, which portray the folklife. The special attention is drawn to the peculiarities of the ethnographic landscape, often having a socio-psychological function, and to the synthesis of literary and folk.*

*Keywords:* "A Sportsman's Sketches", folk-ethnographic elements, folklife, ethnographic landscape, synthesis of literary and folkish.

Фольклорно-этнографические тенденции явно просматриваются в «Записках охотника» И. С. Тургенева. Они документальны точными указаниями на место действия: Орёл, Курск, Жиздра. Однако это не фактографический очерковый документализм с ярко выраженным описательным характером увиденного автором, с указанием последовательно географических мест, как в литературе путешествий. Вместе с тем образ конкретизирован в пределах Тульской и Орловской губерний с их социально-экономической обусловленностью, особенностями местности, природы, своеобразием быта и типов крестьян как носителей народной национальной идеи. Эти особенности широкого движения жизни, художественного пространства заметил ещё И. А. Гончаров «...как заходили передо мной эти русские люди, запестрели берёзовые рощи, нивы, поля... Орёл, Курск, Жиздра, Бежин луг – так и ходят около» (1, 262).

Фольклор трансформируется в сюжетно-образной системе произведения, соотносится с фольклорными жанрами (сказаниями, народной песней), их художественной образностью, поэтикой, сюжетом («Певцы», «Ермолай и мельничиха», «Свидание», «Живые мощи»). Однако все перечисленные элементы довольно специфичны у Тургенева, поскольку в его творчестве этнографического очерка как такового нет, писатель отходит от очерка к рассказу, и всё-таки этнографические элементы в них могут быть обнаружены.

Уже в первом рассказе «Хорь и Калиныч» в развивающийся сюжет писатель включает конкретные этнографические элементы, хотя и не ставит своей задачей изложение точного



документального материала. Этнографический рисунок дан Тургеневым в начале рассказа. Писатель замечает резкую разницу между «породой» людей: «Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живёт в деревянных осиновых избёнках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дёгтем и по праздникам ходит в сапогах». Тургенев даёт и место описание деревень: «Орловская деревня... обыкновенно расположена среди распаханых полей, близ оврага... Изба лепится к избе, крыши закиданы гнилой соломой... Калужская деревня, напротив, большею частью окружена лесом; избы стоят вольней и прямей, крыты тёсом...» (3, 9).

В духе этнографической литературы приводит Тургенев описание крестьянской избы зажиточного Хоря и избышки Калиныча. «Мы вошли в избу. Ни одна суздальская картина не залепляла чистых бревенчатых стен; в углу перед тяжёлым образом в серебряном окладе теплилась лампадка; липовый стол недавно был выскоблен и вымыт». «Калиныч отворил нам избышку, увешанную пучками сухих душистых трав, уложил нас на свежем сене» (3, 10).

В рассказе «Певцы», повествующем о «русской, правдивой, горячей» душе крестьянина-отходника Яшки-Турка, которая звучала и дышала в нём «и так и хватала за сердце, хватала прямо за его русские струны» (3, 189), при помощи песни раскрывается национальный характер героя. Писатель воплощает концепцию погружения в народную стихию, делая героя своеобразным её носителем. В то же время в рассказе, далёком, казалось бы, от этнографических описаний, их можно всё-таки заметить. Например, в описании деревни Колотовки и Прытынного кабачка: «Небольшое сельцо Колотовка лежит на стыке голого холма, сверху донизу рассечённого страшным оврагом, который, зияя, как бездна, вьётся, разрытый и размытый, по самой середине улицы и пуше реки... разделяет обе стороны бедной деревушки» (3, 178).

Исследователи считают это описание пейзажем, но если идти от первоначального значения слова (от французского – *pay*), то пейзаж – это не только природа, но и страна, и местность. В данном случае, на наш взгляд, это элемент местной этнографии, возможно его определить и как этнографический пейзаж. Вместе с тем у Тургенева он несёт социально-психологическую функцию: усиливает впечатление безысходности крестьянской жизни.

Погружение в народную стихию Тургенева заметно и в рассказе «Бежин луг». В нём можно наблюдать приметы народного быта, выраженные в какой-то мере в этнографическом описании деревенского пастбища – выезда крестьянских мальчиков в ночное. Здесь же воспроизводятся черты мифологического сознания крестьянских детей, их представления, источником которых являются услышанные ими народные легенды и предания, просто страшные рассказы, бытующие в крестьянской среде. Речь крестьянских мальчиков, их рассказы носят элементы фольклорной прозы, народно-художественного словесного творчества. В ней может быть отмечена народная фразеология, элементы сказа.

Так, в рассказе Кости о Гавриле, слободском плотнике, наблюдаются сказовые элементы и проявляется специфика народной речи. «Уж он ходил, ходил, братцы мои, – нет! не может найти дороги. Вот и присел он под дерево; давай, мол, дождусь утра, – присел и задремал. Вот задремал и слышит вдруг, кто-то его зовёт. Смотрит – никого. Он опять задремал – опять зовут. Он опять глядит; а перед ним на ветке русалка сидит, качается и его к себе зовёт...» (3, 82). Рассказы мальчиков о русалках, домовых, леших, утопленниках, поверья о Тришке вслед за авторским повествованием входят в структуру художественного текста, создавая стилистику «текста в тексте», то есть своеобразный литературно-фольклорный синтез.

О воздействии фольклора на творческое сознание Тургенева, прежде всего народных песен и легенд, свидетельствуют и такие рассказы, как «Малиновая вода», «Льгов», «Бурмистр», «Мой сосед Радиллов», «Лебедадь», «Контора», «Смерть».

Пейзаж писателя также соотнесён с фольклором. Отдельные пейзажные зарисовки в художественном сознании Тургенева соотносятся с образами народной поэзии, с местами действия былинных богатырей, с элементами исторических и географических реалий.

К народной стихии в рассказах Тургенева относится и «фольклорность» речи персонажей и авторской речи, почерпнутая из устного народного творчества и представленная в соответствии с народной эстетикой.

Таким образом, «Запискам охотника» Тургенева оказывается близка художественная концепция погружения в стихию народной жизни, восходящая, на наш взгляд, к этнографической школе В. И. Даля, а также способы и методы её воплощения в художественном творчестве: включение фольклорных жанров в контекст произведения, привлечение их как источников сюжета, как материала для характеристики быта и мировоззрения крестьянского героя, опора на национальную стихию языка, использование народного склада крестьянской речи, крестьянских монологов, сказовой манеры изложения, детальных описаний мест, жилищ, одежды, а также интерес писателя к крестьянскому типу, манере описывать этот тип.

Тургенев, усвоив творческий опыт Даля, в своём индивидуальном художественном своеобразии расширил и углубил эстетические возможности реализма, выходя, по утверждению Ю. В. Лебедева, за пределы «частной» индивидуальности к общим национальным «силам и стихиям» жизни» (2, 10).

#### Литература

1. Гончаров И. А. Собр. соч. М., 1955. Т. 8.
2. Лебедев Ю. В. «Записки охотника» И. С. Тургенева. М., 1977.
3. Тургенев И. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1. М., 1961.

УДК 81'37

Т. А. Лобанова

Я. Е. Кузнецова

Ивановский государственный университет  
sovrus420@ivanovo.ac.ru

**СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ТАЙНОГО ПСИХОЛОГИЗМА  
В ОДНОРОДНЫХ РЯДАХ С СОЮЗОМ «И»  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ»)**

*В статье раскрыты не только вербальные, но и невербальные средства проявления тайного психологизма героев в однородных рядах с союзом «и». Несмотря на частные значения смысловых отношений в однородных рядах, союз «и» является выразителем отношений сходства.*

*Ключевые слова: И. С. Тургенев, «Первая любовь», союз, однородные ряды, контекстуальные антонимы, психологизм.*

T. A. Lobanova

Ya. Ye. Kuznetsova

Ivanovo State University  
sovrus420@ivanovo.ac.ru

**MEANS OF EXPRESSION OF THE HIDDEN PSYCHOLOGISM  
IN HOMOGENEOUS ROWS WITH CONJUNCTION "AND"  
IN A SIMPLE SENTENCE  
(ON THE MATERIAL OF THE WORK "FIRST LOVE" BY IVAN TURGENEV)**

*The article reveals not only verbal, but also nonverbal means of manifestation of the heroes' hidden psychologism in similar parts of a sentence with conjunction "and". Despite the particular meanings of semantic relations in similar parts of a sentence, the conjunction "and" is the expression of similarity relations.*

*Keywords: conjunction, similar parts of sentence, contextual antonyms, psychologism.*

Повесть «Первая любовь» И. С. Тургенева привлекает мастерством проникновения в психологию людей. Писатель в данном произведении демонстрирует ведущий принцип своего творчества – тайный психологизм, который является скрытым, внутренний мир раскрывается с помощью невербальных средств. По мнению А. Б. Есина, Тургенев создаёт наглядную картину внутреннего мира, но не объясняет её. При такой установке внутренний мир предстаёт перед читателем во всей своей реальной многосторонности (1, 87).

В повести «Первая любовь» главной движущей силой является любовь, которая становится первой для всех героев. Любовь для Тургенева всегда была сложным чувством, «странным, лихорадочным временем, в котором противоположные чувства, мысли... кружились вихрем» (3, 370). Противоречивость характеров героев проявляется в однородных рядах с союзом «И», где компоненты (контекстуальные антонимы) противопоставлены друг другу: «Все это она делала молча, с какой-то забавной медлительностью и с той же **светлой и лукавой** усмешкой на чуть-чуть раскрытых губах» (3, 315). Компоненты «**светлой и лукавой**» характеризуют мимические движения (усмешку) главной героини повести. Лексема «светлый» указывает на то, что девушка ещё молода, чиста. Однако лексема «лукавой» говорит о её неискренности, она искушена лукавством, несмотря на то что она ещё юна. Однородные ряды, соединенные союзом «И», являются противопоставленными, неоднозначными.

Первая любовь юного героя, в свою очередь, едва уловима. Это наглядно видно в следующем примере: *Меня жгло как огнём в её присутствии...но к чему мне было знать, что это был за огонь, на котором я горел и таял, – благо мне было сладко **таять и гореть*** (3, 370).

В Малом академическом словаре под ред. А. П. Евгеньевой лексема «**Гореть**» означает – быть охваченным каким-л. сильным чувством, со страстью отдаваться чему-либо (2, 254);

лексема «*таять*» – приходит в томное состояние, томиться, исчезать (2, 657). А «томиться», в свою очередь, имеет несколько значений, в частности второе значение – испытывать тягостное ощущение. В однородном ряду сказуемые «горел и таял» формируют причинно-следственные отношения (с отрицательной оценкой): испытывая чувства, герой «исчезал», страдал.

Но во втором однородном ряду «благо мне было сладко таять и гореть» лексема «таять» употребляется в другом значении – вызывать истому, чувство приятной расслабленности. В результате трансформации в однородном ряду «сладко таять и гореть» компоненты формируют уже отношения равноправные: собственно соединительные (с положительной оценкой), благодаря общему второстепенному члену – лексеме «сладко».

Следует обратить внимание на то, как показана первая любовь взрослого героя, отца главного героя – Петра Васильевича. Внутренний мир взрослого персонажа Тургенев передаёт через невербальные средства (взгляд). В ситуации с матерью юного героя отец очень суров, его взгляд холоден: «он холодно взглянул на неё: она умолкла» (3, 310), что говорит о его безразличии и об увлеченности другой женщиной. Но в отношениях с сыном отец проявляет себя как подросток, забавляется с ним, может быть именно поэтому его тянет к довольно молодой особе – у него у самого ещё не повзрослевшая душа: «Он изредка посмеивался, как-то **светло и забавно** поглядывал на меня...» (3, 334). Компоненты **светло и забавно** указывают на положительную сторону характера героя, которая существует одновременно с его отрицательными качествами (холод, самовластие и т.д.). Мы можем сказать, что в основе характера взрослого персонажа лежит приём антитезы, в нём сочетаются самые противоположные чувства и качества.

Кроме того, можно отметить особенность построения многокомпонентных рядов с градационным значением, передающим сложные чувства взрослого мужчины: *Я не видал человека более изысканно спокойного, самоуверенного и самовластного* (3, 309). В однородных рядах прослеживается контрастная антонимия, где первый компонент «спокойный», то есть тихий, находящийся в состоянии покоя, с положительной семантикой, третий компонент «самовластный» с резко отрицательной, с пометой (книжн.), между ними есть компонент «самоуверенный», который своеобразно уравнивает неустойчивое состояние героя. Такое построение отражает нарастание отрицательной оценки. Следовательно, взрослый мужчина имеет более прагматичный взгляд на это непривычное чувство первой любви, он более хладнокровный, но, тем не менее, в нём проявляются юношеские черты.

Таким образом, союз «И» соединяет однородные члены, контекстуально противоположные между собой, так как любовь юного мальчика стихийна. Любовь – противоречивое чувство и проявляется в невербальных средствах как результат тайного психологизма Тургенева. Кроме того, союз «И» соединяет однородные ряды с градационным значением, потому что у взрослого человека первая любовь протекает по-другому, намного сложнее. Она более упорядочена, поэтому происходит в различной степени нарастания чувств, чаще всего с негативной семантикой.

#### Литература

1. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы: кн. для учителя. М., 1988.
2. Словарь русского языка: в 4 т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1981–1985.
3. Тургенев И. С. Первая любовь: повести. СПб., 2014.

УДК 821.161.1.09"18"

**Р. А. Курбанова**

Костромской государственный университет  
kurbanova.regina479@gmail.com

## СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА РЕМАРОК В ПЬЕСЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ»

*В статье рассматриваются структурно-семантические особенности ремарок, которые являются важным способом выражения авторской позиции в пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне». Обосновывается классификация ремарок, выявляются их функции в драматическом дискурсе писателя.*

*Ключевые слова:* И. С. Тургенев, «Месяц в деревне», драматический дискурс, ремарка, структура, семантика, функция, эмотивность.

**R. A. Kurbanova**

Kostroma State University  
kurbanova.regina479@gmail.com

## STAGE DIRECTION IN IVAN TURGENEV'S PLAY "A MONTH IN THE COUNTRY": STRUCTURE AND SEMANTICS

*The article deals with the structural and semantic features of stage directions which are the important way of the author's position in Ivan Turgenev's play "A Month in the Country". The author substantiates the classification of stage directions, reveals their functions in the dramatic discourse of the writer.*

*Keywords:* drama discourse, stage direction, structure, semantics, function, emotionality.

В современной лингвистике возрастает исследовательский интерес к изучению драматического дискурса в коммуникативно-прагматическом аспекте. Ученые обращают особое внимание на роль ремарки в отражении авторских интенций. Соединяясь с репликами персонажей, авторские ремарки обеспечивают структурно-смысловую целостность текста.

Ремарка – это драматургический термин, обозначающий пояснения, замечания, комментарии автора к изображаемому в драме событию (2, 206). Современные исследования по поэтике ремарок учитывают частоту их появления, объем, динамику воздействия речи персонажей, эмотивность. И. Я. Балягина, В. И. Комарова, Н. А. Николина, Л. А. Шувалова (5) исследуют ремарки в структурно-грамматическом аспекте, сосредотачивают внимание на описании предложений в составе ремарки, обосновывают классификации ремарок.

Охарактеризуем структурно-семантическое своеобразие авторских ремарок в пьесе И. С. Тургенева «Месяц в деревне» (1850). По структуре ремарки традиционно соотносятся со словом, словосочетанием или предложением. Однословные ремарки Тургенева выражены следующими языковыми единицами: *останавливаясь, вставая, оборачиваясь* (одиночные деепричастия несовершенного вида); *с досадой, с сердцем, с смущением, с иронией, с живостью* (предложно-падежная форма существительного в роли наречия). В данной группе ремарок необходимо обратить внимание на адресат-реплики. Функция обращений носит больше апеллятивный характер, выраженный одним словом: по имени (*Кате, к Вере*), по имени и отчеству (*Наталье Петровне, Лизавете Богдановне*) и по фамилии (*Ракитину, Ислаеву*).

Структуре словосочетания соответствуют ремарки, языковая конструкция которых состоит из двух знаменательных слов с предлогом (*смотрит на часы; глядя в пол; после долгого молчания; берет под руки*) или без предлога (*горькая улыбка; смущенный взгляд*).

Компонентами третьего вида ремарок являются следующие формы: 1) простое предложение: а) двусоставные предложения (*Наталья Петровна смотрит на него с едва заметной усмешкой; Ракитин ходит некоторое время взад и вперед; Он жмет ей руку и прибавляет поспешно*); б) неполное двусоставное предложение (*треплет ее по щеке; склоняет голову на руки; останавливается и продолжает с некоторым смущением*); 2) сложное бессоюзное

предложение (*вдруг оглядывается; умолкает и до половины прячется за куст; слева Беляев и Верочка; у Беляева в руках змей*). Конструктивным элементом большинства ремарок является бессоюзное сложное предложение (далее БСП). Согласно структурно-синтаксическим характеристикам БСП и степени его распространения можно выделить наиболее встречающуюся форму: БСП, части которого имеют предельно простую структуру и производят впечатление готовых формул.

Выявление особенностей семантики ремарок в пьесе Тургенева позволяет определить своеобразие идиостиля писателя. Взяв за основу разработанные Н. А. Николиной семантические группы ремарок (1, 256), мы можем объединить их в три группы, учитывая при этом функции ремарок (вступительные, технические и психологические ремарки (2, 206)): 1) экспозиционные (*имение Ислаева; сад*); 2) ремарки, описывающие поведение, особенности речи героев; 3) ремарки, сопровождающие или предваряющие действия героев и характеризующие их психологическое состояние (интроспективные ремарки). Рассмотрим более подробно вторую группу ремарок, характеризующих различные особенности: а) речь персонажей с точки зрения эмоционального наполнения и качества голосового тона (*громко; ласково; робко; горько; уныло; вполголоса*); б) описание поведения героев, что передает позитивную или негативную авторскую оценку (*смущенно смотрит на Беляева; смеясь, протягивает ему руку; молчание; говорит с усилием*). Здесь присутствует семантика форм настоящего времени. Это поясняет интенции главной героини, Натальи Петровны, которая сама еще не осознает до конца, что влюблена в молодого учителя Беляева. В смысловой оппозиции автор представляет ремарки, которые при появлении мужа Натальи Петровны теряют свою эмоционально-экспрессивную окрашенность. Самая первая ремарка в пьесе – *флегматически* `вяло, медлительно, безразлично` (3) – вводит читателя в атмосферу деревенского быта (символ устойчивости и идеалистических представлений о жизни (3)). Так психологическая функция ремарок раскрывает причины поведения героини, которая хочет убежать от навязчивого субъекта, выражая свое нежелание находиться с ним рядом долгое время.

Благодаря ремаркам невербального выражения мысли (*опустив глаза; подумав; помолчав*) автор раскрывает внутреннюю борьбу героини, ее задумчивость. С помощью структурно-семантического анализа выявлено, что ремарки ментальной семантики можно дифференцировать на следующие группы: ремарки-глаголы, ремарки-существительные и ремарки-наречия. В корпус ремарок-глаголов входят глаголы, которые эксплицируют речемыслительные процессы Натальи Петровны (*задумчиво повторяет последние слова; она продолжает несколько обиженная; останавливается, проводит по лицу*), а также имплицитно выражают внутренние переживания и размышления героини (*молча чертит зонтиком перед собой; принужденно улыбается; смотрит неподвижно в пол*). Тургенев не дал пьесе яркой внешней событийности, интерес автора сфокусирован на психологической развязке любовного конфликта. Интерпретация текста пьесы выявляет интроспективные ремарки, которые указывают на повышенное чувство вины (*Наталья Петровна потупляет глаза; отводит взгляд в сторону; смотрит испуганно*). Основные движения и жесты, которые передают эмоциональную закрытость героини, состоят в следующем: 1) в желании спрятать лицо (*она прячет голову в руки; прижимает обе руки к лицу и падает в кресло*); 2) в желании спрятаться, провалиться сквозь землю (*она вдруг закрывает лицо руками, толкает дверь коленом и быстро уходит*); 3) умолкание, невозможность открыть уста (*после непродолжительного молчания; помолчав; тихо продолжая*). Однако чувство отверженности от мира, самоосуждение, укоры совести, которые испытывает героиня, выражены ремарками-наречиями (*принужденно смеясь; холодно; мрачно; живо; резко*), что указывает на нравственную чистоту героини и является началом ее раскаяния и оправдания.

В ходе анализа пьесы было выявлено 919 ремарок, где в большей части преобладают ремарки-слова. Тургенев обращал особое внимание на обработку авторских ремарок к репли-

кам персонажей. Ремарки в пьесе активно участвуют в развитии сюжетных линий, создают эмоциональную тональность текста, характеризуют мысли, чувства, поступки героев, отражают своеобразие идиостиля Тургенева-драматурга.

#### Литература

1. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. М., 2003.
2. Польшикова Л. Д. Ремарка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.
3. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М., 1985–1988.
4. Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 2: Сцены и комедии. М., 1978.
5. Шувалова Л. А. Ремарка в драме. СПб., 1999.

УДК 81.373.72

**М. А. Фокина**

Костромской государственной университет  
madi.fokina@mail.ru

### ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «СТЕПНОЙ КОРОЛЬ ЛИР»

*В статье представлен филологический анализ лексико-фразеологических и синтаксических языковых единиц, определяющих своеобразие повествовательной структуры художественного текста. Выявляются нарративные свойства доминантных образных средств, которые обеспечивают структурно-смысловую целостность перволичного повествования.*

*Ключевые слова: И. С. Тургенев, «Степной король Лир», художественный нарратив, нарративный потенциал, тип повествования, субъект речи, повествовательная точка зрения, смысловые доминанты, ключевые метафоры.*

**M. A. Fokina**

Kostroma State University  
madi.fokina@mail.ru

### LANGUAGE MEANS IN NARRATIVE STRUCTURE OF IVAN TURGENEV'S NOVELLA "A LEAR OF THE STEPPES"

*The article presents a comprehensive philological analysis of the language means of different levels which determine the peculiarities of the narrative structure of the fictional text under study. Special attention is paid to the narrative properties of the leading figurative means that provide the structural and semantic integrity of the first-person narrative.*

*Keywords: fictional narrative, narrative potential, narrative type, subject of speech, narrative point of view, semantic dominants, key metaphors, narrative polyphony.*

Повесть И. С. Тургенева «Степной король Лир» (1870) отражает воспоминания писателя о его жизни в родовом имении Спасское-Лутовиново, является повествованием от 1 лица и имеет сложную нарративную структуру.

Нарратив (от лат. *narrare* 'рассказывать') представляет собой «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события, что делает его двоякособытийным» (7, 134). Двусобытийность художественного повествования точно охарактеризовал М. М. Бахтин: «Перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена... и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте...» (1, 403–404).

К составляющим нарративной организации художественного текста (его повествовательной структуры) относятся тип повествования, субъектно-речевые особенности, повествова-

тельная точка зрения (4, 92). Яркими средствами формирования повествовательной структуры являются лексико-фразеологические и синтаксические языковые единицы, которые обладают высоким нарративным потенциалом: имеют пространственно-временную и процессуальную семантику, с их помощью создаются смысловые доминанты текста, ключевые метафоры и символические образы. Нарративный потенциал языковых средств проявляется в их влиянии на композиционную и содержательную организацию повествования.

Последовательно рассмотрим все составляющие нарративной организации тургеневской повести, охарактеризуем систему языковых средств их создания и раскроем функции ведущих речевых образов в художественном повествовании.

В повести представлена многокомпонентная модель литературной коммуникации: автор – рассказчик – слушатели – читатель. Произведение имеет кольцевую композицию и соединяет два временных плана: прошлое и настоящее. Несколько университетских товарищей размышляют о шекспировских характерах, встречающихся в реальной жизни. Хозяин дома, вспоминая свою юность, рассказывает о трагической судьбе одного провинциального помещика, изгнанного из родного дома и обманутого взрослыми дочерьми.

Перволичный рассказчик принадлежит художественному миру произведения, его зовут Дмитрий Семенович, он является сыном богатой помещицы. Изображаемые события представлены глазами пятнадцатилетнего юноши, с интересом познающего взрослую жизнь и окружающих людей. Чаще всего повествовательная точка зрения выражена субъективными оценками юного Дмитрия. В его речи преобладает лексика, оценивающая человека по внешним особенностям и/или внутренним качествам. Более всех он восхищается уникальным человеком, соседом-помещиком Харловым Мартыном Петровичем. Ключевыми метафорами, характеризующими главного героя, являются выразительные лексические синонимы: *исполин, великан, колосс*. Рассказчик обращает внимание на недюжинную силу и огромные размеры Харлова: *громадное туловище; двухаршинная спина; сила истинно геркулесовская*.

Нередко повествователь, оценивая людей, ссылается на мнения, суждения, высказывания других героев повести: *Матушка моя не жаловала старшей дочери Харлова; она называла ее гордячкой; «Вольница, казачья кровь!» – так отзывался о ней Мартын Петрович* (Харлов о младшей дочери Евлампии); *«Как есть леший», – уверяла моя старая няня* (о Харлове); *Матушка называла его жидёнком* (о Слёткине, зяте Харлова). Рассказчик также пытается прогнозировать возможные оценки людей: *Всякий, взглянув на нее, наверное, подумал бы: умница и злока* (об Анне, старшей дочери Харлова); *«Ох ты, балованный барчонок!» – словно говорила эта улыбка* (предположение о том, что могла выражать недоброжелательная улыбка Анны по отношению к пятнадцатилетнему Дмитрию).

К приемам диалогизации повествовательного монолога относятся цитация чужих слов и активное включение в речь рассказчика вопросительных и/или восклицательных предложений, создающих вопросно-ответные сверхфразовые единства. Например: *И кто же был это чудовище? Харлов!; Меня же все занимал вопрос: что он, собственно, хотел сказать своей дочери? Простить ли он ее хотел или проклясть? Я решил наконец, что – простить; Что было предпринять? Послать в город за исправником, собрать крестьян? Матушка совсем потерялась*.

Смысловой доминантой текста является метафора *кров*, имеющая пространственную семантику: 'дом, жилище, приют; защита, покров' (5, т. 2, 131). Развертывание метафоры осуществляется в нескольких ключевых фрагментах повествования, в том числе в субъектно-речевом плане персонажей произведения. В разговоре Сувенира с Харловым лексема *кров* графически выделена авторским курсивом, что способствует ее смысловой актуализации в диалогической речи героев:



– А дочки ваши, с зятьком вашим... под вашим кровом над вами потешаются вдоволь! И хоть бы вы их, по обещанию, прокляли! И на это вас не хватило!

– Нет! Я их не проклянута... Им это нипочем! А кров... кров я их разорю, и не будет у них крова так же, как у меня! Узнают они Мартына Харлова! Не пропала еще моя сила! Узнают, как надо мной издеваться!.. Не будет у них крова» (6, 556).

Харлов еще при жизни оформил дарственную на свое имение дочерям Анне и Евлампии, которые впоследствии выгнали его из родного дома, оставив без крова. Узнав об этом, Сувенир (прозвище Бычкова, брата покойной жены Харлова) искренне злорадствует, жестоко издевается над ним, не проявляя сочувствия и сострадания к несчастному и обманутому человеку. Разгневанный, вспыльчивый Харлов принимает решение разрушить свое семейное гнездо. Кульминационный эпизод повести насыщен языковыми средствами с процессуальной семантикой, глаголы и глагольные формы передают динамику событий, усиливают эмоциональную тональность повествования:

«По настилке чердака, вздымая пыль и сор, неуклюже-проворно двигалась исчерна-серая масса и то раскачивала оставшуюся, из кирпича сложенную, трубу (другая уже повалилась), то отдирала теснину и бросала ее книзу, то хваталась за самые стропила. То был Харлов. Совершенным медведем показался он мне и тут: и голова, и спина, и плечи – медвежьи, и ставил он ноги широко, не разгибая ступни – тоже по-медвежьему. Резкий ветер обдувал его со всех сторон, вздымая его склоченные волосы; страшно было видеть, как местами краснело его голое тело сквозь прорехи разорванного платья; страшно было слышать его дикое, хриплое бормотание» (6, 559–560).

Рассказчик, потрясенный увиденным зрелищем, изображает разъяренного, доведенного до отчаяния героя диким зверем, хищным медведем. Развернутая метафора *медведь* разг. ‘о крупном, сильном, но грузном и неуклюжем человеке’ (5, т. 2, 242) формирует текстовую модальность, передает изумление и страх юного очевидца от разыгравшейся семейной драмы: *страшно было видеть; страшно было слышать*. Разламывая крышу дома, Харлов перед своей трагической гибелью обращается с обидой и упреками к дочерям и зятю:

– Захотели вы меня крова лишить – так не оставлю же я вам бревна на бревне! Своими руками клал, своими же руками разорю – как есть одними руками!..

Убили вы во мне веру-то! Все убили! Был я орлом – и червяком для вас сделался... а вы – и червяка давить? (6, 562).

Предсмертная речь Харлова достигает высокого эмоционального напряжения, наполняется яркими образными выражениями. Герой бросает фразу, восходящую к библейской метафоре: *не оставлю бревна на бревне* (ср.: *не оставит камня на камне* книжн. ‘произвести полное, необратимое разрушение, погубить, уничтожить, ликвидировать что-либо’ (3, 286). Афористическое высказывание *Был я орлом – и червяком для вас сделался* создает антитезу, содержит антимические символы *орел – червяк* и является своеобразным обобщением семейного конфликта, жизненным итогом сложных взаимоотношений постаревшего отца и взрослых дочерей.

Семантические переключки с известной трагедией В. Шекспира «Король Лир» отражены автором в названии произведения и в последовательном развертывании трагического сюжета повести. Шекспировский заголовок получает метафорическое переосмысление и относится к фонду крылатых единиц современного русского литературного языка: *король Лир* книжн. ‘о бесприютных стариках, испытавших неблагодарность и жестокость близких людей’ (2, 233).

Таким образом, в повести И. С. Тургенева «Степной король Лир» активно функционирует система разноуровневых языковых средств, обладающих высоким нарративным потенциалом, что проявляется в их способности передавать динамику событий, создавать пространственно-временные характеристики текста, субъективировать перволичное повествование, диалогизировать монологическое слово рассказчика, формировать текстовую модальность,

актуализировать семантику доминантных образов. Текстовое взаимодействие лексико-фразеологических и синтаксических образных средств и речевых приемов выразительности обеспечивает структурно-смысловую целостность художественного нарратива.

#### Литература

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Берков В. П., Мокшенок В. М., Шулежкова С. Г. Большой словарь крылатых слов русского языка. М., 2005.
3. Дубровина К. Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. М., 2010.
4. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М., 2003.
5. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1985–1988.
6. Тургенев И. С. Записки охотника. Повести и рассказы. М., 1979.
7. Тюпа В. И. Нарратив // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008.
8. Фокина М. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие. Кострома, 2013.
9. Фокина М. А. Фразеология в русской повествовательной прозе XIX–XX веков: науч. монография. Кострома, 2007.

УДК 821.161.1.09"18"

**Е. А. Акелькина**

Омский региональный центр изучения творчества Ф. М. Достоевского  
при ОмГУ им. Ф. М. Достоевского  
fmdostocentr@yandex.ru

### И. С. ТУРГЕНЕВ О ХУДОЖНИКАХ

*Статья анализирует художественную критику И. С. Тургенева, его обзоры выставок известных русских художников в России и за границей. Писатель был другом многих русских художников, помогал им, писал об их произведениях. Обзоры Тургенева знакомили иностранцев с русским искусством.*

*Ключевые слова:* И. С. Тургенев, писатель, художники, живопись, художественная критика, обзоры выставок.

**Ye. A. Akel'kina**

Fyodor Dostoevsky oeuvre research centre in Omsk Region  
fmdostocentr@yandex.ru

### IVAN TURGENEV ABOUT ARTISTS

*The article analyses artistic criticism by Ivan Turgenev, his reviews of exhibitions by Russian artists in Russia and abroad. The writer was befriended by many Russian famous artists, and he helped them, wrote about their works. Reviews by Ivan Turgenev introduced Russian art to foreigners. Ivan Turgenev created dialogue of cultures, realised interaction of literature and painting.*

*Keywords:* Ivan Turgenev, writer, artists, painting, artistic criticism, reviews of exhibitions.

И. С. Тургенев был знаком в своей жизни со многими художниками-графиками и живописцами. Весь XIX век литература была доминирующим видом искусства в России. Внимание литераторов к мастерам изобразительного искусства носило покровительственно доброжелательный характер, большинство выпускников академии художеств в первую половину XIX века были выходцами из низших сословий – крепостных, городских ремесленников, разночинцев. Им не хватало знания иностранных языков, общей культуры, систематического образования.

Тургенев, как и другие известные писатели, считал своим долгом помогать художникам и продвигать русское искусство за границей. Он много сделал для того, чтобы в Западной Европе узнали и признали знаменитых русских живописцев и скульпторов.

В 1840-е – 1850-е годы в круг знакомых художников Тургенева входили в основном графики, связанные с журналами. Это К. А. Горбунов, автор одного из первых портретов В. Г. Белинского, А. Н. Беляев, Е. Е. Бернадский, братья А. А. и В. А. Агинь, В. Ф. Тимм, А. Е. Бейдеман, Л. М. Жемчужников и др. Все эти авторы связаны с писателями «натуральной школы», известны своими иллюстрациями и графическими сериями. Если литература была важна

силой обобщающей мысли, то изобразительные искусства привлекали зрителей чувственной достоверностью изображаемых явлений. Вряд ли Тургенев, имея дела с популярными рисовальщиками не самого высокого мастерства, мог получить необходимый опыт восприятия природы выразительности в живописи, научиться видеть за внешним внутреннее. В воспоминаниях за 1853–1854 гг. одного из братьев Жемчужниковых Льва Михайловича описываются частые встречи с Тургеньевым на вечерах у А. К. Толстого, где писатель любил читать Пушкина, Шекспира. Через год Л. М. Жемчужников, работая на Украине (в Линовице), писал: «Я много работал акварелей, начерчивал и записывал все, что видел и мог собрать. Отправляемые в Петербург рисунки мои Иван Сергеевич Тургенев продавал и высылал мне деньги» (4, 179). Чаще всего отношение к работам этих рисовальщиков диктовалось дружескими чувствами Тургеньева, а не их реальной значимостью.

В 1840-м году во время заграничного путешествия по Италии Тургенев впервые увидел подлинники великих художников прошлого (Микеланджело, Рафаэля, античных скульпторов, Г. Рени), он написал об этих впечатлениях Т. Н. Грановскому: «Со мной случилось то же, что с бедным человеком, получившим огромное наследство... Целый мир, мне не знакомый, мир художества – хлынул мне в душу... Скажу вам на ухо: до моего путешествия в Италию мрамор статуи был для меня только мрамор, и я никогда не мог понять тайную прелесть живописи» (5, 100). Лишь постепенно, знакомясь с художниками, всматриваясь в их произведения, Тургенев приобретает круг любимых живописцев, в основном это будут картины художников, с которыми он познакомится за границей: А. П. Боголюбов, И. Е. Репин, М. М. Антокольский, В. Д. Поленов, И. П. Похитонов, В. В. Верещагин, А. И. Куинджи, А. А. Харламов, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский. Однако понимание истинного масштаба творчества этих столь разных художников писатель так и не обретет. Вероятно, этому мешало отсутствие системы знаний по истории изобразительного искусства и недостаточное представление о специфике выразительности в живописи, так как сам Тургенев живописью не занимался. Кроме всего прочего писателя привлекала часто личность художника больше, чем его творчество. В целом Тургенев сыграл в художественной жизни пореформенной России уникальную роль пропагандиста русского художества за границей, ходатая и защитника интересов искусства перед властью, а также он воспринимался как живой представитель культуры, осуществлявший связь между художниками 1840-х – 1850-х и 1860-х – 1870-х годов.

Часто бывая в доме известного композитора А. Н. Серова, слушая музыку и встречаясь там с художниками, Тургенев сыграет благотворную роль в судьбе его сына, будущего великого художника Валентина Александровича Серова. Девятилетний потерявший отца мальчик встретится с писателем в мастерской своего учителя И. Е. Репина, он будет и взрослым вспоминать, как Тургенев читал свои произведения. После этой встречи Тургенев вместе с поэтом А. К. Толстым, заботясь о материальном обеспечении талантливого мальчика, обратились в министерство императорского двора с ходатайством о помощи, и Валентину Серову была назначена стипендия, позволившая ему получить отличное художественное образование.

В Париже Тургенев познакомится со многими русскими живописцами – И. Е. Репиным, А. П. Боголюбовым, В. Д. Поленовым, В. В. Верещагиным, И. П. Похитоновым, а также со скульптором М. М. Антокольским. В 1870-е годы в Париже было создано Общество взаимного вспоможения и благотворительности для помощи русским художникам за границей. Художник-маринист Алексей Петрович Боголюбов стал его постоянным председателем, а Тургенев – секретарём. Устав этого общества был составлен в январе 1878 года М. М. Антокольским и Тургеньевым.

Об Алексее Петровиче Боголюбове (1824–1896) стоит рассказать подробнее. Он был внуком А. Н. Радищева и сыном героя 1812 года, юношей окончил Морской кадетский корпус

и мичманом отправился в плавание, на острове Мадейре произошла его встреча с Карлом Брюлловым, он показал ему свои морские пейзажи. Боголюбов окончил Академию художеств и был назначен художником Главного морского штаба. Боголюбов прославился как баталист-маринист: его картины «Бой брига “Меркурий” с двумя турецкими кораблями» (1852), «Гренгамское сражение» (1866), «Гангутский бой» (1876) посвящены героическому прошлому отечественного флота. Боголюбов состоял членом Товарищества передвижников, объездил всю Европу, а потом на долгие годы поселился во Франции. Тургенев дружил с ним многие годы. Друзья-художники дарили Боголюбову свои работы, эта коллекция стала основой первого открытого в 1887 году музея в Саратове, который носит имя его деда А. Н. Радищева. Своему другу Тургеневу художник посвятил особый раздел: здесь есть портреты писателя, рисунки и гравюры, его бюст работы М. М. Антокольского, посмертная маска Ивана Сергеевича, а также письменный стол и кресло из его парижского кабинета. Саратовский музей стал хранилищем и творческого наследия самого Боголюбова, мастера панорамных пейзажей и тонкого лирика морских видов, которые так нравились Тургеневу (3, 117).

Более всего Ивана Сергеевича привлекали пейзажи. В его парижском кабинете висело авторское повторение картины В. Д. Поленова «Московский дворик» (1878). В 1880-м году Тургенев одним из первых зрителей увидел в мастерской А. И. Куинджи его знаменитую «Лунную ночь на Днепре», был восхищен картиной и стал её ревностным пропагандистом. Это полотно Куинджи купил великий князь Константин (КР). Тургенев, узнав, что владелец «Лунной ночи» отправляется в кругосветное плавание и захотел взять с собой картину на фрегат, пришёл в ужас. «Нет никакого сомнения, что она <картина> вернётся оттуда совершенно погубленной благодаря солёным испарениям моря и пр.» (6, 72), – писал Тургенев Д. В. Григоровичу. Писатель посетил великого князя и уговорил его прислать картину на выставку в Париж, но надежды его не оправдались, после путешествия с великим князем картина стала необратимо темнеть.

Иван Сергеевич Тургенев при любом удобном случае старался знакомить парижан с творчеством русских художников. В конце 1879 года в Париже готовилась к открытию первая персональная выставка известного баталиста Василия Васильевича Верещагина. Тургенев отправил письмо с информацией о ней редактору популярного парижского журнала «XIX век» Эдмону Абу. Характеризуя творчество своего друга, Тургенев писал: «Особенностью этого таланта является упорное искание правды, своеобразного и типического в природе и человеке, которое он передаёт с большой верностью и силой, порой несколько суровой, но всегда искренней и величественной. Это стремление к правде, к характерному, наложившее, со времени нашего великого писателя Гоголя, свой отпечаток на все произведения русской литературы, проявляется также под кистью Верещагина, и в русском искусстве. <...> Верещагин стремится показать все стороны войны: патетическую, уродливую, ужасную, <...> в особенности же психологическую сторону... Верещагин, несомненно, самый своеобразный художник из всех, которых до сих пор произвела Россия, и уже по одному этому он заслуживает внимания парижской публики» (7, 182–183).

Тургенев радовался каждому успеху русских художников, отзывался об удачных произведениях в печати, популяризировал работы в России и за границей. В начале 1871 года в газете «Санкт-Петербургские ведомости» была напечатана заметка о статуе Грозного М. Антокольского. Тургенев характеризует скульптуру восторженно и точно: «Не могу не поделиться с читателями “Санкт-петербургских Ведомостей” тем отрядным впечатлением, которое произвело на меня новое проявление русского искусства. Я говорю о статуе г. Антокольского, представляющей Ивана Грозного. <...> И стоит ею любоваться, стоит радоваться ей. По силе замысла, по мастерству и красоте исполнения, по глубокому проникновению в историческое

значение и самую душу лица, избранного художником, – статуя эта решительно превосходит всё, что являлось у нас до сих пор в этом роде» (7, 246).

Тургенев интересовали самые разные неформальные объединения художников в России, старые и новые культурные гнёзда. Так, летом 1878 года Тургенев побывал у новых владельцев Абрамцева Мамонтовых (2, 252–253), кружок мецената Саввы Ивановича Мамонтова объединял почти всех известных художников 1870-х годов. Писатель рассказывал молодым владельцам бывшей усадьбы Аксаковых о её прежних хозяевах, как бы творя поле культурной преемственности от начала XIX века к его концу.

Существуют общие ведущие тенденции культурных периодов, в 1870-е годы такой доминантной идеей становится диалог разных национальных культур, взаимодействие различных видов искусств. Тургенев стал своеобразным пропагандистом русской литературы и искусства за границей, с огромным энтузиазмом писатель открывал новые таланты в среде художников.

Одним из его наиболее удачных открытий стало творчество прекрасного художника, мастера русского камерного пейзажа Ивана Павловича Похитонова. Уроженец Херсонщины И. П. Похитонов (1850–1923) учился в кадетском корпусе, потом в Новороссийском университете на факультете естественных наук. В конце 1877 года этот художник-самоучка оказался в Париже в «Русском клубе» в доме барона Гинзбурга, где председателем этого общества был Тургенев, но душой сборищ художников всегда бывал А. П. Боголюбов. Именно общение с Боголюбовым помогло формированию творчества Похитонова. И. Е. Репин заметил: «Боголюбов очень много делает для русских молодых художников: достает работы и печется как о своих детищах; спасибо ему, молодец. Без него русским было бы плоховато» (8, 226). Общество русских художников в Париже организовало выставку их работ в 1882 году, Тургеневу на ней понравились только пейзажи Похитонова, писатель назвал их «прелестными по колориту и исполнению». Действительно, изысканность и изящество маленьких пейзажей Похитонова восхищали зрителей строгостью композиционного построения и необычайной красотой колорита. В своих работах Похитонов мастерски сочетал изысканность и лаконичность с лиризмом и проникновенностью, столь характерными для русского пейзажа. Тургенев восхищался работами Похитонова, дружил с художником, помогал ему своим влиянием.

Тургенев в эпоху, когда в России ещё не существовало собственно художественной критики, своими заметками, представлениями, воспоминаниями подготавливал появление в начале XX века этого явления. Наряду с другими писателями (И. А. Гончаровым, Ф. М. Достоевским, А. Н. Майковым) Тургенев осуществлял журналистское описание – обзор наиболее ярких выставок, художников, картин, неустанно пропагандируя отечественное искусство за границей.

#### Литература

1. Абрамцево. Сборник. Л., 1988. С. 252–253.
2. Арензон Е. Р. Савва Мамонтов. М., 1995.
3. Полунина Н., Фролов А. Русские коллекционеры. Опыт биографического словаря // Памятники Отечества. Альманах. 1994. № 1–2.
4. Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971.
5. Лебедев Ю. В. Тургенев. М., 1990.
6. Манин В. С. Куинджи. М., 1976.
7. Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 28 т. Соч.: в 15 т. Т. 14. М.-Л., 1967.
8. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины 19 века. М., 1971.

УДК 821.161.1.09 "19"

**Н. А. Лобкова**Костромской государственной университет  
lobkova.nina.a@yandex.ru

**П. В. АННЕНКОВ О ТУРГЕНЕВСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ  
В «ВЕСТНИКЕ ЕВРОПЫ»  
(ПО ПИСЬМАМ К И. С. ТУРГЕНЕВУ  
И К М. М. СТАСЮЛЕВИЧУ 1860-Х – 1880-Х ГОДОВ)**

*В статье рассмотрены мнения П. В. Анненкова о тургеневских произведениях, опубликованных в «Вестнике Европы», по его письмам к Тургеневу и к Стасюлевичу; различие в характере суждений позволяет уточнить особенности эстетической критики Анненкова в эпистолярном жанре.*

*Ключевые слова: Анненков, Тургенев, Стасюлевич, «Вестник Европы».*

**N. A. Lobkova**Kostroma State University  
lobkova.nina.a@yandex.ru

**PAVEL ANNENKOV ON IVAN TURGENEV'S PUBLICATIONS  
IN "VESTNIK EVROPY" (HERALD OF EUROPE)  
(BASING ON THE LETTERS TO IVAN TURGENEV  
AND MIKHAIL STASYULEVICH IN THE 1860S THROUGH THE 1880S)**

*The article describes the opinions of Pavel Annenkov about Ivan Turgenev's publications in the magazine "Vestnik Evropy" (Herald of Europe) according to the letters to Ivan Turgenev and to M. M. Stasyulevich; the difference defines more precisely Pavel Annenkov's special method of analysis.*

*Keywords: Pavel Annenkov, Ivan Turgenev, Mikhail Stasyulevich, "Vestnik Evropy" (Herald of Europe).*

П. В. Анненков писал М. М. Стасюлевичу в феврале 1880 г. о Тургеневе: «Любил я его всегда, а после нынешнего его посещения Бадена, просто как любая слушательница высших курсов Бестужева-Рюмина – обожаю его. Качества его сердца не ниже его ума и таланта, только последние он, может быть, слишком много выставляет на вид, а первые слишком много скрывает. Когда в прошлый четверг я провожал его в 11 часов ночи на станцию железной дороги, для отправления в Россию, у меня сжалось сердце, видя, как поезд уходит во мрак...» (3, 378–379).

Два тома писем Анненкова к Тургеневу, с подробными комментариями и статьями о дружбе писателей, дают полную картину их отношений. Объясняя мотивы сближения двух европейски образованных литераторов, Н. Н. Мостовская отмечала: оба «больше всего дорожили свободой, не примыкая ни к каким “партиям” и не разделяя никаких догм. <...> Главным для друзей была любовь к искусству, и потому Анненков был так внимателен к творчеству Тургенева, окрашенному пушкинской гармонией, чувством современности, а главное – художественностью» (1, кн. 1, 290).

С первых книжек «Вестника Европы» М. М. Стасюлевич – как редактор и издатель журнала – оказался в доверительных отношениях и с Тургеневым и с Анненковым. Тургенев стал постоянным автором «Вестника Европы»: рассказ «Бригадир» открыл январский выпуск обновленного ежемесячного журнала в 1868 г.; из последних прижизненных публикаций писателя прощальным подарком России Анненков (в письме к Стасюлевичу) назвал тургеневский цикл «Стихотворений в прозе» (ВЕ, 1882, № 12), – «эту ткань из солнца, радуги, алмазов, женских слез и благородной мужской мысли» (3, 406). Тургенев «доживает век свой, наполняя атмосферу русской литературы благоуханиями своего таланта» (там же).

Отзывы Анненкова в письмах к Тургеневу о его произведениях в «Вестнике Европы» – это, фактически, рецензии, одобрительные, дружеские, свободно высказанные, с подробным

анализом художественных красот сочинения; они известны и прокомментированы. Даже при восторженной оценке, отзыв порой содержал серьезные замечания, откровенные, без обид, как было принято между ними. Тургенев дорожил мнением своего друга, почти все его произведения – за редким исключением – попадали на страницы журнала Стасюлевича после одобрения Анненковым. Рассмотрим несколько откликов, показательных для критической манеры Анненкова в эпистолярном жанре.

О повести «Вешние воды» (ВЕ, 1872, № 1) потрясенный Анненков написал сразу, «после последнего листа корректуры»: «Вышла вещь блестящая по колориту, по энергии кисти, по завлекательной пригонке всех подробностей к сюжету и по выражению лиц, хотя все основные мотивы ее не очень новы, а мысль-матерь уже встречалась и прежде в Ваших же романах. <...> Вы ещё не покидаете зенита творчества и кажется ещё не скоро покинете его, но переминовение с ноги на ногу уже свидетельствует, что начинают одолевать мозоли – и о них уже более думается, чем о путях и открытиях». Этот полушутливый упрек подготовил серьезную претензию Анненкова: он, несмотря на эстетическое потрясение, голову свою, по его выражению, «успел кой-как сохранить», хотя и не без труда. «Я, например, могу понять, что Санин под кнутом Полозовой мог проделывать отвратительнейшие скачки, но не могу понять, как он сделался *лакеем* ее, после пережитого процесса чистейшей любви. Это выходит страшно эффектно в повести – правда – но и страшно позорно для русской природы человека. <...> Уж лучше бы Вы прогнали Санина из Висбадена домой, от обеих любовниц, с ужасом от самого себя, страдающего, гадкого...» (1, кн. 1, 190–191). Заканчивает Анненков в своей обычной манере, смягчив только что прозвучавшие суждения: «Но что Вам за дело до этих тонкостей, когда Вас ожидает громадный успех, и когда я сам, под действием изумительного рассказа, едва мог отыскать причину того осадка на душе, который он оставлял после себя...». Успех повести был столь велик, что первую книжку журнала 1872 г. пришлось печатать дополнительным тиражом, – за это известие Тургенев в феврале 1872 г. благодарил Стасюлевича (4, Письма, т. IX, 227).

Не принял Анненков *почтенного республиканца* в рассказе «Пунин и Бабурин», опубликованном в апрельском номере «Вестника Европы» 1874 г., – «...первое мое произведение, не прошедшее под орлиными глазами Вашей критики», как писал Тургенев «с горестью на сердце» своему другу 6/18 марта 1874 г. (4, Письма, т. X, 207). И Анненков сетовал, что повесть – увы – проскочила у него «под носом, не дав себя и понюхать» (1, кн. 1, 234). Не оправдалась слабая надежда Тургенева на публикацию повести в майской книжке «Вестника Европы» – тогда он успел бы отправить копию рукописи Анненкову. Но Стасюлевич учел календарь, его журнал всегда выходил строго к первому числу месяца, 31 марта была Пасха, и редактор предпринял чрезвычайные меры, задержав набор всего номера, чтобы апрельская книжка с долгожданной тургеневской повестью была разослана подписчикам как «красное яичко» к празднику (цит. по: 4, Соч., т. XI, 491). Получив подтверждение апрельской публикации, Тургенев писал Анненкову: «Трепещу я немножко за мою повестушку, но Вы смотрите, всю правду – нагишом!» (4, Письма, т. X, 222). Анненков высказался откровенно и подробно. В письме к Тургеневу от 7/19 апреля он размышлял: «Я долго не мог отдать себе отчета – почему повесть, несмотря на чудный рассказ, на дорогого моему сердцу Пунина, на множество превосходных сцен, оставила меня недовольным и холодным». Анненков перечитал повесть ещё раз и пришел к заключению, что «виною этому почтенный республиканец и колорит и запах, им сообщенные произведению». «Как восхитителен Пунин, так наоборот, его спаситель и покровитель выглядит абстрактно-тупо». Анненков увидел в нем тип «почтенных людей, над которыми ни посмеяться, ни всплакнуть нельзя, а которых следует единственно уважать». Он ставит этого тургеневского героя в ряд «благородных юношей Михайлова, Омудевского и других». «Напрасно вводите Вы для *почтенных* и политический элемент –

не вырастают от того люди эти». Анненков почувствовал *приближение* образа героя в тургеневской картине мира к положительным персонажам в демократической прозе, *снижение* авторских критериев своеобразности характера. «Друг Иван Сергеевич! Я человек малый, но настаиваю на устранении *почтенных* типов из Вашего поэтического скарба. Другое дело – святые, демонические или забрызганные улицей и жизнью типы – тут Вы без соперников и способны волновать не только Россию, но и Европу». Разочаровала Анненкова и героиня повести: «Муза Ваша начиналась тоже крайне замечательно с ее игриво-злой и вместе застенчивой молодостью. Думал, что выйдет тип ослепительный, а опять вышел досадно-почтенный тип» (1, кн. 1, 237). Тургенев согласился с замечаниями Анненкова: «Вы, по обыкновению, правы, стократ правы», – хотя тут же заметил, что тип либерала-республиканца у нас часто принимает «именно эту форму», но он «не вполне свободно отнесся к нему – выказал излишнее уважение», словно побоялся Буренина, который тут же и похвалил повесть в «Санкт-Петербургских ведомостях», что покорило писателя. Муза, по его словам, сделалась смиренной женой после строптивой молодости «не из благодарности – а просто ... куда же ей деться? ... Это не поэтично – но правдиво». «... вся повесть всё-таки остается с вывихом», – закончил письмо Тургенев (4, Письма, т. X, 230). Чуткий Анненков понял, что его разбор огорчил друга. В следующем письме он пытался убедить Тургенева, что детище его нравится публике мастерством изложения, занимательностью сюжета. И даже бросил фразу, подтвердив свою манеру, – словно отменив собственные замечания: «Вообще – нас собственно никогда не должно понимать серьезно ни в суждениях о себе, ни о других, ибо мы *пресыщенные*, а для пресыщенных никто не обязан потеть и трудиться». Эту *пресыщенность*, то есть избалованность высокой литературой, завышенные требования к ней, Анненков в этом же письме подтвердил отзывом о только что вышедшем альманахе «Складчина» из трудов русских литераторов в пользу пострадавших от голода в Самарской губернии. Единственное «перло» сборника, по мнению Анненкова, – «Живые мощи» Тургенева; всё остальное – балласт «из чистокровнейшего русского бульжника <...>, особенно в стихотворениях, которые увесистее ещё прозы» (1, кн. 1, 238).

Отклики Анненкова на тургеневские произведения в письмах к Стасюлевичу другого характера. Они короче, в них нет анализа, дана четкая оценка, как, например, в реплике Анненкова о рассказе «Стук... стук... стук» в письме к Стасюлевичу от 1 мая 1871 г. по поводу его вопроса о разрешении перевода рассказа «на французский диалект»: «... я думаю и не списываясь с Тургеневым то же, что и Вы, – пускай переводят, тем более, что слабые вещи Тургенева на вкус русской публики оказываются хорошими на вкус французской...» (3, 298).

Анненков ценил художественное чутье, редакторский и издательский опыт Стасюлевича, но, учитывая его подход к литературе, понимал, что главное для него – чувство современности, актуальность сочинения. Показательны, например, суждения Анненкова о романе «Новь» – в письмах к Стасюлевичу и к Тургеневу.

Первые известия о романе Анненков получил от Стасюлевича, которому Тургенев прочитал в Буживале несколько глав в сентябре 1876 г. Впечатления редактора «Вестника Европы» – настоящий дифирамб в честь книги и автора – Анненков передал в письме Тургеневу от 6/18 сентября 1876 г.: «Царь Давид не плясал так яростно от радости перед ковчегом, как Стасюлевич перед Вашей “Новью”. Он говорит, что Вы оставили за собой и в тени этим произведением всё, что до сих пор написали». Ироническая тональность первых строк (отголоски ее слышны и далее) не помешала звучанию серьезной темы письма. «Преувеличение некоторого рода» в отзыве Стасюлевича было воспринято Анненковым как свидетельство его глубокого потрясения: «... я ему верю <...>. Так возбудить голову и сердце нельзя никаким обманом, никакой фальшью; тут есть восторг, чувство, убеждение, поданные, так сказать, прямо со сковороды потрясенного воображения и ещё дымящиеся и шипящие» (1, кн. 2,



37–38). Отвечая Стасюлевичу – до знакомства с текстом «Нови», только на основании его письма, – Анненков оценил значение романа в творческой судьбе писателя и в истории русской литературы: «Какой триумф Тургенев уготовил себе над сплетнями, пересудами своих врагов и недоброжелателей <...>, это ответ на все подозрения в том, что он исписался, <...> и пристыжение тех, которые утверждали, что он позабыл Россию, разорвал с нею все связи, не понимает в ней более ни йоты и пишет ещё только для того, чтоб самому же и переводить себя по-французски» (3, 331–332). После чтения рукописи Анненков предсказал в письме к Стасюлевичу от 29 ноября 1876 г. несомненный будущий успех романа: «“Нови” суждено возратить те времена, когда роман составлял событие, заставляя всех говорить только о себе» (3, 334–335).

Характерно упоминание о редакторе «Вестника Европы» в письме Анненкова к Тургеневу при оценке *памфлетной* стороны «Нови»: «...памфлетные выходки все у Вас справедливы (они должны были особенно понравиться Стасюлевичу), но Вы знаете, что *истина памфлетная* – не есть художественная или беллетристическая истина» (1, кн. 2, 41). В отличие от Стасюлевича Анненков не одобрил «памфлетной заправки замечательного романа», осудив ее как уступку «партийным» спорам. По его мнению, сатирические детали «брошены, как будто для задобрения либеральной или революционной юной партии, без нужды для романа <...> и стоят наголо, как личное ощущение или гневный порыв»; они становятся «эхом партии, камнем, поднятым на улице и брошенным в середину искуснейшей сети рассказа» (там же, 42). Конечно, Анненков понимал, что «памфлетический элемент» в повествовании подчеркивает гражданскую позицию автора. Следуя своей обычной манере, в одном из писем к Тургеневу Анненков шуткой смягчает резкость своих оценок памфлетных приемов, ссылаясь на *старость желудка*, которому уже недоступны разные пикантности, «но это не резон, чтобы других лишать приправы, особенно у нас, где многие только ею и питаются» (1, кн. 2, 47). И всё-таки – не лучше ли, с его точки зрения, «избегать бесполезных скандалов при серьезном деле»? (там же, 45). Главная мысль романа прочитывается и без памфлетных намёков, «основная идея его ясна – всё это дикое, неумелое почти позорное брожение есть результат невозможности существовать с абсолютизмом» (там же, 43).

В письмах к Тургеневу Анненков отстаивает эстетические достоинства «Нови», которые, по его словам, заметят очень немногие как «самостоятельную и важнейшую подробность произведения» (1, кн. 2, 48). Особенно интересны наблюдения Анненкова о характерах персонажей, о психологизме романа, о трагическом пафосе отдельных сцен (1, кн. 2, 40–55). Самое серьезное замечание вызвал финальный эпизод «Нови»: «в уста паршивого Паклина», по мнению Анненкова, вложена речь о России, явно принадлежащая автору, – речь, оскорбительная для общества, унижающая «его по-вельможески перед Европой». «Это ли последнее слово романа?» (1, кн. 2, 43). Анненков настаивал на необходимости найти другое заключение: «Я не буду спокоен, пока Вы не перемените этого места». Конец романа был изменен Тургеневым (см.: 2, 534–535; подробнее о правке текста см.: 4, Соч., т. XII, 501–510).

После опубликования «Нови» (ВЕ, 1877, № 1–2) Анненков в письме к Стасюлевичу от 19/7 марта 1877 г. объяснил, за что рассердилась на писателя «псевдо-радикальная партия»: она исходит из фантастических представлений об истинных героях; ей надобны «сверхъестественные люди, чистые от подозрения принадлежать к породе человеческой» (3, 340–341). Анненков убежден: роман «Новь» – «поэтическая и драматическая защита» нового поколения, «с мужественной откровенностью, не утаивающей никаких темных или сомнительных сторон дела», – пишет он редактору. – «Это и есть художнический способ заявлять своё уважение к поколению...» (3, 336).

Чувство современности, злободневное звучание «Нови» – предмет писем Анненкова к Стасюлевичу. В письмах к Тургеневу Анненков рассматривает художественное решение

социальных, политических, исторических вопросов в романе. В словах, которыми заканчивается «Новь», Анненков услышал высокую новую тему – на все времена; его размышления звучат как предвиденье грядущей судьбы российской интеллигенции: «Безымянная Русь! Да, это та, которая уже стоит на кафедрах, пишет в журналах, мечется из стороны в сторону под предостережениями, увольнениями, притеснениями. Об ней-то и надо бы упомянуть, она-то и упразднит безобразников, в ней-то и будущность» (1, кн. 2, 44).

#### Литература

1. Анненков П. В. Письма к И. С. Тургеневу. Кн. 1–2, СПб, 2005.
2. Лебедев Ю. В. Жизнь Тургенева. М., 2006.
3. Стасюлевич М. М. и его современники в их переписке / под ред. М. К. Лемке: в 5 т. Т. 3. СПб., 1912.
4. Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: в 28 т. Сочинения: в 15 т. Письма: в 13 т. М.-Л.: Наука, 1960–1968.

УДК 821.09"1640/1918"

**О. В. Белопухова**

*Костромской государственной университет  
klepa3367@mail.ru*

### РАБОТЫ ШВЕЙЦАРСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА П. БРАНГА О И. С. ТУРГЕНЕВЕ

*В статье анализируются работы швейцарского литературоведа Петера Бранга, посвящённые творчеству И. С. Тургенева.*

*Ключевые слова: И. С. Тургенев, П. Бранг, традиция, жанровые особенности.*

**O. V. Belopukhova**

*Kostroma State University  
klepa3367@mail.ru*

### THE STUDIES OF SWISS SCIENTIST PETER BRANG ABOUT IVAN TURGENEV

*The article analyses the studies of Swiss scientist Peter Brang, in which he deals with creative work of Ivan Turgenev.  
Keywords: Ivan Turgenev, Peter Brang, tradition, genre specifics.*

Первая работа П. Бранга об И. С. Тургеневе «И. С. Тургенев и Германия. Материалы и исследования» («I.S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen» (1965)) была чрезвычайно важна в немецком тургеневедении. В монографии довольно подробно исследована область собственно литературных связей и личных контактов Тургенева с его немецкими собратьями по перу, а также роль немецкой классики в формировании его художественного метода. Швейцарский литературовед отмечает в своей работе, что немецкие персонажи появляются уже в ранних пьесах (Шааф в «Месяце в деревне») и повестях Тургенева (семейство Винтеркеллер в «Якове Пасынкове»). Фигура немца, подчёркивает Бранг, претерпевает серьёзную эволюцию в творчестве писателя, породив реалистические варианты, вроде Зои Мюллер в «Накануне», аристократа-дельца Рейзенбаха в «Дыме» или обрусевшего Купфера в «Кларе Милич». Связи с немецкой литературой особенно заметны в повести Тургенева «Ася», считает автор, так что и главная героиня способна обрести в глазах исследователя немецкий литературный прообраз, который, однако, сам Тургенев вряд ли сознательно принимал во внимание (2).

Интерес представляет и работа П. Бранга «Образ Миньоны у Тургенева» (7), где швейцарский тургеневед вслед за Л. Лотман развивает мысль о том, что образ Аси из одноимённой повести имеет некое сходство с Миньонной, героиней романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1793–1796). Некоторые внешние черты и черты характера героини Гете, такие

как женственность, которая сочеталась с угловатостью подростка, а также исключительная чуткость и страстная эмоциональность, находят продолжение в характеристике тургеневской Аси. Важным моментом характеристики Сусанны в повести «Несчастливая», по мнению Бранга, также является внутренняя сопоставимость ее образа с «мировым типом» Миньоны – героини романа Гёте. Тургенев продолжает традицию своеобразного переосмысления этого женского типа, дань которому он отдал в повести «Ася». Сходство героинь Бранг объясняет и тем, что при создании этих образов у писателя возникали ассоциации с Миньонкой Гёте. Предательство героя поражает Асю, ей нанесен тяжелый удар. Миньона, которую оставляет Вильгельм, погибает от разрыва сердца. Сусанна кончает жизнь самоубийством.

Одна из ранних статей П. Бранга о Тургеневе называется «Тургенев и -измы» («Turgenevandthe-isms») (4). Различные жанры литературы: реализм, романтизм, сентиментализм и прочие -измы Бранг рассматривает как коды для формирования определённой точки зрения на произведение искусства, в данном случае, литературное сочинение. Швейцарский учёный подчёркивает, что определить жанровую принадлежность творений И. С. Тургенева, в отличие от многих его собратьев по перу (Пушкина, Сумарокова, Блока), нелегко. Основным стилем Тургенева автор признаёт реализм, однако это не исключает присутствия черт второстепенных стилей в поэтике русского классика, отмечает он. П. Бранг вспоминает письмо Тургенева к М. А. Милютиной от 1875 года, где сам Тургенев пишет: «...я преимущественно реалист – и более всего интересуюсь живою правдою людской физиономии; ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты и системы не верю, люблю больше всего свободу – и, сколько могу судить, доступен поэзии. Всё человеческое мне дорого» (8, т. 14, 39). Жанровые особенности других стилей, считает Бранг, проявляются в темах, мотивах, структуре текста в описании характеров и отношений героев.

Значительную часть статьи П. Бранг посвящает романтизму, полагая, что романтизм занимает в поэтике Тургенева особое место. Романтический жанр ранних стихотворений и поэм писателя, где многие моменты остаются необъяснимыми и загадочными, не вызывает ныне сомнений. При этом пристрастие Тургенева к короткому рассказу в воспоминаниях представляет собой реалистичную черту, функция их состоит в том, чтобы объяснить поведение человека на основе его окружения и биографии. Романтический словарь Тургенева (сны, звуки, звёзды, одиночество, блаженство уединения и др.) определяет поведение героя в качестве ключевых слов рассказа. «Яков Пасынков» пропитан поэзией Шиллера, Маттисона, Уланда и музыкой Шуберта. Лемм увлечён музыкой Баха, Генделя и Бетховена. Один из романтических мотивов Тургенева – сон. П. Бранг обращается к книге А. М. Ремизова «Огонь вещей. Сны и предсонье» (1954), где автор собирает в главе «Тургенев-сновидец» удивительную коллекцию снов из произведений Тургенева. Равный по важности другой романтический мотив Тургенева – музыка. Музыка служит, по мнению швейцарского слависта, как средством выражения определённого взгляда на мир, так и используется для характеристики героев. Существуют и другие мотивы, которые у русского классика следует трактовать как романтические: отречение, одиночество, паломничество (Аким в «Постоялом дворе», Софья в «Странной истории», Рудин). Бранг упоминает работу В. И. Дьяконова «Сравнение Тургенева» (1923), где рассматривается вопрос об источниках и особенностях тургеневских сравнений. В своем исследовании Дьяконов изучает своеобразие и неожиданность сравнений, согласованность общего тона и манеры писателя с используемыми им сравнениями, а также силу их воздействия на читателя. Большинство сравнений имеют романтический толк.

Д. Мережковский в книге «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе» говорил о Тургеневе как о провозвестнике импрессионизма и символизма, присуждая ему звание «великого русского художника-импрессиониста». Более основательно

к этому вопросу подходили советские исследователи 20-х годов, например, С. И. Родзевич в книге «Тургенев и символизм» (1918). Не раз обращались к отмеченной проблеме современные советские и зарубежные ученые (А. Муратов, Ю. Манн, М. Ледковская, Й. Зельдхейн-Деак, А. Ковач, В. Кошмаль и другие). Так, М. Ледковская, в работе «Другой Тургенев» обращается к проблеме интереса писателя к тайне и иррациональным явлениям. Э. Хайер рассматривает импрессионизм Тургенева не просто как технику импрессионистической текстуры, а как нечто, что связано с авторским взглядом на мир, и это оставляет читателю обширное поле для фантазии. Стиль Тургенева с импрессионизмом сравнил ещё П. Бицилли в 1942 году в книге о Чехове. Однако этот вопрос всегда рассматривался, главным образом, в связи с поздними произведениями Тургенева, таинственными повестями и стихотворениями в прозе). В отношении же романов «Дым» и «Новь» подобная постановка проблемы появилась только в современных работах. Бранг утверждает, что Тургенев и его собрат по перу Гончаров занимались поисками новых форм. Гончаров изобретал символическое содержание, Тургенев – новые стилистические приёмы (4).

В статье П. Бранга «Тургенев – тещ» (2011) собраны свидетельства его современников о чтении Тургеневым художественных текстов вслух и его отношении к «устным формам бытования литературы». Учёный отмечает, что, по воспоминаниям друзей Тургенева, он был занимательным собеседником и умелым рассказчиком, который искусно импровизировал. Автор цитирует тургеневские произведения, где герои читают друг другу вслух. Бранг подчёркивает, многие из повестей Тургенева именно рассказываются: «И наш приятель приступил к повествованию» (Степной король Лир»), «Я расскажу Вам, господа, историю, случившуюся со мной» («Стук... Стук... Стук!...») Мотив тещи встречается у Тургенева там, где описывается быт помещичьей усадьбы. В произведениях Тургенева встречается и тещы из прислуги в богатом доме. Сусанна в повести «Несчастливая» читает часами французские сочинения прошлого столетия. В повести «Степной король Лир» помещик Харлов приказывает казачку Максимке читать «Покойщегося трудолюбца» 1785 года, единственную случайную книгу в доме. В повести «Пунин и Бабури» Тургеневу важно донести до читателя и манеру чтения, ито, какое впечатление оно производит на присутствующих. Пунин декламирует стихи собственного сочинения размеренным певучим голосом. Романтическое стихотворение студента Михалевича из повести «Дворянское гнездо», прочитанное Лаврецкому, выражает его душевные порывы (5).

Тургенев сам любил декламировать стихи и с удовольствием слушал, как их читают другие. Чаще всего он читал Пушкина. П. Бранг приводит свидетельства современников классика, утверждавших, что Тургенев читал стихи нараспев, торжественно, следуя пушкинской традиции. Немаловажную роль в его жизни играла и декламация произведений зарубежных авторов: Корнеля, Мольера и др. Пробное чтение собственных произведений, иногда и в присутствии издателя, служило апробацией перед публикацией. Особенно часто Тургенев читал знакомым свой первый роман «Рудин», о мастерском чтении ещё неизданного романа «Отцы и дети» вспоминает Н. В. Щербань. Для Тургенева восхищение публики имело большое значение, первая проба перед слушателем было особенно важна. Исходя из замечаний Б. М. Эйхенбаума, Тургенев стремился всегда обращаться к слушателю в своих сочинениях. Бранг объясняет это тем, что писатель хотел и узнать заранее реакцию публики, и дружески посоревноваться с литераторами.

Подводя итог, следует признать, что работы П. Бранга имеют важное значение для изучения творчества И. С. Тургенева в немецкоязычных странах. Швейцарский литературовед не только внёс значительный вклад в изучение проблемы «Тургенев и Германия», но и неоднократно обращался к вопросу о преемственных связях и жанровых особенностях произведений русского классика.

**Литература**

1. Brang P. Ist Turgenev veraltet? Zum 100 Todestag des Dichters am 3. September // NZZ, 3./4.9.1983. S. 65.
2. Brang P I. S. Turgenev und Deutschland. Materialien und Untersuchungen. Bd. 1. Hrsg. G. Ziegengeist. Berlin, 1965.
3. Brang P. I. S. Turgenev. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden.Harrassowitz, 1977.
4. Brang P. Turgenev and the –isms // Russian Literature. XVI, 1984. IV. S. 305–309.
5. Brang P. Turgenev čtec // Studislavistici VIII, Rom.,2011.P.79–94.
6. Brang P. Zu Turgenevs ästhetischem Credo // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag am 28. Februar 1956, zusammengestellt von M. Woltner und H. Bräuer. Berlin., 1956. S. 83–90 (= Slavistische Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts an der Freien Univ. Berlin, 9).
7. Образ Миньоны у Тургенева // Сравнительное изучение литератур: сб. ст. к 80-летию академика М. П. Алексеева. Л., 1976. С. 285–292.
8. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом). М., 2003. Т. 14.

## РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

УДК 821.161.1.09"17/18"

**А. Н. Пашкуров**

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
anp.72@mail.ru

### АКСИОЛОГИЯ РУССКОЙ «СЛЁЗНОЙ ДРАМАТУРГИИ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС М. Н. МУРАВЬЕВА)

*В статье рассматривается эволюция тем «слезной» («чувствительной») драматургии конца XVIII – начала XIX веков в художественном мире М. Н. Муравьева («Дидона», «Болеслав», «Простосердечная, или Сила первой склонности», «Добродетельная ложь», «Доброе дитя»), делаются выводы о влиянии этого явления на поэтику русского сентиментализма и в целом на последующий литературный процесс. Особое внимание уделяется ценностному (аксиологическому) аспекту позиции писателя-просветителя. Исследование проведено с привлечением данных научных разысканий XIX–XXI веков.*

*Ключевые слова:* «слёзная драматургия», проблемы сострадания и раскаяния, эволюция русского сентиментализма, русская драматургия рубежа XVIII–XIX веков.

**A. N. Pashkurov**

Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
anp.72@mail.ru

### AXIOLOGY OF RUSSIAN "TEARFUL DRAMA" (A CASE STUDY OF PLAYS BY MIKHAIL MURAV'YOV)

*The report deals with evolution of "tearful" ("sentimental") drama themes in the late 18<sup>th</sup> – the early 19<sup>th</sup> centuries in artistic world of Mikhail Murav'yov ("Dido", "Boleslaw", "The Simple-Hearted Maiden, or Power of the First Liking", "White Lie", "The Kind Child"); conclusions of the influence of this phenomenon on of Russian Sentimentalism poetics and on subsequent literary process on the whole are made. The main attention is paid to value-based (axiological) aspect of the writer-enlightener's position. The study was carried out with the involvement of the investigation findings of the 19<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> centuries.*

*Keywords:* "tearful" dramaturgy, compassion and repentance problems, Russian sentimentalism evolution, Russian dramaturgy at turn of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries.

«Слезная» драматургия сыграла в истории русской литературы и в генезисе ее нравственных ценностей весьма значительную роль<sup>1</sup>. В определенной степени, на примере этой совершенно особой жанровой системы можно говорить о подлинном «эпицентре» духовных поисков русской классической литературы на ее путях к Золотому XIX веку. Явившись в нашей литературной культуре в XVIII столетии, «слезные пьесы», как и многие другие феномены, испытали, что бесспорно, очевидное и глубокое влияние новоевропейской культуры и ее аксиологии. Авторитетный исследователь драматургии Б. В. Варнеке указывал в свое время на приоритетную роль французской литературы в истории жанра (Детуш, ла Шоссе) (3).

Однако несколько ранее для известного литературоведа П. В. Владимирова (1883) неоспоримым был также факт оригинальных народных корней русской «слезной драмы» рубежа XVIII–XIX веков. В том числе ученый отметил как один из возможных истоков жанра – «безыскусственные народные драмы» с фольклорными ритуалами (4, 1) и миракли на сюжеты древнерусских житий (4, 5).

В XX веке, в исследовательской литературе 1980-х – 1990-х годов, для обозначения жанра стало использоваться и несколько иное понятие – «сентиментальная драма» (5; 11), что не случайно, поскольку в 1750-е годы первые для России пьесы нового типа стали появляться как раз в творчестве писателей, вставших у истоков направления сентиментализма. Напри-

мер, одним из произведений, открывающих «слезную» традицию в русской драматургии этого времени, принято считать «Венецианскую монахиню» (1757) М. М. Хераскова.

И все же ограничивать явление «слезной» драматургии только сентиментализмом неверно.

Еще на заре своего существования «слезная» драматургия прекрасно сочеталась (причем уже в 1750-е – 1770-е годы!) с характерным для идей Просвещения жанром комической оперы, а в XIX веке, уже после ухода сентиментализма с литературной авансцены, многое дала жанрам мелодрамы и водевиля в предпушкинскую и пушкинскую эпоху – в драматургии<sup>2</sup>, и «низового» романа – в прозе массовой литературы.

Понятием «слезной», а не «сентиментальной» драмы широко оперировали и европейские мыслители XVIII века (Дидро, Вольтер). К примеру, Дидро, обратившись к философии жанров «слезной» драматургии, сделал такое вполне определенное заключение: драма здесь находится в «золотой середине» «между веселой комедией и высокой трагедией ... и составляет верх и совершенство» (3, 286).

Перед выдающимися представителями казанской академической литературоведческой школы – Н. Н. Буличем (в 1850-е – 1860-е годы), и Б. Варнеке (1900-е годы) – вопрос о специфике «слезной» драматургии в России XVIII – начала XIX века стоял уже во всей полноте, и при этом решался ими и обстоятельно и интересно.

Н. Н. Булич в монографическом исследовании, посвященном эпохе Сумарокова (1854), подчеркивает, что «глубокое всемирно-человеческое содержание» (1, 138) начинает переходить в русской драматургии ко второй половине XVIII века в новые формы художественного воплощения. Главным, отмечает исследователь, встает вопрос о соотношении трех начал: «порока» (его торжество или наказание), «добродетели» (ее «страдание» или «возвеличивание») и «морального урока». Самым важным становится именно последнее, причем подобный «нравственный урок» неизменно выходит на проблему «сострадания» (1, 140).

В оригинальном и до сих пор еще очень фрагментарно исследованном драматургическом наследии Михаила Никитича Муравьева (1757–1807) показательные тенденции русской «слезной драматургии» интересно соотносятся с оригинальным учением писателя о Добродетели.

Внутренняя сущность Добродетели героя может раскрываться в пьесах и драматических отрывках М. Н. Муравьева через мотив Вины, нередко – мнимой, но, тем не менее, вызывающей важнейшее катарсическое чувство Покаяния (13; 2).

Открывает галерею персонажей такой нравственной типологии Дидона в одноименной трагедии начинающего писателя (1771–1772 гг.). Один из ее наиболее программных в этом плане монологов был «перевоплощен» поэтом и в самостоятельную лирическую жанровую форму героиды – «Жалобы Дидоны» (1772?). Сама только тень предположения возможности – не помочь Энею, а погубить его – ужасает несчастную царицу, в итоге чего и рождается из этого мотива «несостоявшейся Вины» определяющий мотив покаяния и жертвенности: «Ах! для чего тебя, в отчаянье пловуща, / Тебя изверженная, надежды не имуща, / ... / Не погружала я опять в шумящий вал? / Мне, мне тебя губить! – я жизнь мою / Еще пожертвую, коль ты спасешься ею...» (7, 90) (курсив мой. – А. П.). Так складывается в сложном психологическом рисунке образ «добродетельного преступника», не совершающего в отношении своей жертвы преступления (если и совершающего определенный моральный проступок, то против воли, по стечению обстоятельств: как король Болеслав в трагедии «Болеслав» по отношению к брату<sup>3</sup>). В монологе Дидоны прослеживается и еще одна интересная закономерность: Добродетель подобного преступника – в том, что он постоянно жалеет свою «жертву», возвышая и даже сакрализуя ее (вспомним: Эней, глазами влюбленной царицы, – «в отчаянье», «извержен», «лишен надежды»).

В пьесе «Простосердечная, или Сила первой склонности» (1781 – конец 1780-х гг.)<sup>4</sup> в роли «добродетельного преступника» (во всех вариациях текста), так или иначе, все время оказы-

вается благородный юноша Осан, полюбивший прекрасную девушку, нареченную другому – честному морскому офицеру, другу ее отца. Причем начинает Осан каяться и чувствовать тяжесть вины еще даже до появления самого своего «соперника», офицера Вельсердова, – например: «*В печальном сердце своем уношу я величайшее наслаждение...*» (8, л. 9) (курсив мой – А. П.). Любопытно, что это – уже ответная реакция на столь же добродетельное покаяние самой девушки – Алины: «Какое преступление в том, чтобы находить какого нибудь любви достойным! ... Ты знаешь сколько мне обхождение твое было приятно...» (Там же) – и тут же при этом: «Но... я все сделаю... я не могу принадлежать тебе... я не хочу ничего иметь..., что может меня сделать менее почтения достойнаго <человека? – зд.: Вельсердова: А.П.>...» (Там же). Не удивительно, что главный «добродетельный преступник» – Осан – дальше и в свою очередь решает наказать себя – сам, поскольку ни Алина, ни Вельсердов столь суровую и жестокую роль на себе брать не хотят, да и не могут: «Я не наслаждаюсь щастием, как вы. Сердце мое отягчено чувствованием вины – своей. Довольно. Я должен лишиться себя благополучия...» (8, л. 15, об., 16). По-видимому, религиозно-философская кульминация дальнейшего развития этого мотива приходится в этической системе муравьевского творчества на балладу «Болеслав, король польский» (1790-е гг.), где покаяние становится смыслом всей оставшейся жизни для героя: «Ходит в горести глубокой / По обителям святых. / *Предо всеми, кто б случились, / Исповедует свой грех...*» (7, 241) (курсив мой – А. П.).

В «Добродетельной лжи» (1780-е гг.) перед нами, как и в «Простосердечной...» – двое «нарушивших завет Добродетели». Связаны они, однако, теперь уже не каноническими узами любви, а более сложными узами родства. Толчком к бурному течению психологических событий становится убийство Геронтом в поединке некоего оскорбителя его чести: «Вина тому, что я обижен был, / Быв честен ... обиде той отмстил, / С железом я напал на сопостата...» (12, 338). Нравственное прозрение заставляет Геронта одновременно проникнуться состраданием и к убитому (в первом же монологе он именует его к финалу «несчастным») – и, тем более, к безвинно арестованному возлюбленному сестры – Алкандру. От «тревоги» и «смущенья» – к «мученьям» (совести) – и, наконец, к «злым угрызам» (угрызениям совести) в душе: такова стремительная нравственно-психологическая эволюция совершившего преступление. Сестра Геронта – Ангелика, в силу усложнения психологической линии (в сравнении с любовной – здесь не «диалог»: «он – она», а «триада»: «он-1 (брат) – она – он-2 (возлюбленный)»), попадает в еще более непростое положение<sup>5</sup>. Парадоксальным выходом мятущейся героине («Бьется грудь и огонь под пеплом тлит...» (12, 343)) видится утопичная анти-ситуация, в которой Алкандр некогда не полюбил бы ее, а... возненавидел. Роль «нравственного преступника» оказывается, таким неожиданным образом, – спасением: «...зачем меня увидел / А видя уж зачем не ненавидел? / ... зрел своей душой / Почто меня не зрел себе змеей?» (12, 343).

Наиболее высокий идиллический вариант проблемы «добродетельного преступника» представлен в «драматической сказочке» «Доброе дитя». Здесь даже самые крохотные «погрешения против Добра»:

а) Пресекаются в самом себе самим героем, что сразу же «преподносит» ему в жизни какой-нибудь подарок. Проследим комплексно по сюжету. Ванюша не хотел выучить урока, но «перемог себя» – и в награду был взят папенькой на чудесную и поучительную прогулку в городской сад; он же – смутился при похвалах некоей барыни его красоте – но победила добродетельная стыдливость и доброе наставление родителя: мальчику «очень хотелось куклы» (6, 263) – заметим: очень дорогой, за которую г. Тополов готов отдать последние деньги! – но отдает Ванюша эти деньги нуждающемуся старику. Итогом последнего события – и самый приятный «духовный подарок» (восторг всех: от самого нищего и отца – до графини Сияновой и даже разносчика игрушек!) и подарок явный (графиня покупает-таки для пленившего ее «доброе дитяти» дорогую игрушку).



б) Прощаются герою другими, равно как и самим им искупаются в добрых делах и словах. Показателен образ графа Сиянова: сперва не ответив на приветствие Тополовых (заставив их даже заподозрить в нем преступную «гордость»), – он в конце действия «особливо» спешит обратиться к главе этой семьи самым высоким образом: «Имею честь кланяться» (6, 267), заставивший супругу искать его (и даже обратиться за помощью о «сопровождении» к г. Тополову) – в конце он оказывается сам заботливо ее искавшим. Последнее чудесное превращение графа Сиянова – из «заблуждающегося» в почти такого же «философа добродетели», каков Тополов-отец: жене он признается, что «... в восхищении от приключившейся ... радости» и по-доброму поучает ее («Сердце ... будет упражнено приятно чувствительностию...»), а в отце Ванюши и вообще готов видеть своего наставника («Вы найдете во мне *почтателя достоинств...*») (6, 268) (курсив мой – А. П.).

Итак, мы можем заключить, что:

1. «Слезная драматургия» представлена в драматургии М.Н. Муравьева как минимум в трех идейно-жанровых вариациях: трагедийной (от ранней пьесы «Дидона» – к пьесе «Добродетельная ложь»), мелодраматической («Простосердечная...»), идиллической («Доброе дитя»).

2. Герой может быть действительно добродетельным только при своей очень низкой самооценке (формула «видеть свои пороки / недостатки и не замечать достоинств»), это подготавливает интересное открытие Муравьева-драматурга – образ «добродетельного преступника» (Осан, а частью и Алина в «Простосердечной...», Ангелика в пьесе «Добродетельная ложь», в идиллической миниатюре – Ванюша в «сказочке» «Доброе дитя»).

3. Постоянной сюжетной коллизией в пьесах выступает ситуация нравственного выбора, всегда совершаемого героем ради (в пользу) другого (от трагедийной жертвенности Дидоны в одноименной пьесе и порывов Ангелики в «Добродетельной лжи» – до «идиллического подвига» маленького Ванюши в пьесе «Доброе дитя»).

4. Практически во всех случаях или сам ищущий герой осознает, или ему пронизательно подсказывают другие, что главные идеалы человеческой жизни: Надежда и Добродетель. Они могут:

а) превратить все действие пьесы в «праздник Добра» («Доброе дитя»),

б) стать верными ориентирами для героев в обретении счастья («поисковый» вариант – «Простосердечная...»),

в) остаться последним прибежищем в трагической ситуации беды (мелодраматический катарсис в пьесе «Добродетельная ложь»).

#### Примечания

<sup>1</sup> В контексте драматургических жанров и репертуара русских театров начала XIX века – см. освещение истории вопроса: (9).

<sup>2</sup> Сравним общую картину закономерностей в книге: Karlinsky S. Russian Drama... (1985) (14)

<sup>3</sup> См.: (12, 29–302).

<sup>4</sup> Первый полный текстологический анализ разных редакций этого произведения – см.: (10).

<sup>5</sup> Заметим, что в предшествующей традиции русской классицистической трагедии выбирать героине приходилось либо между двумя «любовями» (еще в ранних пьесах А. П. Сумарокова), либо между любовью и долгом, что еще каноничнее (одна из поздних вариаций – «Вадим Новгородский» Я. Б. Княжнина). Здесь ситуация сразу ясно осложнена для героини тем, что по вине одного из ее близких *уже* страдает другой.

#### Литература

1. Булич Н. Н. Сумароков и современная ему литературная критика. СПб., 1854.
2. Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры: в 2 т. М., СПб., 1999. Т. 2.
3. Варнеке Б. В. История русского театра. Ч. 1: XVII и XVIII век. Казань, 1908.
4. Владимиров П. В. Начало русского театра... Екатеринбург, 1883.
5. Кочеткова Н. Д. Трагедия и сентиментальная драма начала XIX века // История русской драматургии XVII – первой половины XIX века. Л., 1982. С. 181–220.

6. *Муравьев М. Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1819. Ч. 1.
7. *Муравьев М. Н.* Стихотворения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л. И. Кулаковой. Л., 1967.
8. ОР РНБ. Ф. 499. Ед. хр. № 46.
9. *Родина Т. М.* Русское театральное искусство начала XIX века. М., 1961.
10. *Росси Л.* Неизвестная комедия Михаила Муравьева (К проблематике жанровой системы русского сентиментализма) // *A Window on Russia. Papers from the V International Conference...* La Fenice Edizioni, 1996. P. 257–265.
11. *Стенник Ю. В.* Становление жанра сентиментальной драмы в России XVIII века // *Русская драматургия и литературный процесс.* СПб.-Самара, 1991. С. 53–83.
12. *Топоров В. Н.* Из истории русской литературы. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: Исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие. Книга I. М., 2001.
13. *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. Т. 2.
14. *Karlinsky S.* Russian Drama from its Beginning to the Age of Puschkin. Berkley, Los Angeles, London, 1985.

УДК 821.161.1.09"17"

**Г. Ю. Филипповский, В. А. Галанова**

*Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
galanova712@yandex.ru*

## **ИСТОРИКО-ЛЕГЕНДАРНЫЕ МОТИВЫ В РУССКОМ ЭПИКО-ПОЭТИЧЕСКОМ ЖАНРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

*В статье рассматривается ряд историко-легендарных мотивов в художественном творчестве поэтов и писателей эпохи классицизма и русских романтиков.*

*Ключевые слова:* Г. Р. Державин, М. М. Херасков, Ф. Н. Глинка, жанр, романтизм.

**G. Yu. Filippovsky, V. A. Galanova**

*UshinskyYaroslavl State Pedagogic University  
galanova712@yandex.ru*

## **HISTORICAL AND LEGENDARY MOTIFS IN THE RUSSIAN EPIC AND POETIC GENRE OF OF ROMANTICISM ERA**

*The article deals with some historical and legendary motifs in the oeuvre of poets and writers of the era of Classicism and Russian Romanticism.*

*Keywords:* Gavril Derzavin, Mikhail Kheraskov, Fyodor Glinka, genre, romanticism.

Эпические жанры эпохи русского предромантизма непосредственно соприкасаются с традициями позднего классицизма.

Одним из отличительных признаков историко-легендарной традиции русской литературы является тема героя. В эпоху русского классицизма одним из ключевых героических образов стал образ Петра I, фигура историко-легендарного масштаба. Ю. М. Стенник отмечает несколько направлений, формировавших характер изображения облика Петра и соответственно воплощавших разные этапы восприятия русским обществом Петровских реформ, в т. ч. панегирическую, светскую поэтическую традицию. Литературными формами указанного направления были такие поэтические жанры, как торжественная ода, героическая эпопея, эмблематические официальные надписи, а также прозаические «похвальные слова» (4). Расцвет приходится на период классицизма, и основными авторами выступают М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, Г. Р. Державин, В. П. Петров. В большинстве случаев традиции классицизма представляют Петра I не самодержцем, а реформатором. Однако при рассмотрении можно заметить и те и другие черты, определяющие легендарный образ монарха.

В России XVIII века одним из предвестников историзма в жанре предромантизма становится поэт М. М. Херасков и его поэма «Россиада». «Россиада» – первая эпическая поэма русской литературы, созданная Михаилом Херасковым по всем канонам классицистского жанра, написанная шестистопным ямбом.

Поэма написана в Петербурге и Москве в 1771–1778 годах, опубликована отдельным изданием в 1779 году в типографии Н. И. Новикова. Эпопеи, продолжавшие традиции «Россиады» и написанные в подражание ей, выходили вплоть до конца 1830-х годов. Данная поэма восходит по своим формам к античной эпической поэме, к творчеству Гомера, Вергилия. При этом главным героем поэмы является Иван Грозный, но его образ близок к образу Петра I. Несмотря на то что «Россиада» была далека от подлинного историзма, она сыграла видную роль в литературе XVIII века в силу своего гражданско-патриотического содержания. Подобная монументальность образов свойственна ещё художественным произведениям эпохи классицизма.

В данном русле понимается романтический историзм и в поэзии Г. Р. Державина, Е. А. Баратынского и Ф. Н. Глинки. Тем не менее, наблюдаются существенные отличия от творчества предшественников. Везде ощущается не глобальная идея, как в поэмах классицизма, а родная почва. Именно она взрастила специфику русской романтической поэмы, в том числе в связи как с мотивами родной истории, так и родной природы. В значительной степени проявлялись черты предромантической условности, хотя и вписанные в контекст той или иной этнографической реальности. Внутренняя жизнь персонажа, её противоречивая динамика соотносились, как правило, с драматичными и контрастными картинами природы. В этом отношении подобные поэмы разделяли судьбу исторических романов, повестей, драм, писавшихся романтиками начала XIX в.

Особое место в динамике жанра поэмы русского XVIII века занимает ранняя ода Г. Р. Державина «Ключ» (1779) и его зрелая знаменитая ода «Водопад» (1791–1794). Участие героической эпикей в них весьма различно: в оде «Ключ» она практически отсутствует, высокий пафос всецело обращен к восхищению чудесами природы и высокой природы поэтического творчества. Всё это присутствует и в оде «Водопад», хотя номинально она посвящена смерти князя Потёмкина-Таврического и прославлению его деяний.

Эпическое творчество Державина имеет новаторский характер, но при этом заметно влияние предшественников эпохи классицизма. Так, влияние творчества М. В. Ломоносова на творчество Державина отметил Ю. Н. Тынянов (4, 234). При этом поэт В. Ф. Ходасевич утверждал, что Державин был «первым истинным лириком в России» (6, 41).

Ода «Водопад» является одним из ярких произведений, принёсших славу поэту. Она стала одной из од, написанных непривычным для эпохи языком. «Водопад» является описательной одой, демонстрирующей конкретные природные картины Русского Севера. Здесь символом переходящей славы героев становится образ осыпающейся горы: «Алмазна сыплется гора». С образом жизни и смерти связан образ водопада, величественного природного явления. В полном смысле слова обе названные оды передают местный колорит, что затем мастерски выполнит и Ф. Н. Глинка в своих «карельских» поэмах. Тем самым и тематически, и жанрово Державин и его тексты оды-поэмы, включающие образ водопада, явились прямым предшественником поэм Ф. Н. Глинки, к которому вполне применимы знаменитые слова Пушкина о преемственности поэтической традиции нового поколения от Державина «Старик Державин нас заметил и, в гроб сходя, благословил».

Державин реформирует одическую традицию. Образ водопада выполняет не только элегическую функцию, но и предромантическую: образ древнего воина у водопада напоминает уже персонажа поэм Оссиана – Макферсона, повлиявших на всю европейскую поэзию конца XVIII – начала XX века. Предпосылкой появления образа водопада стало и стихотворение, фактически малая поэма, «Ключ», написанное двумя годами ранее, в 1779 году. Уже в данном произведении образ природы уходит от нормативной поэтики классицизма в направлении романтической лиро-эпической, легендарно-исторической поэтики. При этом становятся характерны: 1) историко-легендарные мотивы, касающиеся героев и героических образов

сюжетов, легенд, преданий, житий, сказаний; 2) историко-легендарные мотивы, касающиеся природы, природных сюжетов, легенд, преданий, сказаний; 3) историко-легендарные мотивы сказочного характера, соединяющие специфику 1 и 2 пунктов; 4) историко-легендарные мотивы национально-патриотического характера.

Ода «Ключ» Державина заканчивается упоминанием наиболее значимой в XVIII веке поэмы «Россияда»:

Да честь твоя пройдет все грады,  
 Как эхо с гор сквозь лес дремуч:  
 Творца бессмертной Россиады,  
 Священный Гребеневский ключ,  
 Поил водой ты стихотворства. (3, 84)

Если «Россияда», как эпическая поэма-эпопея, относится к традиции классицизма, то ода «Ключ», несмотря на определение «ода», имеет признаки не классицистической оды, а предромантической лироэпической поэмы. В отличие от оды, в стихотворении «Ключ» главным действующим лицом становится именно природа, её величие и красота. Подобное живое отношение человека и природы становится основой многих романтических произведений. Всё это напрямую предваряет основные линии романтической поэтики Глинки в жанре поэмы.

Легенду в произведениях Фёдора Глинки можно отнести к легенде петровского и допетровского плана. Также заметны черты новгородской легенды. Отличие традиций XVIII века и творчества Глинки заключается в глубокой народности. Это именно православная народность житийного уровня. Произведения «Дева карельских лесов» (1828) и особенно «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой», «Таинственная капля» (1861) были написаны именно с учётом традиции жития. Глинка представил в данной поэме самобытное, православное понимание народности. Именно эпико-православная традиция и историко-легендарный план стали основой поэм «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой», а также «Таинственная капля».

Романтическая легенда – сочетание Карелии как природно-эпического и Марфы Иоанновны как историко-эпического. Для Глинки важно открытие Карелии как особого, эпического мира. Причём не только природного или былинного, но и историко-легендарного (новгородская старина, московская старина и т. д.). Для творчества этого поэта характерна своеобразная динамика, интегративность. В поэме «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой» главным героем становится опальная царица, сосланная в Карельский край. Там она знакомится с природой Русского Севера и бытом карелов, а затем встречает странствующего монаха, который помогает ей одолеть скорбь и прийти к свету. Легенду карельской природы (Карелии) Глинка соединяет с легендой исторической или историко-фольклорной (легенда Марфы Иоанновны Романовой). В свою очередь природная легенда также у него сочетается с легендами фольклорного характера (былинные мотивы). И всё вместе замешано на легендарно-эпическом жанровом колорите. Глинка, вероятно, был первым, кто в русском романтизме соединил эпико-легендарные мотивы фольклорного или фольклорно-этнографического характера с историко-легендарными, идущими от литературы мотивами героя (героини), навеянными исторической легендой Русского Севера и Древней Руси. Христианские образы тесно переплетены с образами из былин и народных преданий. Со многими главную героиню знакомит именно монах. Сам автор называет эти истории сказками. Они так и обозначаются: «Сказка первая», «Сказка вторая», «Сказка третья» и «Сказка четвёртая». Главным героем становится богатырь по имени Заонега. Он сражается с разорителями Руси и с нечистой, слушает беседы духов природы и в финале приходит к храму. Все четыре сказки можно считать аллегорией жизненного пути человека. В течение своей жизни человеку приходится бороться с трудностями, делать выбор между добром и злом, искать ответы на

самые важные вопросы. И в конце жизненного пути человек способен найти путь к свету. Можно сказать, что его сказания обретают подлинную народность.

#### Литература

1. Глинка Ф. Н. Дева карельских лесов. Повесть в стихах // Глинка Ф. Н. Сочинения. Петрозаводск, 1939.
2. Глинка Ф. Н. Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой: Поэма. СПб., 1830.
3. Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 83–85.
4. Стенник Ю. М. Пётр I в русской литературе XVIII века // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. URL: lib.puskindom.ru/Default.aspx?tabid=5928.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227–252.
6. Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М., 1996. С. 41.

УДК 159.9; 821.161.1.09"18"

**Ю. А. Золотухина**

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
zolutukhinayulua30.7@mail.ru

### ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ А. О. ИШИМОВОЙ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОГО ЯВЛЕНИЯ СКАЗКОТЕРАПИИ

*В статье раскрываются некоторые духовно-нравственные аспекты творчества А. О. Ишимовой через призму современного явления сказкотерапии. Целью исследования стало рассмотрение того, как механизмы сказкотерапии могут работать в литературных памятниках XIX века. «История России в рассказах для детей» Ишимовой содержит те основы нравственного и духовного воспитания молодого поколения, которые для сказкотерапии играют немаловажную роль. С помощью этих основ сказкотерапия предстает как способ передачи знаний о жизни. Предлагаются некоторые возможные пути взаимодействия с творчеством Ишимовой в сказкотерапии.*

*Ключевые слова:* А. О. Ишимова, русская литература XIX века, нравственные основы, сказкотерапия.

**Y. A. Zolotuhina**

Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
zolutukhinayulua30.7@mail.ru

### SPIRITUAL-MORAL ISSUES IN THE CREATIVE WORK OF ALEKSANDRA ISHIMOVA THROUGH THE PRISM OF THE CONTEMPORARY PHENOMENA OF THERAPY BY MEANS OF TALES

*The article reveals some spiritual-moral aspects of Aleksandra Ishimova's creative work through the prism of the modern phenomenon of therapy by means of tales. The aim of the study was to consider how the mechanisms of such therapy can work in the literary monuments of the 19<sup>th</sup> century. "History of Russia in Stories for Children" by Aleksandra Ishimova contain the basics of moral and spiritual upbringing of the younger generation, which plays an important role for therapy by means of tales. With the help of such basics, the therapy appears to be means of transferring knowledge about life. We propose some possible ways of interaction with Aleksandra Ishimova's creative work in therapy by means of tales.*

*Keywords:* Aleksandra Ishimova, 19<sup>th</sup> century Russian literature, moral principles, therapy by means of tales.

Сказкотерапия – относительно новое явление в современном знании. В ее основе лежит актуальный в настоящее время для гуманитарных наук синтез, в данном случае – филологии и психологии. Т. Д. Зинкевич-Евстигнеева, раскрывая свое понимание сказкотерапии, пишет, что это и «открытие через сказку тех знаний, которые живут в душе и являются в данный момент психотерапевтическими» (3, 8), и «процесс образования связи между сказочными событиями и поведением в реальной жизни» (3, 9), и «терапия средой, особой сказочной обстановкой, в которой могут проявиться потенциальные части личности, нечто нереализованное, может материализоваться мечта» (3, 14).

«История России в рассказах для детей» А. О. Ишимовой представляет для нас наибольший интерес, так как, наряду с историческими фактами, автор в этом труде художественно

исследует основы представлений духовно-нравственного характера с широким обращением к пластам национального сказочного фольклора и мифологии.

Ишимова как педагог сформировалась в довольно юном возрасте. Родилась будущая писательница в Костроме 25 декабря 1804 года (по старому стилю). Изучение иностранных языков с ранних лет способствовало тому, что литературная деятельность Ишиимовой началась с переводов. В 1832 году в переводе Ишиимовой вышел рассказ Фенимора Купера «Красный разбойник». Затем ей было поручено перевести английскую детскую книжку «Семейные вечера, или Собрание полезных и приятных рассказов для юношества». Очень ценил Ишиимову как переводчика А. С. Пушкин. В 1839 году Александру Осиповну приглашают преподавать русский язык принцессе Терезе Ольденбургской, а в 1840 г. она занималась с Великой княгиней Еленой Павловной. После выхода в свет «Семейных вечеров» некая графиня Д. предложила Александре Осиповне написать историю России для детей, вроде того, как Вальтер Скотт рассказал историю Англии английским детям. Работу над «Историей России в рассказах для детей» Ишимова начала в августе 1834 года.

«История России в рассказах для детей» вбирает в себя некоторые жанровые черты сказки, что и позволило нам рассматривать ее с позиции сказкотерапии. К ним относится следующее:

- давняя история приобретает мифологический облик;
- нарочитая идеализация с целью извлечения морального урока;
- гиперболизация событий: деление героев на добродетелей и истинных злодеев;
- явный принцип занимательности с обязательным включением развлечения и поучительности.

Литературный труд Ишиимовой вбирает в себя множество ценностных ориентиров, которые легко ложатся на основные сказкотерапевтические функции. В своей работе мы остановились на трех из них:

1. Открытие тех знаний, которые живут в душе и являются в данный момент психотерапевтическими. В этом случае для нас важным является наличие во многих рассказах моральной составляющей. Писательница часто обращается к народной мудрости, которая освещает основные духовно-нравственные ценности человечества. Мораль наподобие сказочной «слезами горю не поможешь» прослеживается в одном из рассказов о том, как русский князь справлялся с последствиями одного из многочисленных татаро-монгольских нашествий: «Больно было смотреть новому государю на несчастье народа, но он знал, что не слезы освобождают нас от бед: всего нужнее тогда мужество и терпение, и Ярослав спешил показать пример своим подданным» (5, 53).

2. Нахождение связи между сказочными событиями и поведением в реальной жизни. Эта функция сказкотерапии прослеживается во многих рассказах Ишиимовой. В первую очередь мы обратили внимание на то, как автор описывает многочисленные военные сражения русских князей с их неприятелями. Часто в таких столкновениях русские князья, русский народ в целом наделяются свойствами, характеризующими в сказках богатырей, царевичей, добрых молодцев, которые отличаются необыкновенной смелостью, отвагой и силой. Так описывается оборона Козельска и решение князей: «Они посоветовались между собой и решились, как настоящие русские, все умереть за своего князя, хотя этот князь был еще младенец! “Мы оставим по себе добрую славу, – говорили эти достойные люди, – и за гробом будем бессмертны!”» (5, 52).

3. Терапия средой, особой сказочной обстановкой, в которой могут проявляться потенциальные части личности, нечто нереализованное, может материализоваться мечта. Мы не можем утверждать, что в произведении Ишиимовой даются описания сказочной обстановки на Руси, но то, каким образом автором представлена воздействие на князей родной земли, в полной мере соответствует данной функции. Нами было сделано следующее наблюдение: не единожды русские князья, оставаясь на долгое время в краю неприятеля, заболели

и в скором времени погибали. Автор обращает наше внимание на то, какой силой обладает родной край, место, где ты родился, где живут твоя семья и близкие люди.

Проявляющиеся в ишимовской «Истории...» принципы сказкотерапии таковы:

1. Принцип осознанности. Основной акцент делается на осознании причинно-следственных связей в развитии сказочно-мифологического сюжета; также важно понимание роли каждого персонажа в развивающихся событиях. Основная задача – показать, что одно событие плавно вытекает из другого, даже если на первый взгляд это незаметно. Важно понять место и назначение каждого персонажа.

2. Принцип множественности (понимание того, что одно и то же событие, ситуация могут иметь несколько значений и смыслов). В этом случае задача – показать одну и ту же сказочную ситуацию с нескольких сторон; основан на том, что, несмотря на историчность описываемых событий, Ишимова активно использует литературно-художественные вставки, привлекая фольклор в его сказочно-мифологических формах, что позволяет воспринимать произведение с разных сторон.

Психотерапевтический эффект в общении с юными читателями оригинально раскрывается в методике повествования. В процессе своего повествования Ишимова делает небольшие остановки, которые часто предстают в вопросно-ответной форме, с целью обращения к своим читателям. Так, в рассказе «Великий князь Святослав I» писательница, обращаясь к читателям, спрашивает: «И вы, верно, догадаетесь, кому было всех веселее?», после чего сразу же следует ответ, который, по идее, должен идти от тех, кто читает данное произведение: «Точно, доброму молодому киевлянину было всех веселее!» (5, 9).

Сказочно-легендарное закрепляется подключением творчества русских поэтов XVIII–XIX вв. На те или иные события Александра Осиповна приводит в пример отрывки из стихотворений Языкова, Державина, Жуковского. Так, в рассказе о Святославе Ишимова отмечает особый смысл известного высказывания воинственного князя «Мертвым срама нет!» и упоминает Жуковского, который в «Певце во стане русских воинов» не оставил без внимания воинственный дух Святослава:

Смотрите, в грозной красоте,  
Воздушными полками,  
Их тени мчатся в высоте  
Над нашими шатрами...  
О Святослав, бич древних лет,  
Се твой полет орлиной.  
«Погибнем! мертвым срама нет!» –  
Гремит перед дружиной (5, 10).

Таким образом, произведение Ишимова знакомит маленьких читателей не только с историей России, но и с литературой, в которой эта история отражается.

Анализ произведения Ишимова показал, что вполне допустимо рассматривать творчество писательницы в аспекте сказкотерапии и утверждать, что основные принципы этого явления были предречены в ее творчестве. Перспективой дальнейшей работы со сказкотерапией нам видится в рассмотрении того, какие черты данного явления могут быть обнаружены в русской литературе второй половины XIX века.

#### Литература

1. Бегак Борис. Сложная простота. М., 1980.
2. Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Основы сказкотерапии. СПб., 2010.
3. Зинкевич-Евстигнеева Т. Д. Практикум по сказкотерапии. СПб., 2000.
4. Ишимова А. О. История России в рассказах для детей. СПб., 1993.
5. Файнштейн М. Ш. Писательницы пушкинской поры (историко-литературные очерки). Л., 1989.
6. Хеллман Бел. Сказка и быль. История русской детской литературы. М., 2016.

УДК 821.161.1.09"18"

**Н. К. Ильина**Костромской государственной университет  
nk\_ilina@mail.ru**ОСОБЕННОСТИ РИТМА РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ:  
«ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Н. ОСТРОВСКОГО  
И «ВАКАНТНОЕ МЕСТО» А. А. ПОТЕХИНА**

*В статье предпринимается попытка выявить некоторые общие ритмические тенденции речи персонажей в русской драматургии середины XIX века. На материале пьес Островского и Потехина делается вывод о том, что речь героев пьес всецело подчинена ритму разговорной речи, в которой преобладают мужские зачины и женские окончания и которая характеризуется обилием дактилических окончаний.*

*Ключевые слова: драматургия, разговорная речь, ритм, хорей, дактиль, синтагма, фраза, внутрифразовый компонент.*

**N. K. Il'ina**Kostroma State University  
nk\_ilina@mail.ru**PECULIARITIES OF THE RUSSIAN DRAMA RHYTHM –  
"A PROFITABLE POSITION" BY ALEXANDER OSTROVSKY  
AND "A VACANT PLACE" BY ALEXEI POTEKHIN**

*The article attempts to define some general rhythmic tendencies in personages' remarks of the mid 19<sup>th</sup> century Russian drama. The analysis of Alexander Ostrovsky's and Alexei Potekhin's plays prepares the ground for the following conclusion: the personages' speech depends entirely on the rhythm of oral speech characterised by stressed beginnings, unstressed endings and plenty of dactylic endings.*

*Keywords: dramatic work, oral speech, rhythm, trochee, dactyl, syntagma, phrase, intra-phrase component.*

В XX веке ученые не раз обращались к проблеме ритма прозы и выработали определенные методики анализа прозаических текстов, направленные на выявление ритмических особенностей художественных произведений разных жанров. Однако драматургические тексты в силу их специфики долгое время оставались на периферии внимания исследователей. Драматургическая речь стремится к естественной разговорной речи и в то же время ориентирована на литературные способы выражения, свойственные времени.

Моя задача заключается в том, чтобы попытаться интерпретировать некоторые данные, полученные в результате статистического анализа зачинов и окончаний синтагм<sup>1</sup> или колонов<sup>2</sup>, фраз (предложений) и внутрифразовых компонентов (простых предложений в составе сложных) в пьесах А. Н. Островского и А. А. Потехина. Подсчеты проводились по методике М. М. Гиршмана и ставят своей целью выявить несколько общих ритмических тенденций драматургии середины XIX века. Для сравнения я буду обращаться к данным Б. В. Томашевского по ритму художественной прозы А. С. Пушкина и результатам выборок из трех драматических произведений этого периода, полученным М. М. Гиршманом (Гоголь, Островский, Чехов).

Объем проанализированного материала:

А. Н. Островский «Доходное место» (1857). Реплики Василия Николаича Жадова и Акима Акимыча Юсова из 1 и 2 действия, что составило 4195 слогов, 683 синтагмы, 302 фразы, 122 внутрифразовых компонента.

А. А. Потехин «Вакантное место» (1859). Реплики Пальмиры Карловны Сыропустовой и Василия Ивановича Канюкина из 1 и 2 действия: 3628 слогов, 553 синтагмы, 163 фразы, 128 внутрифразовых компонентов.

Итого проанализировано 4091 слово, 7823 слога, 1236 синтагм, 465 фраз, 250 внутрифразовых компонентов.



А. А. Потехин написал пьесу «Вакантное место» в 1859 году, и переключки с пьесой Островского «Доходное место» (1857) здесь ощутимы. Ситуация молодого героя, учителя Канюкина, который едва сводит концы с концами, обеспечивая себя и любимую жену, напоминает обстоятельства молодого чиновника Жадова, также женившегося по любви, но не имеющего средств для достойной жизни. Попытки найти более интересную и высокооплачиваемую службу для обоих не увенчались успехом. В пьесе Потехина провинциальное общество не принимает новые идеи и избавляется от неугодных ему людей. Замечательно, что в этих «чиновничьих» пьесах кроме общих тем и мотивов в системе образов оказываются сходные ритмические характеристики.

1. Во-первых, это преобладание мужских зачинов в начале предложений. На эту особенность в прозе А. С. Пушкина указывал еще Б. В. Томашевский, изучая ритм «Пиковой дамы» (7, 288). Ученый считает, что Пушкин намеренно избегал ямбических приступов, а к анапестическим был просто равнодушен. «Проще сказать, причина этой аномалии нам неизвестна», – заключает исследователь (7, 290).

Попробуем разобраться в этой особенности прозаического ритма Пушкина. В русскоязычных словах, состоящих из одного, двух, трех, четырех и пяти слогов, наиболее часто ударение падает на второй и третий слог. Но как только слова встают в ритмический ряд в художественной прозе, почти половина колонов начинается с ударного приступа (46–49% в прозе Пушкина).

Если мы обратимся к вероятностным ритмическим моделям стиха, то убедимся в том, что хорей в большей степени отвечает ритмическому словарю русского языка. В. С. Баевский, рассматривая проблемы поэзии с позиций математической статистики, пришел к выводу, что «в наиболее общих проявлениях стих “подчиняется” языку, отливается в группы метров, самых удобных для ритмического словаря...» (1, 137). Вероятностная модель силлаботоники профессора Баевского (1, 134), на наш взгляд, объясняет также и предпочтение, отдаваемое в русском фольклоре хорю перед другими размерами: «хорей несколько более соответствует ритмической природе языка» (1, 136), – делает вывод ученый.

Американский исследователь русского фольклора Джеймс Бейли писал: «Не следует удивляться наличию хорей – “классического размера” – в самых старых народных песнях и его возникновение не стоит приписывать непременно воздействию литературного стиха на народно-песенную поэзию. Напротив, лучшие народные певцы удивительно чутки к ритму своего языка и своей песенной поэзии. Они способны к восприятию и созданию ритмической модели, основанной на чередовании одного маркированного слога и одного немаркированного слога, – модели, вероятно, всеобщей» (2, 150–151).

Р. О. Якобсон, К. Ф. Тарановский также считали, «что хорей существовали в коренной русской народно-песенной поэзии задолго до силлабо-тонической реформы, предпринятой М. В. Ломоносовым в 1739 году» (2, 150).

2. М. М. Гиршман считает окончания колонов и фраз наиболее очевидными носителями ритмического единства целого прозаического произведения. Русские народные песни, созданные размером хорей, чаще всего имели дактилические клаузулы, что придавало речи особую напевность. Поэтому не удивительно, что для ритма русской разговорной речи также привычны ударные зачины предложений и длинные безударные окончания.

Б. В. Томашевский также обратил внимание на увеличение количества дактилических окончаний фраз в «Пиковой даме» А. С. Пушкина. Проза Пушкина, по выражению Гиршмана, поражает «простотой и естественностью повествования, близостью к обычной разговорной речи» (5, 110).

Однако в XVIII веке дактилические окончания фраз чаще всего свидетельствовали о высоком стиле речи. С тех пор рассуждениям о «высших материях» в речи соответствовали

формы «с большим количеством безударных слогов перед первым и после последнего ударения» (5, 100). Ритмическое движение прозы от XVIII к XIX веку сопровождалось изменением в структуре зачинов и окончаний фраз и внутрифразовых компонентов, в урегулированности колонов и объединенности разнородных голосов единым авторским тоном. Именно в этот период складывается русская драматургия, опирающаяся на достижения художественной прозы, с одной стороны, и традиции устной речи, с другой. Отсюда и близость ритмических особенностей в драматургии XIX века как к литературным способам выражения, свойственным времени, так и к естественной разговорной речи, для ритма которой типичны ударные приступы в начале предложений (мужские или хореические зачины), женские окончания и обилие дактилических окончаний синтагм, фраз и внутрифразовых компонентов.

3. Оба драматурга, и Островский, и Потехин, следовали системе русского языка в его разговорном варианте, а потому строй речи их персонажей не может не отражать закономерные особенности устных форм общения. Однако герои Островского и Потехина говорят не так, как в обычной речи, а так, как звучала бы эта речь в литературном варианте, то есть это художественно обработанная разговорная речь.

В пьесе Потехина высокий показатель ударных зачинов в начале фраз (52%), более высокий, чем у Островского (47%), и выше средних показателей по драме XIX века, а также большой процент дактилических окончаний в конце фраз и синтагм (см. *Табл. 2*).

В пьесе А. Н. Островского наблюдается устойчивая равномерность в синтагматическом членении фраз: более 70% синтагм в репликах героев составляют регулярные синтагмы в 5–10 слогов, что вполне обычно для разговорной речи. Однако показатели использования малых синтагм, которым отдается предпочтение в устной речи, намного уступают средним показателям по драме (см. *Табл. 1*). Употребление больших синтагм, напротив, вдвое превышает среднестатистический уровень. Эту черту, а также увеличение количества дактилических окончаний на всех уровнях, синтагменном, внутрифразовом и межфразовом (см. *Табл. 2*), можно было бы считать особенностью авторского ритмостилия Островского, если бы не данные по пьесе А. А. Потехина, которые демонстрируют аналогичные результаты.

Итак, для русского фольклора и прозы XIX века типичными были ударные зачины. Ямбические зачины выступали на первый план лишь во внутрифразовых компонентах (40% у обоих драматургов). Что касается анапестических зачинов, то их процентное соотношение в начале фраз, действительно, уступало хореям и ямба (13,5% у Потехина и 17,5% у Островского). Следовательно, «равнодушие» к анапестическим приступам в прозе А. С. Пушкина объяснялось общими законами языка, которым он следовал.

Анализ пафосного монолога Юсова, эмоционального монолога Жадова в пьесе Островского «Доходное место», а также монолога встревоженной Сыропустовой и серьезного высказывания Канюкина в пьесе Потехина «Вакантное место» показывает, что ритм речи героев в обеих пьесах не столь резко отличается (см. *Табл. 2*). Очевидным становится тот факт, что ритм речи персонажей в пьесах Островского и Потехина подчиняется не столько жанрово-стилистической форме высказывания, какими бы высокими материями она ни диктовалась, сколько законам непосредственного общения, законам устной речи.

#### Примечания

<sup>1</sup> «Синтагма – это фонетическое единство, выражающее единое смысловое целое в процессе речи-мысли...» См.: Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1948. С. 85; «Объем речевого отрезка в одно-три слова, произносимого на одном выдохе, совпадает с нормальным, естественным объемом русской синтагмы». См.: Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982. С. 30.

<sup>2</sup> «Колон – это ритмическое единство именно художественной прозы, колон – это синтагма художественной прозы». См.: Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 30.

**Литература**

1. *Баевский В. С.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001.
2. *Бейли Дж.* О русском лирическом стихе // Бейли Дж. Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.
3. *Волькенштейн В.* Драматургия. Изд. 5-е, доп. М., 1969.
4. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы и целостность прозаического литературного произведения: дис. ... д-ра филол. наук. Донецк, 1975.
5. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.
6. *Златоустава Л. В.* Ритмическая организация стихотворений А. Блока (ранняя лирика) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1980. № 6. С. 34–41.
7. *Томашевский Б. В.* Ритм прозы // Томашевский Б. В. О стихе: Статьи. М.-Л., 1929.
8. *Черемисина Н. В.* Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

**Таблица 1**

**Распределение синтагм по слововому объёму в пьесах А. Н. Островского и А. А. Потехина**

	1–4 слога	5–10 слогов	11 слогов и более	Наиболее частотная синтагма	Её частотность	Средняя синтагма
А. Н. Островский «Доходное место»	15,7%	70,3%	14%	6 слогов	14,9 %	6, 4 слога
А. А. Потехин «Вакантное место»	13,5%	63,2%	23,2%	6 слогов	12,9 %	6, 6 слога
Драма 19 в. (Гоголь, Островский, Чехов)	35,5%	57,5%	7,0%	7,5 слогов	13,5 %	5 слогов

**Таблица 2**

**Распределение синтагменных, межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний в драме XIX века**

<i>Количество предшествующих ударению слогов</i>	Зачины синтагм в %		
	<i>Драма 19 в. (данные М. М. Гиришмана)</i>	<i>Островский «Доходное место»</i>	<i>Потехин «Вакантное место»</i>
0 (хореический зачин)	<b>39</b>	<b>37,2</b>	<b>38</b>
1 (ямбический зачин)	38	31	31,7
2 (анapestический зачин)	19	23	19,5
3 и более (пеонический и гиперпеонический зачин)	4	8,8	10,8
<i>Количество слогов после ударения</i>	Окончания синтагм в %		
0 (мужское окончание)	43	34,7	30,6
1 (женское окончание)	<b>42</b>	<b>37,3</b>	<b>43,2</b>
2 (дактилическое оконч.)	14	<b>23</b>	<b>24,2</b>
3 и более (гипердактил.)	2	5	2
<i>Количество предшествующих ударению слогов</i>	Межфразовые зачины в %		
	<i>Драма 19 в.</i>	<i>Островский</i>	<i>Потехин</i>
0 (хореический зач.)	<b>45</b>	<b>47</b>	<b>52,1</b>
1 (ямбический зач.)	37	28,1	28,9
2 (анapestический)	15	17,5	13,5
3 и более (пеонический и гиперпеон.)	3	7,3	5,5
<i>Количество слогов после ударения</i>	Межфразовые окончания в %		
0 (мужское окончание)	44	31,8	28,8
1 (женское окончание)	<b>40</b>	<b>40</b>	<b>41,8</b>
2 (дактилическое оконч.)	12	<b>22,2</b>	<b>28,2</b>
3 и более (гипердактил.)	3	6	1,2
<i>Количество предшествующих ударению слогов</i>	Внутрифразовые зачины в %		
	<i>Драма 19 в.</i>	<i>Островский</i>	<i>Потехин</i>
0 (хореический зачин)	36	27	34,4
1 (ямбический зачин)	38	40,2	39,8
2 (анapestический зачин)	22	23	18,8
3 и более (пеонический и гиперпеонический)	4	9,8	7
<i>Количество слогов после ударения</i>	Внутрифразовые окончания в %		
0 (мужское окончание)	43	34,4	34,4
1 (женское окончание)	<b>42</b>	<b>37,7</b>	<b>42,2</b>
2 (дактилическое оконч.)	14	<b>23</b>	<b>22,6</b>
3 и более (гипердактил.)	1	4,9	0,8

УДК 821.161.1.09"18"

**Т. Ю. Павлова***Костромской государственный университет  
tatyana-pavlova-kos@yandex.ru***СОХРАНЕНИЕ НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЖЕНЩИНАМИ  
70-Х ГОДОВ XIX ВЕКА****(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО И А. Ф. ПИСЕМСКОГО)**

*В статье сопоставляется поведение двух главных героинь пьес А. Н. Островского «Поздняя любовь» и А. Ф. Писемского «Ваал» по отношению к своим любимым в ситуациях, осложнённых денежными проблемами. Ключевые слова: драматургия XIX века, А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, нравственность.*

**T. Yu. Pavlova***Kostroma State University  
tatyana-pavlova-kos@yandex.ru***MORAL VALUES PRESERVATION BY THE 1870S WOMEN  
(IN TERMS OF THE PLAYS BY ALEXANDER OSTROVSKY  
AND ALEKSEY PISEMSKY)**

*The article compares the behaviour of the two main female characters in relation to their lovers facing material problems in the plays "Late Love" and "Baal", by Alexander Ostrovsky and Aleksey Pisemsky, respectively. Keywords: 19<sup>th</sup> century drama, Alexander Ostrovsky, Aleksey Pisemsky, morality.*

Основными темами драматургии в России 70-х годов XIX века, после политических реформ, стали проблемы разрушающегося усадебного быта с оставшимся патриархальным укладом, а также рост крупного капитала и обогащение буржуазии с ростом спекуляций. В пьесах А. Н. Островского этого периода отражалась враждебность народу нового капиталистического строя жизни, но также Островский искал образы богато одарённых человеческих личностей с живущим в их душе идеалом честной, справедливой, полной благородных переживаний жизни. «По сравнению с первым этапом его творчества образы данного периода у Островского были более психологически сложными» (5). Обличению пороков века капитала посвящено и несколько пьес А. Ф. Писемского, в которых автор в открыто декларативной форме выражал своё резко отрицательное отношение к финансовым аферам. «Тема поруганной любви и женского достоинства, опошления и унижения высоких человеческих чувств – это тема всей поздней драматургии Писемского. И здесь снова вспоминается имя Островского. Сопоставив его драмы 1870-х годов с пьесами Писемского, мы заметим в них много общего: это и новый герой – хищник, приобретатель, авантюрист, это и трагедия “горячего сердца”, женской любви и искренности, гибнущей в мире корысти и холодного расчета, это, наконец, и пестрый общественный фон растревоженной и лихорадящей в погоне за капиталом пореформенной России» (1). Наше исследование посвящено двум пьесам указанных авторов, написанным в 1873 году, – «Поздняя любовь» и «Ваал».

Несмотря на выраженные уже в началах пьес любовные коллизии, как Островский, так и Писемский не спешат динамично развивать интригу. В обоих произведениях в конце первых действий произошли завязки сюжетов с участием главных героинь, в середине вторых действий мы слышим их пространственные монологи в разговорах с их любимыми. Так, для Людмилы («Поздняя любовь») время сжимается в момент, когда она узнаёт, что Николаю срочно нужны деньги: *Об этом уж теперь поздно разговаривать; К чему эти разговоры? Только время проходит, а он там ждет; Теперь менять негде, да и некогда; Несите, несите! он ведь ждет, считает минуты.* Не размышляя над неблагоприятными причинами бедственного положения Николая, Людмила выделяет из скудного семейного бюджета довольноно

крупную сумму денег для помощи ему. Поскольку уже в экспозиции пьесы читатель узнал, что героиня – святая и кроткая, то сцена является напряжённой, но не драматичной: добро-сердечная девушка старается помочь человеку, попавшему в затруднительное положение. Драматичным можно считать дальнейший монолог Людмилы. Всегда немногословная, лишь в одной сцене пьесы девушка раскрывает себя: *Я прожила свою молодость без любви, с одной только потребностью любить... А ведь я женщина, любовь для меня все, любовь мое право... Ваш только один намек на любовь опять поднял в душе моей и мечты, и надежды, разбудил и жажду любви, и готовность самопожертвования... Ведь это поздняя, быть может последняя любовь...* Тихая простая девушка обнаруживает сильные чувства, сообщает о своей готовности идти на жертвы ради своей любви. Такое предварение подготавливает последующие события, наращивает драматизм пьесы.

Клеопатра Сергеевна («Ваал») узнаёт от мужа, что он на грани разорения, и слышит от него предложение полубезничать и пококетничать с человеком, в которого она влюблена и от которого зависит подписание некачественно выполненного подряда мужа. В момент, когда она осознала серьёзность этих слов мужа, для неё время сжалось так же, как и для Людмилы: *Постой!.. Дай мне опомниться и сообразить все, что я от тебя слышала!..; Нет-с!.. Довольно мне душиТЬ себя...; Поздно уж теперь!; Я поняла теперь вас насквозь.* Клеопатра Сергеевна, «с глазами, пылающими гневом», заявляет о том, что теперь не жена Бургмейеру, «захлопывает за собою дверь и даже запирает ее». Но, как и у Людмилы, речь и поведение самолюбивой героини уже ожидаемы читателем. Отметим, что сценические эффекты свойственны и Островскому. Далее, как и у Людмилы, у Клеопатры Сергеевны состоялся разговор с любимым ей человеком, в ходе которого она произнесла довольно пространственный монолог об истории благотельства Бургмейера её бедной семье, о своём замужестве, о привыкании к мужу, о видимости любви, о купеческих разговорах о товарах и деньгах. Тут же женщина призналась Мировичу: *В прошлом году я встретилась с вами, Вячеслав, и полюбила вас с первой же минуты!.. Вы заговорили со мной, я не помню о чем, но только совершенно о другом, о чем всегда другие говорили при мне... Сначала я была в восторге от моего чувства к вам, но потом я испугалась: мне сделалось жаль Бургмейера, сделалось страшно за самое себя – мне казалось, что ты меня любишь только мимолетною любовью! Я отвергла тебя; но надолго ли бы сил моих хватило на это, я не знаю, и, конечно, рано или поздно, а я сказала бы тебе всю правду.* Гордая молодая женщина признаётся в том, что любовь изменила даже её мировоззрение, что вместо капризов по отношению к мужу стала испытывать жалость к нему, что она утратила безответной любви, из-за чего решила отвергнуть свои чувства.

Кульминация в «Поздней любви» наступает в конце третьего действия во время второго разговора Людмилы с Николаем. По её настоянию он признаётся ей в том, что у него есть долги, за которые его могут посадить в тюрьму, на что Людмила сразу порывается идти к ростовщику просить об отсрочке и не допустить позора любимого человека. Николай заявляет, что этого не получится, что он может спастись только преступлением. Реакция Людмилы однозначна: *(отстраняясь) Ужасно! Что вы говорите! /.../ Как легко вы говорите о таких вещах!* Но в ту же минуту она принимает решение: *О, боже мой! О, боже мой! Но если оно необходимо, заставьте меня, прикажите мне... Я сделаю... /.../ Гнусно, гадко! /.../ Я истрадалась, измучилась, слушая вас. /.../ Нет, постойте! Не отталкивайте меня! Я решила сделать все для вас...* Ещё одним испытанием для Людмилы стало известие о том, что украсть документ нужно у её собственного отца, старого честного человека. Девушка растерялась, но, видя перед собой цель спасти любимого, размышляла недолго: *Ах, какие страдания! (Оттирая слезы.) Что ж, этих денег достаточно, чтоб спасти вас? /.../ И когда вы заплатите долг, вы бросите праздную жизнь и будете трудиться? /.../ Милый, благородный человек! Я люблю вас. Для меня нет жизни без любви к вам. /.../ В моих руках есть*

*средство... я должна помочь вам... Другой любви я не знаю, не понимаю... Я только исполняю свой долг.* Решение Людмилы подкрепилось наличием у Николая револьвера, она не исключала, что Николай может покончить жизнь самоубийством, а такой поступок она считала преступлением «ещё хуже». «Любовь Людмилы походит на добровольное долговое обязательство /.../ Не зов природы, не слепая страсть или каприз своеволия приводят героиню Островского к греху, а новое понимание долга, новое служение. /.../ Людмила сознательно, по своей воле оставляет отца, не соглашается с ним и видит в этом свой долг. Эта самозабвенная жертвенность, поиск нового служения, исполнение нового долга сближает Людмилу – по тональности, так скажем, – с важными тенденциями женского движения 1870-х годов, хотя Островский пишет о том, что происходит в “бедной, потемневшей от времени комнате”» (2) В острой ситуации, связанной с проблемами, с позором любимого человека, тихая кроткая девушка дважды в одном поступке преодолела себя, преступив моральные нормы и закон.

Кульминация в «Ваале» наступает в последнем действии пьесы во время разговора Клеопатры Сергеевны с Мировичем. Они живут вдвоём, но бедно, у него нет постоянной работы, она подрабатывает шитьём. В тот день заказчица не заплатила ей за работу, и это – скупость госпожи, её обсчёт, отсутствие заработка – расстроило Клеопатру Сергеевну до слёз. Мирович же сообщил о том, что её бывшая приятельница Евгения Николаевна обвиняет «Клеопашу» в лжи, сплетнях и интригах. Женщина возмутилась, но Мирович продолжил о муже Клеопатры Сергеевны, который хочет с ней опять сойтись, а для этого засадить Мировича в тюрьму за долг. Женщина забыла и свою обиду, и своё возмущение: *(поблуднев).* Тебя... В тюрьму? /.../ (все еще как бы желая не верить тому, что слышит). Уверившись, что дело не в приятельнице, а в муже, Клеопатра Сергеевна обрушилась против него: *Ну, нет-с!.. Это извините!.. Я мужу не позволю этого сделать. /.../ Так!.. Не позволю!.. /.../ (с возрастающим жаром).* Должен!.. Да!.. Он заел у меня молодость, всю жизнь мою, и это уж не твое дело, а моё: пусть будет моя логика и моя нравственность! *(Подумав немного.)* Все это, конечно, пустяки!.. Я не допущу этому быть! Для меня гораздо важнее тут другое! Она «в каком-то трепетном волнении» вызывает своего любимого, как и Людмила, на откровенность, «как говорил бы перед богом и своей совестью». Она хочет узнать, любит ли ещё её Мирович. Он отвечает ей про то, что мужчина не должен «сидеть всё время около женщины», а при нужде любовь превращается в «пытку», «угрызения совести», «скуку», «презрение к самому себе», «досаду», «ненависть». Ответ устраивает женщину: *(глухим голосом).* Так!.. Совершенно верно! /.../ *(вспыхнув в лице).* Это я предчувствовала и в то же время совершенно понимаю и довольна этим!.. В тебе я вижу опять настоящего мужчину, который хочет идти приличным ему путем. Клеопатра Сергеевна продолжает задавать вопросы Мировичу о поиске ему места работы в другом городе, он не соглашается ни брать её с собой из-за «стольких случайностей», ни оставлять здесь одну «на бедность». По его мнению, мог бы остаться лишь один вариант – «возвратиться опять к мужу». Именно такая мысль о спасении самого Мировича и пришла женщине в голову: *(тяжело переводя дыхание).* А если бы и то даже? /.../ *(огорченным, но вместе с тем и твердым голосом).* Я тебе в тягость нравственно и материально, и ты требуешь, чтоб я, как деревяшка какая-нибудь, ничего бы этого не понимала и продолжала тебя обременять собой. А что я к мужу опять уйду, что ж для тебя такого? Я не любовника нового сыщу себе! /.../ Разлюбила ли я тебя, Вячеслав, или нет, - это я не знаю, а если ты не видишь того, так бог тебе судья за то!.. И тоже знаю, что любовью моею я наделала тебе много зла; но пора же и опомниться: теперь я не прежняя глупенькая мечтательница. Клеопатра Сергеевна приняла решение, и она его исполнила – вернулась к мужу, хотя и с громкими рыданиями «на всю улицу». Этим поступком молодая женщина, как и Людмила, дважды преодолела себя. Во-первых, лишила себя, эгоистку, привыкшую к личному довольству, счастья жить с любимым. Во-вторых, ушедшей от мужа с высоко под-

нятой головой, самолюбивой и гордой, теперь ей пришлось унизиться перед ним – просить разрешить вернуться к нему (это зеркальная ситуация, которую ранее описала сама героиня, но по отношению к Миновичу). В жертву женщина принесла себя ради любимого мужчины: *Чувству моему, которое следовало бы задушить в себе... я позволила развиться до безумия, и безумием этим я погубила было того человека, которому больше всех на свете желала счастья. /.../ а Миновичу дайте еще лететь в жизнь: мы связываем ему только крылья. /.../ Мы, женщины, тоже имеем свое честолюбие, и когда женщина кого истинно любит, так ей вовсе не нужно, чтоб этот человек вечно сидел около нее и чтобы вечно видеть его ласки. Напротив, для нее всего дороже, чтоб он был спокоен и доволен, где бы он ни жил – вместе или врозь с нею! /.../ (потупляясь). Я решаюсь на то, что говорит мне моя совесть!*

Необходимо отметить, что обе женщины не просто любят, они считают своих избранников полными достоинств: *Он тут умней всех, собой красив, образованный, светский человек!; Я всегда считала его за человека в высшей степени честного; Он, я все-таки убеждена, человек добрый и умный* (Клеопатра Сергеевна); *Дождусь ли я, мой милый, когда ты успокоишь свою умную, красивую голову на моих руках?; Я бы стала умолять вас /.../ не тратить даром своих способностей; Мы живем в одном доме, я почти никого, кроме вас, не вижу... вы имеете столько достоинств...* (Людмила). Спасать от тюрьмы, от позора обеим женщинам приходится не только любимых, но и, по их мнению, полезных обществу граждан. В этом состоит особенность любви обеих главных героинь.

Сопоставим финалы пьес. Развязка в «Поздней любви» заключается в соединении судеб Людмилы и Николая, подкреплённом некоторой суммой денег и доверенностью на ведение адвокатских дел от отца Людмилы. Случилось это благодаря хитрой, но благородной проделке Николая, из-за которой фактически не произошло воровства документа Людмилой, молодой человек заслужил доверие отца. К тому же Николай намерен бросить праздную жизнь, начать трудиться – избранник Людмилы действительно достоин её. Развязка же «Ваала» трагична – Клеопатра Сергеевна, хоть и в рыданиях, уехала от любимого. Из разговора Миновича с приятелем о философии денег, который объяснил ситуацию с точки зрения своей философии, у читателя остаётся впечатление о сильном человеке, обречённом на несчастье и страдания, но стремящемся к работе, к трудовым подвигам на пользу общества.

Напомним, в то время «женский вопрос» включал в себя не только понятие эмансипации, но и вопросы социального характера. С этой точки зрения представительницей появляющегося слоя «новых женщин» стала Клеопатра Сергеевна: будучи явно женственной, она смогла отказаться от довольства и богатства ради своей любви, но и от этой любви смогла отказаться ради свободы своего избранника служить обществу. Это же веяние проявилось в образе Людмилы Островского. *«Сама пьеса представляет собой цепь решительных поступков Людмилы, сделанных ею по своей воле и в борьбе за свое счастье. “Любовь для меня все, любовь мое право”, – под этим девизом происходит “бунт” тихой девушки из московского захолустья. Непосредственное чувство опирается уже на сознание своего права на любовь – вот что ново... Своеволие героини в пьесе Островского приводит ее к благополучному итогу, а для этого понадобилось переступить через безусловные моральные нормы. Фигура женщины грешной, так или иначе “преступившей черту”, находится в центре внимания русской литературы 1860–1870-х годов. Судьба женщины – арена сражения жестоких сил жизни, и женщина в этом сражении выказывает всё большую волю, всё большую решительность, уводящую ее от закрепленных за нею «исконных» добродетелей. /.../ На всех этажах литературы шло осознание свершающегося на глазах крушения традиционной нравственности, по сравнению с которым вопрос о женском труде и образовании был действительно не столь уж значителен. Это понимали Островский, Щедрин, Достоевский и далеко не всегда понимала рядовая публицистика 1870-х годов. Полная самостоятельность решений*

*и поступков, вплоть до преступления, – таков путь и Людмилы Маргаритовой. Пробуждение “поздней любви” в скромной девушке из захолустья – отзвук перелома женских судеб, происходившего в 1860–1870-е годы. Однако в своем новом рождении Людмила не порывает с прежними нравственными ценностями» (2).*

Таким образом, при сопоставлении двух пьес А. Ф. Писемского и А. Н. Островского, написанных в 1873 году, мы пришли к выводу, что ими одинаково отражены не только негативные пореформенные общественно-экономические изменения, но и отражение социального «женского вопроса», рост самосознания женщин при сохранении ими нравственности.

#### Литература

1. Лакшин В. Я. Театральное эхо. М., 2013.
2. Москвина Т. В. В спорах о России: А. Н. Островский: Статьи, исследования. СПб., 2010.
3. Островский А. Н. Пьесы. Л., 1986.
4. Писемский А. Ф. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2: Повести, рассказы, очерки, драмы. М., 1982.
5. Тимашова О. В. «О подводном камне» М. В. Авдеева и взгляды Писемского на «женский вопрос» // Известия Саратовского университета. Сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13. Вып. 2. С. 69–73.
6. Ревякин А. И. Драматургия А. Н. Островского (К 150-летию со дня рождения). М., 1973.

УДК 821.161.1.09"18"

**Н. А. Дегтерев**

Череповецкий государственный университет  
koldeg@mail.ru

### ЕВАНГЕЛЬСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В «ОЧЕРКАХ БУРСЫ» Н. Г. ПОМЯЛОВСКОГО И «ДОМИКЕ НА ВОЛГЕ» С. М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО: «ЦЕРКОВНОЕ» И «РЕВОЛЮЦИОННОЕ» ЕВАНГЕЛИЕ

*В статье проводится сопоставительный анализ евангельских реминисценций в речи персонажей повести С. М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге» и «Очерков бурсы» Н. Г. Помяловского. В результате анализа автор приходит к выводу о том, что в духовной среде бурсы Священное Писание воспринимается в ироничном, профанирующем ключе, в то время как в революционной среде использование евангельских цитат, напротив, призвано подчеркнуть религиозное служение делу революции.*

*Ключевые слова:* Н. Г. Помяловский, «Очерки бурсы», С. М. Степняк-Кравчинский, «Домик на Волге», евангельские реминисценции.

**N. A. Degterev**

Cherepovets State University  
koldeg@mail.ru

### GOSPEL REMINISCENCES IN "SEMINARY SKETCHES" BY NIKOLAI POMYALOVSKY AND "THE LITTLE HOUSE ON THE VOLGA" BY SERGEY STEPNYAK-KRAVCHINSKY: A "CHURCH" GOSPEL VS A "REVOLUTIONARY" ONE

*The article presents the comparative analysis of the gospel reminiscences in the speech of the characters of the stories "The Little House on the Volga" and "Seminary Sketches" by Sergey Stepnyak-Kravchinsky and Nikolai Pomyalovsky, respectively Pomyalovsky. As a result of the analysis, the author comes to the conclusion that in the spiritual environment of the seminary, the Holy Scripture is perceived in an ironic, profane way, while in the revolutionary environment, the use of gospel quotations is, on the contrary, intended to emphasise the religious service to the cause of revolution.*

*Keywords:* Nikolai Pomyalovsky, "Seminary Sketches", Sergey Stepnyak-Kravchinsky, "The Little House on the Volga", gospel reminiscences.

Вопрос о религиозном значении русской революции неоднократно обсуждался как до, так и после 1917 года (см.: 1; 3). Он находил отклик в трудах не только философов, но и писате-



лей. Так, например, Д. С. Мережковский писал в начале XX века: «Христос – религиозный предел всякой революции; антихрист – религиозный предел всякой реакции. Вот почему принявшая религию бытия христианская, вернее, Христова Европа, – вся в революции...» (7). Такое взаимное переплетение религиозных и революционных вопросов характерно не только для Мережковского. П. В. Басинский в книге о Максиме Горьком пишет о романе «Мать» как о «евангелии для пролетариата» (2) и сравнивает Павла Власова с апостолом Павлом.

Русская писательница-эмигрантка Е. Ю. Кузьмина-Караваева, оценивая итоги синодального периода истории русской церкви, попыталась объяснить, как социальные обстоятельства влияли на внутренние мотивы поведения русских революционеров: «Вся система предопределяла то, что самые религиозно-одаренные и горячие люди не находили в ней себе места. Они... подымали мятеж, бунтуя зачастую не только против данной церковной системы, но и против Церкви. Так развился у нас антирелигиозный фанатизм наших революционеров, столь похожий в своей первоначальной стадии на огненное горение подлинной религиозной жизни» (6). В этом суждении глубоко религиозного человека есть и косвенное обвинение церкви, которая не принимала в себя религиозно одаренных людей.

Подобные примеры религиозной оценки русского революционного движения свидетельствуют об «убывании» в начале XX века религиозного духа из церковной жизни и усиления его в революционных настроениях общества. Очевидно, истоки этого сложного процесса относятся к 1860-м годам, характерная особенность которых нашла отражение в известной сентенции Н. А. Бердяева: «Бывшие семинаристы делаются нигилистами» (4, 122). В литературном творчестве это нашло наиболее яркое отражение в беллетристике второй половины XIX века. В качестве примера можно обратиться к конкретному аспекту поэтики «Очерков бурсы» Н. Г. Помяловского и «Домика на Волге» С. М. Степняка-Кравчинского – евангельским реминисценциям в речи литературных героев: бурсаков-семинаристов, с одной стороны, и революционеров – с другой. Оба произведения отражают, на наш взгляд, характерные особенности той социальной среды, которую изображают – духовной («Очерки бурсы») и революционной («Домик на Волге»).

Бурсаки Помяловского часто используют измененные евангельские цитаты в своей речи. В большинстве случаев изменение цитат производится в явно ироническом профанирующем контексте. Вот яркий пример: «Воздух первоэздного класса наполняется странными напевами и голосами. – Братие, не дерите платия, а берите нитки и зашивайте дырки, – читает кто-то на манер чтения “Апостола”. – Не мешай, – говорят ему соседи... – Марфо, Марфо, что печалишься и молвиши о мнозе, – продолжает ттец... – Замолчишь ли ты, сволочь?» (8, 381). Слова Христа, обращенные к Марфе: «Марфа, Марфа, ты заботишься и суетишься о многим» (5, 1578), – практически не изменены. Однако если в Евангелии Христос предостерегает Марфу от излишней суеты и говорит ей о том, что она упускает «единое на потребу», бурсаки – во время такого обращения к ним – заняты приготовлением уроков. Таким образом, вселенское, «вечное» предостережение Христа сводится до уровня мелкой педагогической проблемы, что снижает значение евангельских слов, профанирует их. Печатью профанации отмечены и такие высказывания бурсаков, как, например, угроза: «А в *рождество* (лицо) хочешь?» (8, 303); «и бысть слышен глас с небесе – тп-тпру» (8, 381). В последнем случае это даже не ирония, а насмешка над евангельским текстом.

Евангельские цитаты могут и сохраняться, однако иронический контекст полностью меняет их смысл: «Эх, Аксен Иваныч, – сказал ему Ipse, как бы отвечая его мыслям, – воззри на птицы небесные: они не сеют, не жнут, не собирают в житницы, но отец небесный питает их» (8, 351). Эти слова Ipse почти дословно повторяют фразу Христа из Нагорной проповеди, однако ситуация, в которой они звучат, придает им иронический смысл. Во-первых, эти слова произносит Ipse, второе прозвище которого – Сатана. Во-вторых, говорит он их Аксютке,

который за свои проделки наказан лишением обеда. Сказанные слова, соответственно, звучат одновременно и как издевательство, и как провокация. В-третьих, сам Аксютка неоднократно назван училищным вором, который «воровал артистически» (8, 309): от этого провокативный эффект фразы еще усиливается и, конечно, само высказывание профанируется.

Это далеко не все примеры профанирования евангельского текста в речи бурсаков, но даже из них видно, что Священное Писание понимается учениками духовного учебного заведения отнюдь не в религиозном смысле. Религиозного духа Писания в бурсаках нет, что неоднократно подчеркивает и автор.

Совсем с иным отношением к евангельскому тексту мы встречаемся в речи революционера Волгина из повести С. М. Степняка-Кравчинского «Домик на Волге». На вопрос о том, что следует делать на благо народа, он предлагает «отречься от себя... Не иметь ни днем, ни ночью другой думы, кроме блага этих ваших меньших братьев. Душу за них положить! Вот это будет любовь, это будет помощь!» (9, 317). В этих словах Волгина содержатся ссылки сразу на несколько скрытых евангельских цитат: «Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (5, 1537); «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (5, 1643). Чуть дальше в речи Волгина содержится, параллельно с евангельской, отсылка и к Ветхому Завету – к образу пророка Моисея: «Мы не увидим обетованной земли. Но мы идем к ней. Опяшыте свои чресла, как сказано в Евангелии, оставьте дом и семью и идите к нам, к брату» (9, 317–318). Важно, что Волгин сам ссылается в данном случае на Евангелие, хотя фактически речь идет о послании апостола Павла к Ефессянам. Очевидно, Евангелие тут понимается скорее не как текст, а как «благая весть», целокупно выраженная в Новом Завете. Правда, в речи Волгина можно найти и как будто ироническую ссылку на Священное Писание. В минуту уныния он говорит: «А я силен, когда на меня сходит дух святой. Теперь же он меня оставил» (9, 319). Однако и в данном случае это ирония не профанирующая, как у бурсаков, а, скорее, горькая ирония.

Христианский контекст повести не ограничивается словами Волгина. Героиня «Домика на Волге» Катерина Васильевна, смотря на Волгина, «вспоминала о своих христианских мучениках» (9, 330). Образ революционера тем самым в ценностном плане приравнивается – пусть и только в сознании персонажа – к образам святых. Да и сам Волгин подчеркивает, что он и его товарищи призывают людей «не на кровь, а на жертву» (9, 318), то есть фактически к мученическому подвигу.

Таким образом, в «Очерках бурсы» Н. Г. Помяловского и «Домике на Волге» С. М. Степняка-Кравчинского мы видим два разных, разнонаправленных способа привлечения евангельского текста. В духовной среде бурсы, среди будущих священно- и церковнослужителей преобладает ироническое, профанирующее отношение к Священному Писанию, в то время как в революционной, принципиально атеистической среде сама революционная деятельность переосмысливается в контексте Священного Писания и приобретает религиозные черты.

#### Литература

1. Аскольдов С. А. Религиозный смысл русской революции. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/6/iz-glubiny/1>.
2. Басинский П. В. Евангелие от Максима. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/biografiya/basinskij-gorkij/evangelie-ot-maksima.htm>.
3. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. URL: <https://predanie.ru/berdyayev-nikolay-aleksandrovich/book/94521-istoki-i-smysl-russkogo-kommunizma/>
4. Бердяев Н. А. Русская идея. М., 2007.
5. Библия. М., 2006.
6. Кузьмина-Караваева Е. Ю. Типы религиозной жизни. URL: [http://az.lib.ru/k/kuzxminakarawaewa\\_e\\_j/text\\_0030.shtml](http://az.lib.ru/k/kuzxminakarawaewa_e_j/text_0030.shtml).
7. Мережковский Д. С. В тихом омуте. В обезьяньих лапах (о Леониде Андрееве). URL: [http://az.lib.ru/m/merezhkowskij\\_d\\_s/text\\_01\\_1908\\_v\\_tihom\\_omute.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_01_1908_v_tihom_omute.shtml).
8. Помяловский Н. Г. Очерки бурсы // Помяловский Н. Г. Избранное. М, 1980.
9. Степняк-Кравчинский С. М. Домик на Волге // Степняк-Кравчинский С. М., Сочинения. Т. 2. М., 1987.

УДК 821.161.1"18"

**Э. И. Коптева**

Омский государственный педагогический университет  
eleonora\_kopteva@mail.ru

**ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ  
СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА  
«ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ»**

*Иконографический образ в сюжетно-композиционной структуре семейной хроники М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы» занимает особое место. В кризисные моменты жизни, на перепутье этот образ создает для героев духовное пространство иного мира, напоминая о возможном исходе из уныния и отчаяния головлёвской жизни. Автор оставляет право нравственного выбора Иудушке и всем членам семейства уйти от привычного лицемерия и ханжества. Иконографический образ, молитвенное слово, чтение Священного Писания, христианские обряды создают в художественном пространстве произведения духовное измерение, возможность прийти к внутреннему диалогу с душой и Божьим миром. Порфирий, вобравший все родовые головлёвские черты в наибольшей степени, способен в отличие от своих близких увидеть выход из дома, ставшего гробом. Выход, лежащий за пределами головлёвской логики.*

*Ключевые слова:* М. Е. Салтыков-Щедрин, «Господа Головлёвы», иконографический образ в литературе, истинное и ложное.

**E. I. Kopteva**

Omsk State Pedagogic University  
eleonora\_kopteva@mail.ru

**ICONOGRAPHIC IMAGE IN THE ARTISTIC WORLD  
OF THE FAMILY CHRONICLE "THE GOLOVLYOV FAMILY"  
BY MIKHAIL SALTYKOV-SHCHEDRIN**

*The iconographic image in subject and composite structure of the family chronicle "The Golovlyov Family" by Mikhail Saltykov-Shchedrin holds a specific place. In crisis moments of life, at the crossroads, this image creates spiritual space of other world for heroes, reminding of a possible outcome from despondency and despair of the Golovlyovs' life. The author entitles Judas as well as all the family members to make moral choice to give up habitual hypocrisy and sanctimoniousness. The iconographic image, a prayerful word, reading the Scripture, Christian ceremonies create in artistic space of the work spiritual dimension, an opportunity to come to internal dialogue with soul and godly world. Porfiry who absorbed all the patrimonial Golovlyovs' lines is, unlike the relatives, mostly capable to see an exit from the house which has become coffin. The exit lies beyond the Golovlyovs' logic.*

*Keywords:* Mikhail Saltykov-Shchedrin, "The Golovlyov Family", iconographic image in literature, true and false.

В объемном ряду исследований, посвященных художественному творчеству М. Е. Салтыкова-Щедрина, работы о христианской традиции, ее роли в образном мире писателя встречаются не так часто. Пожалуй, это во многом связано с мнением о «нецерковной религиозности» (М. Назаренко) автора. «Используя физические термины, можно сказать, что Щедрин изобразил вселенную, где окончательно (или почти окончательно) победила энтропия. <...> Любая интерпретация ГГ [«Господа Головлёвы». – Э. К.] колеблется между осознанием страшной греховности Иудушки – и идеей христианского милосердия, столь мощно заявленной на последних страницах романа» (5).

Однако обрядовая сторона христианства не только известна писателю, но и подробно осмысливается в его семейной хронике «Господа Головлёвы». Для многих исследователей это стало материалом для выявления противоречия, чрезвычайно важного в характеристике героев, – между выхолощенным («выморочным») ритуалом и истинной верой (1; 2; 6; 7).

Художественный мир хроники выстраивается на двух полюсах: «истинное» – «ложное». В этом отношении все события, герои, образы обретают «двойное освещение», потому, на наш взгляд, невозможно однозначно определить и финал произведения.

Обратимся к точке зрения Н. П. Ларионовой: «Длительная жизнь вне Христа, вне Его Любви не позволила Порфирию Головлеву осознать суть таких понятий, как “раскаяние”

и “всепрощение”. Не в силах совладать с муками одичалой совести, и одновременно взывая о прощении ото всех, кого он обидел, и кого уже не было в живых, Порфирий к *ним* и отправляется. ...отправляется сразу в девятый круг ада, *ледяной* Коцит, ...и как пророчила Евпраксия, *замерзает* недалеко от “маменькиной” могилки» (3, 36).

В интересной работе ученого финал осмысливается через традицию Данте, однако это все не означает, что смерть героя нельзя рассматривать в другом контексте. Автор, по нашему мнению, создает несколько возможных сюжетных разрешений. Достаточно упомянуть, что последняя глава «Расчёт» является ключевой в сюжетно-композиционном целом произведения: к ней «стягиваются» все сюжетные линии, здесь «сгущается» символическая образность, здесь по-новому освещаются все сопоставительные акценты, на которые откликается читатель. Финал раскрывает двойственность человеческого существа Порфирия, переводя проблему выбора в экзистенциальное пространство внутреннего мира героя. Текст финала не дает однозначного ответа, иначе произведение превратилось бы в тенденциозно-морализаторское.

Обратим внимание на один аспект художественного мира произведения – связь с иконографической традицией. Отметим, что вплоть до последней главы читателю не известно, какие именно иконы находятся в доме Головлевых. Подробно ни одна икона не описана, хотя часто встречается само упоминание об иконе, лампаде, окладах. И лишь в финале образ Христа в терновом венце (4) укрупняется, Порфирий всматривается в Него: «Порфирий Владимирыч некоторое время ходил по комнате, останавливался перед освещенным лампадкой образом искупителя в терновом венце и вглядывался в него» (8, 262). Впервые в хронике говорится о том, как герой *смотрит* на икону. До сих пор мольбы головлевского семейства изображались как предельное погружение в свои заботы, горе, болезни. Истинная же молитва предполагает выход за пределы ограниченного существа человека: «...М[олитва] признается вместилищем всей духовной жизни или самой духовной жизнью в движении и действии» (9, 142).

Приведем примеры.

«Что-то неизвестное, страшное обступило его со всех сторон. Дневной свет сквозь опущенные гардины лился скупно, и так как в углу, перед образом, теплилась лампадка, то сумерки, наполнявшие комнату, казались еще темнее и гуще. В этот таинственный угол он и уставился глазами, точно в первый раз его поразило нечто в этой глубине. Образ в золоченом окладе, в который непосредственно ударили лучи лампадки, с какою-то изумительной яркостью, словно что-то живое, выступал из тьмы; на потолке колебался светящийся кружок, то вспыхивая, то бледнея, по мере того как усиливалось или слабело пламя лампадки. Внизу господствовал полусвет, на общем фоне которого дрожали тени. На той же стене, около освещенного угла, висел халат, на котором тоже колебались полосы света и тени, вследствие чего казалось, что он движется. Павел Владимирыч всматривался-всматривался, и ему почудилось, что там, в этом углу, все вдруг задвигалось. Одиночество, беспомощность, мертвая тишина — и посреди этого тени, целый рой теней. Ему казалось, что эти тени идут, идут, идут...» (8, 76–77).

В приведенном отрывке резкий контраст образов света и тьмы вводит мотив противопоставления живого и мертвого, горнего и дольного. Живой образ как символ иного мира показывает иной путь: отбросить страхи, обиды, мщение. Интересно, как единственное число слова «образ» противопоставлено множественному «тени...идут». Слова «точно в первый раз» (заметим, что в финале так будет говорить автор и об Иудушке: «он понял впервые») проводят границу между жизнью-сном и пробудившимся самосознанием. В преддверии смерти у Павла Владимирыча остается возможность обратиться с молитвой к иконе, открыться лучам, исходящим от образа, однако он «всматривается» в угол, где сосредоточилась

вся его жизнь. Явление теней становится лейтмотивом хроники. Тени представляются как опредмеченное, и одновременно призрачное, существование.

Поэтика хроники сближает изображение ухода из жизни всех членов семейства: «Арина Петровна ворочается с боку на бок, и хочется ей покликать кого-нибудь, и знает она, что на ее клич никто не придет. <...>Лампадка горит перед образом и светом своим сообщает предметам какой-то обманчивый характер, точно это не предметы, а только очертания предметов. Рядом с этим сомнительным светом является другой, выходящий из растворенной двери соседней комнаты, где перед киотом зажжено четыре или пять лампад. Этот свет желтым четырехугольником лег на полу, словно врезался в мрак спальни, не сливаясь с ним. Всюду тени, колеблющиеся, беззвучно движущиеся. Вот мышь заскреблась за обоями; “шт, паскудная!” – крикнет на нее Арина Петровна, и опять все смолкнет. Опять тени, опять неизвестно откуда берущийся шепот» (8, 98).

Сходные состояния, переживаемые героями перед смертью, акцентируют внимание не только на родовом сродстве, а напоминают о преемственном принятии первородного греха – отпадения от Бога. Тем более важно, почему в Иудушке пробуждается мысль у «маменьки» прощения попросить.

Приведем еще одно сопоставление:

«Иудушка стоял на молитве. <...>молитва не обновляла его, не просветляла его чувства, не вносила никакого луча в его тусклое существование. Он мог молиться и проделывать все нужные телодвижения – и в то же время смотреть в окно и замечать, не идет ли кто без спросу в погреб и т. д.» (8, 125).

«– Слышала ты, что за всенощной сегодня читали? – спросил он, когда она, наконец, затихла, – ах, какие это были страдания! Ведь только такими страданиями и можно... И простил! всех навсегда простил! Он опять начал большими шагами ходить по комнате, убиваясь, страдая и не чувствуя, как лицо его покрывается каплями пота.

– Всех простил! – вслух говорил он сам с собою, – не только тех, которые тогда напоили его оцтом с желчью, но и тех, которые и после, вот теперь, и впредь, во веки веков будут подносить к его губам оцет, смешанный с желчью... Ужасно! ах, это ужасно!

И вдруг, остановившись перед ней, спросил:

– А ты... простила?

Вместо ответа она бросилась к нему и крепко его обняла.

– Надо меня простить! – продолжал он, – за всех... И за себя... и за тех, которых уж нет... Что такое! что такое сделалось?! – почти растерянно восклицал он, озираясь кругом, – где... *все?..*» (8, 261).

Ложная молитва Иудушки описана автором-повествователем (только внешние физические реакции), пробуждение внутреннего «я», молитвенного предстояния, изображается *в диалоге и во внутренней речи*. Встреча с чужим страданием (сначала Анниньки, затем переживание крестных мучений Христа на Всенощной), выход за пределы собственного ограниченного существа подталкивают Порфирия к новому выбору. Впервые Порфирий не ищет окольных путей, но и в этом описании исхода есть двойственность: «Трудно сказать, насколько он сам сознавал свое решение, но через несколько минут он, крадучись, добрался до передней и щелкнул крючком, замыкавшим входную дверь» (8, 262). Слово «крадучись» отсылает к прошлому Иудушки, а образ открытой двери – к будущему. Автор избегает однозначности, отсылая читателей к собственным размышлениям о двух мирах. Писатель оставляет право нравственного выбора Иудушке и всем членам семейства уйти от привычного лицемерия и ханжества. Иконографический образ, молитвенное слово, чтение Священного Писания, христианские обряды создают в художественном пространстве произведения духовное измерение, возможность прийти к внутреннему диалогу с душой и Божьим миром.

**Литература**

1. Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин // История русской литературы: в 4 т. Т. 3. Расцвет реализма: История русской литературы. Л., 1982. С. 653–694.
2. Дмитренко С. Ф. Щедриноведение и М. Е. Салтыков. URL: <http://docplayer.ru/62296037-Posleslovie-s-f-dmitrenko-shchedrinovedenie-i-m-e-saltykov-u-mihaila-evgrafovicha-saltykova-shchedrina-1-bylo-dva-literaturnyh.html>.
3. Ларионова Н. П. Православная икона в контексте романа «Господа Головлевы» М. Е. Салтыкова-Щедрина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 6 (60): в 3 ч. Ч. 1. С. 34–37.
4. Михайлова С. И. Образ Спасителя в терновом венце в русской религиозной живописи второй половины XIX в. Эскиз Н. А. Кошелева из собрания Музея Москвы. URL: <http://ros-vos.net/christian-culture/7/koschelev/3>.
5. Назаренко М. Мифопоэтика М. Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Сказки»). Киев, 2002. URL: <http://saltykov-schedrin.lit-info.ru/saltykov-schedrin/articles/nazarenko-mifopoetika/mifopoetika.htm>.
6. Павлова И. Б. Проблема воплощения идеала в романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1976. Т. 35. № 1. С. 13–21.
7. Полякова Т. А. Поэтика романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»: Система символов и мотивов: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Елец, 2002. URL: <http://cheloveknauka.com/poetika-romana-m-e-saltykova-schedrina-gospoda-golovlevy>.
8. Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: в 20 т. / ред. колл.: А. С. Бушмин, В. Я. Кирпотин, С. А. Макашин (гл. ред.) и др. Т. 13. М., 1972.
9. Сумцов Н. Ф. Молитвы // Христианство: энциклопедический словарь: в 3 т. Т. 2. Л–С / гл. ред. С. С. Аверинцев. М., 1995.

УДК 821.161.1.09"18"

**Т. П. Баталова**

*Московский государственный областной социально-гуманитарный университет  
batalovatp@yandex.ru*

**«ЭПИЛОГ» РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» КАК «ПОСЛЕСЛОВНЫЙ РАССКАЗ»**

*В предлагаемой статье на основе анализа поэтики завершения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» делается вывод о том, что эпилог данного произведения по жанру является «послесловным рассказом».*

*Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, роман, сюжет, эпилог, герой образ.*

**T. P. Batalova**

*State Social-Humanitarian University of Moscow Region  
batalovatp@yandex.ru*

**"EPILOGUE" OF FYODOR DOSTOEVSKY'S NOVEL  
"CRIME AND PUNISHMENT" AS AN "AFTERWORD"**

*On the basis of Fyodor Dostoevsky's novel "Crime and Punishment" ending poetics analysis, the author concludes that the epilogue of this novel is an "afterword story" by genre.*

*Keywords: Fyodor Dostoevsky, novel, plot, epilogue, hero, image.*

Д. С. Лихачёв, используя выражение Достоевского «предисловный рассказ», условно называет «предисловными рассказами» Достоевского «предварительные рассказы о главных действующих лицах, помещённые по большей части в начале романов – “прежде, чем вывести их на сцену в романе”» Учёный определяет назначение «предисловных рассказов» Достоевского – «служить завязкой определённых линий романа, – но завязкой не сюжетной, а сосредоточенной в самой неразгаданной и нарочито усложнённой личности героя, – и их функцию – не в том, чтобы что-то объяснить, а в том, чтобы ставить перед читателем вопросы, на которые он будет ждать ответа в дальнейшем» (5, 290–291).

По аналогии с «предисловными рассказами» можно выделить и «послесловные рассказы», которые, в противоположность «предисловным рассказам» должны помещаться в конце романов, «развязывать» конфликты, возникающие между героями. Они синтезируют в себе

принципы поэтики «рассказа» и «эпилога». Следовательно, «послесловный рассказ» Достоевского – это обобщающее завершение романа. Заглавие романа выражает сущность драмы главного героя. Сюжетная линия «преступления» развивается в Части первой романа, «наказания» – в остальных пяти. Следовательно, автор акцентирует именно «наказание».

Раскольников страдает от противоречия между неудовлетворённой «гордостью» – не вынес «первого шага» – и предчувствием – подсознательным желанием жить. Сюжетная линия «наказания» героя «рифмуется» (термин И. М. Мейера (6, 600) с противоположной ей линией Сони. Она также страдает: «переступила», пожертвовав своим человеческим достоинством ради детей «злой мачехи», т.е. для спасения их жизни.

Развитие сюжета основной части романа подготавливает преодоление этого противостояния. Но разрешить его должно обобщающее завершение романа. Эту сюжетно-композиционную роль выполняет «Эпилог».

Вместе с тем, преступление Раскольникова – неудавшийся протест против системы государственного насилия, которое осознаётся им как всемирно-исторический закон. «По своему смыслу историческая концепция Раскольникова превращается в романе в язвительную сатиру на канонизированных, официально признанных героев человеческой истории. Раскольникова сбива с толку “эстетика” государственного насилия. И пример есть – Наполеон» (2, 264).

В последней встрече с Дунечкой Раскольников обостряет проблему, «почему лупить в людей бомбами, правильной осадой, более почтенная форма» (1, 500), чем его преступление. Проблема государственного насилия в романе не разрешима. Она только поставлена как причина кризисного состояния общества. Не случайно Достоевский «рифмует» эту тематическую ситуацию государственного насилия с личной драмой – явку с повинной Раскольникова. Но признание героя – не раскаяние его. Поэтому «показания» Раскольникова, оканчивающие основную часть произведения, звучат как утверждение «наполеоновской идеи»: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру её Лизавету топором и ограбил» (1, 512).

Эти две «рифмующиеся» ситуации, усиливая друг друга, доводят сюжетную линию насилия до апогея. Резкий обрыв повествования и пауза перед «Эпилогом» – педалируют её. Следовательно, здесь актуализируется роль «Эпилога». Такая идейно-художественная организация романа требует дискредитации идеи государственного насилия путём противопоставления её идее Православного воззрения, которое показано в романе в событиях и характерах. Достоевский «о главном <...> молчал: предпочитал не обсуждать, а показывать идею в событиях и характерах героев, табуирование ключевых понятий составляет речевую стихию романа» (1, 543).

Вместе с тем, повествуя в «Эпилоге» о мучительном, противоречивом изживании Раскольниковым преступной идеи, писатель проводит мысль о невозможности преодоления насилия и на государственном уровне.

«Эпилог» «Преступления и Наказания» – повествование от автора. Речь автора утрачивает признаки «чужой» речи, она изустна, но правильна и литературна. Это – характерный для поэтики рассказа Достоевского – рассказ без сказа со сценой (3, 57): «На самом берегу широкой и пустынной реки».

Топография этого рассказа неопределённая: «Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки стоит город, <...> крепость, <...> острог» (1, 512).

Рассказ ведётся в настоящий момент: «В остроге уже девять месяцев заключен ссыльно-каторжный второго разряда, Родион Раскольников. Со дня преступления его прошло почти полтора года (1, 512).

Фабула этого рассказа не разработана, хронологическое развитие события не имеет самостоятельного значения, но знаменателен срок пребывания: девять месяцев ассоциируется с рождением нового человека.

Эти особенности рассказа влияют и на его сюжет. Рассказ «всеведующего автора» строится по принципу парадокса. В нём присутствует стилевой и композиционный каламбур.

В рассказе две части, противоположные друг другу по содержанию и по характеру повествования. В центре повествования – Раскольников. В части I автор рассказывает о событиях в Петербурге, прошедших со времени суда над героем, до его «болезни» на каторге. Как бы подготавливая изображение душевного перелома Раскольникова, автор рассказывает о событиях, свидетельствующих об изменении характера героя под влиянием «наполеоновской» идеи. Стремясь к объективности и убедительности, автор интерпретирует «показания» и впечатления своих героев: Разумихина, квартирной хозяйки, Дуни.

В первом фрагменте характер Раскольникова раскрывается в «случайных обстоятельствах». Крайне стеснённый в средствах, он содержал больного товарища и расслабленного его отца; на пожаре спас двух малюток. Во втором фрагменте автор передаёт впечатления Дуни о страданиях матери, почувствовавшей в судьбе сына «что-то ужасное» (1, 516). Переход от первого фрагмента ко второму внешне парадоксален. Но их взаимосвязь закономерна. Причина трагедии Пульхерии Александровны – преступление сына.

Переход к третьему фрагменту части I также по видимости парадоксален. Автор, вводя новое лицо – Соню, точнее – её письма к Дуне о душевном состоянии Раскольникова на каторге. Формальное отдаление автора от героя оборачивается приближением к нему. Раздражение героя при посещениях его Соней говорит о его самоуглублении, о его напряжённой внутренней работе.

Таким образом, драматизм повествования к концу части I достигает апогея. И вновь высокая степень экспрессии педалируется паузой и переходом к новой, второй части.

Сравнение текста «Преступления и Наказания», опубликованного в «Русском Вестнике», с отдельными прижизненными изданиями романа (1877, 1867) подтверждает стремление писателя к сдержанности и объективности повествования в части I, Эпilogue и, в то же время, – к усилению драматизма в части II (1, 642–643).

В части II «всеведующий автор», как бы скрываясь за включёнными в рассказ внутренними монологами Раскольникова и диалогами других персонажей, главного героя «выставляет всем на вид».

Рассказ о страданиях героя от «уязвлённой гордости», в которой он находил оправдание своему преступлению, приходит в противоречие с

неодолимой «силой в желании жить». В этом выражалось «предчувствие», вскрывающее «в себе и в убеждениях своих глубокую ложь», которое «могло быть предвестником будущего перелома в жизни его <...>» (1, 522).

Это противоречие достигает своего апогея в фабульной кульминации – конфликте Раскольникова с каторжанами (победа преступной идеи) – и в сюжетной кризисной ситуации – наивысшем напряжении душевных сил героя – в переживаниях горячечного сна – прозрения (дискредитация «наполеоновской» идеи). Об изменении мыслей героя говорит его просьба принести Евангелие.

Таким образом, усиление драматизма во второй части подготавливает финальное изображение происшествия «На самом берегу широкой и пустынной реки» – кульминацию Эпilogue романа.

В сюжете «происшествия» усилены черты, характерные для всего романа. Это – «исключительно сильная дискретизация романного пространства. <...> Неожиданность <...> всегда реализуется. <...> *Вдруг* на 417 страницах “Преступления и Наказания” употребляется около 560 раз. <...> При этом максимальная частота употребления приходится на сюжетные шаги, совпадающие с *переходами*, и на описание смены душевных состояний» (8, 198).

Принцип неожиданности придаёт обстоятельствам «происшествия» видимость случайных, а само «происшествие» характеризует как «случай». Это диалог без слов, т.е. – сцена. Она складывается из четырёх мизансцен.



Происходящее в этой сцене – единое действие, которое продвигается неожиданным «вдруг...». Значительная детализация изображаемого и отсутствие слов подчёркивают первостепенность чувства над рассуждениями, «жизни» – над «диалектикой».

Экспозиция «случая» – первая его мизансцена – «Раскольников – в грёзах и созерцании» (1, 526). Здесь реальное сочетается с ирреальным. Внешние впечатления Раскольникова переливаются в его внутренние переживания. Граница между реальным и ирреальным размывается, придавая «открывающейся окрестности» мифологический смысл. Обливающее «необозримую степь» «солнце» – символ Иисуса Христа, библейский мотив праотцов – «веков Авраама и стад его», – сообщая всей панораме глубинный смысл, предсказывающий Раскольникову «воскрешение из мертвых». Бытийный смысл этой ситуации как экспозиции «случая» сообщает закономерность последующим мизансценам.

Итак, бессловесность этого «случая», неожиданные «вдруг...», ослабляют контекстуальные связи мизансцен, символизируют их. Благодаря этому актуализируются их взаимосвязи с «рифмующимися» с ними ситуациями основной части романа. И. М. Мейер указывает на «вторичную структуру» (6, 600). «Преступления и Наказания, которая сообщает роману приём «рифмы ситуаций». Следовательно, «рифма ситуаций» – один из принципов поэтики этого романа. «Рифмующейся» ситуацией с рассмотренной первой мизансценой «случая» является ситуация романа, о которой вспоминает герой на другой день после преступления – «Раскольников на Николаевском мосту» (1, 113–114). Здесь позиция героя противоречива. Он стоит между Никольской часовней (введён Никольский мотив) и «собором» (доминантой «великолепной панорамы»), символизирующим Петровский (= Наполеоновский) мотив. Раскольников рассчитывал в будущем стать «благодетелем» человечества, но путь к этому выбрал – через «кровь по совести». «Дух немой и глухой» (1, 114) «великолепной панорамы» (символа насилия самодержавно-бюрократического государства), погружающий окружающее пространство «в атмосферу бесовской одержимости» (7, 191), которая и способствовала зарождению у героя «наполеоновской идеи», усиливается сопоставлением с противоположной мифологичностью «облитой солнцем необозримой степи» с возникающим библейским мотивом,

В обеих «рифмующихся» ситуациях образ реки мифологичен. Нева не допускает Раскольникова ни бросить в её воды награбленные у убитой вещи, ни «зарыть» их на «островах» (1, 107–108).

Мотив «моста» возникает в сюжетной линии Раскольникова и после его преступления, но без названия (Никольский мотив исчез из сознания героя). «Мост» – теперь граница между Небом и землёй (= водой) – жизнью и смертью. Нева настраивает его выбрать жизнь.

Итак, ситуации «Раскольников на мосту» отрицают исходную – «Раскольников на Николаевском мосту». В этой связи финальная ситуация «Раскольников – в грёзах и созерцании» – как отрицание отрицания – обобщает их и завершает данную сюжетную линию.

Первая и вторая мизансцены «случая» разделяет «вдруг»: «Вдруг подле него очутилась Соня» (1, 526). Здесь «вдруг» означает не случайность появления Сони: она сообщала, что «очень скоро» «придёт повидаться с ним на работу» (1, 526). Раскольников, очевидно, ждал её. «Вдруг» здесь необходимо для перехода от «грёз» и «созерцания» героя – к реальности. Следовательно, связь этих мизансцен закономерна.

Позицию «Но теперь их руки не разнимались» усиливает противопоставляющийся ей «экскурс в прошлое». Во время посещений Раскольникова Соня «всегда протягивала ему свою руку робко <...>» (1, 526).

Эта ситуация «рифмуется» с рядом противоположных, в которых деталь «руки» мифологична. «Руки» без слов передают душевное состояние героев, становится смысловым акцентом в их портретах.

Так, у Мармеладова «руки были грязные, жирные, красные, с чёрными ногтями» (1, 18). Этот образ неоднозначен. Здесь, очевидно Достоевский иронически переосмысляет рассужде-

ние Чернышевского об относительности «грязи» («Что делать», «Второй сон Веры Павловны»). Герои Чернышевского считают, что «проточная вода» делает «грязь» «чистой» (9, 119–120).

Достоевский переосмысляет эти слова. «Грязь» на руках Мармеладова – и без воды реальна. Проточная вода, смывая реальную грязь с Лужина, Свидригайлова, Катерины Ивановны, сохраняет грязь моральную. Их чистота – «чистота особая».

«Руки» Мармеладова свидетельствуют и о своеобразном его подполье: пассивности от подавленности жизненными обстоятельствами, от одиночества.

По принципу парадокса через деталь «руки» в сюжетные ситуации вносится и комизм. Готовясь к свиданию с дамами Раскольниковыми, Разумихин «особенно» вымыл руки (1, 204), Даже «ногти ведь отчистил» (1, 239). Метафорически «чистые руки», в соответствии с народной этикой, символизируют чистые помыслы, готовность к честной работе: у Разумихина созрел «проект» издательской деятельности (1, 299).

Автор юмористически сообщает о том, как Разумихин через рукопожатие невольно выражал свою любовь к Дунечке: Разумихин «стоял с обеими дамами, схватив обеих за руки, уговаривая их и представляя им резоны с изумительной откровенностью, и, вероятно, для большего убеждения, почти при каждом слове своём, крепко-накрепко, как в тисках, сжимал им обеим руки до боли и, казалось, пожирал глазами Авдотью Романовну, несколько этим не стесняясь. От боли они иногда вырывали свои руки из его огромной и костлявой ручищи, но он <...> ещё крепче притягивал их к себе» (1, 192). Комические сценки усиливают передаваемый через деталь «руки» драматизм, с одной стороны, положения Мармеладова, с другой, – посещения Соней Раскольникова: «Она всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем» (1, 526).

Вместе с тем, весь этот ряд противоречащих друг другу ситуаций обобщается и завершается мизансценой «Но теперь их руки не разнимались» (1, 527). Эта ситуация символична: спокойное, уравновешенное, молчаливое, продолжительное рукопожатие выражает постоянство, глубину и силу чувств. Это скрываемое волнение – взаимопонимание как результат преодоленных долгих душевных страданий. Слово «вдруг», возникающее в третьей мизансцене, как бы переливает душевное напряжение одной ситуации в развивающую её: «он <...> взглянул на нее, ничего не выговорил и опустил свои глаза в землю <...> он плакал и обнимал её колени» (1, 527).

Сдерживаемый Раскольниковым лиризм внутреннего состояния перерастается в патетику композиционного каламбура – «руки»/«ноги».

Это кульминация «случая» и главной его мысли о чувстве как основе жизни. Это утверждение усиливается сопоставлением этого события со сценой, происшедшей при первом свидании Раскольникова с Соней в её комнате. дующего автора» ориентирован на будущее: «Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека <...> Это могло бы составить тему нового рассказа, – но теперешний рассказ наш окончен. КОНЕЦ» (1, 528).

Эта черта, характерная для поэтики рассказа Достоевского, в послесловном рассказе становится особенностью «Эпилога» романа.

#### Литература

1. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.. Канонич. тексты. Т. VII. Петрозаводск, 2007. 2016. Продолж. издание.
2. Захаров В. Н. Православное воззрение // Имя автора – Достоевский. М.: «Индрик», 2013.
3. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. Типология и Поэтика. Л., 1985.
4. Краснов Г. В. Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001.
5. Лихачёв Д. С. Избранные работы. В 3 т. Л., 1987. Т. 3.
6. Мейер И. М. Рифма ситуаций в одном романе Достоевского // Четвёртый Международный съезд славистов. Материалы дискуссии. Т. 1. М., 1962.
7. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и Наказание» в современном прочтении: Книга – комментарий. СПб., 2016.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Разное. М., 1995.
9. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1939–1953. Т. 11.

УДК 821.161.1.09"18"

**Г. В. Федянова**

*Московский государственный областной социально-гуманитарный университет  
fedyanovagv@yandex.ru*

**И. И. ЛАЖЕЧНИКОВ И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «НЕМНОГО ЛЕТ НАЗАД»  
И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»)**

*В статье рассматривается поздний роман И. И. Лажечникова «Немного лет назад» как литературный источник романа Достоевского «Преступление и наказание». Отмечается сближение сюжетно-фабульных линий и сходство ряда главных героев этих произведений, которые объединяются также оценкой духовно-нравственного состояния России 1860-х годов.*

*Ключевые слова: Лажечников, Достоевский, роман, сюжет, фабула, герой.*

**G. V. Fedyanova**

*Moscow State Soshio-humanitarian Redion Univercity  
batalovatp@yandex.ru*

**A CREATIVE DIALOGUE. ON THE MATERIAL OF THE NOVELS  
"A FEW YEARS AGO" AND "CRIME AND PUNISHMENT"  
BY IVAN LAZHECHNIKOV AND FYODOR DOSTOEVSKY, RESPECTIVELY**

*The article considers the late novel by Ivan Lazhechnikov "A Few Years Ago" as a literary source of Fyodor Dostoevsky's novel "Crime and Punishment". There is a convergence of plot fragments and similarity of a number of the main characters of these novels, which are also related by the unity of assessments of the spiritual and moral state of Russia in the 1860s.*

*Keywords: Ivan Lazhechnikov, Fyodor Dostoevsky, novel, plot, hero, image.*

Творчество И. И. Лажечникова к настоящему времени достаточно хорошо изучено (см.: 1). Но его позднее произведение «Немного лет назад» (1862) ещё не стало предметом специального исследования. Предлагаемая статья и представляет собой попытку рассмотрения ряда мотивов этого романа. В этом композиционно сложном произведении доминируют три сюжетных линии, свидетельствующие о сложности эволюции данного жанра.

Одна из его сюжетных линий, традиционно романная, посвящена вечной теме любви. Идеальному герою-офицеру Володе Патокину соответствует и идеальная возлюбленная, воспитанница купцов Патокиных. Дуня, красавица, с изумрудным крестиком – таинственным знаком её судьбы и – одновременно – символом её самоотверженности: в тяжёлый момент, когда потеряно состояние Патокиных, когда умирает глава рода, а Володя во время Крымской войны попадает в плен, когда на руках Дуни остаётся умирающая Марфа Михайловна, воспитавшая её, – девушка несёт в заклад эту свою святыню.

Именно эта линия, насыщенная интригующими деталями и трудностями на пути к встрече героев, завершается «счастливым концом» и придаёт произведению Лажечникова очарование «старинного романа».

Соединение исторического, хроникально-биографического и социального уровней делает «Немного лет назад» новым явлением в творчестве Лажечникова, придаёт ему характер литературного эксперимента. Обновление жанра осуществляется не только через насыщение сюжета современными событиями (Крымская война, предреформенное состояние России). Творчески преобразуются концептуальные образы русской литературы, восходящие, прежде всего, к Гоголю и Некрасову. Одновременно проявляются черты европейского романа-фельетона.

Сопоставление текстов романа Лажечникова и ряда произведений Достоевского позволяет заметить близость некоторых образов и ситуаций. Нередко это как бы точечные совпадения, касающиеся характерных черт, имён, темпераментов, особенно в женских образах, от-

дельных сцен. В целом создаётся впечатление творческого диалога, в котором иногда звучит согласие и созвучие в оценках, а иногда и полемика.

Обратимся к одному из образов романа Лажечникова – уже названному – к его героине Дуне, на долю которой выпало испытание нищетой. С этим образом соотносится образ Дуни из «Преступления и наказания». Обратимся к тексту:

«Она горда, несмотря на свою бедность и скромное происхождение. Малейшая тень обиды может возбудить негодование в её сердце» (3, 375).

«Ты знаешь Дуню, знаешь, как она умна и с каким твёрдым характером. Дунечка многое может сносить и даже в самых крайних случаях не потерять своей твёрдости» (2, 29).

Здесь личность героини Лажечникова (первый фрагмент) и героини Достоевского (второй фрагмент) достаточно сближены. Каждый из романистов наделил свою героиню своеобразным романским «приданым»: они молоды, красивы, образованны, душевно утончённы; деликатность, порядочность и жертвенность сочетаются с твёрдостью убеждений и силой характера. Обе героини – подвижницы. Родственными литературными образами их делают и ниспосланные трудности. Испытания, выпавшие на долю Дуни из романа, вышедшего в свет в 1862 г., и Дуни из романа, работа над которым была начата Достоевским в 1863 г., во многом однотипны. Фраза из романа Лажечникова: «Оставался ей один выход из этого тяжкого положения, как и всем подобным бедным образованным девушкам, – идти в гувернантки в провинцию» (3, 361), – могла бы легко вписаться в литературную биографию Дуни Раскольниковой. Конечно, в сходстве ситуаций можно увидеть распространённость отображаемых событий в реальности. И вместе с тем есть основания увидеть в них их литературное родство.

Дуня попадает в имение, где женатый помещик начинает преследовать красивую юную гувернантку. Его домогательства заставляют девушку покинуть это место. Дуня оказывается в бедственном положении. Эта сюжетная канва характерна для «линии Дуни» как из первого, так и из второго романа.

У Лажечникова помещик Болтунов, «привыкший, – по словам рассказчика, – к лёгким победам над женским полом», «стал не на шутку за ней ухаживать». Далее сообщается, что его внимание приобретает всё более интимные формы, носит всё более навязчивый характер; для него Дуня – «своя» «гувернанточка». Болтунов окружён жертвами: «нежный супруг бивал иногда жену за припадки ревности», – сообщает рассказчик. Юные крестьянки – его жертвы; жертвой нелепого воспитания стал умерший сын Болтунова; жертвы – и дети помещика от крестьянок.

Вынужденный отъезд Дуни из имения неизбежен, но затруднён. Сначала возникает финансовая проблема: Дуня не может возвратить полностью полученные по приезду двести рублей. Тут ей на помощь приходит крестьянская девушка Параша, жившая в доме Патокиных. Дальнейшее препятствие – Болтунов запретил давать лошадей. Но и тут верная подруга Параша поможет: несмотря на страх перед волками, вооружившись ножницами, она бежит в соседнее имение за помощью.

События из романа Лажечникова напоминают гувернантскую эпопею Дуни у Достоевского. Из письма Пульхерии Александровны Раскольников узнаёт о том, что сестра «взяла вперёд целых сто рублей...». Только сумма здесь более скромная. Но с выделением в тексте слов «целых» и «главное же затруднение» (2, 28), – эти «сто рублей» превращаются в неразрешимую проблему, усиливая драматизм положения героини. Множество текстуальных переключек сопутствует рассказу о недолгой гувернантской службе героини. В частности, Дуня у Лажечникова сочувственно относится к жене Болтунова. Дуня Достоевского живёт в имении, «щадя» Марфу Петровну. Ситуативно сближены мотивом «жены – страдальцы» образы этих двух помещиц. Но яркостью образа, энергией, открытостью чувств Марфа Пет-

ровна, скорее, напоминает Марфу Михайловну из романа Лажечникова; связывает образы этих дам и мотив письма. Долговые тенёта разрываются в обоих случаях, но с различной степенью психологической нагрузки на героиню. Дуня Лажечникова попадёт в дом доброжелательно отнесшихся к ней друзей Володи. Дуне Достоевского так и не удаётся отдать деньги, – её изгоняет Марфа Петровна. Дуня Лажечникова уедет в посланном за ней экипаже. Дуня Достоевского отправлена к матери на мужицкой телеге под дождём. И Параша здесь, в имении Свидригайловых, совсем иная – сама нуждающаяся в помощи и спасении. Очевидны и внешняя, фабульно усиливаемая, ситуативная совпадаемость, и внутренние различия большинства образов.

Лажечников обыгрывает художественные приёмы современного европейского романа. Концентрация событий, их непрерывное следование одного за другим, наложение непредуганных ситуаций заставляют героев, независимо от их индивидуальности, вступать в борьбу с событийным шквалом. Именно поэтому Дуня у Лажечникова должна подвергнуться последнему испытанию (пока смелая Параша бежит в соседнее имение). А приближение этого сюжетного отрезка к завершению сцен в имении Болтуновых должно сделать это испытание кульминационным. «Кто-то, крадучись, вошёл в комнату. Она оглянулась, – у двери стоял Иван Петрович и шарил около замка, вероятно, искал ключа, чтобы запереть дверь <...> скинул с шеи галстук и стал им завязывать ручки у двух половинок двери. Глаза его горели зловещим огнём, заметно было, что он порядочно вкусил виноградного опиума, потому что руки его не твёрдо действовали. Дуня, испуганная этим появлением, поднялась и грозным голосом спросила, что ему надо.

– Вы не хотели со мной проститься, так я за этим сам пришёл, – отвечал он, усмехаясь» (3, 393). Далее оказывается, что на помощь ей некому прийти. «...Дуня осмотрелась, соображая, как ей действовать против негодяя. С быстротой молнии она схватила со стола перочинный ножик и открыла клинок» (3, 394). Болтунов «оторопел». «Дуня это заметила и, пользуясь его смущением, с необыкновенной силой, которую придало ей отчаяние, оттолкнула его так, что он пошатнулся, разрешила ножом платок, которым злодей успел завязать ручки двери, и плечом толкнула её так, что обе половинки её разлетелись с шумом в разные стороны» (3, 394).

У Лажечникова сцена «Дуня – Болтунов» отмечена неожиданностью и стремительностью. Неожиданность – для героини – подчёркивается незапертой дверью. Перочинный нож свидетельствует не о предусмотрительности, а о случайной удаче. Быстрота действия позволяет читателю предположить, что весь этот эпизод занял не более четверти часа. Заканчивается сцена-ловушка моральной победой героини. Скомпрометирован Болтунов. Героиня в этой ситуации в состоянии вызвать к его совести и напоминать о «мученице»-жене. Более того, эксцесс Болтунова – последнее испытание Дуни Лажечникова. Стремительна смена событий: в момент безнадежности – как дальше жить гордой одинокой девушке? – судьба дарит героине встречу с любимым.

Достоевский, напротив, разрывает событийное кольцо. И Марфа Петровна не сразу возвращает благорасположение – своё и общества – безвинно пострадавшей Дуне. И сватовство благополучного Лужина превращается в очередной натиск Зла. Испытание Женихом равно Голгофе, – в интерпретации Раскольникова. Сцена свидания Дуни со Свидригайловым в занимаемых им комнатах в доме Ресслих, имеющая откровенное ситуативное сходство с ночной сценой в доме Болтунова, архитектурно иная. Являясь центральной в линии «Дуня – Свидригайлов», она смещена в Петербург. Её кульминационная роль подчёркивает трагизм положения всей семьи и прежде всего остающегося за сценой Раскольникова.

У Лажечникова Дуня в ночной сцене психологически свободна; в её поведении доминирует рацию; она лидирует в ситуации, что и завершается исчезновением Болтунова: «Иван Петрович скрылся» (3, 394).

Дуне Достоевского сопутствует сложный мотивационный комплекс, где риск свидания со Свидригайловым неотделим от жертвенности и страха за судьбу брата. «Замысел над Дунечкой», как позднее будет назван план Свидригайлова, построен на психической атаке и вызывает резкую смену состояния героини: за внешним спокойствием – страх, который выдаёт её бледность, удивление низостью: «Вы подслушивали?», открытость эмоций: «Не мучьте меня, говорите, говорите!», потрясение от тяжести истины: «...не верю! не верю! – кричала Дунечка в настоящем испуге, совершенно теряя голову» (2, 379), затем – состояние «почти» «обморока», и, наконец, утрата страха. И всё это – только до обнаружения запертой двери.

Ситуативно противостоящие неискушённым жизнью героиням сластолюбцы-помещики имеют сходство в романских биографиях: военная служба, какие-то дуэльные истории, «отличные вина» и многочисленные любовные похождения. Но Болтунов намеренно усреднён: среднего роста, неяркой наружности. Он – часть миропорядка, где личностное ничтожество не мешает иметь власть над судьбами других людей. Он – помещик времён заката крепостного права. Этот деревенский донжуан примитивен.

Образ Свидригайлова – масштабен, он помогает читателю понять чудовищную трансформацию этических ценностей. «Размытость» границ добра и зла лишают однозначности этот образ. Свою осведомлённость о тайне преступления он, не задумываясь, использует для шантажа и орудия воздействия на брата и сестру Раскольниковых. В речевых характеристиках проявляется его стремление манипулировать чужим сознанием. Цинизм и широта натуры едины. Деньги Марфы Петровны в его руках могут служить как злу, так и благу ближнего одновременно. Предложенные Дуне – они оскорбительны. Но отвержение этих денег Свидригайлов сумел обратить в повод для благодарности: спасение детей Катерины Ивановны. Более того, эта финансовая цепочка простирается и на Соню, которая затем поедет за Раскольниковым в Сибирь.

Сложность испытания Дуни Достоевского подчёркнута тем, что при всём своём уме Свидригайлов не способен нравственно преобразиться. Финал его романного бытия – в психологическом парадоксе – момент этического изменения проскальзывает гипотетически: «может быть, и перемолола бы меня...» (2, 390).

Если в поведении Болтунова (отказ от дуэли) – страх за свою жизнь, то Свидригайлов, обрёкший себя на «вояж», свободен от страха. Это делает его по-своему неуязвимым.

У Достоевского роль образа Дуни возрастает с развитием сюжета в единстве с образом Свидригайлова. В структуре романа линия «Дуня – Свидригайлов» начинается письмом Пульхерии Александровны до преступления Раскольникова, становясь одним из его стимулов. «Кончились её истязания», – эта ошибка материнского сердца подчёркивает жестокость преследования, продлившегося в Петербурге. У Достоевского жертва Дуни братом не принята. Её энтузиазм по спасению души Свидригайлова осмеян и оскорблён. Но романная биография упрочивает её роль героини.

Родство, данное сюжетом Дуне и Раскольникову, оттеняет противостояние их принципов. Раскольников погублен фантомом собственного сознания, воплотившегося в ложную идею и злодеяние. Дуня – этически не уязвима.

У Лажечникова Дуня физически противостоит негодяю. Нож в её руках – реальная угроза. У Достоевского отброшенный револьвер, из которого только что слегка ранен Свидригайлов, характеризует и моральный предел, и психологический барьер, то, что помешало ей убить Свидригайлова. Важно то, что отброшенный револьвер оттеняет контраст её принципов с идеей Раскольникова. Бескомпромиссность и следование своим принципам, особенно в сцене-ловушке, верность своей ненависти оказались более сильным оружием. Именно шёпотом произнесённое «никогда» спровоцировало возвращение ключа, что никак не входило в план Свидригайлова. Если у Лажечникова Дуня и Болтунов не встречаются после её отъез-

да, то у Достоевского образ героини уже после кульминационной сцены приобретает новую ипостась в видениях Свидригайлова; его рефлексия объясняет причины отступления от «замысла»: «как бы жалко стало» (2, 390). Это последнее звено в линии Дуня – Свидригайлов ещё более отдаляет сюжетный аналог из романа Лажечникова от образов Достоевского.

Смысловые расхождения, основанные на различии поэтика двух писателей, не отменяют сюжетно-образного параллелизма. Расхождение образов Болтунова и Свидригайлова не означает полного разрыва с психологической канвой романа Лажечникова. У Лажечникова в этом романе появляется персонаж, не уступающий по своей низости и жестокости Болтунову, француз Гобуа. Он наделён эффектной внешностью – яркий молодежавый блондин с правильными чертами лица. Гобуа антипатичен всем персонажам, кроме соблазнённой им богатой помещицы-вдовы. Как сообщает один из персонажей: «Этот человек ни над чем не задумывается, всё знает, всё считает для себя доступным, всё ему трин-трава». «Угадываю в нём смелого авантюриста, по-нашему – пройдоху» (3, 275). Этот текст воспринимается как набросок к литературному портрету Свидригайлова. Пользуясь своей творческой властью казнить или миловать, Лажечников наказывает Гобуа: по своей вине этот персонаж тонет во время разлива реки. Мотив воды, повышающейся в последние часы бытия персонажа, вводится и Достоевским. Такие детали – уже не типология, они символичны, это образ предела жизни и грядущего Божьего суда.

Рассказчик в романе Лажечникова, повествуя о гибели Гобуа, размышляет: «Бог весть с какими мыслями оставял он этот мир». Как бы отстраняя рассказчика, автор от первого лица далее обращается к читателю: «Я не имею волшебного дара провидения, которым наделены некоторые романисты, описывающие то, что думали и чувствовали умиравшие в их романах лица, и потому отказываюсь от этого описания» (3, 369).

Здесь возникает возможность литературной игры. Достоевский принимает вызов опытного романиста. Это создаёт игровую ситуацию. Обычный читатель не замечает её. Но профессионал улавливает преемственность и новый вариант решения сложной психологической проблемы. Сцены последних часов жизни Свидригайлова и его кончины могут восприниматься как ответ Достоевского.

Можно отметить и итоговую, так сказать, общность в романной биографии героинь, что характерно для завершения романов со счастливым концом. Дуня у Лажечникова обретает своего «рыцаря» – бедного – в буквальном смысле: ведь они встретились после разорения Патокиных. Его капитал – личные достоинства. Хотя часть денег, некогда адресованных его отцу, вернётся к герою. Дуня у Достоевского тоже обретает своего рыцаря в лице Разумихина, откровенно бедного, также с личными достоинствами и со скромной перспективной тысячей дядюшкиных рублей.

Обращает на себя внимание сходство имён, данных героиням. Авдотья – благая воля. У Лажечникова Авдотья Петровна – приёмный ребёнок. Имя – Благая воля – дополняется отчеством: Пётр – камень, – что подчёркивает твёрдость характера героини. У Достоевского – Авдотья Романовна. В романной биографии упоминается, что её отец был неудачливым литератором. Авдотья «Романовна» – дочь Романа. Не приёмное ли дитя из романа Лажечникова?

Можно предположить, что в обоих случаях работа над образом героини опиралась на реальный прототип – Авдотью Яковлевну Панаеву. Кстати, заметим, что личность Панаевой повлияла на образ Саши в одноимённой поэме Некрасова. У Лажечникова его Дуня, подобно некрасовской героине, занимается духовно-просветительской работой и лечением крестьян в имении Патокиных. Более того, сцена-ловушка присутствует в совместном романном творчестве Некрасова и Панаевой.

В романе Лажечникова поднято много социальных проблем, но они умело скрыты в романном бытии героев. События приближены к настоящему времени. Но в эпилоге как бы

присутствует вопрос: смогут ли реализоваться высокие духовные запросы в российской действительности? Ответ на этот вопрос как бы развёртывается в романе Достоевского, сближающего через ряд художественных приёмов, а иногда и текстуальное сходство, образы своего романа с героями Лажечникова.

#### Литература

1. *Викторович В. А.* Лажечников Иван Иванович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994.
2. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 6. М., Л., 1984.
3. *Лажечников И. И.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Можайск, 1994.

УДК 821.161.1.09"18"

**Д. Н. Поляруш**

Югорский государственный университет  
da.polyarush@gmail.com

### К ВОПРОСУ ОБ «ОТЦАХ И ДЕТЯХ»: ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

*В статье анализируется вопрос преемственности нравственных идей в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». Сравнительный анализ образов идеального мироустройства либералов 40-х и нигилистов 60-х в романе «Бесы» приводит к выводу о нравственной ответственности поколения «отцов-либералов» за безнравственную, разрушительную практику поколения «детей-нигилистов».*

*Ключевые слова: Ф. Достоевский, И. Тургенев, отцы и дети, проблема поколений, русская литература, анти-нигилистический роман.*

**D. N. Polyarush**

Yugra State University  
da.polyarush@gmail.com

### ON THE STUDY OF "FATHERS AND SONS": IDEOLOGICAL CONTINUITY IN THE NOVEL "DEMONS" BY FYODOR DOSTOEVSKY

*The article analyses the issue of moral ideas continuity in the novel "Demons" by Fyodor Dostoevsky. A comparative analysis of the ideal world order images of the liberals of the 1840s and the nihilists of the 1860s in the novel "Demons" leads to the conclusion that the generation of "liberal fathers" is morally responsible for the immoral, destructive actions of the generation of "nihilist sons".*

*Keywords: Fyodor Dostoevsky, Ivan Turgenev, fathers and sons, generation gap, Russian literature, anti-nihilist novel.*

В широко представленной критической литературе о «Бесах» Достоевского вопрос о семейных отношениях рассматривался в основном в свете полемики Достоевского с Тургеневым. Тему «отцов и детей» автор «Бесов» переосмысляет и показывает причинно-следственную связь между либералами-западниками 40-х годов, основным представителем которых является Степан Трофимович, и нигилистами 60-х, кои представлены в романе во всём многообразии различных формаций и, в частности, в виде бесчеловечного в своей жестокости Петра Верховенского. То, что отказ от национальной самобытности и разной веры «отцов» есть первоочередная причина всех нравственных извращений «детей», было подробно рассмотрено и доказано во многих статьях. В частности, этот вопрос подробно рассматривает Н. Ф. Буданова в работе «Проблема поколений в «Бесах»». Но статьи эти, показывая преемственность идей, иллюстрируют огромную разницу между душеустройством представителей этих поколений, в частности Верховенских. Цель данной работы – ответить на вопрос о том, как родство героев реализуется не только на генетическом уровне, но и на идеологическом.



Верховенские являют собой то, о чём Достоевский говорил в январском выпуске «Дневника писателя» за 1876 г.: «Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении» (2, т. 21, 7). Эта тема получит развитие в романах «Подросток» и «Братья Карамазовы» в полной мере, но именно в «Бесах» тема «случайного семейства» становится одной из основных впервые.

Сам Степан Трофимович воспитанием сына никогда не занимался, после смерти матери Петруши он поспешно женился во второй раз «на одной неразговорчивой берлинской немочке» (2, т. 10, 11), а пятилетнего сына, «плода первой, радостной и ещё не омрачённой любви» (там же), как выразился сам Степан Трофимович, воспитывали в какой-то глуши дальние тётки. Когда взрослый Петруша появляется в романе, хроникёр замечает, что Степан Трофимович видел его последний раз девять лет назад. О матери же Петруши известно только, что она была ветреной особой и последние три года перед смертью проживала с сыном отдельно от Степана Трофимовича в Париже. По ходу романа мы узнаём, что мальчиком он был нервным и боязливым, что вполне понятно, если учесть, в каких обстоятельствах он рос. Автор вводит интересную деталь: ребёнком он крестил подушку, чтобы не умереть. Страх, одиночество и чувство незащищённости из-за отсутствия полноценной семьи с ранних лет поселились в сердце Петруши. Детство, изуродованное ощущением собственной ненужности, стало причиной развития комплекса неполноценности, из-за которого во взрослой жизни Верховенский-младший будет пытаться утвердиться за счёт других людей. Вот как об этом в своей статье «Пётр Верховенский как эстет» пишет Р. Г. Назиров: «Комплекс неполноценности породил дикое стремление к сверхкомпенсации, жажду власти, и трусливый, глуповатый мальчик развил в себе замечательное стремление манипулировать людьми» (3, 90). И здесь нужно особо заметить, что для своего отца он исключения не делает, всячески третирует его, унижает и оскорбляет, находя в этом особое удовольствие. В то же время Степан Трофимович искренне радуется приезду сына и до последнего момента пытается оправдывать его злобные и вульгарные выпады в свой адрес. Почему же он испытывает или убеждает сам себя и окружающих в том, что испытывает отцовские чувства к человеку, которого видел считанные разы за всю жизнь и толком даже не знает? Ответ на этот вопрос очень простой: в Степане Трофимовиче со всеми его прозападными либеральными идеями ещё уживается освящённое веками патриархальное представление о том, какими должны быть отношения между отцом и сыном. При всех его абсурдных рассуждениях о том, что он «всех русских мужиков отдаст за одну Рашель» (2, т. 10, 7), он всё же сохраняет ещё на бессознательном уровне корни национальной культурной традиции, традиции православной, в которой непочтительное отношение к родителям невозможно по определению. Для Петра же все традиционные ценности, включая семью, являются рудиментами. Но в природе не бывает вакуума, она не терпит пустоты. И если удалить традиционные ценности, то на их место нужно поставить что-то новое. Здесь стоит разобраться с тем, что конкретно представляет собой система ценностей Верховенского-младшего.

Человека определяют его идеалы. Герои Достоевского, каждый на свой лад, размышляют о природе и судьбе красоты и добра как высших ценностей. Традиционно красота понимается как физическое или духовное совершенство, которое, по мнению Достоевского, «спасёт мир». Обратимся к нашим героям, чтобы узнать, что собой представляют их идеалы, их представления о добре и красоте. Для этого рассмотрим те места романа, в которых Верховенские делятся своими соображениями по поводу идеального мироустройства – «мировой гармонии», «золотого века». Степан Трофимович свои соображения по этому поводу излагает в своей поэме: «...Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то “Праздник жизни”, на котором поют даже насекомые, является черепаха с какими-то латинскими са-

краментальными словами, и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал, то есть предмет уже вовсе неодушевленный. (...) И, наконец, уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верха, то обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тот час же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (2, т. 10, 10). Это, конечно, не что иное, как нелепая сказка, в которой необъяснимым образом сплетены библейски образы, мифологические фигуры, театральные эффекты и вера в человеческие силы в духе Ренессанса. Но из всего этого абсурда можно вычленить несколько основополагающих идей:

- 1) изменение мироустройства произойдет революционным путем (житель Олимпа убежит в комическом виде);
- 2) изменить мироустройство могут только люди сильные (атлеты);
- 3) в новом мире все равны (человечество заменяет обладателя Олимпа).

А теперь обратимся к представлениям Верховенского-младшего о мировой гармонии. О нем мы можем судить по объяснениям, которые дает Пётр Степанович в главе «Иван-царевич». С этой точки зрения вся глава примечательна, но мы приведем лишь некоторые наиболее показательные отрывки: «Мы сделаем такую смуту, что все пойдет с основ. (...) Каждый принадлежит всем, а все каждому. Все рабы и в рабстве равны. (...) Первым делом понижается уровень образования, наук и талантов. Высокий уровень наук и талантов доступен только высшим способностям, не надо высших способностей! (...) Цицерону отрезывается язык, Копернику выкалываются глаза, Шекспир побивается камнями (...) Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. (...) Никогда Шигалеву не выдумать первый шаг. Много Шигалевых! Но один, один только человек в России изобрел первый шаг и знает, как его сделать. Этот человек я» (2, т. 10, 322–324). Как видно, здесь нет ни намёка на что-то фантастическое, всё выверено с математической точностью одержимого фанатика, всё продумано до мелочей, нет никаких обобщений и абстракций. На первый взгляд, два вышеизложенных отрывка с собой никак не соотносятся: первый – какой-то безвкусный дешёвый фарс, второй – настоящая политическая программа. Но что лежит в основе этого политического плана? На каких идеях он, собственно, базируется?

- 1) Изменить существующий порядок сможет только революция (мы сделаем такую смуту, что всё поедет с основ).
- 2) Изменить мироустройство должны сильные люди (Много Шигалевых! Но я выдумал первый шаг).
- 3) В новом мире все равны (все рабы и в рабстве равны).

Итак, мы явственно увидели, что основополагающие идеи одни и те же, и только какая-то внутренняя личностная ориентация наполняет эти идеи различным содержанием. Очевидно, что одни и те же идеи, сопрягаясь и с различными эстетическими представлениями, дают различные идеалы. Иными словами, причина кроется в различных эстетических эталонах, в частности в различном понимании красоты.

В тексте неоднократно говорится о том, что внешнему и внутреннему облику, мыслям, чувствам, желаниям Степана Трофимовича Верховенского свойственны, с одной стороны, возвышенность, благородство, «что-то вообще прекрасное», а с другой – какая-то невнятность, неочерченность, половинчатость. То есть чувство прекрасного и ощущение красоты ему не чужды. Уступая нигилистической ереси семью, священство и родину, он никак не соглашается с тем, что горячо любимая им Сикстинская Мадонна не значит для младшего поколения ровным счётом ничего. Степан Трофимович соглашается с мыслями «о вреде религии», о «бесполезности и комичности слова «отечество»», о бесплодности русской культуры,

но никак не может уступить утилитаризму детей преклонение перед красотой и искусством как неким высоким состоянием человека.

У Петра Степановича же представление о красоте особое. Красоты в женщине, цветке или ребёнке он увидеть не способен. О том, что для него красота, он сам в исступлении рассказывает Ставрогину. «— Я люблю красоту. Я нигилист, но люблю красоту. Разве нигилисты красоту не любят? Они только идолов не любят, ну а я люблю идола! Вы мой идол! Вы никого не оскорбляете, и вас все ненавидят; вы смотрите всем ровней, и вас все боятся, это хорошо. К вам никто не подойдёт вас потрепать по плечу. Вы ужасный аристократ. Аристократ, когда идёт в демократию, обаятелен! Вам ничего не значит пожертвовать жизнью, и своей и чужою. Вы именно таков, какого надо Мне; мне именно такого надо, как вы ... Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк...» (2, т. 10, 323–324). В статье «Пётр Верховенский как эстет» Р. Г. Назиров объясняет это тем, что Пётр Верховенский нашёл воплощение своего идеала в Ставрогине, ибо угадал в нём колоссальное презрение к жизни, своей и чужой: в глазах Верховенского это и есть высшая красота. Комплекс неполноценности в недолюбленном ребёнке со временем трансформируется в фанатичное стремление к силе и власти как компенсации за детские годы страха и неуверенности.

Из всего вышесказанного следует, что в Петре Верховенском Достоевский изобразил эстетизацию насилия, которая имеет в своей основе именно «старомодный романтический эстетизм» Степана Трофимовича. Сам Степан Трофимович, конечно же, не предполагает, что, убирая духовную составляющую из «прекрасного и высокого», провоцирует смешение с «безобразным и низким», но с детства ущербный, озлобленный и глуповатый Петруша додумал его абстрактные идеи до логического конца. Таким образом, авторская стратегия раскрытия темы «отцов и детей» в романе «Бесы» заключается в идеологической преемственности, а следовательно, ответственности «отцов-либералов» за деяния «детей-нигилистов».

#### Литература

1. Буданова Н. Ф. Проблема «отцов» и «детей» в романе «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). 1974. Т. 1. С. 164–188.
2. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1974.
3. Назиров Р. Г. Петр Верховенский как эстет // Назиров Р. Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сб. статей. Уфа, 2005. С. 79–93.

УДК 821.161.1.09"18"

**И. Ю. Лученецкая-Бурдина***Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского  
luciano55@yandex.ru***«СМЕРТЬ С ЗАЛОГОМ ВОЗРОЖДЕНИЯ В НАРОДНОСТИ»:  
ТОЛСТОЙ – ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА**

*В статье рассматривается теория искусства Л. Н. Толстого и её отражение в художественной практике писателя в последней трети XIX века. Анализируются размышления Толстого о диалектике содержания и формы, законах развития искусства, соотношении «искусства-теории» и «творчества-практики». Показано, как толстовская теория искусства проецируется на духовно-нравственную проблематику художественных и публицистических произведений, что позволяет сделать вывод о единстве художественно-эстетической системы творчества Л. Н. Толстого.*

*Ключевые слова: народность, теория искусства, Л. Н. Толстой, христианское, «Что такое искусство?», эстетика, этика, языческое.*

**I. Yu. Luchenetskaya-Burdina***Yaroslav State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky  
luciano55@yandex.ru***"DEATH WITH GUARANTEE OF REVIVAL IN COMMITMENT  
TO THE PEOPLE": LEO TOLSTOY – THEORIST OF ART**

*The article describes Leo Tolstoy's theory of Art and its reflection in arts and crafts of the writer in the last third of the 19<sup>th</sup> century. Leo Tolstoy's reflections on the form and content dialectic, derivative laws of art, interrelationship between "art as theory" and "creative work as practice" are analysed. We show how Leo Tolstoy's theory of art is projected on spiritual and moral issues of fictional and publicist works, which enables to draw conclusion about artistic-aesthetic system of Leo Tolstoy's oeuvre.*

*Keywords: commitment to people, theory of art, Leo Tolstoy, Christian, "What Is Art?".*

В 1880-е годы Толстой вслед за реформированием религии выдвигает перед искусством новые требования. Во главу угла он ставит духовно-нравственную позицию автора. Эстетика имела для него не только теоретическое значение, но и важный практический смысл. Сам писатель искал единый взгляд на искусство-теорию и творчество-практику. Он утверждал в эстетическом трактате: «Существующий взгляд на искусство один, но он выражается двояко – в теории и практике, в отвлечённых рассуждениях об искусстве и в самой деятельности так называемых художников» (4, т. 30, 209). Эта проблема решалась художником в связи с общетеоретическими положениями его эстетической системы и выразилась в переориентации жанровой системы писателя.

Смена этических координат потребовала от Толстого-художника «исследования вопроса искусства» (4, т. 30, 141). Цикл статей 80–90-х годов («Письмо к издателю и редактору “Художественного журнала” Н. А. Александрову» /1882/, статьи «Об искусстве» /1889/, «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое» /1889–1890/, «Наука и искусство» /1890–1891/, «О науке и искусстве» /1891/, «О том, что называют искусством» /1896/), посвященных этой проблеме, представляет собой подготовительный этап к итоговому труду-трактату «Что такое искусство?» (1897–1898). Работа над ним длилась более пятнадцати лет и, безусловно, оказала влияние на творчество писателя. Обращение признанного художника слова к теоретическим вопросам искусства не было случайным явлением. Необходимость творческого самоопределения – с одной стороны, и объективный ход историко-литературного процесса – с другой, обусловили его обращение к проблемам эстетики.

До сегодняшнего дня теорию искусства Толстого объявляют «гениальным парадоксом», «неевклидовой геометрией искусства» (1, 83). Подобные определения справедливы лишь

отчасти. Теория искусства Толстого имела для него важный практический смысл. В дневниковой записи от 20 декабря 1896 года писатель замечал: «Во всех искусствах – борьба христианского с языческим. Христианское начинает побеждать, и набегает новая волна XV века – Возрождения, и только теперь, в конце XIX века, опять поднимается христианство, и язычество в виде декадентства – дойдя до последней степени бессмыслия, уничтожается» (4, т. 53, 126). В этой записи для нас существенно определение декадентства через язычество. Толстой отрицал понятие красоты как языческое. Идея служения искусства духу была провозглашена ещё молодым писателем, в ней он утвердился в пору работы над романом «Анна Каренина», в 1890-х гг. принял как безусловное правило. В это время понятие языческого и христианского социально конкретизируются. Первое признавало культ красоты и наслаждения, присущие классу образованных. Второе – истинно народное искусство было непосредственно обращено к нравственным вопросам.

Истинное христианское искусство, по мнению Толстого, сделало своим идеалом «не красоту грека или богатства Финикии, а смирение, целомудрие, сострадание, любовь», высшим произведением искусства предстал «не храм победы со статуями победителей, а изображение души человеческой, претворенной любовью так, что мучимый и убиваемый человек жалеет и любит своих мучителей» (4, т. 30, 156). Такое искусство должно быть «всемирно, и поэтому должно соединять всех людей» (4, т. 30, 158) в лучших чувствах.

Близость Толстого к средневековой христианской эстетике, отрицающей искусство как «источник наслаждения» (3, 68), соединяющей эстетику и этику в целостное единство, утверждающей главным образом категорию возвышенного и идеального, во многом объясняется социальной переориентацией писателя. В стремлении утвердить «мир должный» – народный как норму бытия он пришел к отрицанию существующего искусства богатых классов – «языческого», поскольку оно признавало эгоистическое наслаждение красотой.

Толстой призывал рассматривал искусство как «одно из условий человеческой жизни», как «одно из средств общения людей между собой», когда «одни люди передают другим свои чувства» (4, т. 30, 63–64). Искусство в его понимании есть «деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (4, т. 30, 65).

Важнейшая задача искусства, в понимании Толстого-писателя, – объединять людей в высших, лучших чувствах, которым провозглашалось «религиозное сознание» – «высшее, до которого только дошли люди этого общества, понимание смысла жизни...» (4, т. 30, 152). Этим понятием, по мнению Е. Н. Купреяновой, «охватывается у писателя вся совокупность прогрессивных, с его точки зрения, общественных, нравственных, собственно религиозных идей, составляющая духовный нерв постоянного развития данного времени, применительно ко времени Толстого – развития демократического» (2, 310).

Религиозное сознание, по мнению Толстого, не статично. Оно уподобляется «направлению текущей реки»: «Если река течет, то есть направление, по которому она течет. Если общество живёт, то есть религиозное сознание, которое указывает то направление, по которому более менее сознательно стремятся все люди этого общества» (4, т. 30, 152).

В искусстве, как и в жизни, всё внутренне взаимосвязано и взаимообусловлено. Всё, что ни есть в мире, находится в едином процессе движения. Размышляя о законах развития искусства, Толстой ещё в 1872 году в одном из писем к Н. Н. Страхову писал о связи между двумя явлениями, «находящимися между собой в обратном отношении» (4, т. 61, 274): с одной стороны, это «упадок поэтического творчества всякого рода», с другой – «стремление к изучению русской народной поэзии всякого рода» (4, т. 61, 274). Из столкновения этих начал Толстой делает вывод, который многое проясняет в его теории искусства: «Мне кажется,

что это даже не упадок, а смерть с залогом возрождения в народности, последняя волна – поэтическая парабола была при Пушкине на высшей точке, потом Лермонтов, Гоголь, мы грешные, и ушла под землю. Другая линия пошла в изучение народа и выплывет, Бог даст, а Пушкинский период умер совсем, сошел на нет. <...> Счастливы те, кто будет участвовать в выплывании. Я надеюсь...» (4, т. 61, 274–275).

Моментом высшей гармонии представлялось Толстому творчество А. С. Пушкина, но и «пушкинский период» умирает... Обращение художников к новому – народному – содержанию требовало выработки новой формы, которая в определенный момент развития должна была достигнуть гармонического единства с содержанием и обозначить пик «поэтической параболы» нового периода. Выработка новой формы повествования в творческой практике Толстого 80-х годов представлена в жанре народных рассказов и драм. В них писатель не только ориентируется на народную аудиторию и выбирает форму безыскусного рассказа, но опирается на этику народа, на его философию, которые внутренне организуют содержание этих произведений.

Ход современного искусства Толстой уподоблял «накладыванию на круг большего диаметра кругов всё меньшего и меньшего диаметра, так что образуется конус, вершина которого уже перестает быть кругом. Это самое сделалось с искусством нашего времени» (4, т. 30, 139). Конус, обозначающий искусство, знаменует не только вершину «параболы» формы, но и ту точку, с которой неминуемо должно начаться движение к глубине содержания. По мнению Толстого-теоретика, современное искусство дошло до высшей точки в совершенстве формы. Поскольку остановиться в движении оно не может, то закономерно обращение к содержанию, что ознаменует начало новой «поэтической волны». Ориентация Толстого на народное содержание искусства и поиск новых форм, соответствующих этому содержанию, логически обоснованы в его теории искусства. В этом контексте обращение Толстого к новым приёмам письма в 1870-е годы было не «художественным самоубийством» писателя, но свидетельствовало о «возрождении в народности».

#### Литература

1. Бабаев Э. Г. Очерки эстетики и творчества Л. Н. Толстого. М., 1981.
2. Куррянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.-Л., 1966.
3. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
4. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений. (Юб.): в 90 т. М., 1928–1958.

УДК 821.161.1.09"19/20"

**В. Г. Андреева**

*Костромской государственной университет  
lanfra87@mail.ru*

**НАРОДНЫЙ МИР В РОМАНЕ А. И. ЭРТЕЛЯ  
«ГАРДЕНИНЫ, ИХ ДВОРНЯ, ПРИВЕРЖЕНЦЫ И ВРАГИ»**

*В статье рассматривается образ главного героя романа А. И. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги», анализируется мастерство писателя в изображении народных характеров.*

*Ключевые слова: А. И. Эртель, жанровое своеобразие, эпический роман, роман из народной жизни, заимствования и творческие освоения.*

**V. G. Andreyeva**

*Kostroma State University  
lanfra87@mail.ru*

**FOLKISH WORLD IN ALEXANDER ERTEL'S NOVEL  
"THE GARDENINS, THEIR MENIALS, DEVOTEES AND FOES"**

*Image of the main character of the novel "The Gardenins, Their Menials, Devotees and Foes" by Alexander Ertel is analysed in the article as well as the writer's skill in depicting the Russian folk characters.*

*Keywords: Alexander Ertel, genre originality, epic novel, novel of folkish life, borrowings and creative mastering.*

Роман «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» А. И. Эртеля сейчас однозначно не на слуху у широкого круга читателей, обойден он и вниманием литературоведов. Но роман этот примечателен в плане жанрового своеобразия, интересен множеством правдивых и колоритных народных образов, которые по достоинству оценил в свое время и Л. Н. Толстой. В предисловии к одному из изданий романа Эртеля он писал: «Читая народные сцены Эртеля, забываешь, что читаешь сочинителя, – кажется, что живешь с народом; видишь не только все слабости этого народа, но и все те, превосходящие в бесчисленное число раз эти слабости, эти достоинства, главное – его нетронутую и до сих пор, не революционную, а религиозную силу, на которую одну можно теперь в России возлагать свои надежды» (5, т. 37, 244). Некоторые современники Эртеля и многие литературоведы советского времени говорили о подражательности романа писателя, о многочисленных его заимствованиях у Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. Разумеется, Эртель не мог избежать влияния гениальных современников, однако все гораздо сложнее. Осваивая находки корифеев русской литературы, Эртель выступил новатором, представил уникальный взгляд на русскую пореформенную действительность.

Сопоставительный анализ образов персонажей позволяет нам говорить о частичном сходстве Николая Рахманного и Константина Левина – героев Эртеля и Толстого, Ивана Федотыча и Макара Ивановича – героев Эртеля и Достоевского. Более того, близкими оказываются даже некоторые компоненты образности и элементы сюжета: нравственный поиск Рахманного, его взаимоотношения с мужиками напоминают линию движения Левина, есть у Эртеля и сцены с косьбой и размышлениями главного героя, очень похожие на аналогичные эпизоды романа «Анна Каренина» Толстого. А история замужества Татьяны и ее жизни с человеком, годящимся ей в отцы, завершившаяся уходом Ивана Федотыча в странствие и благословением на соединение Татьяны и Николая, очень напоминает аналогичную в романе «Подросток» Ф. М. Достоевского. Однако читатель, проводящий эти параллели, понимает, что они лишь расширяют границы эпического романа Эртеля.

Жизнь главного героя, Николая Рахманного, очень тесно связана с народным миром. И огромная заслуга писателя состоит как раз в изображении множества сцеплений героев. Перед нами земля помещиков Гардениных, их деревня, мудрый управляющий Мартин

Лукьяныч и его сын, конный завод, поддерживаемый верным слугой Капитоном Аверьянычем, судьбы людей, живущих на этой земле. Фигура Рахманного выделяется из всей народной массы, и вместе с тем все факты и события, все глобальные и мельчайшие происшествия в народном мире связаны воедино. Новые порядки пореформенной действительности, пришедшая в Гарденино холера, история выдвигания на скачки скакуна Кролика, полевые работы – все это в романе формирует образ народного мира. Широта взгляда на русскую действительность, обилие действующих лиц, сложность конфликтных ситуаций и указанные нами внутренние сцепления позволяют считать роман Эртеля одним из самых ярких эпических романов XIX века. Так, Н. Я. Берковский отметил, что русские писатели «вызывали к поэтической жизни скрытое богатство – возможность небывалых по объему живых связей между людьми, колоссальных скоплений человеческой энергии и воли, которые были и есть колоссальные возможности поэзии» (1, 53).

«Гарденины» может быть назван романом автобиографическим (в образе Николая Рахманного есть множество черт, присущих автору), историческим (в произведении мы видим историю развития отношений русского дворянства и крестьянства), политическим (в романе показана борьба различных политических сил), семейным (мы видим историю семьи Гардениных, Рахманных), социальным (произведение представляет картину жизни всех социальных слоев России), философским (важны в художественном мире позиции героев и философское видение жизни автором). К. Ф. Бикбулатова видит в этом недостаток романа: «Эклектичным было не только мировоззрение Эртеля, не только положенный в основу его романов взгляд на окружающую его русскую действительность. Эклектичной была и сама художественная манера Эртеля» (2, 494). Однако компоненты художественного мира, тяготеющие к той или иной жанровой разновидности, соединяются при целостном анализе в единое гармоничное целое.

Роман построен так, что судьба Николая Рахманного, как и судьба других обитателей Гарденина, неразрывно связана с той землей, на которой они живут. Есть в художественном мире множество примеров, когда общественное участие обусловлено самим событием. Вспомним приезд господ в Гарденино или сходку по поводу деления хозяйства мужика Введеня: «Прежний распорядок сходки – почетные и захудалый, в сапогах, смазанных дегтем, и в лаптишках, в шляпах и разных треухах, – все это теперь сбуровилось, спуталось, перемешалось» (6, 228). Но гораздо глубже внутренние связи, обуславливающие соборное чувство людей. Одним из примеров может быть общая обида за результаты взращиваемого скакуна, который стал сбавлять ход: «И вот все увидали, что Онисим Варфоломеич плохой наездник и что Кролик у него не совершенствуется, а бежит все тише и тише. Это был удар. Это было самое тяжкое оскорбление, которое только могло быть нанесено гарденинскому коннозаводскому населению» (6, 156).

К. Ф. Бикбулатова подчеркивает стремление Эртеля к созданию глобального художественного мира: «... через все творчество Эртеля проходит своеобразная “мечта о романе”, стремление к созданию монументального, эпического произведения. Это связано с ощущением огромной значимости данного жанра, с глубоким сознанием того, что в романе, способном дать цельную картину мира, наиболее емкое изображение эпохи и человека, возможно описать и разрешить коренные вопросы общественной жизни» (2, 490). Попытка создания широкого романа в «Гардениных» оказалась удачной: Эртель смог представить множество убеждений своих современников, показать народную психологию, проиллюстрировать развитие и становление ряда характеров.

Разумеется, образ Рахманного выгодно отличается на фоне многих других: Николай стремится к просвещению, много читает, идет по пути совершенствования, сознательно строит свою жизнь, перенимает опыт, не боится иметь собственное мнение. Это центральный и от-



части автобиографический герой, из уст которого мы не раз слышим дорогие самому Эртелю суждения. Рахманный может быть охарактеризован и как своеобразный «новый герой», только деятельность его, по мнению Эртеля, должна состоять не в пропаганде и революционной борьбе, а в естественной для каждого человека заботе о ближних и реальной работе.

В «Гардениных» Эртель проверяет живучесть и актуальность разных идей. На примере судьбы Лизы Гардениной и Ефрема он показывает участь революционеров, отчасти даже марксистов, осознающих необходимость перемен, готовых жертвовать собой, на примере Веры Турчаниновой – судьбу народников. Однако вряд ли можно согласиться с Г. А. Костиным, который отмечает: «В романе Эртель продолжал борьбу с народничеством, что особенно сказалось в создании образа народницы Веры Турчаниновой, которая позорно капитулировала и постепенно превратилась в заурядную даму, ведущую обывательский образ жизни» (4, 166). Образ Веры тускнеет именно потому, что героиня не находит личного счастья, что гибнет ее любовь в Рахманном, которая поддерживала ее увлеченность делом в начале пути. В финале романа, в разговоре с Рафаилом Гардениным Николай делится найденным «лекарством», выбором «хомута», позволяющего человеку впрягаться в свою задачу: «И вот как вяжешь в хомут-то по совести, ан и не полезет в голову “зачем” да “для чего”» (6, 600). Вера, вынужденно выходящая замуж за нового управляющего Переверзева, не находит себе ни женского счастья, ни реального дела: тут Эртель очень логично продолжает цепочку многочисленных примеров Толстого, прекрасно проиллюстрировавшего неспособность несчастных людей к большой работе во благо человечества.

Приход Николая Рахманного к новой жизни совершается в результате общения с множеством людей, влияющих на его судьбу. Сложно сказать, какой из героев Эртеля является менее значимым в художественном мире. Ясно, что все Гарденины, Мартин Лукьяныч, Капитон Аверьяныч, Ефрем Капитоныч, Иван Федотыч, Татьяна, Веруся и др. – это, скорее всего, герои второстепенные, Фелицата Никаноровна, Онисим Варфоломеич, Агафокл, Агей Данилыч, купец Косьма Васильич, становой Фома Фомич, Илья Финогеныч и пр. – третьестепенные, но все эти образы в романе являются важными и формирующими одно народное целое. Каждый из упомянутых героев представляет интерес как заверченный характер, помимо основного конфликта в романе развивается множество более мелких столкновений. Проблема отцов и детей в новое время наглядно показана на примере взаимоотношений Капитона Аверьяныча и его сына Ефрема Капитоныча, а в ее развитии имеет решающее значение образ гордого, сильного, негибкого, жесткого человека Капитона Аверьяновича, все-таки не могущего изжить чувства рабской верности господам и безумного следования одной цели.

Нельзя согласиться с В. Кузнецовым, видящим некоторый схематизм в фигуре Ивана Федотыча и считающего, что «сюжетная линия “непротивленца”» «наименее удачна в романе» (3). В произведении почти нет крайностей и натяжек: каждый из персонажей привносит в роман что-то свое и новое. Иван Федотыч – это не сектант и непротивленец, не праведник, но простой человек, условиями и событиями жизни приведенный к прозрению истинных основ человеческих взаимоотношений и Божественного промысла.

Несомненным признаком эпического романа являются чудеса, которые явлены в произведении в виде жизненных совпадений или бредовых состояний героев. После измены жены борется с искусителем Иван Федотыч, а падкий до женщин Агафокл сам накликает беду, испугавшись холеры и проходящей мимо женщины-богомолки и не отправившись на работы с Рахманном. Все-таки сбывается злорадное пророчество Николая, вызванное полным противоречием чувств Агафокла его собственным: «И непременно помрешь, потому что это уж доказано: кто боится, тот помирает» (6, 289).

Обилие персонажей романа «Гарденины», многочисленные истории героев, вплетаемые автором в общую канву повествования, продуманная система сцеплений образов позволили

Эртелю создать один из ярких эпических романов последней трети XIX века. Его уникальность заключается еще и в своеобразии языка каждого героя, в непротиворечивом соединении надежд личности (Николая Рахманного) с народными чаяниями.

**Литература**

1. *Берковский Н. Я.* О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
2. *Бикбулатова К. Ф. А. И.* Эртель (Романисты 1880–1890-х годов) // История русского романа: в 2 т. Т. 2. М.-Л., 1964.
3. *Кузнецов В.* Писатель-реалист. URL: [http://az.lib.ru/e/ertelx\\_a\\_i/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/e/ertelx_a_i/text_0020.shtml)
4. *Костин Г. А.* Эртель А. И. // История русской литературы. Т. 9. Ч. 2. М.-Л., 1956.
5. *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: в 90 т. М., 1928–1958.
6. *Эртель А. И.* Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. М., 1980.

## РАЗДЕЛ III. СУДЬБА ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

УДК 821.161.1.1.09"19..."

**Н. Г. Коптелова**

*Костромской государственный университет  
nkoptelova@yandex.ru*

### НА ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛИЗМА: ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ЛИРИКЕ А. БЛОКА 1900-Х ГОДОВ

*В статье прослеживается эволюция образа «маленького человека» в лирике А. Блока 1900-х годов в контексте духовных исканий поэта. Показывается, что особенности смыслового наполнения и поэтики этого топоса в блоковском творчестве данного периода определялись как влиянием гуманистических традиций русской литературы XIX века, так и воздействием искусства театра.*

*Ключевые слова: А. Блок, «маленький человек», индивидуализм, декадентство, лирическая поэзия, театр, intersubjectность, ролевой герой, традиции русской литературы.*

**N. G. Koptelova**

*Kostroma State University  
nkoptelova@yandex.ru*

### ROUTE TO OVERCOMING INDIVIDUALISM: "LITTLE MAN" IMAGE IN THE 1900S LYRIC POETRY BY ALEXANDER BLOK

*The article traces the evolution of the "little man" image in the lyric poetry by Alexander Blok in the 1900s in the context of the poet's spiritual quest. It is shown that the peculiarities of the semantic content and poetics of this topos in Alexander Blok's art of this period were influenced by both the 19<sup>th</sup> century Russian literary humanistic traditions and by theatrical art.*

*Keywords: Alexander Blok, "little man", individualism, Decadent movement, lyric poetry, theatre, intersubjectivity, role-playing hero, Russian literary traditions.*

В духовных исканиях А. Блока была весьма значима борьба с индивидуализмом, который он, подобно другим младосимволистам, воспринимал как проявление декадентства. При этом Блок, в отличие от своих соратников по направлению Вяч. Иванова и А. Белого, гораздо меньше теоретизировал по поводу «теургической соборности» как способе преодоления нравственного ущерба современной эпохи (10, 29), но стремился постичь душу другого человека, прежде всего, как художник слова. Причём, так или иначе, желание войти в сознание иной личности проявляется у Блока даже ещё до цикла «Стихи о Прекрасной Даме», который долгое время принято было считать пределом юношеской лирической замкнутости поэта. Это доказывает буквально декларативное четверостишие, датированное 10 февраля 1899 года: «Между страданиями земными // Одна земная благодать: // Живя заботами чужими, // Своих не видеть и не знать» (4, т. 1, 402). Со временем отмеченное стремление у Блока ещё более укрепляется. Об этом свидетельствует его письмо к А. Белому от 29 сентября 1904 года: «Я пробовал искать в душах людей, живущих на другом берегу, – и много находил» (4, т. 8, 109).

Декадентскую болезнь индивидуализма, поразившую душу художников-современников, Блок связывает с доминированием в литературе конца XIX – начала XX века лирического типа творчества. В письме к Белому от 10 октября 1907 года читаем: «Я знаю, что в лирике есть опасность тления и гоню её. Бичуя себя за лирические яды, которые мне грозят разложением, я стараюсь предупреждать и других» (4, т. 8, 212). В другом письме к Белому Блок признаётся: «Драма моего созерцания состоит в том, что я – лирик. Быть лириком – жутко и весе-

ло. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь – и ничего не останется» (4, т. 8, 216). Весьма категоричное замечание встречаем в записной книжке от 22 декабря 1908 года: «Душа лирики оторвана от национальной стихии» (3, 125). «Это заколдованный, магический круг», – пишет Блок в статье «О лирике» (4, т. 5, с. 134). «Отчуждённость от людей и мира», созданную «долгой замкнутостью в самом себе», Блок надеется преодолеть благодаря своей любви к театру (4, т. 7, с. 423). Убедившись в том, что органично проникнуть в личность другого универсально позволяет искусство театра, Блок в записных книжках запечатлевает голоса живых людей для создания реплик будущих действующих лиц пьесы, делает пометки для ремарок, создающих их сценический портрет. Таков, например, набросок в записной книжке от 16 июля 1907 года (3, 95–96). Однако этот эскиз не находит непосредственного применения в каком-либо драматургическом замысле, по-видимому, в силу лирической природы художественного дарования Блока, но обнаруживает удивительную способность поэта перевоплощаться в другого человека, чувствовать как своё, казалось бы, совершенно чуждое ему мирозерцание – качества, незаменимые для драматурга, режиссёра и актёра. Судя по всему, для творческого мышления Блока была свойственна эмпатия. Этот психологический процесс учёные характеризуют как «воображаемое перенесение себя в мысли, чувства и действия другого и структурирование мира по его образцу» (1, 249).

Но вышло так, что блоковская эмпатия реализовалась на почве поэзии. В результате «желание слиться с другою душою» (4, т. 5, с. 93), осуществимое, по Блоку, только в искусстве театра, становится исполнимым для него в рамках лирики, в которой происходит перевоплощение субъекта. Благодаря своеобразной театрализации поэзии через создание лирических персонажей, выражающих самые различные типы сознания, сопричастные и несопричастные авторскому сознанию, Блок преодолевает индивидуализм выходит на переключку с миром («... Что всё уж не моё, а наше, // И с миром утвердилась связь»).

Причём поражает само количество, разноплановость его лирических «ролей». В образном мире Блока, например, выделяется группа персонажей, которых можно отнести к типу «маленького», социально приниженного человека, весьма востребованного в отечественной литературе.

Исповедь отчаявшегося нищего, безнадежно влюблённого и раздавленного жизнью, представлена в стихотворении «Я ждал под окнами в тени...» (1902):

Я ждал под окнами в тени,  
Готовый гибнуть и смеяться.  
Они ушли туда – одни –  
Любить, мечтать и целоваться.

Рука сжимала тонкий нож.  
В лохмотьях, нищий, был я жалок.  
Мечтал про счастье и про ложь.  
Про белых, девственных русалок (4, т. 1, 521).

В данном случае лирический персонаж, говоря словами А. Белого, представляет «“мы” зарисовываемых сознаний» (2, 7), фиксирует своеобразную интерференцию собственно авторского сознания и сознания персонажа, как независимой от творца субстанции. Здесь лирическое «я» поэта отчасти входит в очертания чужой судьбы, возникает феномен интересности (5, 211–282).

Развивающийся образ «маленького человека» во многом цементирует лирическое пространство блоковского цикла «Город». В роль отверженного, бездомного хромого Блок вживается в стихотворении «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль...» (1904). Лирическая эмоция в нём драматизируется и объективируется: «я» поэта словно «раскалывается» и воплощается в «масках», образах сразу трёх персонажей:

Я жалобной рукой сжимаю свой костыль.  
Мой друг – влюблён в луну – живёт ей обманом.  
Вот – третий на пути. О, милый друг мой, ты ль  
В измятом картузе над взором оловянным? (4, т. 2, 150).

В исповеди нищего бродяги нарисована картина городского пейзажа, подчёркивающая безотрадность человеческого существования. Это – пространство, где властвует смерть:

И – трое мы бредём. Лежит пластами пыль.  
Всё пусто – здесь и там – под зноем неустанным.  
Заборы – как гроба. В канавах преет гниль.  
Всё, всё погребено в безлюдьи окаянном (4, т. 2, 150).

В финале стихотворения, в соответствии с миропониманием символиста, конкретное изображение переводится в другой смысловой регистр: превращается в фантазмагорию, какое-то страшное мистическое таинство: «И дальше мы бредём. И видим в щели зданий // Старинную игру вечерних содроганий» (4, т. 2, 150).

В стихотворном монологе «Перстень-Страданье» (1905) встречается ещё одна вариация образа «маленького человека», столь актуального для Блока в 1900-е годы. Нищий бродяга, обездоленный и «горем убитый», доверчиво рассказывает о своей безотрадной судьбе:

Горькие думы – лохмотья печалей –  
Нагло просили на чай, на ночлег,  
И пропадали средь уличных далей,  
За вереницей зловонных телег

Господи боже! Уж утро клубится,  
Где, да и как этот день проживу?.. (4, т. 2, 179).

Кульминацией сюжета этого произведения становится встреча героя с бедной девушкой. Её облик дан сквозь призму его восприятия:

Узкие окна. За ними – девица.  
Тонкие пальцы легли на канву.

Локоны пали на нежные ткани –  
Верно, работала ночь напролёт...  
Щёки бледны от бессонных мечтаний,  
И замирающий голос поёт: (4, т. 2, 179).

Далее в исповедь персонажа вплетается история жизни героини, уже поведанная от её лица. В результате в стихотворении возникает эффект двухголосия:

«Что я сумела, когда полюбила?  
Бросила мать и ушла от отца...  
Вот я с тобою, мой милый, мой милый...  
Перстень-Страданье нам свяжет сердца» (4, т. 2, 179).

Сложный образ-символ «Перстень-Страданье» рождает цепь литературных ассоциаций: заставляет вспомнить о том, как сблизало страданье героев Достоевского: Макара Девушкина и Вареньку Добросёлову, Родиона Раскольников и Соню Мармеладову. Причём блоковская поэзия явно эволюционирует в сторону ролевой лирики, в «которой выражаются переживания лица, заметно отличающегося от автора» (13, 352).

Трагическая коллизия соединения двух сердец для совместного страдания и нищенской жизни развивается и в стихотворении «Холодный день» (1906). В нём бедный, да к тому же спившийся «маленький человек», доверчиво рассказывает о том, как он и его возлюбленная оказались на дне жизни:

И вот пошли туда, где будем  
Мы жить под низким потолком,

Где прокляли друг друга люди,  
Убитые своим трудом (4, т. 2, 191–192).

С поразительной зримостью воссоздана в монологе персонажа сцена появления его спутницы в непривычной для неё дотеле, убогой обстановке:

Стараясь не запачкать платья,  
Ты шла меж спящих на полу;  
Но самый сон их был проклятье,  
Вот там – в заплёванном углу...

Ты обернулась, заглянула  
Доверчиво в мои глаза...  
И на щеке моей блеснула,  
Скатилась пьяная слеза (4, т. 2, 191–192).

Не только содержание, но и интонационный рисунок речи лирического субъекта, пронизанной паузами, обозначенными многоточиями, говорит о том, что герой обожает свою возлюбленную и испытывает перед её духовной чистотой горькое раскаяние.

Казалось бы, выход из горя и нужды найден в работе: «Нам скоротает век работа, // Мне – молоток, тебе – игла». Но конец монолога персонажа обнаруживает яркие психологические акценты, которые исключают благополучное разрешение конфликта. Герой говорит: «Я близ тебя работать стану, // Авось, ты не припомнишь мне, // Что я увидел дно стакана, Топя отчаянье в вине» (4, т. 2, 191–192). Вот это робкое и неуверенное «авось» превращает надежду в иллюзию, предсказывают безысходность нравственных мук героя, бесконечность горестных упреков жены. Стихотворение обнаруживает не только блоковское сочувствие «маленькому человеку», но и умение поэта перевоплотиться в него.

Приблизительно в то же время, что и «Холодный день», написано стихотворение «В октябре». Анализируя историю создания этого произведения, И. Роднянская справедливо отмечает: «Блок подходящий факт собственной жизни (отселение вместе с женой из материнского дома) использовал как манок, наводящий на нужное чувство. Но зато частный этот факт расширился и стал мостком к другому “я”, вообще к людям» (12, 204). В сущности же исследовательница ведёт речь об эмпатии как причине, творческом толчке, вызвавшем к жизни этот лирический монолог. Она справедливо подчёркивает, что театральность поэзии Блока становится «способом расширения границ» личности поэта (12, 202–203). Собственно эту мысль подтверждают и суждения близкого друга поэта Е. П. Иванова, который вспоминал: «Этот дух деликатного человека с понятием, могущим снисходить и понимать нищих и убогих, был всегда в душе Ал. Блока; в этом духе писал он своё стихотворение “В октябре”. <...> Там человека сторел, там человек, в которого Ал. Блок духом влагает своё я, – спился» (7, 170–171).

В стихотворении представлена исповедь простодушного «маленького человека», живущего в петербургском дворе-колодце. Картина города, возникающая в рассказе персонажа, явно выдержана в ключе урбанистической поэтики Н. А. Некрасова и Ф. М. Достоевского. Ощущение жизненного тупика, в котором находится герой, усиливается безотрадными впечатлениями от промозглой петербургской осени:

Открыл окно. Какая хмурая  
Столица в октябре!  
Забитая лошадка бурая  
Гуляет на дворе.

.....  
Жилось легко, жилось и молодо –  
Прошла моя пора.  
Вон – мальчик, посинев от холода,  
Дрожит среди двора (4, т. 2, 193).

Герой стихотворения «В октябре» страдает от своей социальной отверженности. Он осознаёт, что унижен и оскорблён: «Да и меня без всяких поводов // Загнали на чердак. // Никто моих не слышал доводов, // И вышел мой табак» (4, т. 2, 193).

В то же время «маленький человек», представленный в этом стихотворении, хорошо понимает, в чём источник его бед: «Хоть нет звезды счастливой более // С тех пор, как запил я!» (4, т. 2, 193). Развязка лирического сюжета этого стихотворения трагична. И трагизм финала усилен тем, что самоубийство «маленького человека», совершённое в состоянии безумия, субъективно воспринимается и оценивается им самим как полёт к путеводной звезде, как обретение полноты бытия. Суть происходящего резко противоречит радостному воодушевлению героя, переданному через ритмику, созданную чередованием стихотворных строк разной длины. Эйфория, состояние всё заполняющего восторга спившегося «маленького человека», выраженные в потоке его отрывистой речи, оттеняют страшный смысл события – падения из окна:

Вот, вот – в глазах плывёт маящая,  
Качается в окне...

И жизнь начнётся настоящая,  
И крылья будут мне!

И даже всё моё имущество  
С собою захвачу!  
Познал, познал своё могущество!  
Вот вскрикнул... и лечу!

Лечу, лечу к мальчишке малому,  
Средь вихря и огня...  
Всё, всё по-старому, бывалому,  
Да только – без меня! (4, т. 2, 193).

В стихотворении «На чердаке» (1906) можно видеть своеобразное развитие и разрешение трагической ситуации, намеченной в стихотворении «Холодный день». Как и в стихотворении «В октябре», в нём дан монолог «чердачного обитателя», у которого умерла подруга жизни, но который и в этот момент заглядывается на «крыши дальних кабаков». Л. Я. Гинзбург убедительно очертила переключку этот блоковского произведения с «Кроткой» Достоевского (6, 277–278). При этом очевидно совершенствуется мастерство психологического изображения поэта, его умение погрузиться в глубины души страдающего «маленького человека». Это происходит как за счёт освоения творческого опыта Достоевского, так и благодаря воздействию на блоковскую лирику театральных приёмов раскрытия внутреннего мира персонажа. Интонация монолога героя поражает весёлым простодушием, очень похожим на безумие: «А она не слышит. – // Слышит – не глядит, // Тихая – не дышит. // Белая – молчит (4, т. 2, 205). Однако блоковский персонаж существует не только в земном, реальном измерении, но и прикасается к «мирам иным». Лирический субъект в духе фольклорной традиции одушевляет холодный зимний ветер, принёсший с собой снежную стихию, и просит у него «подарков» для «молодой жены»:

Подари ты веер  
Молодой жене!

Подари ей платье  
Белое, как ты!  
Нанеси в кровать ей  
Снежные цветы!

Ты дарил мне горе,  
Тучи да снега...  
Подари ей зори,  
Бусы, жемчуга! (4, т. 2, 205).

В облике мёртвой героини проступают черты непорочной невесты, готовящейся идти под венец и чарующей своего избранника холодной красотой: «Чтоб была нарядна // И, как снег, бела! // Чтоб глядел я жадно // Из того угла!..» (4, т. 2, 205).

Зловещее завывание ветра воспринимается лирическим субъектом как успокаивающая колыбельная песня, предназначенная для подруги, ушедшей в мир иной. Смерть героини уподобляется обитателем чердака сну, избавляющему от мук жизни: «Слаще пой ты, выюга, // В снежную трубу, // Чтоб спала подруга // В ледяном гробу!» (4, т. 2, 205). Отголоски народнопоэтической традиции угадываются и в трансформации мотива «девушки, встающей из гроба», весьма распространённого в русском фольклоре и связанного с идеей нарушения каких-то нравственных законов (9, 3–27), и в использовании в последней строфе речевой формулы «милый дружок», характерной для народной лирики (11, 57): «Чтоб она не встала, // Не скрипи, доска ... // Чтоб не испугала // Милого дружка! (4, т. 2, 205).

Наконец, в стихотворении «Как наши окна были близко...» (1906) звучит голос влюблённого «маленького человека», кроткого и смиренного, очень напоминающего того же Макара Девушкина, для которого весь смысл жизни сосредоточился за окнами напротив:

Как наши окна были близко!  
Я наблюдал, когда она,  
Задумчивая, в кресле низком,  
Смотрела в небо из окна,

Когда молилась иль грустила,  
Была тиха иль весела, –  
Всё предо мною проходило,  
И жизнь моя была светла (4, т. 2, 326).

Непритязательная форма выражения чувств героя в этом монологе свидетельствует о подлинности и глубине его переживаний.

Итак, проделанные наблюдения позволяют заключить, что образ «маленького человека» в поэзии Блока 1900-х годов эволюционировал по линии объективации, всё более отделяясь от его биографической личности. Соответственно менялась и поэтика образа: осваивая топос «маленького человека», Блок отчётливо двигался от интересубъектности к ролевому герою. Причём духовно-нравственный смысл отказа поэта от автопсихологических переживаний весьма точно определяется словами Вяч. Иванова, характеризующего творчество Достоевского: «проникновение в чужое я» было для Блока, как и для автора «Братьев Карамазовых», «актом любви», «последним усилием в преодолении принципа индивидуации» (8, кн. 6, 4). Перевоплощение в «маленького человека», происходящее в поэзии Блока, стало результатом влияния на него гуманистических традиций русской литературы XIX века. В то же время оно связано и с усвоением блоковской лирикой поэтики театра, воспринимавшегося как высшее из искусств. Возникшая в этом случае театральность поэзии помогала Блоку преодолеть индивидуализм, оцениваемый как проявление декадентства и греха гордыни. Она знаменовала «сжигание себя дотла» («Письма о поэзии») (4, т. 5, 278), вживание в душу другого человека с целью выявления многоголосия «мирового оркестра», постичь которое Блок так стремился.

#### Литература

1. Басин Е. Я. К вопросу о взаимоотношениях искусствознания и психологии художественного творчества // Актуальные вопросы методологии искусствознания. М., 1983.



2. *Белый А.* Предисловие // Белый А. Пепел: Стихи. М., 1929.
3. *Блок А.* Записные книжки. М., 1965.
4. *Блок А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л., 1960–1963.
5. *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала века XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-об-разная структура. М., 1997.
6. *Гинзбург Л. Я.* О лирике: монография. М.; Л., 1974.
7. *Горелов А. Е.* Гроза над соловьиным садом: монография. Л., 1970.
8. *Иванов Вяч.* Достоевской и роман трагедия // Русская мысль. 1911. Кн. 5–6.
9. *Иванова Т. Г.* От былички – к легендарной сказке (мотив «покойник, встающий из гроба» в русском фоль-клоре) // Русский фольклор: материалы и исследования / отв. ред. А. Ю. Кастров. СПб., 2008. Т. 33.
10. *Иванов-Разумник.* Русская литература XX века. Пг., 1920.
11. *Мальцев Г. И.* Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики: (Исследование по эстетике устно-поэтического канона): монография / отв. ред. А. Ф. Некрылова. Л., 1989.
12. *Роднянская И.* Трагическая муза Блока // Роднянская И. Движение литературы: в 2 т. М., 2016. Т. 1.
13. *Хализев В. Е.* Теория литературы: учебник. М., 2002.

УДК 821.161.1.09"17/18"; 821.161.1.09"1917/1991"

**А. Д. Сесорова**

*Казанский (Приволжский) федеральный университет  
miss.obliviate@gmail.com*

## **ПЛАСТИЧЕСКАЯ КРАСОТА В ДВИЖЕНИИ: АНАЛИЗ ВОПЛОЩЕНИЯ ТАНЦА В АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ДЕРЖАВИНА, БАТЮШКОВА И АННЕНСКОГО**

*В статье анализируется пластика танца в антологической лирике Державина, Батюшкова и Анненского.*

*Ключевые слова: Г. Р. Державин, К. Н. Батюшков, И. Ф. Анненский, антологическая лирика, пластическая красота.*

**A. D. Sesorova**

*Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
miss.obliviate@gmail.com*

## **PLASTIC BEAUTY IN MOTION: ANALYSIS OF DANCE INCARNATION IN ANTHOLOGICAL LYRIC POETRY OF GAVRILA DERZHAVIN, KONSTANTIN BATYUSHKOV AND INNOKENTY ANNENSKY**

*The article deals plastic dance in anthological lyrics of Gavrila Derzhavin, Konstantin Batyushkov and Innokenty Annensky.*

*Keywords: Gavrila Derzhavin, Konstantin Batyushkov, Innokenty Annensky, anthological lyrics, plastic beauty.*

Диалог с античностью шел у отечественной литературной культуры практически всегда, причем через посредническую роль культуры Византии. Ряд философов предлагает рассма-тривать его как «русскую античность» (Кнабе, Шкуринов).

Внутри системы антологической традиции нас интересует явление пластической красоты. В нашем понимании **пластическая красота** – это восходящий к античности этико-эстетиче-ский, аксиологический идеал, представляющий собой квинтэссенцию соединения внешней и внутренней красоты в системе ведущих нравственных понятий, таких как истина, добро и мудрость.

Материалом исследования послужило творчество трех поэтов: Г. Р. Державина, К. Н. Ба-тюшкова и И. Ф. Анненского. Выбор авторов отнюдь не случаен, так как каждый из них открывает новый этап в развитии антологической традиции. Державин – итоговая фигура XVIII века, соединившая в себе тенденции неоклассицизма и предромантизма, лирика Ба-тюшкова отразила переход между предромантизмом и романтизмом, Анненский – автор, в творчестве которого наметились предсимволистские тенденции. Батюшков прекрасно знал

творчество Державина и опирался на его художественный опыт. Анненский знал и творчество Державина, и творчество Батюшкова через Пушкина.

Важным для понимания пластической красоты является искусство танца. Именно танец, как источник пластичности, формируется еще в Древней Греции, постепенно проникая в другие искусства.

Танец в античности был тесно связан с идеалом калокагатии и воспринимался как наиболее эффективный элемент гармонизации души и тела.

Именно в танце отразился взгляд античного человека на душу и тело как соразмерное и слитное. Через танец, таким образом, и выражается стремление греков демонстрировать телесность через пластические искусства. Танец наравне с живописью и скульптурой также становится объектом экфрастического описания в литературе.

В русской антологической традиции разных периодов интересно в этом свете сопоставить «Цыганскую пляску» (1805) Державина, «Вакханку» (1815) Батюшкова и отрывок из вакхической драмы «Фамира-кифарэд» Анненского.

Все три стихотворения изображают танец вакханок – спутниц и почитательниц Вакха, античного бога вина, веселья и чувственной любви. Державин изображает вакханками цыганок, они пляшут с криком «Эвоа!», который был характерен именно для вакхического танца («известный припев или восклицание древних вакханок при их пьянственных играх») (5, 441). Но для русского поэта это не торжество «священного безумия», а одно из проявлений красоты во всей ее мощи и страстности. Несмотря на восхищающее его неистовство цыганских вакханок, Державин остается верен своему взгляду на красоту как на гармонию, поэтому в последней строфе поэт вводит контрастный образ русского, гармоничного танца.

В основе лирического сюжета батюшковской «Вакханки» – стихотворение из цикла Парни «Переодевания Венеры» (картина IX). Батюшков в «Вакханке» создает свое особенное видение и понимание античного танца, отличающееся и от оригинала Парни, и от стихотворения Державина.

Как и в стихотворении Державина, у Батюшкова вакханок сопровождает крик «Эвоэ!», который отсутствовал у французского поэта. Однако Батюшков в отличие от Державина отказывается от введения русских мотивов и смешения их с античными.

Как мы отметили ранее, телесная красота была изначально очень важна в античной культуре. Батюшков изображает как божественный эталон женское тело. Описание телесной красоты героинь имеет корни именно в античной лирике. Батюшков сакрализирует красоту тела героини практически точно в языческом античном видении – через телесную пластику искусства Древней Греции. В античности дух и плоть являлись одним целым, а обнаженный человек был подобен богу.

Примечательно, что во всех трех стихотворениях (подробнее о миниатюре Анненского мы еще скажем, а здесь возьмем деталь из нее, для целостности сопоставления) возникает образ огня: «Исполнясь сладострастна **жару**...», «**Жги** души, **огнь** бросай в сердца / От смуглого лица» (Державин), «Хмеля желтого венцом, / И **пылающи ланиты**/ Розы **ярким багрецом**...», «В сердце льет **огонь** и яд...» (Батюшков), «Обруч из **жарких**, из белых рук...», «Белые груди из **жарких** риз...» (Анненский) (выделение шрифтом наше. – А. С.).

Для понимания символики образа огня важно обратиться в данном случае к его мифологическим корням. Огонь в античной натурфилософии понимался как первоначало всего сущего, как символ жизненной энергии. Через огонь страсти высвобождается энергия. Таким образом, «горение» ланит вакханок говорит об огне их внутренней энергии, которая высвобождается в неистовом вакхическом танце.

Здесь в творчестве третьего из интересующих нас поэтов ситуация как раз меняется. Огонь в творчестве Анненского имеет отрицательную семантику: «Огонь Анненского

включает в себя два противоположающихся начала одновременно: разрушительное и созидательное» (4). Также многое связано с возникновением в стихотворении Анненского нового образа белого цвета. Его семантика связана со стихотворением «Первый фортепьянный сонет» (1904), в котором также появляется образ вакханок. Вакхический танец у Анненского – не неистовая пляска, как у Державина («Топоча по доскам гробовым, / Будь сон мертвой тишины. / Жги души, огонь бросай в сердца / От смуглого лица») и Батюшкова («Жрицы Вакховы промчались / С громким воплем мимо нас»), он скорее напоминает ритуальный медитативный танец, с погружением в транс. Таким образом, можно говорить о том, что пластическая красота, воплощенная в танце, в видении Анненского принимает черты священнодействия: служительницы культа Диониса, встав в круг, словно «вызывают» своего бога. Анненский не использует традиционного вакхического крика «Эвоэ!», его вакханки лишь призывают свое божество.

Постепенно пластическая красота и ее постижение выходят на более глубокие мировоззренческие философские обобщения. Так, пластическая красота, проявляющаяся в танце, может служить знаком жизни или смерти, гармонии или безумия как антипода гармонии. Красота в античном смысле – средоточие и интеллектуальной, и духовной энергии, она гармонична. Дисгармония может являть собой переход от высокой красоты и жизни к безумию.

Таким образом, на примере творчества Державина, Батюшкова и Анненского можно проследить эволюцию идеала пластической красоты в русской антологической традиции. Если Державин и Батюшков, знакомясь с античностью и античной литературой, воспринимали ее не в первоизданном виде, а через призму различных влияний, то Анненский в своем творчестве, в том числе благодаря знакомству с первоисточниками, стремится передать истинно античное понимание красоты. В видении Анненского красота отражает идеал сосуществования и взаимодействия аполлонического и дионисийского начал. Анненский обращался именно к дионисийскому, негармоническому взгляду на красоту.

Державин в обрисовке идеала пластической красоты движется от земли, земного ее воплощения – к сакрализации и преобразению в небесное, Батюшков – наоборот, точкой отсчета делает небесное начало, «нисходящее» в земной мир. Незыблемым при этом остается для обоих лириков идеал обретаемой через пластику красоты гармонии, которая может осознаваться ими и как путь в бессмертие. В видении Анненского пластическая красота, изначально заключающая в себе гармоническое начало, не может полноценно воплотиться в несовершенном мире. Невозможность существования красоты ведет к увяданию и смерти.

#### Литература

1. Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
2. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л., 1964.
3. Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1986.
4. Дубинская А. С. Лирическая книга И. Ф. Анненского «Тихие песни»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. URL: <http://www.disscat.com/content/liricheskaya-kniga-if-annenskogo-tikhie-pesni>.
5. Западов А. В. Державин. М., 1958.
6. Зыков А. И. Танец в театральном искусстве античности // Вестник ТГУ. 2012. № 10 (114). С. 271–275.
7. Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. М., 1990.
8. Лосев А. Ф. Античность как тип культуры. М., 1988.
9. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX вв. М., 1988.

УДК 821.161.1.1.09"19..."

**А. А. Чевтаев***Российский государственный гидрометеорологический университет (г. Санкт-Петербург)*  
achevtaev@yandex.ru**«ГИМНЫ К МАТЕРИИ» М. ЗЕНКЕВИЧА:  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ***В статье рассматривается поэтика лирического диптиха М. Зенкевича «Гимны к матери» в аспекте репрезентации онтологических и эсхатологических воззрений поэта.**Ключевые слова: М. Зенкевич, адамизм, лирический субъект, сюжетостроение, мифологизм, одическая поэтика, художественная онтология, эсхатология.***A. A. Chevtaev***Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg)*  
achevtaev@yandex.ru**"HYMNS TO MATTER" BY MIKHAIL ZENKEVICH:  
ARTISTIC ONTOLOGY AND ESCHATOLOGICAL MYTH***The article deals with the poetics of lyrical diptych "Hymns to Matter" by Mikhail Zenkevich in the aspect of representation of the poet's ontological and eschatological views.**Keywords: Mikhail Zenkevich, adamism, lyrical subject, structure of plot, mythologism, odic poetics, artistic ontology, eschatology.*

Художественное своеобразие творчества М. А. Зенкевича в контексте акмеистической парадигмы русской поэзии определяется сосредоточенностью авторского сознания на восстановлении целостности бытия прежде всего в природном измерении отношений на оси «человек – мир». Мировая культура во всей многомерности ее проявлений, утверждаемая в творческой концепции акмеистов в качестве основы и залога конвергенции микрокосма и макрокосма в координатах эмпирического существования, в поэтике Зенкевича подчиняется глубинным ритмам тварно-биологического развития универсума. Поиск онтологических соответствий человеческого «я» и мироздания в творчестве поэта связан не столько с ценностным упорядочиванием земной реальности и восхождением к высотам духа, сколько с проникновением в материальную органику сущего и выявлением духовного потенциала телесно-вещественной структуры бытия.

Первая книга стихов Зенкевича «Дикая порфира» (1912), сюжетное единство которой обеспечивается «взаимодействием и противостоянием трех миров: макромира (земли и космоса), «среднего мира» (человека) и «нижнего мира» (природно-биологического)» (5, 27), демонстрирует принципиальную обращенность лирического субъекта к первоосновам мироздания. При этом бытийное развертывание миропорядка определяется не человеческими устремлениями, а действием стихийно-природных сил. Идеологическим центром той версии адамизма (акмеистического возврата к бытийным истокам), которая формируется в творчестве поэта, оказывается утверждение материально-природной динамики вселенского развития, обуславливающей возникновение и существование антропологического мира. Именно эту особенность «адамистических ощущений» Зенкевича выделил С. М. Городецкий в статье-манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии» (1913), отметив, что в «Дикой порфире» поэт «вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека, в остывающей планете он увидел изрытое струпами тело Иова, и в теле человеческого – железо земли» (2, 87). Соответственно, зенкевичевский новый Адам – это человеческое «я», которое сознает свою абсолютную причастность материальным истокам миропорядка и точкой отчета тварного мира мыслит становление материи как таковой.

Вместе с тем, наделяя изначальный природный хаос и первовещество статусом аксиологических вершин, лирический субъект в «Дикой порфире» не только эксплицирует бла-

говейное поклонение первоистокам бытия, но и стремится соотнести волевые импульсы человеческого микрокосма с онтологическими потенциями и результатами материального развития макрокосма. По мысли О. А. Лекманова, сущностью поэтического адамизма Зенкевича является «не возвращение к Адаму, и даже не возвращение к первозданной Материи, но возвращение к диалогу с первозданной Материей» (7, 64). Именно диалогизация отношений человека и природы в их «темном родстве» и противоположности вскрывает антиномичность репрезентируемого в «Дикой порфире» художественного универсума. «Адамистическая» поэтика Зенкевича, с одной стороны, «демонстрирует подлинную преданность “Матери-Земле”, <...> оправдание теории эволюции, настойчивое подчеркивание связи между человеком и его древними предками» (15, 90), а с другой – свидетельствует о жажде человеческого «я», обладающего сознанием и волей, преодолеть и одухотворить материально-телесную косность природы, возвыситься над первозданным хаосом.

Такая двойственность понимания лирическим субъектом сущности взаимодействия природного мира и человека в стихотворениях поэта обуславливает специфику субъектной «точки зрения», идеологически совмещающей в себе и внутреннюю причастность логике бытийного движения, и внешнюю исключенность из нее. Это позволяет Зенкевичу не только представлять изначальные процессы формирования эмпирической реальности в абсолютном прошлом, но и провиденциально полагать ее онтологические пределы в абсолютном грядущем.

Эсхатологизм и «апокалиптическая» направленность поэтической рефлексии, заданные символистским миропониманием и проявленные в творчестве различных по своим идеологическим и эстетическим установкам поэтов начала XX века (14), актуализируются и в художественном универсуме Зенкевича. Так, Л. Г. Кихней отмечает, что эсхатологический мифологизм представлен во многих стихотворениях поэта, вошедших в состав книг «Под мясной багрянницей» (1918) и «Пашня танков» (1921), утверждающих «революцию и гражданскую войну <...> как возврат к некоей “хтонической” первоматерии, хаосу, пройдя через жерло которого, человек возрождается в новом качестве» (6, 598). Безусловно, в годы социально-политических катаклизмов творчество Зенкевича оказывается предельно сосредоточенным на постижении «апокалиптических» смыслов и эксплицирует движение к концу земного бытия. Однако эсхатологизм мировидения присущ и первой книге стихов Зенкевича, в поэтике которой сквозь изображение множества витальных проявлений природы и человеческой истории проступает онтологический рубеж тварного миропорядка. По мысли современных исследователей, эсхатологический миф в «Дикой порфире» носит периферийный характер, так как, несмотря на экспликацию в ряде стихотворений данной книги «возможного апокалиптического сценария, где род человеческий будет сметен с лица земли в результате новых геологических катастроф и как следствие его жизнедеятельности <...>, эта гипотетическая угроза все же отодвинута во времени» (10, 121–122). Конечно, в «Дикой порфире» идея гибели мира связана не с прозрением ее знаков в современности, как в более поздних стихах поэта, а с утверждением ее универсальной неотвратимости. Однако думается, что именно постулирование отдаленной перспективы «апокалиптического» завершения макрокосма свидетельствует о принципиальной значимости эсхатологического мифа в концепции «Дикой порфиры»: ценностно выдвинутая здесь космогония сопрягается с распадом тварного мира, порождая тем самым онтологически целостную картину мироздания.

Соотнесенность космогонических и эсхатологических этапов самодвижения вселенной образует структурно-семантический каркас лирического диптиха Зенкевича «Гимны к материи» (1912), открывающего первый раздел «Дикой порфиры» – «Материя» и репрезентирующего константные параметры «адамистического» миромоделирования. В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на тех аспектах поэтики данного произведения, которые

концептуализируют онтологические представления Зенкевича и вскрывают существенные черты эсхатологического мифа, формирующегося в его первой книге стихов.

«Гимны к материи», состоящие из двух взаимосвязанных частей, являются медитативным обращением лирического субъекта к первоначально эмпирического мира и представляют материальную субстанцию в качестве витального абсолюта. Жанровое обозначение диптиха – «гимны» – продуцирует идеологему сакрального Слова, адресованного божеству, и тем самым актуализирует традицию древних культовых песнопений, прославляющих высшие силы бытия. При этом векторы смыслообразования первого и второго стихотворений оказываются различными как в плане определения бытийных констант миропорядка, так и в плане дискурсивного самополагания лирического субъекта в изображаемой реальности.

Первый гимн являет собой хвалу материи как первоистoku и двигателю бытийного становления: «Ты дико-сумрачна и косна, / Хоть окрылил тебя Господь, – / Но как ярка, как кровеносна / Твоя железистая плоть!» (3, 44). Экстатический восторг лирического субъекта маркирует онтологическое противоречие между «косностью» и витальной («кровеносной») силой прославляемой им материи, однако эта антиномия нивелируется актуализацией того начала, которое неподвластно эмпирическим измерениям и требует тотального принятия. Господь – подлинный демиург – мыслится истоком самого первовещества и, оставаясь за гранью «адамистической» рефлексии, незримо присутствует в самодвижении порожденной им материально-природной вселенной. Думается, что здесь обнаруживается следование Зенкевича традиции «научной» поэзии, восходящей к духовным одам М. В. Ломоносова «Утреннее размышление о Божием величестве» (1743) и «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743), в которых материально-эволюционные феномены бытия не только не противостоят, но, напротив, оказываются органично встроенными в божественный замысел мироздания.

Сюжетное развертывание зенкевичевского «гимна» сопрягается с одическим миромоделированием, в структуре которого «единичное событие соотносится с универсальным хронотопом мифа, эпического прошлого и, в пределе, с планом вечности» (9, 98). Концентрация лирического субъекта на эмпирических проявлениях материи в мире закономерно раскрывает спектр ее событийных действий: «И в таинствах земных религий / Миражем кровавых паров / Маячат вихревые сдвиги / Твоих кочующих миров» (3, 44). При этом в сюжетостроении текста эксплицируется вещественная конкретика как результат космогонических процессов и как безусловное воплощение материи («кочующих миров») в координатах развивающегося мироздания.

Становление материально-природной реальности, импульс развертывания которой задан Богом-творцом и которая обнаруживает самостоятельные демиургические потенции, реализуется в логике упорядочивания миропорядка, вопреки «хтоническим» основаниям бытийных первоисток: «И грузно гнутся коромысла / Твоих весов, чтоб челюсть пил / В алмазные опилки сгрызла / Все, что твой горн не растопил. // В осях, в орбитах тверды скрепы – / Пласты огня их не свихнут, / И необузданный, свирепый / Стихийно-мудр твой самосуд» (3, 44). Именно здесь эксплицируется идеологема меры, явленная знаком «весы» и имеющая принципиальное значение для художественной идеологии Зенкевича. Материя, определяемая «агрессивностью и гармоничностью» (13, 94), сотворенная волей божественного абсолюта, измерима, и «весы», традиционно символизирующие «справедливость и правильные отношения» (1, 39), предстают в качестве онтологического верификатора жизни и смерти. «Стихийно-мудрый самосуд» материи является мерилom отношений природы и человека, и именно поэтому в финальной строфе стихотворения лирический субъект эксплицирует себя в качестве причастного изображаемому природному миру «я»: «И я молюсь, чтоб ток багряный, / Твой ток целебный не иссяк / И чтоб в калильные туманы / Тобой сгушался мертвый мрак!» (3, 44).

Это молитвенное утверждение субъектного «я» в финале первой части диптиха концептуализирует его одический статус: экстатически восхваляя витальность бытия («ток багряный») и выстраивая нисходящую логику тварного мира (Господь-демиург → материя → природная эмпирика → человек), лирический субъект «Гимнов» предстает в качестве носителя тайны миропорядка. Как указывает В. И. Тюпа, жанровая специфика оды «состоит в экстатическом позиционировании поэта, фигура которого восходит к фигуре жреца – хранителя сакральных гимнов» (11, 125). Соответственно, субъектное «я» Зенкевича здесь предстает в ипостаси жреца культа материи как сущностного основания вселенной.

Во второй части диптиха гармония материального универсума нарушается посредством ментального вторжения в ее поступательное развитие человеческого «я», и именно здесь «адамистически» первозданный мир Зенкевича обнаруживает принципиальное родство с символистской поэтикой. Второй «Гимн к материи» эксплицирует такую модель мироздания, в которой линейный характер развертывания бытия уступает место циклическому повтору, и это онтологическое круговращение осознается в качестве глубинной основы «космического времени»: «Всему – весы, число и мера, / И бег спиралями всему, / И растекается во тьму / За пламенной сферой сфера» (3, 44). Заданные здесь параметры эсхатологического мифа, в основании которого оказывается «глубинный» повтор (слова, ритма, действия, образа, жизни, мира) и представления о бинарных соответствиях универсума, являются контуром «адамистического» мира, релевантного для авторского сознания Зенкевича.

Конечно, эсхатологическая направленность постижения бытийного развертывания материи в поэтике Зенкевича сопрягается с солярной эсхатологией русского символизма, утверждающего «двуипостасность» «солнца» как онтологического центра мироздания. Как отмечает А. Ханзен-Лёве, в символистской мифопоэтике «солнце», осмысляемое «в категориях “космического времени” (т. е. “Вечности”», выступает в виде круговращения между Альфой и Омегой», при этом «в качестве Альфы» оно «имеет функцию “первоначала” зачинателя (родителя) мира», а «в качестве Омegi» предстает «очищенным до состояния “завершающей силы”, т. е. совершенства» (12, 179). Например, в стихотворении Вяч. Иванова «Солнце» (1911) провозглашается соединение в солярной сущности мира космогонического и эсхатологического смыслов бытия: «В чарах сумеречных встретятся два взгляда... / Как пьянительно кипит у берега Солнце! // В черный гнев из туч просветится пощада; / И цельительно встает с нощлега Солнце. // Солнце – сочность гроздий спелых, соки яда; / Спит губительно в корнях омега Солнце. // Альфа мира, сеять в ночь твоя услада, / О свершительная мощь, Омeга – Солнце!» (4, 231–232) (Курсив наш. – А. Ч.).

Очевидно, что в лирике Зенкевича актуализируется данная модель единства космогонии и эсхатологии, но место «солнца» замещается «материей», бытийно вбирающей в себя и солнце, и луну, и планеты, и весь тварный мир во всей его биологической данности. При этом эсхатологический миф в контексте «Дикой порфиры» не столько определяет высшие горизонты мироздания, сколько вскрывает устремленность лирического субъекта к иному бытию: «Твой лик в душе – как в меди – выбит, / И пусть твой ток сметет ее / И солнце в алой пене вздыбит – / Но царство взвешено твое!» (3, 44). Именно в этой точке сюжетного строения текста обнаруживается смысловой поворот, одновременно и преодолевающий, и усиливающий символистские коннотации зенкевичевского миропонимания. Художественный знак «весы», во многих религиозных системах являющий загробный суд, «который принимает решения посредством взвешивания добрых и злых земных деяний» (1, 39), становится проводником эсхатологии, продуцируемой христианской системой ценностей. Так, религиозное значение «весов» предполагает явление «Судьи мира на Страшном суде в конце времен» (1, 39) и эсхатологический рубеж бытия.

Однако не христианская мера существования определяет смысл «адамистического» бытия, а соотношение микрокосма и макрокосма, которого в реальности невозможно достичь. Сама материя становится и источником, и предметом, и мерилем человеческого существования. «Весы» здесь обнаруживают ветхозаветную («жестокую») провиденциальность, и «взвешенное царство материи» уравнивается в своем предстоящем падении с Древним Вавилоном (Ср.: «И вот, что начертано: мене, мене, текел, упарсин. Вот – и значение слов: мене – исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел – ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес – разделено царство твое и дано Мидянам и Персам» (Дан. 5: 25–28). Гибель царству Валтасара, предрекаемая пророком Даниилом, и приговор, пророчески выносимый материи лирическим субъектом, онтологически уравниваются, так как их результатом мыслится пресечение привычного хода событий.

Однако для лирического субъекта принципиально значим не антропологический крах, а бытийный коллапс материи, поэтому он, исключая себя из моделируемого мира, провиденциально «всматривается» в грядущие метаморфозы природного мира: «В длину растянется орбита, / И кругом изогнется ось, / Чтоб пламя вольно и открыто / По всем эфирам разлилось» (3, 45). Именно в этой точке сюжетостроения текста свершается кульминационное событие со-противопоставления «я» и мира: «ось», обращаемая в «круг», становится знаком, с одной стороны, катастрофической метаморфозы миропорядка, а с другой – преобразования бытия. Как отмечает О. А. Лекманов, в основе поэтики «Дикой порфиры» лежит «представление о жизни как о вечно движущемся круге, где нет начала и нет конца, противостоящее представлению о жизни как о прямом отрезке», что приводит «к сближению <...> наиболее удаленных на жизненной оси “точек” – рождения (или даже – зачатия) новой жизни и ее разложения, смерти» (8, 14–15). Такое «круговое» соединение жизни и смерти, бытия и небытия постулируется в качестве предела человеческого существования, за которым открываются иные картины.

Эсхатологический рубеж миропорядка, к которому приближается лирический субъект, в поэтике Зенкевича «адамистически» связан с временем и пространством как неизбежными координатами репрезентации человеческого «я»: «Струить металл не будет время, / Пространство перестанет течь, / И уж не сможет в блюде семя / Прах мертвый тайнами облечь» (3, 45). Именно «застывание времени и пространства» сигнализирует о приближении к катастрофической точке бытия: «И выход рабьему бессилью / Из марев двух магнитных смен – / Раскинет радужною пылью / Вселенная свой легкий тлен» (3, 45). Соответственно, эсхатологический мифологизм здесь оказывается связанным прежде всего с глобальной гибелью мира, в результате которой произойдет бытийное «очищение» от всех материально-биологических феноменов бытия, в том числе – и от человечества.

Как видно, именно тварное «обновление» миропорядка, сопряженное с возвращением к реалиям первоматерии, образует ценностно-смысловой центр авторской мифопоэтики и вскрывают смысловую логику развертывания поэтического мира Зенкевича. Поэтика лирического диптиха «Гимны к материи» эксплицирует единство космогонических и эсхатологических смыслов «адамистического» универсума. При этом одическая позиция лирического субъекта принципиально изменяется: жрец-адепт превращается в жреца-пророка, и его провиденциальное слово о конце материи становится сущностью эсхатологического мифа, согласно которому торжествующая материя обречена на гибель.

#### Литература

1. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М., 1996.
2. Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Акмеизм в критике. 1913–1917 / сост. О. А. Лекманов и А. А. Чабан. СПб., 2014. С. 84–90.
3. Зенкевич М. А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994.
4. Ивановъ Вяч. И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель, 1974.



5. Кихней Л. Г. Акмеизм: Миропонимание и поэтика. М., 2001.
6. Кихней Л. Г. Эсхатологические мифы В. Нарбута и М. Зенкевича // Кихней Л. Г. Под знаком акмеизма. М., 2017. С. 592–605.
7. Лекманов О. А. Книга об акмеизме // Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 7–184.
8. Лекманов О. А. О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам. М., 2006.
9. Магомедова Д. М. Ода // Теория литературных жанров. М., 2011. С. 92–103.
10. Тырышкина Е. В., Чеснялис П. А. Эстетика адамизма: лирика М. Зенкевича 1910-х годов // Идеи и идеалы. Новосибирск, 2017. № 3 (33). Т. 2. С. 117–131.
11. Тюпа В. И. Дискурс // Жанр. М., 2013.
12. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.
13. Чеснялис П. А. Эстетика и поэтика адамизма в ранней лирике В. Нарбута и М. Зенкевича: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2015.
14. Яковлев М. В. Апокалиптическое направление в русской поэзии XX века. Орехово-Зуево, 2015.
15. Rusinko E. Adamism and Acmeist Primitivism // Slavic and East European Journal. 1988. Vol. XXXII. P. 84–97.

УДК 821.161.1.09"1917/1991"

**М. О. Кучумова**

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
marleontieva@gmail.com

### МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ МИФА О Р. М. РИЛЬКЕ В ЭССЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ТВОЯ СМЕРТЬ»

*Настоящая работа рассматривает средства, с помощью которых М. Цветаева создает миф о Р. М. Рильке на страницах эссе «Твоя смерть». В статье выделяются признаки мифологического повествования в анализируемом произведении, мотив родства исследуется как ведущий в индивидуальном мифе М. Цветаевой вообще и в мифе о Р. М. Рильке в частности. Также внимание уделяется взаимоотношениям между автором-творцом и лирическим героем и адресованности текста в контексте способов формирования читательского доверия к мифу.*

*Ключевые слова: М. Цветаева, проза поэта, автобиографический миф, автобиография, мифотворчество, документальное и художественное, мифопоэтика.*

**М. О. Kuchumova**

Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
marleontieva@gmail.com

### MECHANISMS FOR CREATING THE MYTH OF RAINER MARIA RILKE IN MARINA TSVETAEVA'S ESSAY "YOUR DEATH"

*This work considers the means by which, Marina Tsvetaeva creates the myth of Rainer Maria Rilke in the essay "Your Death". The article highlights the signs of the mythological narration in the analysed text, the kinship motif is investigated as the leader in the individual myth of Marina Tsvetaeva in general and in the myth of Rainer Maria Rilke in particular. Attention is also paid to the relationship between the author-creator and the lyrical hero and the addressing of the text in the context of ways of forming the reader's confidence in the myth.*

*Keywords: Marina Tsvetaeva, poet's prose, autobiographical myth, autobiography, myth-making, documentary and artistic, mythopoetics.*

М. Цветаева трижды обращается к Р. М. Рильке в своей предназначенной для публикации при жизни прозе: на страницах очерков «Башня в плюще», «Твоя смерть» и в небольшой статье «Несколько писем Райнер Мария Рильке». Несмотря на относительно нечастое упоминание, Р. М. Рильке несомненно занимает в автобиографическом мифе М. Цветаевой важное место.

В эссе «Твоя смерть» наблюдается максимальное слияние автора-творца и лирического героя. Читатель словно становится случайным свидетелем разговора, не предназначенного для посторонних слушателей. В заглавии текста угадывается установка на диалог. И уже первая фраза («Каждая смерть, даже из самого ряда выхождения выходящая, о твоей говорю,

Райнер, неизменно оказывается в ряду других смертей между последней до и первой после» (4, 186)) дает понять, что адресат послания – австрийский поэт Р. М. Рильке. Иллюзию адресованности очерка его героям, а не читателю усиливают и разного рода вставки: несколько диалогов без авторских комментариев (разговоры М. Цветаевой с Алей, с соседкой француженки, с сестрой Вани исо знакомым семьи Гучковых), письмо М. Цветаевой к уже умершему Ване, Алино письмо француженке, разбросанные по тексту обращения «Райнер» и адресованные поэту вопросы.

При этом приватный дискурс гармонично вписывается в мифологическое повествование, признаками которого в тексте «Твоей смерти», в частности, являются:

1. Слова абсолютной семантики («никто», «никогда», «каждый» и т.д.), использование которых в мифе указывает на цикличность времени, словно движущегося по спирали (3, 13): «Никто никогда не стоял над гробом...» (4, 186), «Каждая смерть возвращает нас в каждую...» (4, 186).

2. «Мы» в значении «все живущие на земле»: «Мы не за умерших, мы за гробовщика...» (4, 193), «А пока мы ходим по дорожкам, читаем надписи, препоручаем сторожу могилу и облюбовываем будущую собственную, смерть, пользуясь отсутствием...» (4, 194).

3. Афористичность: «Дом, где умирает, тих. Дом, где умер, громок» (4, 192), «Смерть в доме умирающего, в доме умершего смерти нет». «Смерть из дому уходит раньше тела, раньше врача и даже раньше души» (4, 193).

4. Отсылки к национальному мифу, в частности через имена героев – Ваня и Жанна. Ваня олицетворяет всю Россию, Жанна – Францию. М. Цветаева подчеркивает парность этих имен, восходящих к именам Иоанн и Иоанна.

5. Особая значимость деталей. Так, по мнению М. Цветаевой, «приблизительность даты» смерти Р. М. Рильке, «29-го декабря вместо 31-го, кануна» оскорбительна (4, 204).

В основе «Твоей смерти» лежит мотив родства, важный для индивидуального мифа М. Цветаевой. М. Цветаева признается, что «породнила» Райнера Мария Рильке со всеми когда-либо потерянными «и ближе всех – с двумя»: недавно умершими мальчиком Ваней и учительницей своей дочери Али Жанной Робер (4, 187). Однако при более детальном рассмотрении обнажается родство героев эссе не только друг с другом, но и с лирической героиней – двойником М. Цветаевой.

Первое, что позволяет рассказать М. Цветаевой о Жанне Робер, Ване и Райнере Мария Рильке в одном произведении, их недавняя смерть: «Каждая смерть, даже из самого ряда выхождения выходящая, о твоей говорю, Райнер, неизменно оказывается в ряду других смертей между последней до и первой после» (4, 187). Е. Я. Джаббарова пишет: «...смерть других равняет их с Рильке лишь по одной причине: смерть равняется вечности, а мертвые – ее обитатели» (2, 143). Однако родство не строится на одном только факте смерти, поскольку «кладбищенская, по случайности соседства номеров и могил» – «связь бессмысленная, по-сему не связь» (4, 186).

Для прозы М. Цветаевой характерен мотив родства на основании сходства. Например, на страницах «Пленного духа» А. Белый, узнав о биографических совпадениях, восклицает, обращаясь к автобиографической героине: «Родная!» А в эссе «Поэт-альпинист» М. Цветаева пишет: «Родство не любят, родство не знает о своей любви, быть в родстве с кем-то – больше, чем любить, это значит быть одним и тем же» (4, 458).

Каждый персонаж «Твоей смерти» имеет в своей характеристике что-то от святого. В эссе постоянно подчеркивается бедность Жанны Робер: на рождество «кроме пти-беров ничего не было» (4, 188), в ее доме – «страшный холод» (4, 177), перчатки у нее «совсем рваные» (4, 189). При этом она ездила на занятия «не поездом, а трамваем, и не до Беллевию, а до Медона», чтобы помочь семьям своих учеников «сберечь четыре раза в неделю по 1 фр. 60 с.» (4,

197). Свою жизнь героиня посвятила заботе о двух сестрах, по словам Али, «сумасшедшей» и «тронутой» (4, 189). Бедность, странствование, жизнь во имя других – все это приметы «земной святости» Жанны.

Тринадцатилетний мальчик Ваня по уровню развития близок полуторагодовалому сыну М. Цветаевой, но при этом, по словам собеседника поэта, он «может быть радостью. От него, действительно, свет» (4, 199). Душевная щедрость Вани метафорически показана в следующей реплике Ваниной сестры: «А я сегодня ела икру. Брату давали, он не доел, я доела. Ничего не хотел есть, а икра вдруг понравилась... Мы все так обрадовались...» (4, 199). Перед смертью, последовавшей «дня через два после икры», брат «угощает» сестру деликатесом, который в маленькой квартире («две комнатки с кухней») может ассоциироваться только с праздником. Праздник, как было сказано выше, подарила своим ученикам перед смертью и Жанна Робер.

В смерти Рильке М. Цветаева видит самопожертвование: «Истек хорошей кровью для спасения нашей, дурной. Просто – перелил в нас свою кровь» (4, 204). Позже этот же мотив переливания крови во имя жизни встретится в эссе М. Цветаевой «Мать и музыка»: «Мать залила нас всей горечью своего несбывшегося призвания, своей несбывшейся жизни, музыкой залила нас, как кровью, кровью второго рождения» (4, 20). Это не единственная отсылка, подтверждающая родство героев очерка через родных М. Цветаевой.

Так, о Жанне Робер сказано, что, хотя она преподавала детям французский язык, была учителем музыки, то есть музыкантом, как и мать М. Цветаевой М. Мейн. 22 декабря, за день до смерти, «француженка», как называет ее в тексте Аля, «со всеми танцевала и страшно устала» (4, 189). А в финале эссе «Мать и музыка» М. Цветаева описывает последнюю игру матери, незадолго до смерти, «после нескольких месяцев горизонтали» (4, 31). И в последней игре матери, и в последнем танце Жанны Робер – самосожжение. Не случайно М. Цветаева обращает внимание на серебряную иконку с изображением Жанны д'Арк, которую всегда носила на бархатке ее тезка.

Ванину смерть М. Цветаева также вписывает в круг «родных» смертей. Передавая слова сестры Вани о том, что брат «плох, температура держится, все время на камфаре», М. Цветаева сообщает читателю: «Камфару я знала по последним минутам отца и для меня она называлась – смерть» (4, 199). Упомянутый выше рассказ сестры Вани об икре вызвал в воспоминаниях М. Цветаевой «предсмертное материнское шампанское»: «...ничего не хотела, шампанскому обрадовалась. Икра тоже называлась смерть» (4, 200). М. Цветаева признается, что, поглощенная смертью Р. М. Рильке, приобщила к ней все «до сих пор претерпенные: гордую смерть матери, высокоуниверсальную отца, другие, многие, разные» и именно поэтому «насторожилась в сторону Ваниной камфары» (4, 200).

Важной в контексте «Твоей смерти» становится связь каждого из героев с Россией. Семья Вани Гучкова приехала из России, у мальчика «самое русское и самое редкое» имя. Жанна Робер была в России около пятидесяти лет назад, занималась с русскими детьми, пела маленькому Муру, сыну М. Цветаевой, русскую песню «Танька-Ванька». Рильке же страстно увлекался русской литературой, во время путешествий по России встречался с русскими писателями и художниками (3, 23–26).

Итак, мотив родства – главный в мифе М. Цветаевой о Р. М. Рильке, созданном на страницах «Твоей смерти». Автор подчеркивает в других героях очерка и в себе то, что для нее важно в Рильке. Так, в тексте содержатся указания на святость каждого персонажа, основными приметами которой становятся самопожертвование, изгнанничество, странствование. Для существования мифа необходимо доверие к нему читателя или слушателя – и М. Цветаева создает близкий к автобиографическому образ лирического героя, а также указывает на адресованность очерка персонажам, а не читателю, благодаря чему «Твоя смерть» не воспринимается как предназначенное для публикации произведение. Приватный дискурс

гармонично вписывается в мифологическое повествование, признаками которого в «Твоей смерти» являются слова абсолютной семантики, обобщающее всех живущих на земле местоимение «мы», афористичность повествования, отсылки к национальному мифу, особое внимание к деталям.

#### Литература

1. Витковский Е. В. Райнер. Мария. Орфей // Рильке Р. М. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. М., 2012. С. 5–46.
2. Джаббаров Е. Я. «Твоя смерть» М. Цветаевой: имя и местоимение как знаки диалогичности текста // Уральский федеральный вестник. Серия: ДРАФТ: Молодая наука. 2015. С. 141–146.
3. Неклюдов С. Ю. Структура и функции мифа // Современная российская мифология: сб. статей. М., 2005. С. 9–26.
4. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы. М., 1994.

УДК 821.161.1.09"1917/1991"

**А. А. Алексеева**

*Военная академия радиационной, химической и биологической защиты  
им. Маршала Советского Союза С. К. Тимошенко (г. Кострома)  
kisika7@ya.ru*

### ОТРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯНСКОЙ АКСИОЛОГИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ С. А. КЛЫЧКОВА «ДОМАШНИЕ ПЕСНИ»

*В статье проанализирован цикл С. А. Клычкова «Домашние песни». Доказано, что в лирике новокрестьянского поэта отражается крестьянская аксиология. В работе обращено внимание на такие ценности русского крестьянина, нашедшие художественное воплощение в цикле, как любовь к родному краю, родине, дому, труду, семье, природе и окружающему миру.*

*Ключевые слова: С. А. Клычков, новокрестьянская поэзия, цикл, циклизация, «Домашние песни», крестьянская аксиология.*

**А. А. Alekseyeva**

*Marshal of the Soviet Union Timoshenko Military Academy of Nuclear,  
Biological and Chemical Defence (the City of Kostroma)  
kisika7@ya.ru*

### REFLECTION OF PEASANTS' AXIOLOGY IN SERGEY KLYCHKOV'S POETIC CYCLE "HOME SONGS"

*The article analyses the cycle "Home Songs" by Sergey Klychkov. It is proved that peasant axiology is reflected in the lyrics of the new peasant poet. The work draws attention to such values of the Russian peasant – gained artistic embodiment in the cycle – as love for the native land, Russia, home, labour, family, nature and the environment.*

*Keywords: Sergey Klychkov, new peasant poetry, cycle, cyclisation, "Home Songs", peasant axiology.*

Лирический цикл «Домашние песни» – одно из поздних произведений С. А. Клычкова. Кроме того, указанное произведение – это своеобразный поворотный момент в творчестве поэта. Очень точно охарактеризовала эпоху 1920-х –1930-х годов (когда создавался цикл) Н. М. Солнцева. Исследовательница указала, что это время «торжества в России дьявола и трагической гибели Китежа» (3, 25). Тогда создаются такие произведения, как «Погорельщина» Н. А. Клюева, «Страна Негодяев» С. А. Есенина. Уже от самих упомянутых заглавий веет апокалиптическими настроениями. Цикл Клычкова, напротив, даже своим названием вводит читателя в уютную домашнюю атмосферу.

И. И. Ростовцева так характеризует символику адъективного компонента «домашние», выведенного в заглавие: «...это символ души родины, родной Дубравки, крестьянского дома, с его вековечным, традиционным укладом <...>, вбирающий в себя <...> целые мифологические пласты русской национальной культуры» (2, 235). И уже из первых стихотворений цикла становится ясно, что дом в понимании лирического героя – это не только изба, но и вся природа:

Душа моя, как птица,  
Живёт в лесной глуши...»

(«Душа моя, как птица...») (1, 124).

В процитированном стихотворении встречается метафорическое описание леса, уподобленного крестьянской избе с присущей ей атрибутикой: обеденный стол – пень, «прилесный скат – ступени», «крыльцо – приречный дол». Так, уже в начале «Домашних песен» перед читателем предстаёт образ леса, парадоксально сопоставимый с домом:

... Разослан мох дерюгой,  
И слились ночь и день,  
И сели в красный угол  
За стол трапезный – пень (1, 124).

В стихотворении «Надела платье белое из шёлка...» природа оказывается для лирического героя не только родным домом, как в первом стихотворении, но и родственной душой. Он называет иву матерью:

У матери – у придорожной ивы,  
Прильнув к сухим ногам корней,  
Я задремлю, уж тем одним счастливым,  
Что в мире не было души верней (1, 126–127).

С темой природы тесно связан мотив бродяжничества, воспринимаемого как один из путей обретения душевного спокойствия. Странничество даже «излечивает» лирического героя от страданий от безответной любви:

Надела платье белое из шёлка  
И под руку она ушла с другим.  
Я перекинул за плечи кошёлку  
И потонул в повечерный дым.  
И вот бреду по свету наудачу,  
Куда подует вешний ветерок,  
И сам не знаю я: пою иль плачу,  
Но в светлом сиротстве не одинок (1, 126).

Мотив пути является одним из самых частотных в творчестве новокрестьянских поэтов, в том числе и в поэзии Клычкова. Однако в «Домашних песнях» обозначенный мотив трансформируется. По сравнению с ранней лирикой он обретает иное смысловое наполнение. Лирический герой готов странствовать по родной земле в поисках счастья, спокойствия и гармонии, но семья и дом «привязывают» его:

Пойти б, как зверю, – наугад!  
Но разве лосю удалось бы  
Забуть лосиху и лосят?  
Нет, лучше слезы, ласки, просьбы,  
Очаг – тепло и едкий чад!»

(«Забота – счастье! Отдых – труд!...») (1, 146).

Таким образом, Клычков показал, насколько для деревенского мужика важна роль семьи в его жизни. Характер сельского жителя раскрывается в ином свете: крестьянин не только труженик, патриот, но и семьянин.

Отказываясь от странничества, лирический герой теперь сужает свой мир до размеров избы, где находит своё счастье в окружении семьи среди родных стен:

Звезда – в окне, в углу – лампада,  
И в колыбели – синий цвет,  
Поутру – стол и табурет.  
Так, значит суждено и – нет:  
Иного счастья и не надо!..

(«Пылает за окном звезда...») (1, 130).

В итоговых словах лирического героя заключена мысль о том, что теперь для него изба – это его мир. Дом, как центральный образ исследуемого произведения, олицетворяет жизненное пространство лирического субъекта, а также принимает на себя экспозиционную функцию. На фоне символа дома Клычковым вводится новый для его творчества мотив – материнства и отцовства. Рождение семьи образно описано в стихотворении «Так ясно всё и так несложно...»:

Не знаешь сам, когда же зыбку  
Любовь подвесила в углу...  
Сплелись три ветви, и теперь уж  
Ты мать, а я... а я – отец... (1, 128).

Мотив материнства и отцовства становится сквозным в «Домашних песнях», подчёркивая тем самым концептуальность заглавия цикла. Для лирического героя семья оказывается своеобразным центром его маленькой вселенной.

С мотивом материнства и отцовства художественно перекликается тема поэта и поэзии. Создание рукописи образно уподобляется Клычковым рождению младенца, который «немного неуклюж, раскос». «Неуклюжесть» новорождённого есть метафора недоработанного материала, буквально выстраданного автором, прошедшим через муки творчества. Неслучайно в стихотворении частотными оказываются слова «плач», «слёзы», «голос звонкий», «звонкий крик» и т. п. Однако страдания компенсируются появлением желаемого для художника результата:

И милы жёлтые пеленки,  
Баюканье и звонкий крик:  
В них, как и в рукописи тонкой,  
Заложен новой жизни лик.

(«Родился я и жил поэтом...») (1, 138).

«Тихая лирика» начальных произведений цикла сменяется стихотворениями, передающими резкое неприятие автором действительности. Начиная со стихотворения «В багровом полуме осины...» лирический герой как бы выходит за пределы искусственно созданного мирка, ограничивавшегося стенами избы, и обращается к событиям внешней жизни. Образ окружающего мира рождает в душе лирического субъекта ассоциации с осенью, а значит, с увяданием, приближающейся зимой (смертью). Лирический герой говорит о том, что он не узнаёт свою «преобразившуюся» родину:

В багровом полуме осины,  
Берёзы в золотом зною...  
Но стороны своей лосиной  
Я первый раз не узнаю... (1, 138)

Неузнаваемой родная земля стала из-за произошедших с ней изменений. Лирический герой в прямом смысле пугается стремительной индустриализации русской деревни:

У окон столб, с него на провод  
Струится яблочкин огонь...  
И кажется: к столбу за повод  
Изба привязана, как конь!..(1, 138).

Ещё со времён написания Н. В. Гоголем «Мёртвых душ» образ родины представлялся художниками слова в воплощении птицы-тройки, несущейся вдаль. Теперь же Россия характеризуется через образ привязанного коня, символизирующего для новокрестьянского поэта приближающуюся гибель патриархальной деревни и победу города.

Таким образом, в «Домашних песнях» поэт говорит о таких ценностях русского крестьянина, как любовь к родному краю, к родине, к дому, к труду, к семье. Особенное место в про-

изведении занимают мотивы материнства и отцовства, впервые так ярко воплотившиеся именно в данном произведении. Кроме того, поэтический цикл демонстрирует трепетное отношение человека к России в непростые для страны времена. Главным образом цикла оказывается дом, олицетворяющий собой тепло домашнего очага, неприступную крепость. Деревенская изба является центральным топосом «Домашних песен», представляющим собой своеобразный микромир, крестьянский космос, концентрирующий в себе ценности простого сельского мужика: изба – это хранительница домашнего очага; и место, где рождаются дети; и защитница от агрессивных внешних сил.

#### Литература

1. Клычков С. А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Сахарный немец: Роман. М., 2000.
2. Ростовцева И. И. Лирическое, слишком лирическое... // Сергей Антонович Клычков. Исследования и материалы: сб. статей по итогам международной научной конференции. М., 2011. С. 234–248.
3. Солнцева Н. М. Сорочье царство Сергея Клычкова // Клычков С. А. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М., 2000. С. 7–56.

УДК 821.161.1"1917/1991"

**Л. Р. Хамидуллина**

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
xamidullina97@mail.ru

### ФЕНОМЕН ПАВЛА ПЕРВОГО И НРАВЫ ЕГО ВРЕМЕНИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ М. Н. ВОЛКОНСКОГО

*Статья посвящена феномену русской истории конца XVIII века, императору Павлу I и нравам русских людей его времени. Автор, опираясь на исторические факты, рассказывает о характере императора, которым он отличался на самом деле, и не совсем лестных по отношению к нему мифах, сложившихся через посредничество дворовых интриганов. В ходе исследования было обнаружено, что сложение мифа о деспотичном характере Павла I было напрямую связано с нравами людей, которые сформировались уже в эпоху правления Екатерины II.*

*Ключевые слова: Павел I, историческая романистика, нравы конца XVIII века.*

**L. R. Khamidullina**

Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
xamidullina97@mail.ru

### PHENOMENON OF EMPEROR PAUL OF RUSSIA AND CUSTOMS OF HIS PERIOD IN THE HISTORICAL NOVELS BY MIKHAIL VOLKONSKIY

*The article is dedicated to the phenomenon of the Russian history of the late 18<sup>th</sup> century – to Emperor Paul of Russia and to the characters of the Russian people of that period. The author writes about Emperor's real character and proves that Paul's despotic character is a myth concocted by those close to him. On the basis of the scientific research, it was concluded that the myth about despotic character of Paul is result of the character of Russian people, which appeared under Catherine II.*

*Keywords: Emperor Paul of Russia, historical novels compilation, characters of people in late 18<sup>th</sup> century.*

М. Н. Волконский в своем романе «Гамлет XVIII века» вводит внутрисюжетных героев-комментаторов. Главные герои, Денис Радович и его мать Лидия Алексеевна, являются не только типичными людьми второй половины XVIII века, но и представляют собой самого Павла I и Екатерину II. Благодаря такому приему читатель узнает о взаимоотношениях сына и матери, общественном настрое второй половины XVIII века, отношении народа к Екатерине II и Павлу I. В связи с этим писатель в своем романе ставит следующие вопросы:

1. Каким был на самом деле император Павел?
2. В каких отношениях были императрица Екатерина и Павел I?
3. Что стало причиной утверждения ложного мнения о том, что Павел I был деспотичным человеком и тираном на российском престоле?

Главным критерием картины мира в исторической прозе XIX века, как отмечает И. Г. Константинова, является устремленность личности к романтическому идеалу, которая носит вне-рациональный характер (2,4). Данные представления и определяют внутренний мир героя исторического повествования. Так, автор раскрывает внутренний мир Павла I и через прямое описание исторической личности, и через его двойника в лице Дениса Радовича. Павел представляется читателю, прежде всего, справедливым правителем. Например, к выбору доверенных лиц, достойных служить во благо страны, Павел I подходил крайне избирательно, испытывая каждого кандидата на пост государственного служащего: «расспрашивал каждого о его прошедшей службе» (1, 15), поручал ему какое-нибудь важное дело. Если человек с совестью подходил к этому, быстро и качественно справлялся с ним, он непременно вознаграждался уважением императора и его протекцией. Таким лицом, которое смогло завоевать доверие Павла I, в романе является сенатор Лопухин, дочь которого, в знак благодарности за честный труд, была пожалована императором во фрейлины. Но для завистливых людей из высшего сословия это стало очередным поводом распространения гнусных сплетен о Павле I, который якобы, будучи женатым, ввязался в отношения с дочерью Лопухина.

Дав Денису Радовичу роль двойника Павла I, автор удачно раскрывает внутренний мир императора посредством этого героя. В первую очередь романист делает акцент на простоте его души, искренности, безмерном желании делать людям добро. Так, во время торжественного приема императора в Москве он предложил старушке, которая продавала бытовую мелочь, выкупить ее товар за три рубля, когда на самом деле он выходил только на рубль; участвовал в игре с крестьянскими мальчишками, которая была затеяна Денисом Радовичем исключительно для того, чтобы материально хоть как-то помочь мальчику, продававшему пряники, и чтобы это не выглядело как подавание (1, 9); заступался за своих слуг, которые, ввиду плохого настроения Лидии Алексеевны, попадали в ее немилость вплоть до того, что она, отрывая их от семей, отправляла в деревню (1, 18).

Нравственность главного героя раскрывается и через контраст с образом матери. Несмотря на то что Лидия Алексеевна не считалась с мнением своего сына, даже повелевала им, Денис Радович, по своей природной доброте, не позволял не только другим осуждать, думать дурно о своей матери, но и «себя не считал вправе разбирать, какова она. Он не позволил бы никому судить ее и не судил сам. Этот вопрос был для него вопросом чести, и колебаний он не допускал» (1, 28). Только трагедия главного героя была в том, что он одинаково любил и мать, и отца, который трагически погиб от рук злодеев и к смерти которого могла быть причастна Лидия Алексеевна, и не мог решить, как дальше относиться к своей матери. Советчиком в этой непростой для Радовича ситуации выступает сам Павел I, который наказывает ему не судить мать и набраться терпения (1, 30). Здесь проявляются идеи христианского терпения и всепрощения, которые были укоренены в душе императора.

Основа достоверности действий и явлений, которые разворачиваются в романе, – наличие в нем настоящих имен прототипов героев. Поэтому Волконский, раскрывая внутренний мир Павла I, не ограничивается выдуманным его двойником, а включает в сюжет и самого императора. Во всех эпизодах, где главным действующим лицом является сам Павел I, мы видим его переживающим за свой народ, свою страну, их благополучие; он хочет, чтобы люди его понимали и были единомышленниками и помощниками во всех его благих начинаниях:

– Мне угодно, – сказал он (Павел I. – *Л.Х.*), поднимая голову, – чтобы меня поняли, чтобы поняли, что я только хочу блага и справедливости... (1, 26).

Немаловажную роль в исторических повествованиях играют природные явления. По справедливому замечанию Т. В. Федосеевой, они служат для полного раскрытия душевных качеств героев, передачи оценки самого автора, тем самым вызывая в душе читателя искреннее сочувствие к персонажам (3, 83). Так, роман «Гамлет XVIII века» начинается с описания «раннего



теплого майского дня», который становился еще приятнее пением соловья. Именно в это время Москва готовилась к встрече с императором. Приводя в параллель этому событию состояние природы, автор показывает, насколько благотворным и многообещающим был период правления Павла I. Но как бы кратковременно ни было такое состояние природы, оно имеет огромное значение для последующих времен года. Так и весьма непродолжительное правление Павла I, оставило после себя глубокий и значительный след для благополучия Российской империи.

Отношения между Лидией Алексеевной и ее сыном Денисом Радовичем складывались весьма сложно. Несмотря на то что Денис Радович уже давно стал совершеннолетним, его мать и не думала передавать ему управление имением, которое по наследству принадлежало ему. Также и сын Екатерины Павел I получил давно принадлежавший ему престол только после смерти матери, в сорок два года, а распространенные мнения об императоре, как считает писатель, складывались в зависимости от удовлетворения или неудовлетворения индивидуальных эгоистических потребностей. В большинстве случаев такие «спросы» чиновников оставались без ожидаемого для них исхода, что и добавляло все больше и больше выдуманых «черных теней» в характеристику Павла I.

В обществе, где критически обсуждали реформы Павла I, многие не были способны понять, о чем идет речь и почему такое негативное отношение к новому императору. Они соглашались со всеми утверждениями, которые выдвигались на первый план, для того, во-первых, чтобы скрыть свое невежество, во-вторых – сохранить хорошее расположение к себе самого авторитетного члена общества. Вот как пишет автор об одном из приближенных к Лидии Алексеевне лиц: «...Людмила Даниловна старалась изо всех сил показать, что она понимает и сочувствует, хотя многого решительно не могла взять в толк. Положение ее было в данном случае вполне безнадежно, потому что и объяснить ей было некому» (1, 4).

По мнению М. Н. Волконского, единственный социальный слой, который ощущал любовь и заботу императора, были крестьяне. Романист подробно описывает торжественное настроение людей, которые пришли встретить своего государя на центральную улицу Москвы, отношение людей было настолько трепетное, что они «почтительно пятились по обе стороны, боясь затоптать путь, приготовленный для проезда Павла I» (1, 9). Героя умилил молодой парень, который «надел именно праздничную рубаху, идя в толпу, чтобы встречать государя. Ведь в этой толпе государь и не заметит его; да не только государь, – никто не обратит на него внимания, а вот он все-таки надевает лучшее, что может, потому что для него сегодня праздник – царь в Москве!» (1, 8).

Главный герой восхищается стойкостью и силой духа Павла I, которому выпала тяжелая доля – управлять Россией, которой «почти в течение целых ста лет управляли женщины» (1, 8) и вследствие чего «изнеженность двора, а за ним и общества дошла до последних пределов» (1, 8). Лидия Алексеевна, которая, в свою очередь, является двойником Екатерины II, считает своего сына сумасшедшим и, соответственно, не считается с его мнением, не разделяет его взгляды. Свое отношение к сыну она открыто демонстрирует даже окружающим, от чего у людей тоже складывается презрительное отношение к главному герою. С ним всегда разговаривают свысока, каждый раз обращаются к нему в повелительном тоне, не боясь открыто выражать недовольство его словами и действиями, независимо от того, прав он или нет. Автор, проводя параллель, хочет сказать, что неуважительное отношение императорского двора к Павлу I, пренебрежение его идеями, прозвание чудаком есть результат политики самой Екатерины II, которая, считая своего сына «ненормальным», добилась того, что и все окружение начало относиться к нему так же.

Волконский хотя и завуалированно, но весьма правдоподобно дает ответ на актуальный вопрос: почему же Павла I считали деспотом, которому нельзя было никак угодить? Избалованные в свое время Екатериной II чиновники, не отличавшиеся в государственных делах,

любили просить и у Павла I высокие звания, почести, которые обычно сопровождаются весомыми материальными поощрениями. Одним из таких людей был и граф Иван Павлович Кутайсов, который не остался доволен подарками императора и решил «просить еще орден св. Анны второго класса» (1, 16). Павел I разгневался и уволил его. Задетое самолюбие Кутайсова подтолкнуло его сочинить историю о диалоге между ним и Павлом I, где император выступал самым что ни на есть тираном, а сам Кутайсов спасителем всего человечества, который «бросился к его ногам и умолил на время сдержаться» (1, 31). Здесь же автор отмечает, что «Кутайсов так долго готовил в своем воображении эту сцену, что не мог отказать себе в удовольствии пережить ее хотя бы в рассказе» (1, 31). Так автор хочет показать, что честолюбие, эгоизм, тщеславие приводили императора в состояние гнева, но при этом он ограничивался только увольнением таких людей, тогда как почти все монархи до него, в том числе и Екатерина II, отправляли неугодных в ссылку и даже казнили.

У романиста сложилось крайне негативное отношение к императрице Екатерине II. Он считает ее источником всех бед, выпавших на долю последующего за ней правителя Павла I. Тридцатичетырехлетнее правление Екатерины Второй укоренило в характере дворян стремление жить вольготно – получать чины, материальные богатства не неся службу в пользу государства. Так, Лидия Алексеевна в свое время покорила сердце Екатерины II тем, что помогла императрице скрыть от Петра III ее отъезд с графом Орловым. Таким образом, при Екатерине главной задачей и проблемой дворян было своевременно оказать императрице услугу. Именно это явление привело к хаосу во всех сферах общества: политической, экономической, и духовной. По вступлении на престол, Павел I начал исправлять ошибки императрицы, которые, если бы они продолжались, привели бы к разорению, а затем и исчезновению Российской империи. Для этого нужно было коренным образом перестроить всю систему государственного правления, что и было сделано новым императором. Все это весьма неблагоприятно отразилось на жизни чиновников, которые уже давно отучились служить отечеству или даже сроду не знали, что такое служба, – Павел I поощрял чинами и богатствами только за личные заслуги перед государством и народом. Для дворян, привыкших от праздной жизни «украшать» свои однообразные дни сплетнями, «раздуванием» тех или иных событий, постигшая их с приходом нового императора участь стала главной причиной для появления еще более гнусных, абсолютно не соответствующих правде сплетен о государе. Сознание российского дворянства было настолько затуманено, что оно стало для людей, которые попали в немилость государя из-за своего малодушия и своей алчности, отличной почвой, чтобы настроить народ против своего государя – признать его сумасшедшим и утешить, таким образом, свое самолюбие.

#### Литература

1. Волконский М. Н. Гамлет XVIII века. URL: [https://bookscafe.net/read/volkonskiy\\_mihail-gamlet\\_xviii\\_veka-24307.html#p1](https://bookscafe.net/read/volkonskiy_mihail-gamlet_xviii_veka-24307.html#p1)
2. Константинова И. Г. Становление жанра исторической повести в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. М., 2015.
3. Федосеева Т. В. Теоретико-методологические основания литературы русского предромантизма. М., 2006.

УДК 821.161.1"1917/1991"

Ян Янь

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
danniangyu@yandex.ru

## ВОСПРИЯТИЕ В КИТАЕ ЗАГЛАВИЯ ПОВЕСТИ «ЗОЛОТАЯ РОЗА» К. Г. ПАУСТОВСКОГО

*В настоящей статье автор обращается к проблеме национального колорита заглавия повести «Золотая роза» в китайских переводческих интерпретациях. Результаты исследования показали, что различные переводческие версии названия книги одобрительно восприняты китайскими учеными и читателями, выяснился при этом вопрос о генезисе культуры названия повести. Сделанный анализ позволяет раскрыть новые коннотации культурно-художественного образа золотой розы в китайском восприятии произведения.*

*Ключевые слова:* переводческая рецепция, заглавию повести «Золотая роза», К. Г. Паустовский, «Цзинь Цянвэй», «Цзинь Мэйгуй», Ли Ши, Дай Цун.

Yan Yang

Kazan (Near-the-Volga) University of the Russian Federation  
danniangyu@yandex.ru

## CHINESE RECEPTION OF THE TITLE OF KONSTANTIN PAUSTOVSKY'S STORY "THE GOLDEN ROSE"

*In this article, the author addresses an important issue about the national colour of the title of Konstantin Paustovsky's story "The Golden Rose" in Chinese translators' interpretations. The results of the study showed that various translation versions of the book's title were approved by Chinese scholars and readers, and the question of the genesis of the culture of the novella's title was clarified. The analysis allows us to reveal new connotations of the cultural and artistic image of the golden rose image in the Chinese reception of the work.*

*Keywords:* translation reception, title of story "The Golden Rose", Konstantin Paustovsky, "Jin Qiangwei", "Jin Meigui", Li Shi, Dai Cong.

Имя К. Г. Паустовского (1892–1968) широко известно в Китае. Притягательность книг писателя не убывает с течением времени. Влияние его лирических произведений в сфере китайских профессиональных писателей и за ее пределами было огромным, в частности программная повесть «Золотая роза» глубоко повлияла на развитие писательского мастерства. В истории китайской переводческой рецепции повести существует три полных перевода (Ли Ши, 1959; Дай Цуна, 1987; Чжан Тефу, 2014) (8; 7; 9), выполненных в различных стилях и стратегиях. Эти версии в качестве феномена переводной множественности возникли на разных этапах и по-своему интерпретировали основные идеи автора. С середины XX в. по сегодняшний день китайские ученые, переводчики исследуют и переводят «Золотую розу» в целях более глубокого изучения прозы Паустовского и русской культуры и в целях использования переводного текста в качестве пособия по художественно-эстетическому развитию подрастающего поколения. В нашей работе остановимся на комментировании различных переводческих версий названия произведения.

Необходимо обратить внимание на то, что заглавие «Золотая роза» было воспринято и переведено китайскими авторами по-разному (см.: *Табл. 1*). Так, Ли Ши впервые перевел его так – «金蔷薇» (Цзинь Цянвэй), а Дай Цун – «金玫瑰» (Цзинь Мэйгуй). Слово «роза» в китайском языке может быть переведено и как «蔷薇» (цянвэй), что в переводе означает «дикая роза», и как «玫瑰» (мэйгуй), что переводится как просто «роза». Как видим, Ли Ши, который предпочел вариант «蔷薇» (цянвэй), т.е. «дикая роза», явно был намерен подчеркнуть таким образом в названии Паустовского особый смысл его метафоры – естественность, натуральность, близость первозданной природе. Этот выбор – красноречивое свидетельство того, как воспринял переводчик основную идею повести Паустовского. Кроме того, Ли Ши привнес в свой вариант названия отзвуки классической китайской словесности, в которой

слово «цянвэй» символизирует высшую красоту. Именно это слово звучит в романе Цао Сюециня (1717–1763) «Сон в красном тереме» (1791).

Принято считать, что слово «мэйгуй» в большей мере связано с европейской культурой. Поэтому выбор Дай Цуна свидетельствует о том, что в своей переводческой стратегии он, в отличие от Ли Ши, был склонен не к доместикации, а скорее к форенизации перевода, обращая внимание читателей на европейскую принадлежность Паустовского.

Обе версии названия книги получили признание широких читательских масс. На это указал китайский писатель, редактор Ян Цзевэнь (11, 62), сказавший, что это явление редко встречается в истории перевода и публикации зарубежной классики. У критика Лань Эрхя по этому поводу сложилось иное мнение: «Несмотря на то, что обе версии заглавия изящны и признаны, большинство китайских читателей склонно воспринимать первый вариант – «金蔷薇»(цзинь цянвэй)» (3, 30). Дай Цун объяснил, что в китайской письменности слова «蔷薇» (цянвэй) и «玫瑰» (мэйгуй) подразумевают два разных растения, имеющих разные названия, а в западной культуре в значении слова «роза» не существует разницы (2, 28). В новом издании перевода Дай Цуна (2007) было воспринято традиционное название – «金蔷薇» (Цзинь Цянвэй)(6). В китайском большом энциклопедическом словаре четко описываются форма и функции «цянвэя» как «дикой розы». По отзывам некоторых китайских читателей, по сравнению со словом «мэйгуй», «цянвэй» не только имеет более грациозное звучание и изящную форму иероглифов, но и уникальный духовно-нравственный смысл (10, 10). В этом смысле, на наш взгляд, «цянвэй» более соответствует коннотации названия книги Паустовского.

Таблица 1

Названия переводных версий «Золотой розы» (1959–2014 гг.)

Год издания	1959	1987	1997	2002	2002	2007	2014
Переводчик	Ли Ши	Дай Цун	Ли Ши, Сюе Фэй	Цао Сулин	Тун Дань, Ван Личжун, Мао Хайянь	Дай Цун	Чжан Тефу
Переводное название книги	«金蔷薇» (цзинь цянвэй)	«金玫瑰» (цзинь мэйгуй)	«金蔷薇» (цзинь цянвэй)	«金蔷薇» (цзинь цянвэй)	«金玫瑰» (цзинь мэйгуй)	«金蔷薇» (цзинь цянвэй)	«金蔷薇» (цзинь цянвэй)

Заглавия в разных версиях вызвали в научной среде широкую дискуссию. Очень важно глубже разобраться в вопросе о генезисе культуры названия книги. Как верно замечено: «Золотой цвет подразумевает вечность и святость, роза символизирует счастье и любовь» (1, 130). По мнению известного китайского ученого-философа Лю Сяофэна, заглавие повести подразумевает прежде всего символ «молчаливого и нежного утешения во тьме», понять его важно не только в категориях эстетики, но и в сфере философского и богословского познания (4, 29–30). По этому поводу китайская исследовательница Лян Ин отметила, что «культурный образ “Золотой розы” не существует ни в китайском языке, ни в китайском культурном наследии, а проистекает из современной христианской философии. Культурный образ “Золотой розы” принес Китаю новый угол зрения – божественный ракурс – божество в культурном смысле»(5, 37–39).

Итак, факты показывают, что оба названия были одобрительно восприняты китайской читательской аудиторией, что, на наш взгляд, свидетельствует о широте и толерантности культуры чтения в Китае, благодаря чему художественный образ золотой розы в контексте его китайского восприятия приобретает все более глубокий культурно-эстетический смысл.

#### Литература

1. 王洪辉. 敬畏生命—论《金蔷薇》. 对中国写作理论的影响. 新闻爱好者. 2009. – № 24. 130–131页. (Ван Хунхуэй. Ценить жизнь – влияние «Золотой розы» на теорию китайской литературы // Любители новостей. 2009. № 24. С. 130–131.)

2. 戴骢. 玫瑰还是蔷薇? 咬文嚼字. 2010. № 10. 28–29页. (Дай Цун. Две «розы», какая же лучше? // Изучение китайского языка. 2010. № 10. С. 28–29.)
3. 蓝洱海. «金蔷薇»与«金玫瑰». 阅读与写作. 2004. – № 10. 30页. (Лань Эрхай. Две «Золотые розы» // Чтение и сочинение. 2004. № 10. С. 30.)
4. 刘小枫. 我们这一代人的怕和爱—重温«金蔷薇». 读书. 1988. № 6. 29–36页. (Лю Сяофэн. Трепет и любовь нашего поколения – повторное чтение «Золотой розы» // Чтение. 1988. № 6. С. 29–36.)
5. 梁莹. 论刘小枫重读“红色经典”. 上海. 2007. 硕士论文. 44页. (Лян Ин. «Красная классика» в переинтерпретации Лю Сяофэна: дисс. ... магистра филол. н. Шанхай, 2007.)
6. 帕乌斯托夫斯基·康·格. 金蔷薇. 戴骢译. – 上海:上海译文出版社. 2007. – 305页. (Паустовский К. Г. Золотая роза: перев. на кит. язык Дай Цун. Шанхай, 2007.)
7. 帕乌斯托夫斯基·康·格. 金玫瑰. – 天津:百花文艺出版. 1987. – 385页. (Паустовский К. Г. Золотая роза: перев. на кит. язык Дай Цун. Тяньцзин, 1987.)
8. 帕乌斯托夫斯基·康·格. 金蔷薇. 李时译. – 上海:上海译文出版. 1959. – 242页. (Паустовский К. Г. Золотая роза: перев. на кит. язык Ли Ши. Шанхай, 1959.)
9. 帕乌斯托夫斯基·康·格. 金蔷薇. 张铁夫译. – 兰州:敦煌文艺出版社. 2014. – 256页. (Паустовский К. Г. Золотая роза: перев. на кит. язык Чжан Тефу. Ланьчжоу, 2014.)
10. 曾思艺. 金蔷薇译本序:帕乌斯托夫斯基·康·格. 金蔷薇. 张铁夫译. 兰州. 敦煌文艺出版社. 2014. 1–10页. (Цэн Шиъи. Предисловие к «Золотой розе» // Паустовский К. Г. Золотая роза / пер. Чжан Тефу. Ланьчжоу, 2014. С. 1–10.)
11. 杨泽文. 时光里的«金蔷薇»与«金玫瑰». 教书育人(教师新概念). 2004. – № 13. 第62页. (Ян Цзевэнь. Две «Золотые розы» в реке времени // Новая концепция педагога. 2004. № 13. С. 62.)

УДК 821.161.1.09"1917/1991"

**Н. В. Лукьянчикова**

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
lunavl@yandex.ru

## ХРОНОТОП ДОМА В ПОВЕСТЯХ Ф. А. АБРАМОВА «ПЕЛАГЕЯ» И «АЛЬКА»

*Статья посвящена специфике пространственно-временной организации двух наиболее ярких повестей Ф. А. Абрамова «Пелагея» и «Алька». Автор рассматривает образ дома как стилистическую доминанту абрамовского текста.*

*Ключевые слова:* Ф. А. Абрамов, «Пелагея», «Алька», пространственно-временная организация, образ дома, деревенская проза.

**N. V. Luk'yanchikova**

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University  
lunavl@yandex.ru

## CHRONOTOPE OF HOUSE IN FYODOR ABRAMOV'S STORIES "PELAGEYA" AND "ALKA"

*The article is devoted to the specifics of the space-time organization of the two most prominent stories "Pelageya" and "Alka" by Fyodor Abramov. The author considers the image of the house as the stylistic dominant of Fyodor Abramov's text.*

*Keywords:* spatial-temporal organisation, image of house, village prose.

Исследование специфики художественной реализации пространства и времени в тексте произведения является одной из серьезных литературоведческих проблем. В трудах М. М. Бахтина («Формы времени и хронотопа в романе») не только формулируется понятие хронотопа как существенной «взаимосвязи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе», но и рассматриваются типологически устойчивые хронотопы, доминантные хронотопы, «связанные с принадлежностью данного произведения к той или иной художественно-эстетической традиции» (например, хронотоп замка в «готическом» романе, салона-гостиной в произведениях Бальзака и Стендаля, хронотоп «провинциального городка» в творчестве Флобера и т.д.) (2).

Повести Ф. А. Абрамова «Пелагея» и «Алька», наряду с другими произведениями писателя, неоднократно становились предметом исследовательского интереса современных ученых. Так, в работах М. И. Ионовой, Н. А. Нерезенко, Чэнь Синьюй, С. А. Груши образы героев и героинь Абрамова рассмотрены с точки зрения отражения в них специфики национально-го характера; жанровое своеобразие прозы писателя исследовано Ф. Х. Сабановой, статьи М. Г. Пономаревой посвящены особенностям психологизма в творчестве Ф. А. Абрамова.

В произведениях Абрамова «Пелагея» и «Алька» представлены разные виды хронотопов, традиционно реализуемых писателями-деревенщиками (хронотоп дороги, сельской улицы, хронотоп поля, леса, противопоставленный хронотопу деревни хронотоп города и др.) В дилогии Абрамова особую роль играет, например, дорога, представленная автором в разных вариантах (это и «полутораверстовый путь от дома до пекарни» (1), который ежедневно проделывает пекариха Пелагея, и лесные дорожки – «знакомые с детства холмики и веретийки, мызы, старые расчистки»), пекарня, сельский магазин, заречье, в повести «Алька» – «сторон, где мужики выпивают». Но доминантным хронотопом в повестях «Пелагея» и «Алька» является хронотоп дома.

Образ дома в русской литературе соотносился с различными духовными, бытийными понятиями и категориями (дом – семья, дом – родовое гнездо, дом – родина, дом – хозяйство, дом – защита и др.). С образом дома были связаны и такие понятия, как дорога (и уводящая от дома, обрекающая героя на бесприютность, странничество, и возвращающая в дом), чужбина и т.д. Упомянем об одном важном элементе, постоянно встречающемся в произведениях Абрамова и тесно связанном с образом дома, – это открытое окно. Постоянно открыты окна в избе у Анисьи; в «раскрытые окошки» в доме Петра Ивановича Пелагея и гости хозяина видят Альку в толпе молодежи, перед «открытыми окошками» дома Аграфены Длинные Зубы происходит скандал Пелагеи с Анисьей и «непутевыми Манями»; первая встреча Пелагеи с Олешей-рабочкомом происходит у открытого окна, где будущая пекариха расчесывает свои «золотые волосы»; пекарня встречает Пелагею «большими раскрытыми окнами»; в раскрытое окно пекарни выскакивает Владик, преследуя Альку. Открытое окно становится связующим звеном между пространством дома и окружающим миром. Поэтому особенно ощутимым является одиночество Пелагеи, когда во время болезни она вынуждена смотреть на мир «через копеечный глазок, продутый в обледенелой раме».

В произведениях «Пелагея» и «Алька» Абрамов изображает разные дома. Дом тетки Анисьи «на верхотуре» – место встречи всех деревенских старух – внешне выглядит «безобразно» («Безобразная хоромина, напоминающая громадный бревенчатый аналой, стоит на его [старого дома] месте. В непогоду скрипит, качается, несмотря на то, что с двух сторон подперта слегами, а зимой еще хуже: суметы снега набивает в сени, кое-как прикрытые сзади старыми тесницами»), однако это самое веселое место в деревне, куда приходят выпить и поболтать, похвастаться и пожаловаться, где никто не чувствует себя чужим. Дом «влиятельного человека» Петра Ивановича – «белопалубный пароход», куда доступ открыт далеко не всякому. Дом Лидки и Мити – «терем-теремок», с любовью устраиваемый молодым хозяином для счастливой и спокойной жизни («Наличники новые, крыльцо новое – с резными балясинами, с кружевами, с завитушками всякими, скворечня в два этажа с петушком на макушке...»). Упоминается в повести и дом из прошлого – родовый дом Амосовых, в «разорении» которого многие по старой памяти упрекают Пелагею («Великан дом. Двухэтажный шестистенок с грудастым коньком на крыше, большой двор с поветью и сенником и сверх того еще боковая изба-зимница»). Но главным домом дилогии является, безусловно, дом Пелагеи.

Дом Пелагеи Амосовой в произведениях Абрамова не просто место, где живет ее семья (сама Пелагея, Павел, дочь Алка), это своеобразное отражение хозяйки, ее характера, внутреннего мира. Дом не только жилье, он живой. Как и сама Пелагея, дом представлен перво-

проходцем («Пелагея Амосова первой поломала этот порядок. Она первая завела усадьбу при доме. Баня, погреб, колодец и огород. Все в одном месте, все под рукой. И под огородом»), это дом-борец, порой – дом-победитель («Да, есть на что взглянуть. Углы у передка обшиты тесом, покрашены желтой краской, крыша новая, шиферная (больше двухсот рублей стоила), крылечко по-городскому, стеклом заделано – да с таким домком и в городе; не последним человеком будешь. А уж привольно-то! Ширь-то кругом!»). Иногда (совсем как Пелагея) дом «амбициозен», доволен собой («Пелагея оглянула комнату – просторную, чистую, со светлым крашеным полом, с белыми тюлевыми занавесками во все окно, с жирным фикусом, царственно возвышающимся в переднем углу...»), иногда – встревожен и растерян («особенно много плакала дома, когда вошла в пустую избу»). После смерти Пелагеи дом чувствует себя сиротой («увиджу ваш домичек – так-то жалко его станет. Невеселый стоит, как, скажи, сирота бесприютная...»).

Изменения, произошедшие с домом, очень остро ощущает Алька, которая, вернувшись после смерти матери на некоторое время в деревню, не чувствует «жилого духа» в родном доме. Вроде бы все на месте, вплоть до «фикуса-богатыря», но находиться в собственном доме героине сложно, неудобно. Особенно тяжело дом «воспринимает» очередное предательство Альки, ее отъезд («ветшал и дряхлел на глазах. Он вдруг как-то весь скособочился, осел, а в непогодь, сырость просто сил не было смотреть на его заплаканные окна: так и кажется, что он рыдает»).

Таким образом, в повестях «Пелагея» и «Алька» Федор Абрамов находит особый способ изображения дома, демонстрируя не только отношение хозяев к своему дому, но и дома к хозяевам.

#### Литература

1. Здесь и далее все ссылки на произведения Ф. А. Абрамова даются по изд.: *Абрамов Ф. А.* Пелагея. Алька. М., 1980.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
3. *Груша С. А.* Русский национальный характер в малой прозе Ф. А. Абрамова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011.
4. *Ионова М. И.* Проблема народного характера в творчестве Ф. А. Абрамова: дис. ... канд. филол. наук. М., 1986.
5. *Нерезенко Н. А.* Проблема национального самосознания в творчестве Ф. А. Абрамова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.
6. *Пономарёва М. Г.* Особенности психологизма в творчестве Фёдора Абрамова // Фёдор Абрамов в XXI веке. Архангельск, 2010.
7. *Пономарева М. Г.* Характер психологизма в повести Ф. Абрамова «Алька» // Взаимодействие вуза и школы в преподавании отечественной литературы: Художественный текст как предмет изучения в школе и вузе: Материалы V всероссийской научно-практической конференции. Ярославль, 2013.
8. *Сабанова Ф. Х.* Проза Федора Абрамова. Жанровое своеобразие: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1991.
9. *Чень Синьюй.* Женские образы в прозе Федора Абрамова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2010.

УДК 821.161.1.09"1992/..."

**Е. А. Хардамина**Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
kedr1532@mail.ru**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ МОТИВА ЧУДА  
В РАССКАЗЕ Л. УЛИЦКОЙ «БУМАЖНАЯ ПОБЕДА»**

*Статья посвящена анализу мотива чуда в рассказе Л. Улицкой «Бумажная победа». В центре внимания автора находятся взгляды на чудо в контексте общественного сознания, эволюция феномена чудесного в литературе разных эпох. Автор рассматриваются индивидуальные особенности и способы воплощения чуда, отражающие духовно-нравственную метаморфозу героев, связанную с принятием недостатков главного героя и заинтересованностью в его необычном увлечении, которое послужило источником реализации чуда.*

*Ключевые слова: мотив, чудо, Л. Улицкая, «Бумажная победа», поделка, преображение.*

**Ye. A. Khardaminova**Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University  
kedr1532@mail.ru**THE MOTIF OF MIRACLE IN THE SHORT  
STORY "PAPER VICTORY" BY LYUDMILA ULITSKAYA**

*The article is devoted to the analysis of the motive of miracle in the short story "Paper Victory" by Lyudmila Ulitskaya. The author's focus views a miracle in the context of public consciousness, evolution phenomenon of the miraculous in literature of different eras. The specific features and ways of embodiment of a miracle reflecting the spiritual and moral metamorphosis of heroes connected with acceptance of shortcomings of the main character and interest in his unusual hobby which was a source to miracle realisation are considered by the author.*

*Keywords: motif, miracle, Lyudmila Ulitskaya, "Paper Victory", craft, transfiguration.*

Чудо, как категория сознания, чаще всего представляется человеку чем-то необъяснимым, сверхъестественным. Однако в обществе оно осмысливается по-разному. Одни склонны считать чудо знаком судьбы, «божественной рукой помощи»; другие, не обладая верой в чудо, трактуют его как нечто научно объяснимое; третьи считают чудо случайностью. Тем не менее, начиная с древнейших времен, чудесное составляет неотъемлемую часть духовно-ценностной картины мира, определяющей желание как конкретного человека, так и нации в целом «разгадать формулу» чудесного, дойти до его сути.

Чудо, как «зеркало» национальной культуры, нашло отражение в жизни и судьбе героев литературных произведений разных эпох: от древнерусских, относящих его к божественным деяниям, до современных, часто исследующих данную категорию с иной точки зрения.

Обратимся к рассмотрению мотива чуда в рассказе Л. Улицкой «Бумажная победа», главным героем которого является мальчик по имени Геня Пираплетчиков. Кажется, что чудо здесь произошло благодаря вмешательству в события матери героя: именно от нее исходит инициатива примирить враждующие дворовые лагеря. Однако главным образом чудо оказывается обусловленным внутренней силой – талантом мальчика. И если в начале это болезненный, терпящий оскорбления от врагов ребенок, обладатель нелепой фамилии и «чепухового таланта» (2, 89) складывания поделок из газетных обрывков, то потом герой предстает перед нами «великим мастером бумажного искусства» (2, 82), счастливым и уверенным в себе, возвышающимся до уровня борца со своими страхами и чувством неприязни к обидчикам.

Мальчика притесняют ребята, в возможность раскаяния которых бабушка героя не верит. С ее точки зрения, все они – хулиганы и воры. Но чудо происходит: прежде шкодливые и задиристые (автор акцентирует внимание на том, что за столом собралось двенадцать детей, словно двенадцать апостолов), герои становятся добродушными и понимающими, забывают о физических недостатках сверстника (у Гени были больные ноги, он страдал от постоянного насморка), не обращают на них внимания. И главное, что теперь их привлекает, – необычное



умение героя создавать фигурки из бумаги. Дети словно «перерождаются»: они улыбаются, даже благодарят мальчика, ласково называя его Генечкой. Происходит чудо прощения одержавшим «бумажную победу» Геней: он, желая передать секреты ремесла, своего рода «тайного мастерства», учит главного врага, Женьку Айтыра, делать поделки.

Чудесным образом преображается и мать Гени: не реализовав юношескую мечту стать знаменитой пианисткой, она находит благодарных и внимательных слушателей среди прежде неугомонной и шумной детворы. Автор противопоставляет мир унижений и непонимания миру волшебства, наполненного «лёгкими бегущими звуками» (2, 84) музыки. Чудесам созвучны время года и погода, благоприятствующие обновлению, расцвету души: так, холод и грязный снег, замусоренный двор сменяются чистотой, благоуханием и приятными запахами, витающими в теплом воздухе.

Таким образом, чудо в рассказе исходит от человека как главного участника события – оно обусловлено внутренней силой героя, благодаря которой происходит духовная метаморфоза с окружающими его людьми и с ним самим. Чудесное вводится автором в пространство обыденное (квартира, двор), отражаясь через призму обычных людей, которые сталкиваются с ним в реальной жизни, что указывает на трансформацию представлений о категории чудесного: как отмечал Ю. В. Шатин, «литература нового времени допускает изображение чуда как события и события как чуда» (3, 9), то есть если раньше чудо и реальность были антиподами, то в современном понимании они находятся в соприкосновении – волшебство становится частью действительности.

#### Литература

1. *Серман И.* Чудо и его место в исторических представлениях XVII–XVIII вв. // Русская литература. 1995. № 2. С. 104–114.
2. *Улицкая Л.* Детство - 49 // Улицкая Л. Истории про зверей и людей. М., 2011. С. 145–200.
3. *Шатин Ю. В.* Событие и чудо // Дискурс. 1996. № 2. С. 8–9.

УДК 821.161.1.09"18"; 821.161.1.09"1992/..."

**А. С. Власов**

*Костромской государственный университет  
asvlasov74@mail.ru*

**КНЯЗЬ МЫШКИН И «СВЕРХПРОЗА»  
(«ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В РОМАНЕ  
ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «КОЗЛЁНОК В МОЛОКЕ»)**

*В статье анализируются образы и эпизоды романа Ю. М. Полякова «Козлёнок в молоке», соотносящиеся с определёнными реалиями художественного мира Ф. М. Достоевского; проясняется значение «достоевских» мотивов в общем контексте романа.*

*Ключевые слова: Ю. М. Поляков, Ф. М. Достоевский, роман-эпиграмма «Козлёнок в молоке», аллюзия, мотив.*

**A. S. Vlasov**

*Kostroma State University  
asvlasov74@mail.ru*

**PRINCE MYSHKIN AND "SUPERPROSE"  
(FYODOR DOSTOEVSKY'S MOTIFS  
IN YURIY POLYAKOV'S NOVEL "BOILING A KID GOAT IN MILK")**

*The article analyses some images and episodes of Yuriy Polyakov's novel "Boiling a Kid Goat in Milk" correlated with specific realities of Fyodor Dostoevsky's artistic world. It clarifies the meaning of Fyodor Dostoevsky's motifs in general context of the novel.*

*Keywords: Yuriy Polyakov, Fyodor Dostoevsky, epigrammatic novel "Boiling a Kid Goat in Milk", allusion, motif.*

...по большому счёту, писатель – всего лишь карандаш, которым эпоха выводит необходимые ей слова.

*Ю. Поляков*

Я так и думал бы, что бред  
Все эти тени роковые,  
Когда б не туфельки шальные,  
Не этот, издали, привет.

*А. Кушнер*

Роман «Козлёнок в молоке», впервые изданный в 1995 году и с тех пор не раз переиздававшийся, по праву считается одним из наиболее значимых произведений Юрия Полякова.

«Козлёнок...» имеет подзаголовок, указывающий на специфику жанра: «роман-эпиграмма». Воссоздавая реалии литературной жизни России середины 80-х – начала 90-х годов прошлого столетия, автор эпиграмматически заостряет определённые черты и приметы времени, что позволяет ему создать ряд гротескных, запоминающихся образов и выразить своё отношение к перестроечной и постсоветской эпохе. Это первый роман из серии произведений, начатой повестью «Демгородок» (1994), в которых Ю. Поляков предстаёт сторонником левого консерватизма – идеологии, опирающейся на мифологизированные, ностальгические представления о советском прошлом, укоренившиеся в сознании значительной части населения страны (явную ангажированность, впрочем, смягчает авторский скепсис, приводящий к тому, что эти представления также подвергаются ироническому объективированию).

По мнению А. Ю. Большаковой, самым главным мотивом «Козлёнка...» «становится мотив “переписывания” (истории, личности, судьбы в перестроечной ситуации цивилизационного слома), особо выделенный автором через обозначение фиктивного места написания

своего романа» – «“Перепискино” (вместо реального “Переделкино”). Переписывание выступает и как манипулирование чужими текстами (разоблачаемое автором через пародирование постмодернистского дискурса)» (1, 42).

В 23-й главе «Козлёнка...» («Гости съезжались на дачу») есть сцена, пронизанная аллюзиями к XV–XVI-й главам 1-й части романа Ф. М. Достоевского «Идиот», – она и станет основным предметом нашего разбора.

### 1. Горят ли рукописи

Время действия – середина 80-х годов, самое начало горбачёвской перестройки; место – дача писателя Чурменяева. Действующие лица: герой-повествователь, имя и фамилия которого ни разу в романе не упоминаются, его приятель Виктор Акашин, поэт Одуев, юная поэтесса Настя, критик-«контекстуалист» Любин-Любченко, бизнесмен из США мистер Кеннди, ну и, конечно, сам Чурменяев, который должен передать американскому гостю рукопись гениального романа Акашина «В чашу» – для опубликования за границей. Каждый из них, как выясняется, играет в этой подчёркнуто архетипической сцене роль, соответствующую его характеру и темпераменту. Внезапно появляется Анка, дочь «классика советской литературы» Николая Горынина. Когда-то «Анка-перемётчица» (такое шутивное прозвище дал ей отец) была влюблена в повествователя, но быстро «переметнулась» к Чурменяеву, слывшему талантливый и гонимый писателем. Теперь её внимание привлёк новоявленный гений – Акашин: «Анка вдруг тихо засмеялась, подошла к Витьку и положила ему на плечи руки:

– А ты, глупенький гений, ты-то здесь зачем? Беги от них, пока таким же не стал! Беги... Где твой роман? <...> Ах, вот он где! – Она подбежала, схватила свёрток <...> Сейчас мы посмотрим, горят рукописи или нет?!

И на глазах ошеломлённой общественности она швырнула папку в камин. Свёрток упал прямо на горящее полено и сбил пламя. По комнате прокатился вздох потрясения. <...>

– Скажи, глупый гений, – спросила Анка, – тебе очень жалко? Это ведь твой роман! Он сейчас сгорит... Если жалко, я сама сейчас достану. Достать?

– Скорее нет, чем да... Да хрен с ним, с романом! – великодушно ответил Акашин. – Пусть горит к едрене фене!

– Молодец! Ты единственный человек среди этих извращенцев. – И она страстно поцеловала его в губы.

– Ментально... – только и вымолвил мой ошарашенный воспитанник, на глазах перевоплощающийся в моего соперника.

<...> Тогда я бросился к камину и схватил щипцы...

– Не смей! – завизжала Анка. – Если ты это сделаешь – между нами всё кончено. <...>

– Пошли! Ты меня боишься, глупый гений? <...>

Не дав договорить, она потащила его к выходу.

– Витька! – крикнул я. – Вернись, не ходи с ней, дубина. <...>

– Не слушай его! – заговорила Анка. – Он завидует. Он просто завистливая бездарность! <...>

И они направились к двери. Папка в камине была уже полностью охвачена пламенем. <...>

– Стойте! – заорал я. – Стой, Витька-подлец! Иначе я тоже расскажу про тебя правду!

Это было глупо, унижительно, а главное – бессмысленно. <...> Витёк остановился, посмотрел на меня с изумлением и сказал:

– Не вари козлёнка в молоке матери его!

Очнулся я, наверное, через несколько минут в кресле. Настя <...> массировала мне грудь, а Одуев старался влить в рот водку. Любин-Любченко, отдёргивая, точно от печёной картошки, руки, отшелушивал с папки обгоревшие газетные страницы.

– Ничего... Только чуть-чуть папка обгорела, а рукопись цела! <...> В доме есть какая-нибудь папка? Я рукопись переложу...

– Есть, в кабинете, – махнул рукой раздавленный Чурменяев.

Любин-Любченко подхватил обугленный свёрток и понёс в кабинет, я дёрнулся, чтоб его удержать, но Одуев с Настей не дали мне подняться. Тем временем Чурменяев жалостливым голосом начал что-то объяснять американцу.

– What a fantastic woman! – кивал мистер Кеннди. – It's Nastasija Philipprovna... really!» («Фантастическая женщина! Настасья Филипповна, честное слово!») (6, 164–166).

Произнося имя и отчество героини Достоевского, мистер Кеннди, предлагает ключ к расшифровке сцены, – строго говоря, уже и не требующийся. Поведение Анки действительно определяется её невольным «вживанием» в образ Настасьи Филипповны; ср.: «...Ну, так слушай же, Ганя <...> Видишь ты эту пачку, в ней сто тысяч! Вот я её сейчас брошу в камин, в огонь, вот при всех, все свидетели! <...> Прочь! Все прочь! Мои деньги! Я их за ночь у Рогожина взяла. Мои ли деньги, Рогожин?»

– Твои, радость! Твои, королева!

– Ну, так все прочь, что хочу, то и делаю! Не мешать! <...>

[Настасья Филипповна] схватила каминные щипцы, разгребла два тлевшие полена и, чуть только вспыхнул огонь, бросила на него пачку.

Крик раздался кругом; многие даже перекрестились» (4, 144–145).

Архетипы варьируются – один персонаж может играть две или три роли. Грубовато-простодушному Витькú (Акашину) достаётся роль князя Мышкина; это подкрепляется репликой Анки: «Молодец! Ты единственный человек...» – ср.: «...князь для меня то, что я в него в первого, во всю мою жизнь, как в истинно преданного человека поверила» (4, 131; здесь и далее в цитатах, кроме особо оговорённых случаев, курсив мой. – А. В.). Снедаемый ревностью повествователь, конечно же, играет роль Рогожина; но в финале они словно бы меняются местами – Анка, вопреки обозначившейся схеме, уходит не с ним, а с Витьком. Теряя сознание, повествователь уподобляется Гаврилу Ардалионовичу Иволгину (Гане); ср.: «[Настасья Филипповна] стояла у самого камина и ждала, не спуская с него огненного, пристального взгляда. Ганя, во фраке, со шляпой в руке и с перчатками, стоял перед нею молча и безответно, скрестив руки и смотря на огонь. Безумная улыбка бродила на его бледном как платок лице. Правда, он не мог отвести глаза от огня, от затлевшейся пачки; но, казалось, что-то новое вошло ему в душу; как будто он поклялся выдержать пытку; он не двигался с места; через несколько мгновений всем стало ясно, что он не пойдёт за пачкой, не хочет идти. <...>

– Горит, горит! – кричали все в один голос <...>

– Полезай! – заревел Фердыщенко, бросаясь к Гане в решительном исступлении и дёргая его за рукав, – полезай, фанфаронишка! Сгорят! О, пр-р-роклятый!

Ганя с силой оттолкнул Фердыщенко, повернулся и пошёл к дверям; но, не сделав и двух шагов, зашатался и грохнулся об пол.

– Обморок! – закричали кругом» (4, 145–146).

Варьирование архетипов (*Рогожин* ↔ *Мышкин* ↔ *Иволгин*) акцентирует многогранность, амбивалентность образа повествователя. Человек в общем-то незлобивый, пронизательный, не обделённый ни талантом, ни чувством юмора, он, как явствует из фабулы поляковского романа, в определённые моменты проявляет честолубие, упрямство, склонность к аффектным поступкам. Ревнуя, как Рогожин, он ориентируется, условно говоря, на архетип поведения Гани: пытается скрыть свои чувства (это, кстати, не очень ему удаётся), хочет отомстить Анке и в то же самое время до последней минуты подсознательно стремится, по выражению Достоевского, «свести концы и примирить все противоположности» (4, 90), т. е. предотвратить неминуемый в данных обстоятельствах уход «перемётчицы» к его сопернику – «глупому гению».

Любин-Любченко, вытаскивающий из камина обгоревшую папку, повторяет финальный жест Настасьи Филипповны (в романе «Идиот», напомним, свёрток с деньгами достаёт именно она), а затем почти дословно воспроизводит ремарку автора относительно сохранности денег и следующую за этим реплику чиновника Лебедева; ср.: «Вся почти наружная бумага обгорела и тлела, но тотчас же было видно, что внутренность была не тронута. Пачка была обернута в тройной газетный лист, и деньги были целы. <...>

– Разве только тысчоночка какая-нибудь поиспортилась, а остальные все целы, – с умилением выговорил Лебедев» (4, 146).

Аллюзивный контекст, необходимый для адекватного восприятия сцены «сожжения» акашинского романа, создаётся суггестивно, исподволь.

Имя героини Достоевского, например, возникает в 3-й главе, где впервые появляется – ещё в качестве эпизодического персонажа – «прозаик Чурменяев, автор знаменитого романа “Женщина в кресле”»: «Этот роман он сочинил лет десять назад <...>. Замысел, как сам автор рассказывал в одном из интервью (я слышал по радио “Свобода”), пришёл ему в голову, когда он вдруг вообразил себе *Настасью Филипповну* на приёме у гинеколога» (6, 26). Понятно, что всё это: название чурменяевского романа и несколько эпатажная авторская «презентация» произведения, на основании которой можно с достаточной долей уверенности судить о его предполагаемом содержании, – элементы многоуровневого пародийно-полемического дискурса, выстаиваемого Поляковым.

Князя Мышкина повествователь упоминает в 9-й главе, воспроизводя разговор с автором «Женщины в кресле», – опять-таки в пародийно-полемическом контексте: «– Надеюсь, он не соцреалист? – усмехнулся Чурменяев.

– Нет. И даже не постмодернист. Это сверхпроза.

– В каком смысле?

– Как объяснить, чтобы вы поняли... Представьте себе *князя Мышкина*, работающего врачом-гинекологом!» (6, 76).

Слово идиот звучит в описании суматохи, предшествующей выступлению Акашина по телевидению: «То там, то здесь раздаётся полный ужаса вопль: “Скорее!.. Через семь минут эфир... Где эта чёртова ведущая со своим *идиотом*?!”» (6, 139).

## 2. Конец литературы

Почему безымянный повествователь «Козлёнка...» пытается помешать Любину-Любченко переложить рукопись в новую папку, почему он угрожает Акашину, обещая рассказать о нём правду, и падает в обморок, услышав в ответ фразу: «Не вари козлёнка в молоке матери его!» – становится понятно из фабульного контекста. Этот контекст и придаёт сцене, которая уже вследствие эффекта «узнавания» неизбежно начинает восприниматься в пародийно-реминисцентном ключе, полновесный комический смысл, базирующийся на том, что все эти поистине «достоевские» страсти разгораются фактически на пустом месте. В той папке, которую Анка жестом Настасьи Филипповны швыряет в камин, нет ничего, кроме чистых листов бумаги. Гениальный роман Виктора Акашина в действительности – мистификация, симулякр. Из всех действующих лиц об этом знают только повествователь и Акашин. Предыстория романа-симулякра, конечно же, с самого начала известная читателю «Козлёнка в молоке», такова: подвыпивший повествователь, заключая пари со своим приятелем Жгутовичем, обязуется «заделать» первого встречного всемирно известным писателем, не написавшим ни строки. Первым встречным оказывается Виктор Акашин, чальщик, работающий с «незаконченным» образованием («– Из ПТУ за двойки выгнали...» – 6, 31). В ход идут: упомянутая выше папка (в которую почти до самого конца никто не удосуживается заглянуть), причудливая одежда, а также «золотой минимум начинающего гения» – универсальный набор слов и фраз,

призванный закрепить за автором никем не прочитанного, но всеми превозносимого романа репутацию гения. Каждому элементу «золотого минимума» соответствовал определённый, незаметный для остальных, но понятный Акашину жест руки героя-повествователя (кстати, в разбираемой нами сцене Акашин по привычке, уже почти не глядя на руки повествователя, изъясняется в основном посредством этого набора: «скорее нет, чем да», «ментально», «не вари(те) козлёнка в молоке матери его»).

Создавая в буквальном смысле «из ничего» миф о великом писателе Акашине, повествователь «Козлёнка...» вряд ли осознаёт свои истинные намерения. В первую очередь им движет жажда творческого самоутверждения: «Впервые в бездарной моей жизни я буду не бумагомарателем, сочиняющим полумёртвых героев, а вседержителем, придумывающим живых людей!» (6, 52). Но в определённые моменты он думает только о мести. Так, в 7-й главе, уговаривая сомневающегося Акашина сыграть главную роль в будущем фарсе, герой мысленно подстёгивает себя: «Я успокоюсь, только заполучив в руки кровотокающий скальп этой подлой людской несправедливости! Я успокоюсь только тогда, когда вся эта литературная сволочь будет лебезить и заискивать перед простодушным чальщиком, которого я снарядил в гении!» (6, 60). О личных обидах и ревности он вспоминает, провожая Анку и Витьку в США на вручение Бейкеровской премии, в 27-й главе: «“Летите, голуби, – зло подумал я, – вы даже не подозреваете, какая замедленная мина-сюрприз ожидает вас по ту сторону океана. Несправедливость должна быть искоренена. Конечно, в жизни нет и никогда не было справедливости. Но если исчезнет хотя бы несправедливость, то жить в этом мире можно”!» (6, 185).

Эта восходящая к характерам героев Достоевского двойственность проясняет и странное, алогичное, на первый взгляд, поведение повествователя в 23-й главе: он заявляет, что готов рассказать правду о Витьке; тот отвечает ему знаковой фразой из «золотого минимума», напоминающей о заключённом ими соглашении. В сознании героя в это мгновение происходит «сшибка» разнонаправленных чувств и стремлений – сиюминутной бешеной ревности и не менее сильным, давно обдуманном желанием отомстить чуть ли не всему литературному миру за свои неудачи, – завершающаяся обмороком. Очнувшись, он выбирает всё же путь литературной мести, т. е. решает довести мистификацию до конца. Таким образом, всё дальнейшие действия героя: попытка воспрепятствовать переключению акашинской «рукописи» и случайный разговор с Любиным-Любченко, которым он воспользуется, чтобы намёками убедить теоретика «контекстуализма» не удивляться тому, что он (не) увидел в обгоревшей папке, и заодно поразмышлять над символикой *tabularasa*, – обусловливаются стремлением не допустить прежде временного разглашения тайны романа «В чашу».

«Достоевской» сцене, ставшей кульминацией 23-й главы и одним из связующих звеньев в сюжете «Козлёнка...», предшествует «катастрофа в ночном эфире». Отвечая на заданный телеведущей дежурный вопрос, Витёк по недоразумению (неправильно понял жест, сделанный присутствующим в студии главным героем) обругал непечатным словом метод социалистического реализма, главенствовавший тогда в советской литературе. Отношение к этому происшествию – важный момент (само)характеристики героя-повествователя: полагая, что злополучное словцо, произнесённое его «воспитанником», стало детонатором радикальных перемен, завершившихся распадом СССР, он берёт на себя ответственность за катастрофические последствия этих перемен.

Столь гипертрофированное чувство вины, как можно догадаться, вполне согласуется с идеями Достоевского, в частности, с тем покаянным императивом, которым начинает руководствоваться в финале «Братьев Карамазовых» находящийся под следствием Митя: он должен пойти на каторгу, потому что, как явствует из увиденного им пророческого сна, невиновных в этом мире нет вообще – «все за всех виноваты» (3, 31). Но чувство, приводящее Митю Карамазова к смирению, у героя Полякова осложняется болезненно-обострённым

ощущением собственной значимости, оригинальности, избранности, восходящим опять-таки к образам «бунтующих» персонажей Достоевского: Раскольникова, Гани, Ставрогина, не говоря уже о повествователях «Записок из подполья» и «Бобка».

Случай на ТВ сыграл решающую роль в судьбе Акашина: после ночного эфира, так до конца и не поняв, что произошло, он «уснул знаменитым» (6, 143). О нём сразу же начинают говорить западные радиоголоса; им заинтересовываются органы госбезопасности; из горьковской ссылки ему звонит академик Сахаров. Уязвлённый Чурменев, явно не ожидавший, что дебютант из провинции, добьётся такого успеха, приглашает новоявленную знаменитость к себе на дачу, где на следующий день и происходит то, о чём повествует 23-я глава. Мистер Кеннеди, восхищённый «смелостью» молодого писателя и зрелищем à la Dostoïevski, увозит с собой извлечённую из камина «рукопись» Акашина. После присуждения Витькú Бейкер-Ровской премии папку передают в престижное западное издательство, где отсутствие текста, конечно же, сразу обнаруживается. Назревает международный скандал, могущий дискредитировать не только советских литературных функционеров («классик» Горынин, например, способствует принятию Витькá в члены Союза писателей), но и фрондирующих интеллигентов (вроде Чурменева и Одуева). Честь мундира тех и других спасает Любин-Любченко – он пишет и передаёт в «тамиздат» статью «Табулизм, или Конец литературы», о содержании которой рассказывает повествователю: «...Чистая страница – это окно в коллективное бессознательное, поэтому, существуя в сознании автора и не существуя на страницах рукописи, роман тем не менее существует в коллективном бессознательном, куда можно проникнуть, распахнув, как окно, книгу...<...> Таким образом, чистая страница – это прежде всего шифр для выхода сознания в надсознание<...>».

– Трансцендентально!

– Да бросьте! Роман мог быть не только не записан, но и не сочинён вообще. Неважно! Главное – это шифр, открывающий тайники астральной информации <...> Только за одно это Виктору нужно поставить памятник напротив Пушкина!» (6, 191–192).

### 3. Тайна сверхпрозы

Роман «В чашу» не случайно назван *сверхпрозой*. Контекстуально – применительно к (не)написанному Виктором Акашиным тексту – это, конечно же, ирония, блеф. Но если обратить внимание на внутреннюю форму неологизма, то окажется, что одна из сем префикса *сверх-* («осуществление вне пределов чего-л.» – см.: 7) может быть соотнесена с особенностями жанра и стилистики самого «Козлёнка в молоке». Рассказ о литературной мистификации – несуществующем романе Виктора Акашина – ложится в основу фабулы другого романа, замысел которого постепенно выкристаллизовывается по мере приближения к финалу. На уровне повествовательной игры текст маскируется под безыскусный, импровизированный, условно говоря, *вне-* или *до-*текстовый монолог героя, с неизбежными при спонтанной внутренней или внешней речи многочисленными оговорками, поправками, отступлениями от основной темы и т. д. Рассказчик рефлексивует, ищет нужные слова, словосочетания, образные сравнения, попутно оценивая их с точки зрения пригодности/непригодности для будущей литературной работы.

Папка с чистыми листами, выдаваемая за акашинскую рукопись, контрастивно ассоциируется с самим текстом поляковского романа – реальным текстом «Козлёнка...», отрицающим свою текстовую природу и фиктивно презентуемом как *не-текст*, т. е. выдающем себя за разворачивающийся в экзистенциальном «временипространстве» внутренний монолог неизвестного литератора. Этому литератору только предстоит записать свой монолог, оформить его в виде рукописи романа, о чём прямо говорится в «пост-эпilogue» («Унесённые свежим ветром (Postepilogum)»): «У меня появляется чувство, будто роман я уже когда-то

написал, а потом *сжѐг рукопись* и сейчас мне просто нужно его вспомнить... Я вспомню! Сегодня надо только начать, а потом махнуть в Перепискино, к Горынину на дачу, и работать, работать, работать...» (6, 229–230). «Пост-эпилог» заканчивается теми же самыми словами, с которых начинается первый абзац романа, но это уже не спонтанно «произнесѐнная», а сознательно «записанная» фраза, как бы предопределяющая ритмику и стилистику будущего текста: «Самолѐт набрал высоту и теперь натужно гудел, точно обожравшийся нектаром имель, волокущий своё мохнатое тело к скрытой в разнотравье заветной норке... “Разнотравье” – плохо. В траве... Да, просто в траве!» (6, 230; курсив Ю. Полякова).

За «пост-эпилогом» следует «издательское» послесловие «“Найдена рукопись!”...», конституирующее следующий, последний уровень фиктивной реальности. Из послесловия следует, что «автор» (повествователь «Козлѐнка...») бесследно пропадает – по-видимому, погибает, став случайной жертвой криминальной разборки, в середине 90-х годов. Завершѐнная рукопись без титульного листа случайно будет найдена Ю. Поляковым, который издаст её под своим именем и под названием «Козлѐнок в молоке», лишь заменив в тексте «подлинные фамилии на вымышленные», дабы не «ссориться со всей литературной Москвой» (6, 232). Здесь Поляков использует приём, задействованный Достоевским в уже упоминавшемся в данной статье рассказе «Бобок». В обоих случаях автор, играя роль публикатора чужой рукописи, акцентирует образ героя-повествователя – «совсем другого лица», амбициозного литератора-неудачника, пробавляющегося случайными заработками; при этом он включает в текст упоминание о себе и/или сам обретает определённый персонажный статус. Повествователь «Бобка», Иван Иванович, решив вернуться на кладбище, чтобы всё-таки услышать обещанные «биографии и разные анекдотцы», вдруг «вспоминает» о реальном авторе: «Снесу в “Гражданин”; там одного редактора портрет <...> выставили. Авось напечатает» (2, 54). Факт биографии Достоевского, как известно, ставшего в 1873 году редактором «Гражданина», вплетается в канву вымышленного, фантастического сюжета, обосновывая и написание рассказа, и его появление «на страницах именно этого издания» (5, 25). Ю. Поляков создаёт в «Козлѐнке...» узнаваемый автошарж – образ писателя-«комсорга», кудрявого юноши с неспортивной фигурой. Этому эпизодическому персонажу даѐтся весьма нелестная (в контексте ностальгии по советским временам) характеристика: «Кто мог тогда подумать, что <...>пузатый мерзавец через несколько месяцев достанет из стола и опубликует скандальную повестушку “ЧП районного масштаба” и не оставит на комсомоле, вскормившем его своей грудью, живого места!» (6, 153).

\* \* \*

Итак, хотя по своей жанровой природе «Козлѐнок в молоке» – роман-эпиграмма, основной вектор его сюжета (историю папки с чистыми листами, принимаемыми за рукопись) можно интерпретировать в ключе пародии на стилистику постмодерна. В этом же ключе следует рассматривать цитаты и аллюзии, которыми изобилует текст поляковского романа. Источники «заимствования» в большинстве случаев акцентируются, это позволяет Ю. Полякову иронически высветить одну из характерных особенностей постмодернистской эстетики – установку на интертекстуальность.

Но очевидно и то, что за всеохватывающей иронией, фабульным и языковым комизмом скрываются другие черты и свойства поляковского мира, более глубинные и зачастую парадоксальные. Выявленные в статье «достоевские» мотивы являются частью архетипического фона, благодаря которому (вос)создаваемый на страницах «Козлѐнка» мир обретает символическую многомерность. Об этом свидетельствует, в частности, параллельное прочтение кульминационной сцены 23-й главы и соответствующего ей фрагмента 1-й части романа «Идиот». Фиктивный автор «Козлѐнка» явно ни о каких «заимствованиях» не думает, он про-



сто рассказывает о своих неудачах, обидах, наконец, о своей страстной жажде самоутверждения. Почти до последнего момента он не подозревает, что его спонтанный монолог и есть та *главная* проза, которую ему предстоит написать. Архетипичность иных реалий вызывает ощущение припоминания: кажется, что заветный роман когда-то уже был написан и сожжён. (Благодаря этой «ложной памяти», кстати, возникает очень значимая в концептуальном отношении контрастная переключка «пост-эпилога» и 23-й главы.) Истинным субъектом литературы, продуцирующим разнообразные тексты и, следовательно, обуславливающим их взаимное притяжение/отталкивание в рамках конкретных дискурсов, оказывается не автор как таковой и даже, вопреки законам интертекстуальности, не обезличенная стихия «письма», а сама жизнь. Порождая и бесконечно варьируя определённые типы и коллизии, она – если воспользоваться подходящей к сему случаю поэтической формулировкой А. Кушнера – заставляет писателей различных эпох обращаться и кизвечным «роковым теням», ассоциирующимся в первую очередь с именами героев и сюжетами произведений Ф. М. Достоевского.

#### Литература

1. *Большакова А. Ю.* Переоткрытие времени в прозе Юрия Полякова // Вопросы философии. 2009. № 12. С. 38–52.
2. *Достоевский Ф. М.* Бобок // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 21. Л., 1980. С. 41–54.
3. *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 15. Л., 1976.
4. *Достоевский Ф. М.* Идиот // Достоевский Ф. М. Полное собр. соч. в 30 т. Т. 8. Л., 1973.
5. *Наседкин Н. Н.* Достоевский: Энциклопедия. М., 2003.
6. *Поляков Ю. М.* Козлёнок в молоке: Роман-эпиграмма // Поляков Ю. М. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М., 2004. С. 11–232.
7. Словарь русского языка в 4 т. М., 1999. Т. 4. URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/18/ma404217.htm> (дата обращения: 08.06.2019).

УДК 821.161.1.09"1992/..."

**А. К. Котлов**Костромской государственной университет  
ak\_kotlov@inbox.ru**ФУНКЦИИ ЭПИГРАФА  
В «ПОВЕСТЯХ ПОСЛЕДНИХ ДНЕЙ» ОЛЕГА ПАВЛОВА***В статье анализируется роль эпитафий в «Повестях последних дней» современного русского прозаика Олега Павлова.**Ключевые слова: О. Павлов, «Повести последних дней», современная русская проза, рама произведения, заголовочный комплекс, эпитафия, христианские мотивы.***A. K. Kotlov**Kostroma State University  
ak\_kotlov@inbox.ru**EPIGRAPH FUNCTIONS  
IN "TALES OF THE LAST DAYS" BY OLEG PAVLOV***Role of epigraphs in "Tales of the Last Days" by the modern Russian prose-writer Oleg Pavlov is analyzed in the article.**Key words: Oleg Pavlov, "Tales of the Last Days," modern Russian prose, work frame, headline complex, epigraph, Christian motifs.*

С. Д. Кржижановский в работе «Поэтика заглавий» (1931) образно отметил значимость заголовочного комплекса произведения следующим образом: «...прошедшее сквозь более крупное сито текста должно еще раз проецироваться сквозь заглавный лист» (4, 17). «Заглавный лист» в издательской терминологии в современной литературоведческой интерпретации практически идентичен понятию заголовочного комплекса.

Заголовочный комплекс традиционно относят к раме произведения и включают в его состав имя (псевдоним) автора, заглавие, подзаголовок, посвящение и эпитафия(ы), причем любой из этих компонентов имеет в большей или меньшей степени выраженный факультативный характер. По словам А. В. Ламзиной, «большая роль в "установлении контакта" между читателем и книгой принадлежит заголовочному комплексу и авторским предисловиям, создающим определенную установку восприятия» (5, стлб. 848). Данный текстовый комплекс «формирует у читателя "горизонт ожидания"» (Ю. В. Кабыкина) (2).

В данной статье мы рассмотрим функциональную значимость такого рамочного элемента, входящего в заголовочный комплекс, как эпитафия, в трех наиболее известных произведениях современного русского писателя Олега Олеговича Павлова (1970–2018) – «Казенная сказка» (1994), «Дело Матюшина» (1997) и «Карагандинские девятины» (2001), объединенных автором в издании 2001 года в трилогию «Повести последних дней».

При этом отметим, что и до 2001 года, то есть при первой (журнальной) публикации, и в первых отдельных изданиях указанных произведений, и в названном издании эпитафии отсутствовали. Относительным исключением из этого ряда является первая по времени написания «Казенная сказка» («Новый мир», 1994, № 7): в ней, на первый взгляд, эпитафия также отсутствовал, но было посвящение:

*«Посвящается русским капитанам, этим крепчайшим служакам, на чьих горбах да гробках покоилось во все века наше царство-государство, вечная всем память» (6).*

Действительно, в полном смысле слова это не эпитафия, так как традиционно под ним подразумевается «точная или измененная цитата из другого текста, предпосланная всему произведению или его части» (5, стлб. 850). В то же время приведенный текстовый фрагмент двухкомпонентен: если первая часть, без сомнения, именно посвящение («указание лица, которому предназначается или в честь которого написано данное произведение» (5,

стлб. 851)), то вторая часть несколько меняет модус повествования и отсылает нас к тексту поминальной литии:

*«Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, усопшему рабу Твоему (усопшей рабе Твоея) (имя), и сотвори ему (ей) вечную память.*

*Вечная память (трижды).*

*Душа его (ея) во благих водворится, и память его (ея) в род и род».*

Причем при первой публикации между двумя частями посвящения не было разрыва – текст шел через запятую (см. выше), тогда как в издании трилогии 2001 года (заметим, и во всех последующих) автор отделяет фразу «Вечная всем память» точкой (7, 5).

Пафос посвящения «замешен» на разговорной интонации, которая выражена, например, лексически. Такую стилистическую окраску имеет слово *служака* (в словаре: «обычно с прил. “старый”, “хороший”, “добрый” и т.п.). Разг. Опытный, усердный служащий (обычно о военном)» (9, 143). Тот же эффект поддерживает и сказово-сказочное *царство-государство* (к тому же задающее в повествовании «Казенной сказки» и еще один мотив, усиленный заглавием первой главы – «Жили-были» (об этом подробнее см.: 3)). Здесь же, в первой части посвящения, и *горбы да гробы*, упомянутые автором и отсылающие к мотивам тяжелого, изнурительного труда, хотя, к примеру, в словаре В. И. Даля *горб* (в одном из значений), кажется, всего лишь спина: «Говоря о труде, работе, спина; гнуть горб, гнуть спину, работать» (1, т. I, 377). Но приведенные далее пословицы вносят отнюдь не нейтральную смысловую оценку: «Добывай всяк своим горбом. Живи всяк своим добром, да своим горбом. (...) От работы (от сохи) не будешь богат, а будешь горбат. Мужик не живет богат, а живет горбат» (там же). По мнению Павлова, таковы «во все времена» русские капитаны (отсыл к литературной традиции критики здесь сразу же отметили, вспомнив и пушкинского капитана Миронова, и лермонтовского штабс-капитана Максима Максимыча).

Таков служака и главный герой повести «Казенная сказка» капитан Хабаров, пытающийся честно служить в охране лагеря Карабас, затерянного в казахских степях, забытого всеми в смутные девяностые годы, когда солдатиков герою кормить нечем, – и он сажает картошку, за что его чуть не сгноят; а когда нищенские деньги подопечных не привозят – он отправляется пешком за скудным жалованьем солдат и замерзает, заплутав, у стен своего же лагеря.

Финальная фраза повести «...пускай душа его упокоится с миром» (6, 166) перекликается с заключительными словами посвящения, приобретшими характер именно эпитафии: «Вечная всем память». Перефразируя слова В. Б. Шкловского, скажем: здесь эпитафия рождается не затем, чтобы оставить читателя «в стране энергии заблуждения», а чтобы «окрасить эмоции читателя своими эмоциями» (10, 17).

Почему и в последующих частях трилогии появляются эпитафии, причем религиозного содержания? Сам писатель в интервью Т. Бек говорил о переломе в своем сознании на рубеже тысячелетий и приходе к православию (см.: 8).

Оттого история заблудшей души – солдатика, убившего ээка, в романе «Дело Матюшина» предваряет в последнем издании известная фраза из книги Бытия, рассказывающая историю Каина и Авеля: «Разве я сторож брату моему?» В Библии читаем: «И сказал господь Каину: где Авель, брат твой? Он сказал: не знаю; разве я сторож брату моему?» И из Божьих уст звучит проклятие: «ты будешь изгнанником и скитальцем на земле».

В контексте рассказа о лагерном охраннике, мучительно переживающем свою службу, его грехопадении, муках и начале духовного воскресения, библейское притчевое сказание не только прогнозирует развитие психологического конфликта, но и определяет авторскую позицию в произведении.

Еще больший смысловый объем получает эпитафия к повести «Карагандинские девятины», имевшей подзаголовок «Повесть последних дней». Начиная с издания 2001 года, когда на-

званные произведения Павлова стали единым целым, эмблематика «Карагандинских девяти» перешла на всю трилогию – «Повести последних дней». Христианская, в данном случае апокалипсическая, доминанта в рассматриваемых текстах была усилена.

«Карагандинские девятины», в самом заглавии имеющие религиозно-поминальный мотив, рассказывают о непростом пути возвращения тела убитого солдатика на родину и предваряются цитатой из предпоследней части книги Екклесиаста: «Веселись, юноша, в юности твоей...» С одной стороны, эта фраза выглядит почти горьким издевательством: юность солдатика загублена и уже не сулит ему ничего – ни веселья, ни горя. С другой стороны, в контексте авторских раздумий над человеческой жизнью это и писательский посыл о мгновении нашего существования, и о неминувости апокалипсиса – Божьего суда, и об истинных христианских ценностях:

*«Веселись, юноша, в юности твоей, и да вкушает сердце твое радости во дни юности твоей, и ходи по путям сердца твоего и по видению очей твоих; только знай, что за всё это Бог приедет тебя на суд. И удаляй печаль от сердца твоего, и уклоняй злое от тела твоего, потому что детство и юность – суета».*

По словам С. Д. Кржижановского, «заголовочный лист ... вырабатывает, не теряя сработанности с книгой, как бы свою симпатическую, нервную систему и свою автономную циркуляцию знаков» (4, 18). Таким образом, эпиграфы, предпосланные Павловым ко всем трем произведениям, составляющим трилогию «Повести последних дней», как и весь заголовочный комплекс, ярче проясняют идейно-художественную доминанту данного текста в целом, оставаясь его самостоятельным смыслопорождающим компонентом.

#### Литература

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М., 1989.
2. Кабыкина Ю. В. Рамочный текст в драматическом произведении: А. Н. Островский и А. П. Чехов: дис. ... канд. филол. наук. М., 2009. URL: <http://netess.ru/3filologiya/142238-1-ramochniy-tekst-dramaticheskoy-proizvedenii-an-ostrovskiy-chehov.php>
3. Котлов А. К. Фольклорно-мифологические истоки хронотопа «Казенной сказки» Олега Павлова // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2012. Т. 18. № 4. С. 137–141.
4. Кржижановский С. Поэтика заглавий. М., 2001.
5. Ламзина А. В. Рама произведения // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. Стлб. 848–853.
6. Павлов О. Казенная сказка // Новый мир. 1994. № 7.
7. Павлов О. Повести последних дней: Трилогия. М., 2001.
8. Павлов О. Я пишу инстинктом / беседу вела Т. Бек // Вопросы литературы. 2003. № 5.
9. Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 3-е изд., стереотип. М., 1986.
10. Шкловский В. Б. Избранное: в 2 т. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/prosetales.html>.

# РАЗДЕЛ IV. ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ КОНТАКТОВ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821"04/16"

**Т. М. Денисова, Ф. Магальянес**

*Костромской государственный университет  
Университет г. Севилья (Испания)  
tamaradenisova@yandex.ru*

## ОБРАЗ РОССИИ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ НЕМЕЦКИХ ТЕКСТАХ

*В статье анализируются тексты немецких авторов эпохи Средневековья, которые включали в свои произведения упоминания о России. Особенностью ранних немецких средневековых текстов является не совсем достоверное, а, скорее, субъективное описание России, ее жителей, нравов и обычаев.*

*Ключевые слова: средневековые немецкие тексты, восприятие России, межкультурная лингвистика.*

**T. M. Denisova, F. Magallanes**

*Kostroma State University (Russia),  
University of Seville (Spain)  
tamaradenisova@yandex.ru*

## THE IMAGE OF RUSSIA IN MEDIEVAL GERMAN TEXTS

*The article analyses the texts by medieval German authors who included references to Russia in their works. Feature of early German medieval texts includes not quite credible, but, rather, subjective description of Russia, its inhabitants, customs, morals and manners.*

*Keywords: medieval German texts, perception of Russia, intercultural linguistics.*

Восприятие чужой культуры и отражение ее в различных текстах является важной составной частью межкультурной лингвистики. Авторы, которые пишут об иных культурах, должны способствовать тому, чтобы читатели получали объективную и достоверную информацию. К сожалению, это не всегда происходит именно так. Вероятно, это связано с тем, что процесс создания любого текста зависит от его автора или авторов и поэтому субъективен.

Россия в немецких средневековых текстах изображается не совсем реалистично, как очень далекая и, как утверждает Мехтхильд Келлер, экзотическая страна. Смешение истории и легенды является признаком первых произведений, в которых упоминается Россия: «Мировая хроника» Янзена Эникеля 1277 года, анонимный эпос 13 века «Розовый сад», а также анонимный «Марнер», написанный в 1230 году, и «Наездник» Хуго Тримбергского, созданный между 1290 и 1300 годами. Среди авторов, упоминавших Россию в своих произведениях, можно назвать также Тангейзера и Волькенштайна. Подробный список имен и произведений представлен в статье Мехтхильда Келлера, вышедшей в 1985 году в Мюнхене в издательстве Финк, – «Перспективы: представления о русских и России в 9–17 веках» (3, 81).

Эпитеты, которые используют немецкие средневековые авторы для характеристики русских людей, – «дикие» (в современном понимании «неукротенные»), «незнакомые» и «чужие», а также такие характеристики при описании характера русских, как «сила», «гордость», «высокомерие». Причем инородность воспринимается как нечто «удивительное», «странное», «тревожное». Иногда «инородность» получает моральную оценку «неправильный», «безнравственный». Встречаются и такие выражения, как «коварные московиты», «воинственная Россия», «неукротимый народ Москвы», «непобедимый народ», «горячие московиты». Эта негативная оценка все еще будет сохраняться и в XVII веке (1, 304–305). Но межкультурный аспект, который затрагивают средневековые немецкие тексты, проявляется во взаимодействии различных культур и, несомненно, обогащает эти тексты.

По мнению литературоведа и германиста Льва Копелева (1912–1997), руководителя проекта по изучению истории немецко-русских связей в Вуппертале, «первые зафиксированные впечатления немцев о России и русских относятся к XVI веку, являются сообщениями немецких, а также английских и итальянских путешественников о России» (4, 20). Что было известно в средние века о российской действительности? Какое представление имели жители средневековой Европы о русской культуре и о русском народе? Почти никакого, считает Л. Копелев. Россия, или «Московия», как говорили в средние века, уже тогда считалась Европой, хотя большая часть страны расположена в Азии. Именно этот факт позволял жителям Западной Европы использовать слово «экзотический» по отношению к русской культуре.

Во времена крестовых походов Тевтонского ордена русских продолжали считать «дикими, воинственными степными всадниками». В конце XV века философ Ян Глоговчик говорил, что русские якобы произошли от азиатов, что объясняет свойственный им «нехристианский дух». «В конце же XVII века Запад удивился: царь Пётр Великий начал проводить в своей стране реформы по европейскому образцу» (6).

Немецкие средневековые хронисты очень мало сообщали о России. Их знания ограничивались небольшими заметками послов и путешественников, а чаще всего домыслами и фантазиями. Поэтому книга Себастьяна Мюнстера «Космография», изданная в 1544 с иллюстрациями и картами, стала первой «большой немецкой энциклопедией» средних веков.

Мюнстер собрал в своём труде большое количество свидетельств, важное место среди которых имели сведения о Древней Руси. Он также опубликовал первую, не имевшую аналогов карту Восточно-Европейской равнины. Необычным представляется тот факт, что автор разделяет «Руссию» и «Московию», считая их разными странами. «Кажется, в этом отразились представления человека, для которого последствия монголо-татарского разорения Руси ещё были реальностью. Русь со столицей в Киеве – это прежнее государство, разрушенное кочевниками и на правах провинции вошедшее в состав Великого Княжества Литовского. Московия – это обновлённое княжество, выдержавшее нашествие и ставшее центром образования нового Русского государства. Не случайно Мюнстер с большим уважением отзывался о князе Дмитрие Донском, который был известен даже в средневековой Германии» (7).

В 1549 году появляется книга австрийского историка и дипломата Сигизмунда Херберштайна (1486–1566) “*Regum moscovitarum commentarii*” («Записки о Московии»). Он дважды посетил Россию: в 1517 году выступал посредником в мирных переговорах Москвы и Великого княжества Литовского, а в 1526 году в возобновлении договора 1522 года. Эти путешествия позволили ему изучить действительность во многом загадочного тогда для европейцев Русского государства.

В основу книги положен дипломатический отчет о России, который Херберштайн составил по итогам своего второго путешествия. Он внимательно изучил существовавшую к тому времени европейскую литературу о России, но отнесся к ней скептически. Не полагаясь на высказывания одного человека, Херберштайн доверял только совпадающим сведениям от разных людей, поэтому он не только подробно расспрашивал русских людей об истории и нынешнем состоянии России, но и знакомился с русской литературой. Его книга содержит даже пересказы и переводы ряда древнерусских сочинений.

В результате исследований Херберштайн смог создать первое всестороннее описание России, включающее торговлю, религию, обычаи, политику, историю и даже теорию русской политической жизни. Сочинение Херберштайна пользовалось большой популярностью и долгое время считалось основным источником знаний европейцев о России (8).

Австрийский историк Андреас Каппелер считает: «Эпоха открытий принесла не только расширение европейского кругозора об Америке, Африке и Азии, но и своего рода “открытие” России остальной Европой» (2, 150). Однако нам кажется, что речь не должна идти об

«открытии». Каппелер противоречит сам себе, так как на предыдущих страницах он утверждает: «В первой половине 16 века Московское государство считалось в немецкой империи одним из многих открытых экзотических государств...» (5, 118). О каком повторном открытии может идти речь?..

Одним из первых литературных произведений на немецком языке, где упоминается Россия, является «Песнь об Анноне, архиепископе Кёльнском» (около 1080 г.). Архиепископ Аннон был одним из первых лиц государства в начальный период правления германского короля Генриха IV. «Все государство благоденствовало, когда правил сей благочестивый князь, когда он воспитывал для державных дел юного Генриха. Что за правитель он был, молва разнесла далеко. Из Греции (Criechin) и Англии (Engelantin) короли (kuninge) ему слали дары, то же делали из Дании (Denemarkin), Фландрии (Vlanterin) и Руси (Riuzinlantin)» (9). Форма существительного Riuzin (средневерхненемецкий) была позднее преобразована в форму, которая дожила даже до нового времени – Reussen, и сохранилась, например, в официальной немецкоязычной титулатуре российских императоров: “Kaiser aller Reussen” («император всероссийский»).

Были и другие средневековые авторы, которые включали в свои произведения упоминания о России. Так, Найдхарт фон Ройенталь ввел в свое стихотворение описание танца русского человека. Не давая подробного описания, Россию упоминает и средневековый немецкий поэт Гартманн фон Ауэ в своих романах «Эрек» и «Ивайн», где наряду со знакомыми географическими названиями, появляется и таинственная, незнакомая Россия. Также Вальтер фон дер Фогельвайде пишет в своем произведении о русских, которые вместе с поляками пользуются милостью лучника (мастера по изготовлению луков). Ключевым словом в придворно-рыцарских текстах было «приключение». Именно благодаря приключениям во время крестовых походов в немецкую культуру проникали новые явления и элементы чужой культуры. Так, в 22 аванюре «Песни о Нибелунгах» упоминаются русские при перечислении чужих народов, что должно было придать значимость изображаемой сцене (3, 88).

Таким образом, можно сделать вывод о том, что особенностью ранних немецких средневековых текстов является скудное описание России, ее жителей, нравов и обычаев. У людей из Западной Европы было больше предрассудков, чем информации. Именно поэтому немецкие средневековые тексты содержат, с одной стороны, больше стереотипов, с другой стороны, восприятие России как страны далекой и экзотической.

О русской действительности в средневековой Германии знали мало, этимологическое происхождение слова «русский» – германское или славянское, тоже не было известно, но недостаточное знакомство с русской культурой поддерживало постоянный интерес к этой стране.

Что касается русской культуры, то «инаковость», как относительная категория компаративистской методологии, проявляется в немецких текстах скорее как факт, который формирует стереотипы в сознании читателя.

#### Литература

1. Hueck M. „Der wilde Moscovit“. Zum Bild Russlands und der Russen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. In: Russen und Russland aus deutscher Sicht 9.–17. Jahrhundert, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.
2. Kappeler A. Die deutschen Flugschriften über die Moskowiter und Iwan den Schrecklichen im Rahmen der Russlandliteratur des 16. Jahrhunderts. In: Russen und Russland aus deutscher Sicht 9.–17. Jahrhundert, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.
3. Keller M. Perspektiven: Vorstellungen von „Riuzen“ in der deutschen Literatur des Mittelalter. In: Russen und Russland aus deutscher Sicht 9.–17. Jahrhundert, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.
4. Kopelew L., Keller M. Russen und Russland aus deutscher Sicht 9.–17. Jahrhundert, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.
5. Leitsch W. Das erste Russlandbuch im Westen – Sigismund Freiherr von Herberstein. In: Russen und Russland aus deutscher Sicht 9.–17. Jahrhundert, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985.

6. Немцы о русских в глазах Европы: «русский» – это нечто большее, чем просто сосед. URL: <http://the-blogger.ru/2017/04/nemtsy-o-russkikh-v-glazah-evropy-russkij-eto-lichno-bolshee-chem-prosto-sosed/>

7. Что знали немцы о средневековой Московии? («Русская Германия», Германия). URL: <https://news.rambler.ru/science/13059630-chto-znali-nemtsy-o-srednevekovoy-moskovii-russkaya-germaniya-germaniya/>

8. Записки о Московии. URL: <http://vostlit.info/Texts/rus8/Gerberstein/frameset1.htm>

9. Песнь об Анноне, архиепископе Кёльнском. URL: [http://www.othist.ru/istochniki\\_zap\\_023.html](http://www.othist.ru/istochniki_zap_023.html) (дата обращения 10.04.2019).

УДК 821(4).09; 821.161.1.09"19"

**Т. Г. Чеснокова**

*Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва)*  
tchesno@bk.ru

### **ХРИСТИАНСКИЙ «ГАМЛЕТ» П. А. ФЛОРЕНСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ «РУССКОГО ШЕКСПИРА»**

*Философско-эстетическое эссе П. А. Флоренского «Гамлет» (1905) и представленная в нем христианская интерпретация трагедии У. Шекспира рассматриваются в статье как характерное явление русского «религиозного ренессанса» начала XX в. и заметная веха в истории «русского Шекспира».*

*Ключевые слова: «Гамлет», П. А. Флоренский, русский Шекспир, христианство.*

**T. G. Chesnokova**

*Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences*  
tchesno@bk.ru

### **CHRISTIAN "HAMLET" BY PAVEL FLORENSKY: STUDYING "RUSSIAN SHAKESPEARE"**

*The article deals with the philosophical aesthetic essay "Hamlet" by Pavel Florensky and considers the Christian interpretation of William Shakespeare's tragedy given in it as a phenomenon characteristic of the spiritual atmosphere of the so called Russian religious Renaissance and as a landmark in the history of "Russian Shakespeare".*

*Keywords: Hamlet, Pavel Florensky, Russian Shakespeare, Christianity.*

Темы «Шекспир и религия», «Шекспир и христианство» имеют богатую историю в отечественном и зарубежном шекспироведении, что позволяет выявить некоторые различия в их трактовке в России и за рубежом. В частности, можно отметить преобладание на родине драматурга эмпирических исследований, посвященных поиску и анализу библейских цитат и аллюзий в словесной ткани его произведений, изучению документальных источников, характеризующих религиозную жизнь шекспировской эпохи, выявлению круга религиозных текстов, с которыми Шекспир мог быть знаком (ср.: «Наиболее продуктивной... представляется позиция тех западных ученых, которые пытаются, в основном на примере отдельных произведений... вписать библейскую традицию у Шекспира в культурологический контекст его эпохи» (5, 12)). Данное направление исследований имеет своих приверженцев и в России. Среди наиболее заметных работ этого плана следует упомянуть монографию В. П. Комаровой «Шекспир и Библия» (1998) (10) и статью В. К. Кантора «Гамлет как христианский воин» (2008), в которой духовные черты шекспировского героя рассматриваются в русле идей христианского гуманизма (9).

Вместе с тем, как показывает опыт изучения дореволюционной российской шекспирианы, в трактовке религиозных проблем шекспировского творчества отечественная мысль в большей степени тяготела к выходу за пределы частных – текстологических и культурно-исторических – вопросов, стремясь к большим философским обобщениям, касающимся духовной природы шекспировского творчества и отдельных произведений драматурга. В русской культуре XIX–XX вв. – на фоне глубоко укорененных традиций православия и в связи с культурным явлением религиозного ренессанса в жизни интеллектуальной элиты рубежа столетий – рас-



пространение позитивистских и атеистических идей делало задачу религиозного самоопределения особенно насущной, побуждая проецировать актуальные духовные вопросы современности на творчество одного из самых почитаемых западноевропейских классиков.

На фоне острой полемики по вопросам религиозной жизни само представление о степени и характере религиозности Шекспира было противоречивым, доходя до противоположности в суждениях таких авторов, как, например, Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, в равной мере декларировавших свою приверженность христианству. Первый в своем знаменитом очерке «О Шекспире и о драме» без тени сомнения утверждал, что Шекспир «писал... без всякого не только религиозного, но и нравственного содержания» (13), в то время как Ф. М. Достоевский в черновиках к «Бесам» назвал Шекспира «пророком, посланным Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеческой» (6, т. 11, с. 237). Различие между прочтением трагедий Шекспира как сочинений, индифферентных к вопросам религии (10), и убеждением в их глубинной связи с традициями христианской культуры (см., в частности: 3; 4; 11) сохраняется до сих пор, при этом само по себе наличие полемического фона порой придает высказываниям сторонников той и другой точек зрения излишне категоричный характер. Так, В. П. Комарова, приведя немало убедительных параллелей между Шекспиром и Библией, в итоге приходит к выводу, что «в тех редких случаях, когда в трагедиях появляются метафоры или просто словесные сочетания, подсказанные текстами священных книг, их смысл не совпадает со смыслом сходных мест в Библии» (10, гл. 3), хотя в большинстве проанализированных ею цитат контекстуальное значение библейских аллюзий напрямую подсказано источником. С другой стороны, обоснованные рассуждения об органической близости христианской культуры Шекспиру (а Шекспира – христианской культуре) в работах исследователей противоположного лагеря порой сопровождаются выводами, которые едва ли могут быть приняты без существенных оговорок, начиная с определения «Гамлета» как «христианской трагедии» (11) и заканчивая попыткой превращения Датского принца в образец христианской религиозности (ср.: «Гамлет – искренний и сознательный христианин. Это определяет всю систему его поведения» (9)).

В суждениях о Шекспире порой очевидным образом сказывается влияние собственных взглядов адептов той или иной точки зрения. Отечественные сторонники «христианского Шекспира», в частности, нередко стремятся к сближению духовного мира шекспировских трагедий с традициями православной культуры, вплоть до сознательной адаптации их проблематики и ментальных установок к духовным стандартам последней. В русло данной тенденции вписывается и стремление абстрагироваться от вопроса о конфессиональной принадлежности Шекспира, что позволяет рассматривать духовные смыслы, воплощенные в шекспировской драматургии, как если не совпадающие, то во всяком случае не противоречащие православному взгляду на мир, человека и Бога. Не случайно наряду с комплексом культурных явлений и эстетических представлений, лежащих в основе понятия «русский Шекспир» (см.: 12), некоторые современные авторы (Б. Н. Гайдин) считают возможным говорить о феномене «православного Шекспира» (4, 238), понимая под этим сформировавшийся на русской почве культурный образ шекспировских «шедевров», давно и прочно вошедших «в тезаурус православных читателей» (там же). Если принять этот термин, то несомненной частью обозначаемого им явления следует признать эссе Павла Флоренского «Гамлет» (1905), несмотря на то, что сам его автор, обучавшийся в тот период в Московской духовной академии, отнюдь не ограничивал свое восприятие смысла трагедии исключительно православным контекстом.

Имя «русского Леонардо», Павла Александровича Флоренского (с 1911 г. – священника Русской православной церкви), настолько хорошо известно в среде не только служителей церкви и ученых-гуманитариев, но и представителей естественных наук, что это освобож-

дает от необходимости перечислять основные вехи его биографии (начиная с обучения на физико-математическом факультете Московского университета и заканчивая расстрелом в 1937 г. – после трехлетнего пребывания в Соловецком лагере). Стоит, однако, отметить, что «литературоведческая» (по определению игумена Андроника (А. С. Трубачева) и Мирослава Йовановича) работа о «Гамлете» (14, 135; 8, 668) явилась важным этапом в становлении философско-религиозных взглядов мыслителя на пике его интереса к «экзистенциальным по содержанию темам анализа» (1, 485).

Относительно небольшое по объему эссе открывается двумя теоретическими главами, в которых автор излагает философские и эстетические основы реализуемого им подхода. Признавая «диалектический» (т. е. опирающийся на построения разума) характер своих рассуждений, Флоренский, однако, подчеркивает интуитивный характер первичного опыта: «корневого и нутряного» знания «Гамлета», из которого выводится и сам анализ, и достигнутое с его помощью «предметное» знание (14, 138). Аналогичным образом эстетическое восприятие, в снятом виде содержащее оценку поэтической формы, имеет внерациональную природу. Оно возникает как непосредственный отклик на целостность произведения, позволяющий заключить, что оно представляет собой «вершину», «относительный максимум» и «кульминационный пункт» определенной линии художественного развития. «Гамлет» (подобно «Царю Эдипу» Софокла), бесспорно, являет собой такую вершину, концентрируя самую сущность трагического и пробуждая в читателе или зрителе «неизгладимый и потрясающий своей силой трагический пафос» (14, 141).

Это «непосредственное впечатление трагического» в «Гамлете» (14, 141), по убеждению автора эссе, подтверждается опытом сравнения пьесы Шекспира с ее перделками – опытом, раскрывающим «многое... в трагической необходимости и во внутренней связности хода действия» и наглядно разъясняющим «многие красоты “Гамлета” настоящего» (14, 139). Подобное впечатление концентрирует в себе опыт интуитивного познания трагического как выражения закономерной, необходимой гибели: «Именно потому и производит “Гамлет” впечатление трагического, что... к гибели ведет не случайная причина, а та самая сила, которая обуславливает собой весь ход действия, что пьеса – постепенная гибель, что трагедия “Гамлет” – сама гибель» (14, 141). Подобное утверждение с необходимостью ставит перед читателем вопрос о сущностном содержании представленного в «Гамлете» «гибельного» процесса, к ответу на который Флоренский продвигается постепенно – через анализ «безволия» Гамлета.

Мысль о безволии Датского принца – трюизм шекспировской критики XIX в., опровергаемый многими авторами века XX. Но в отличие, например, от Фрейда, доказывавшего способность героя к решительным действиям ссылаясь на явления фабульного ряда (импульсивное убийство Полония и обдуманная расправа над Розенкранцем и Гильденстерном, которых принц, «с полной убежденностью князя эпохи Возрождения, посылает на смерть, задуманную для него самого» (15, 19)), Флоренский «диалектически» выводит то же заключение из данной читателю «помимо всякой рефлексии и анализа» (14, 142) интуитивной уверенности в том, что «Гамлет» есть произведение истинно трагическое и обладает всеми признаками настоящей трагедии. Последнее с необходимостью предполагает наличие в нем действия и «точки, куда направляются все события» – «реального центра отпора этим событиям», т. е. «героя – Гамлета», который «должен действовать» (14, 143). Не требующее доказательств ощущение (интуитивное знание) того, что подобное действие в шекспировской пьесе наличествует, что «Гамлет» – трагедия, а принц – настоящий герой трагедии, наталкивается, однако, на столь же отчетливое ощущение случайности «внешнего содержания» действия, подталкивающее к противоположному выводу о том, что герой – «датский принц – безволен» (14, 143).

Выход из этого противоречия обнаруживается в том, что волевое начало, сосредоточенное в герое и активно в нем *действующее*, направлено не вовне – как противовес внешним силам, а внутрь – на формально однородные и в то же время «антагоничные» по содержанию волевые акты в душе принца, которые «взаимно парализуют друг друга», предоставляя все внешнее действие во власть случайности. Играя диалектической терминологией, Флоренский формулирует это так: «Гамлет безволен в отношении для другого, но не безволен в себе и для себя» (14, 143). Подобный кажущийся «паралич» воли может означать лишь борьбу противоположных мотивов, каждый из которых, выступая как *действенный*, подлинный мотив для сознания, не может в единстве последнего сосуществовать на равных с «противоборствующим» ему мотивом, что приводит Флоренского к выводу о «наличности двух несовместных сознаний», раскалывающих личность героя шекспировской трагедии.

Только констатировав (и логически обосновав) факт подобной борьбы в душе принца Датского и связав суть сознания Гамлета с его «переходностью» (14, 146), Флоренский решает дать прямое обозначение борющимся силам и раскрыть обобщающий смысл их борьбы. По мнению Флоренского, речь идет о решительном столкновении двух исторических типов *религиозного* сознания (квинтэссенции всякого истинного сознания вообще): родового (языческого), унаследованного Гамлетом и сохраняющего призрачное господство над «решениями» и «делами» людей, и христианского, ведущего к отрицанию самых основ язычества – ниспровержению целей, превозносимых законами обожествленного рода, и осуждению оправдываемых им побуждений, – ситуация, напоминающая момент исторической смены богов в «Орестее» Эсхила, но затрагивающая уже не только форму (материнское или отцовское право), но и самую суть родового сознания (как обожествления рода и его превознесения над индивидом).

Императивный характер обеих религиозных «правд», а также отсутствие внешних опор христианского сознания как в «реальном», так и в потустороннем мире (Клавдий и Призрак) приводит к тому, что каждая из них попеременно предъявляет свои права на сознание Гамлета, но не может окончательно победить другую. Выходом из этой последовательной (и неразрешимой для самого героя) смены нравственных императивов может стать только гибель, в которой принц разделяет судьбу старого мира и одновременно освобождается от него – гибнет не как представитель «нечистой» правды, которая рушится от собственной нечистоты, но как «неудавшийся пророк» правды новой (14, 146): тот, кто «не сделался христианином», но уже «не мог быть язычником» (14, с. 149). По этой причине Гамлет, чью память не ведающий сомнений «хороший язычник» Фортинбрас заслуженно почтил «величавой отходной», столь же заслуженно может рассчитывать на дар молитвы со стороны христиан – тех, кто воспользовался «работой Гамлета» в поисках «пути, по которому можно перейти к новому сознанию» (14, 150).

Трактовка «Гамлета» в эссе Флоренского, отмеченная печатью духовных интересов и личного опыта автора (см.: 14, 135–137), вместе с тем отличается взвешенным стремлением не навязывать герою и драматургу ту или иную интеллектуальную позицию, но, сохраняя контакт с живым эстетическим впечатлением, именно из него выводить рациональное суждение о трагедии, ставя тем самым преграду произвольному наложению на текст какой-либо доктринальной схемы. Опирающиеся на эту диалектическую логику выводы (о «переходности» Гамлета, о невозможности победы в его душе и в трагическом действии какой-либо их двух «правд») кажутся по этой причине более созвучными внутреннему строю трагедии и устойчивым традициям ее эстетического восприятия, чем некоторые суждения современных авторов, на первый взгляд, более выверенные с точки зрения культурно-исторического контекста, но поневоле превращающие Датского принца в воплощение готовой идеи, пусть даже предельно важной для мировоззрения эпохи Шекспира.

Абстрактные, казалось бы, рассуждения Флоренского о язычестве и христианстве, по видимости неактуальные для мира трагедии, в котором ни у кого из героев не вызывает вопросов присутствие монастырей и священников, пение херувимов или запрет на самоубийство, в то же время свидетельствуют о глубоком понимании автором временной многослойности действия трагедии, включающей пласт не только «малого» (в терминах М. М. Бахтина), но и «большого» исторического времени, отголоски его «подземных» глубин, хранящихся в «памяти» архаического сюжета языческой саги. «Переходность», о которой православный мыслитель пишет в ранней работе о «Гамлете», это, с одной стороны, исторический водораздел между языческим варварством и еще не вступившим на землю «Датского королевства» христианством (пласт легенды об Амлете), и вместе с тем грань между «новым язычеством» Ренессанса и Просвещения и реакцией на него в культуре XIX–XX вв. – реакцией, словно предчувствуемой Шекспиром и, по мысли Флоренского, внятной ему, несмотря на неразделимую связь с «мирочувствованием» Ренессанса.

В свете подобной «обратной перспективы», перенесенной на восприятие творчества Шекспира, мы, признавая, что «Гамлет» явился для Павла Флоренского проекцией ряда волнующих его вопросов, не должны отрицать, что предложенная им «схема» трагедии, резонируя с ее внутренней структурой, сохраняет исследовательский потенциал, приглашая к «достраиванию» и плодотворной полемике, в то время как более «объективные» характеристики пьесы в ее отношении к духовному климату эпохи нередко производят впечатление полезного, но абстрактного комментария, не проясняющего художественного впечатления, полученного нами при чтении трагедии. Ср.: «Несмотря на всю убедительность исторического подхода в решении проблемы Гамлета, он оказывается неспособным интерпретировать многие сцены, когда принц Датский руководствуется чем-то большим, чем историческая практика и обычаи в установлении справедливости» (3).

В этом отношении, как справедливо указывает Н. К. Бонецкая (14, 151), значение и метод толкования шекспировской пьесы Флоренским сопоставимы с «субъективной» критикой Л. С. Выготского, спустя десять лет обратившегося к «Гамлету» в многостраничном «этюде» о нем (1916). Как и Флоренский, Выготский считает наиважнейшей исходной точкой всякого умозрительного эстетического суждения субъективную – «внутреннюю реакцию на “Гамлета”» (2, 95), подчеркивает полноту воплощения трагического в этой пьесе Шекспира (2, 98), характеризует «миф трагедии» как «религиозную... истину, раскрытую в художественном произведении» (2, 88, 89). Не связанная с традициями православной мысли, интерпретация Выготского стала такой же неотъемлемой частью «русского Шекспира» (в его мистически-религиозном прочтении), как и эссе Флоренского, подталкивая исследователей к сопоставлению двух оригинальных толкований Шекспира в отечественной культуре начала XX в. (7), при этом богатство смыслов, заключенных в обеих работах, их разнообразные связи с историческим и философско-религиозным контекстом, оставляют широкое поле для новых попыток сравнительного анализа и новых прочтений великой трагедии Шекспира.

#### Литература

1. *Визгин В. П.* Соотношение платонистской и экзистенциальной установок в религиозной философии Павла Флоренского // *Богословские труды* / под ред. А. Г. Дунаева. М., 2007. Вып. 41. С. 449–503.
2. *Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском, В. Шекспира // *Выготский Л. С. Полн. собр. соч.*: в 16 т. М., 2015. Т. 1. С. 77–304.
3. *Гайдин Б. Н.* Христианские мотивы в «Гамлете» Шекспира // *Электронная энциклопедия «Мир Шекспира»*. URL: [http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3853.html#\\_ftn1](http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3853.html#_ftn1)
4. *Гайдин Б. Н.* Шекспир и христианская культура // *Знание. Понимание. Умение*. 2006. № 2. С. 236–239.
5. *Горбунов А. Н.* Шекспировская теодицея («Книга Иова» и «Король Лир») // *Горбунов А. Н. Шекспировские контексты*. М., 2006. С. 11–29.
6. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972–1990.

7. *Ивлев В. П.* Два «Гамлета»: (Флоренский, Выготский) // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: К 120-летию со дня рождения о. Павла. СПб., 2002. С. 127–136.
8. *Йованович М.* Проблема человека в автобиографической прозе свящ. Павла Флоренского // П. А. Флоренский: pro et contra: Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1996. С. 668–677.
9. *Кантор В. К.* Гамлет как христианский воин // Вопросы философии. 2008. № 5. С. 32–46. URL: <http://ec-dejavu.ru/h/Hamlet.html>.
10. *Комарова В. П.* Шекспир и Библия: (Опыт сравнительного исследования). СПб., 1998. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-i-bibliya.html>.
11. *Маиевский А.* Гамлет Шекспира // Нева. 2012. № 4. URL: <http://www.zh-zal.ru/neva/2012/4/ma11.html>.
12. Русский Шекспир: информационно-исследовательская база данных. URL: <http://www.rus-shake.ru/>
13. *Толстой Л. Н.* О Шекспире и о драме (Критический очерк). URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/publicistika/publicistika-23.htm>.
14. *Флоренский П.* Гамлет // Литературная учеба. 1989. № 5. С. 135–153.
15. *Фрейд З.* Царь Эдип и Гамлет (Из книги «Толкование сновидений») // Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 17–19.
16. *Чеснокова М. Г.* Экзистенциально-религиозные мотивы в эссе Л. С. Выготского о Гамлете (1916) // Культурно-историческая психология. 2018. Т. 14. № 2. С. 129–137.

УДК 821(4).09; 821.161.1.09"18"; 821.09"1918/..."

**Е. В. Зимина**

*Костромской государственный университет*  
[ezimina@rambler.ru](mailto:ezimina@rambler.ru)

## ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ В БРИТАНИИ И РОССИИ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI СТОЛЕТИЯ

*В работе сравнивается британский и русский исторический роман как в классическом «вальтер-скоттовском» варианте, так и в современных поджанрах и стилях. Автор выделяет основные черты романов увверлевского цикла и рассматривает их влияние на русскую литературу XIX века. Также показаны причины расхождения русской и британской традиции исторического романа. В работе даётся краткий обзор поджанров современного британского исторического романа.*

*Ключевые слова: исторический роман, «вальтер-скоттовский роман», современные поджанры, политический роман.*

**Ye. V. Zimina**

*Kostroma State University*  
[ezimina@rambler.ru](mailto:ezimina@rambler.ru)

## HISTORICAL NOVELS IN BRITAIN AND RUSSIA: A 21<sup>ST</sup> CENTURY PERSPECTIVE

*The author compares the British and Russian historical novel in both its classical variant a la Scott and in contemporary sub-genres. The author describes the features of Waverley novels and analyses their influence on the Russian literature of the 19<sup>th</sup> century. Besides, the paper outlines the causes of split in the Russian and British tradition of the historical novel. The author gives a brief overview of sub-genres characteristic for the contemporary British historical novel.*

*Keywords: historical novel, novel a la Scott, contemporary sub-genres, political novel.*

Политические разногласия между Россией и Британией имеют долгую, почти двухсот-летнюю историю. Поэтому кажется невероятным, что литературные связи двух стран с течением времени не только не разрушаются, но и постоянно обогащают культуру обеих стран.

В нашей работе мы уделяем особое внимание такому литературному жанру, как исторический роман, и анализируем сходство и различие жанра в Британии и России.

Традиционно исторический роман – очень широкое понятие. Например, «Британская энциклопедия» трактует жанр как повествование, действие которого происходит в прошлом и которое даёт либо реалистическое изложение реальных исторических событий художественными средствами, либо их авторскую интерпретацию (1). Расплывчатость и неопре-

делённость формулировки позволяет отнести к жанру исторического романа совершенно разные по стилю произведения.

Основоположителем европейского исторического романа в его классическом понимании по праву считают Вальтера Скотта. Разумеется, нельзя утверждать, что до «шотландского чародея» никто не писал на исторические темы. Например, в России исторические романы были написаны Карамзиным, Батюшковым и многими другими. Однако критики справедливо отмечают, что эти произведения были, скорее, псевдоисторическими, так как «старые времена», которые можно легко отнести как к XV, так и к XVI веку, служили лишь фоном для сентиментальной истории главных героев (например, «Наталья, боярская дочь» Карамзина). Если же в романе упоминалось реальное историческое лицо, то его образ являлся очень вольной авторской интерпретацией и часто ничего общего со своим прототипом не имел («Марфа-посадница, или Покорение Новгорода» Карамзина). Сам Карамзин позже называл свою «Марфу» сказкой (3)

«Уэверли, или Шестьдесят лет назад», первый широко известный роман Скотта, оказался настолько удачным, что Скотт решил использовать те же принципы и приёмы в других своих произведениях. За исторический фон «Уэверли» взяты события относительно недавнего Скотту прошлого – якобитские восстания в Шотландии в первой половине XVIII века. Когда Скотт задумал роман, некоторые участники тех событий были ещё живы. Более того, интерес к собственной истории вспыхнул с новой силой после того, как в 1782 был отменён указ 1746 года о запрете шотландской национальной одежды, языка, традиций и «всего шотландского». Недавние исторические события – не единственная причина популярности романов Скотта. Можно выделить следующие общие черты множества произведений великого шотландца. Во-первых, главный герой, обычно молодой человек, получивший несколько хаотичное образование, куда-то едет. Во время путешествия он сталкивается с трудностями, в результате которых попадает во враждебный лагерь. Не изменяя своим моральным и политическим убеждениям, он, тем не менее, проникается сочувствием и пониманием к противнику. Во-вторых, в романе параллельно историческим событиям развивается романтическая линия. Герой выбирает между двумя женщинами (у Скотта выбор всегда предопределён – неизменно победит светловолосая дама). В-третьих, в течение всего повествования герою помогает таинственный незнакомец, позже оказывающийся влиятельной фигурой. И, наконец, благородство протагониста приводит к успешному разрешению моральных затруднений. Роман обычно заканчивается свадьбой.

В композиционном плане Скотт часто прибегает к принципу отчуждения: автор пишет, что он всего лишь редактирует найденные им рукописи или дневники главного героя: разбивает текст на главы и снабжает каждую главу эпиграфом. (Следует сказать, что эпиграфы у Скотта встречаются не во всех романах). Эти эпиграфы представлены как цитаты, но часто они придуманы самим Скоттом.

В России баллады и романы Скотта появились, в основном, в переводе с французского. Переводы непосредственно с английского также были, но появились они немного позже. Удивительно, что, пройдя через такое количество трансформаций, они оставались занимательными и актуальными для российского читателя. Эта актуальность была вызвана разными причинами.

В. А. Жуковский использовал баллады Скотта для совершенствования переводческих навыков, хотя «Суд в подземелье», созданный на основе Второй Песни «Мармиона», нельзя считать переводом «Мармиона» или его фрагмента; это самостоятельное произведение, поскольку в нём полностью смещён акцент, характеры действующих лиц целиком переосмыслены.

П. Катенин и А. Шаховской, несмотря на разницу в политических взглядах, создали театральную «переделку» романа «Айвенго», состоящую из двух частей: пролога «Пир Иоанна Безземельного» и собственно пьесы «Иваной» (искажённое *Ivanhoe*, т.е. Айвенго). Несмотря на то что спектакль был длинным, он был принят с энтузиазмом, поскольку оказался необычайно современным, хотя действие происходит в Англии XII века. В пьесе поднимался

и вопрос об «истинном монархе», и о рабстве (ср. крепостное право), и, наконец, о влиянии французского языка на родной (действие «Айвенго» происходит во времена Нормандского завоевания Англии, в результате чего древнеанглийский язык подвергся значительному, иногда насильственному влиянию старофранцузского). Языковой вопрос был наиболее близок Катенину и Шаховскому как «архаистам». Театральные постановки настолько популяризовали Скотта в России, что он стал самым переводимым автором (4). Это повлекло за собой огромное количество подражателей. Большинство «вальтер-скоттовских» романов не отличалось высокими художественными достоинствами. Однако среди них есть и истинные шедевры русской литературы. Самым известным (и, на наш взгляд, лучшим) романом *ala Scott* русской литературы XIX века стала пушкинская «Капитанская дочка», в которой можно найти сходство и с «Айвенго», и с «Уэверли», и с «Эдинбургской темницей», и, разумеется, с «Роб Роем». Последний роман оказал влияние на «Капитанскую дочку» не только в плане сюжета, но и с организационной точки зрения. Скотт предварил «Роб Роя» длинным прологом, в котором он рассказывает историю истинного Роб Роя Макгрегора. Пушкин же, независимо от «Капитанской дочки», также пишет исследование «История пугачёвского бунта». Хотя «История...» и «Капитанская дочка» не публиковались как единое произведение, скоттовский принцип здесь сохранён.

Утверждая, что он «может заткнуть за пояс Вальтера Скотта» (2, 351), Пушкин, возможно, был прав. Он не стремился к европейской популярности «Капитанской дочки», но для русского читателя его повесть была более легкочитаемой, нежели скоттовские романы. Тем не менее все приёмы Скотта сохранены и у Пушкина: таинственный помощник (сам Пугачёв), молодой герой, волею судеб оказавшийся между двух лагерей и вынужденный сделать моральный выбор, и любовная линия, и наказанный злодей, и даже эпизод в царскосельском парке (здесь налицо практически полное сходство с таким же эпизодом из «Эдинбургской темницы»; единственная разница заключается в трактовке Скоттом и Пушкиным понятий «милость» и «справедливость»).

Отдельные «вальтер-скоттовские» элементы встречаются и у других писателей начала XIX века, хотя нельзя сказать, что влияние Скотта на Лермонтова, и тем более на Гоголя, оказалось столь же значительным, как в случае с Жуковским и Пушкиным.

С середины XIX века интерес к историческому роману как в Британии, так и в России стал угасать, но скоттовскими приёмами писатели время от времени пользовались и впоследствии, а сами романы Скотта цитировали и упоминали во многих произведениях И. С. Тургенев, И. А. Гончаров и др.

Вторая волна исторического романа как массового явления пришла на вторую половину XX века, несмотря на то, что отдельные произведения этого жанра создавались и ранее (Р. Олдингтон «Смерть героя», А. Толстой «Хождение по мукам»).

После Второй мировой войны между британскими и русскими историческими романами наметилось существенное различие. В отличие от Советского Союза Британия не так сильно пострадала в годы войны, поэтому военная тематика занимала в англоязычных исторических романах незначительное место (термин *The Great War*, Великая Война, используемый в Великобритании, относится к Первой мировой войне, так как потери Британской Империи тогда были гораздо более существенными и при этом в большой степени неожиданными).

Советские военные романы и повести отличаются реалистической манерой написания. Британский же исторический роман распался на множество поджанров. Это явление напрямую связано с событиями, произошедшими в Британской Империи после 1945 года. В 1947 году Империя потеряла свою крупнейшую колонию, Британскую Индию. В 1949 году Ирландия, кроме Северной Ирландии, утратила статус доминиона и окончательно получила независимость. Последующие годы ознаменовались антиколониальным движением по всему

миру. Независимость послужила причиной появления огромного пласта постколониальной литературы и интереса авторов к прошлому своих стран. Однако создавались такие произведения на английском языке, и многие авторы получили образование в британских университетах. Таким образом, в английской литературе появились новые, самобытные и даже экзотические черты, а также новые жанры и стили. Также постколониальное движение совпало по времени с появлением идей о независимости Шотландии и Северной Ирландии. Поэтому к историческому роману можно отнести произведения таких разных на первый взгляд авторов, как Салман Рушди (магический реализм), Керн Карсон (постмодернизм), Йен Ренкин (детективный исторический роман). Со временем изменялась актуальность политических тем, и начало XXI века стало временем расцвета других поджанров исторического романа: альтернативная история (Хилари Мантел и её критика в адрес Маргарет Тэтчер), историческая готика и викторианский роман (Сара Перри), мистико-философский исторический роман (Джеймс Робертсон). Однако, несмотря на жанровое разнообразие, влияние Вальтера Скотта и его принципов исторического романа чувствуется и в этих произведениях. Участники семинара по современной британской литературе в Ясной Поляне в июле 2018 года отмечали, что практически во всех современных исторических романах герой по-прежнему находится между двух лагерей. В некоторых романах это до сих пор вооружённое противостояние (Надифа Мохаммед, «Сад потерянных душ»), в некоторых – религиозное мировоззрение (Сара Перри, «Змей в Эссексе») или моральные убеждения (Энди Миллер, «Чистота»). Но герой всегда пытается понять противоположную точку зрения, а это именно то, чего, по мнению участников семинара, так сейчас не хватает Великобритании. Современная британская литература – зеркальное отражение её внешней и внутренней политики.

Также некоторые авторы активно пользуются скоттовским принципом отчуждения, например Джеймс Робертсон («Завет Гидеона Мака»).

Современный британский исторический роман не всегда имеет счастливую, в отличие от «уэверлевского» цикла, развязку, но герой находит некое внутреннее умиротворение и приходит в согласие с собой. Временной разброс, как и у Скотта, велик – от XVIII до начала XXI века.

Современный русскоязычный исторический роман, на наш взгляд, отличается концепцией противостояния. Трагические события в жизни страны практически исключают скоттовскую концепцию примирения и толерантности. Временные рамки также более узкие – это, в основном, события 1930-х годов, хотя попадают и исключения. В романе Дм. Новикова «Голомяное пламя» действие происходит не только в 30-е годы, но и в XVI веке – история Варлаама Керетского. Военная тематика и новейшая история, большей частью, переместилась в кинематограф. Таким образом, русскоязычный современный исторический роман отличается реалистичной манерой и пронизан трагизмом.

К сожалению, британский читатель практически не знаком с современным русским романом, хотя многое делается для исправления ситуации (переводческие проекты, гранты на перевод и т.д.). Благодаря подобным проектам британский роман лучше знаком российскому читателю. Остаётся надеяться, что взаимное изучение литературы обеих стран обогатит литературный опыт и мастерство писателей, а также поможет читателям лучше узнать историю и культуру обеих стран.

#### Литература

1. Encyclopaedia Britannica. Historical novel. URL: <https://www.britannica.com/art/historical-novel>.
2. Бартенева П. И. О Пушкине. М., 1992.
3. Карамзин Н. М. Известие о Марфе Посаднице, взятое из жития св. Зосимы. URL: [http://dugward.ru/library/karamzin/karamzin\\_izvestie\\_o\\_marfe.html](http://dugward.ru/library/karamzin/karamzin_izvestie_o_marfe.html).
4. Киселёва Л. Вальтер Скотт в интерпретации русских «архаистов». URL: <http://www.ruthenia.ru/document/436730.html>.



УДК 821.161.1"18"; 821(4)

**А. В. Кораблева**

*Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
korableva.alena.98@bk.ru*

**«АПОГЕЙ БАЛЬЗАКОВСКОГО ВЛИЯНИЯ»:  
ТРАДИЦИИ О. ДЕ БАЛЬЗАКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»  
И «ШАГРЕНЕВАЯ КОЖА»)**

*В статье предпринимается попытка проследить сходство в тематике двух романов, мотивной структуре, разработке характеров персонажей, их мировоззренческих позиций.*

*Ключевые слова: Оноре де Бальзак, Ф. М. Достоевский, интертекстуальность.*

**A. V. Korablyova**

*Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University  
korableva.alena.98@bk.ru*

**"THE APOGEE OF THE INFLUENCE OF HONORÉ DE BALZAC":  
THE TRADITIONS OF BALZAC'S IN THE NOVEL "CRIME AND  
PUNISHMENT" BY FYODOR DOSTOEVSKY  
(WITH TWO NOVELS – "CRIME AND PUNISHMENT" AND  
"THE SKIN OF SORROW" – AS A BASIS FOR THE ARTICLE)**

*Influence of the novel "The Skin of Sorrow" by Honoré de Balzac on the creative originality of one of Fyodor Dostoyevsky's main novels "Crime and punishment" are analysed in the article. The author traces similarity in subject of two novels, structure of motives, development of characters.*

*Keywords: Honore de Balzac, Fyodor Dostoyevsky, intertextuality.*

Оноре де Бальзак – одна из знаковых фигур в жизни Ф. М. Достоевского. Начиная с 1843 года, когда Достоевский берется за перевод «Евгении Гранде», и до конца жизни его не покидает интерес к творческой деятельности Бальзака. Внутреннее, духовное родство двух великих романистов проявляется в сходстве не только их мировоззренческих установок, но и в сходстве тематики, проблематики произведений, в выборе героев, разработке их характеров.

В 1830–1831 годах Оноре де Бальзак создает «Шагреновую кожу», сам он называл это произведение своим «отправным началом». Именно в нем впервые появляется любимый тип бальзаковского героя – бедный, амбициозный молодой человек, желающий добиться признания и богатства, вступающий в конфликт с обществом.

Герои Бальзака постоянно находятся перед выбором и постоянно делают неверный выбор. Рафаэль де Валентен предпочитает Феодору Полине, затем, не слушая антиквара, забирает шагреновую кожу и т.д. Перед выбором стоят и герои Достоевского, только если у Бальзака персонажами чаще всего руководят материальные интересы, то в романах русского писателя огромную роль играет уровень борьбы за выживание и борьбы за идею.

Идея часто соотносится у Достоевского с понятием мечты, с такими же мечтами-«хотениями» связывается одна из главных мыслей романа Бальзака: необходимо контролировать свои желания, они «соизмеримы с жизнью». В этом аспекте образ шагреновой кожи как символа разрушительности желаний особенно важен в контексте «Преступления и наказания». Допустив однажды в свое сознание «мечту» об убийстве, герой неминуемо приходит к воплощению этой мечты, перенесению ее из сферы сознания в сферу реальности. Желание в своем зародыше не было им вытеснено, но, наоборот, развивалось, пока в какой-то момент

не стало чем-то «новым, грозным». Это напоминает реализацию бальзаковской идеи об опасности желаний, над которыми человек постепенно теряет контроль.

Об опасности потерять контроль говорит и бальзаковский антиквар, у которого есть собственная идеология, заключающаяся во взаимосвязи и противопоставлении трех глаголов – «желать», «мочь» и «знать». Первые два неминуемо разрушают, последний является апофеозом понимания и принятия. Мы видим, как это реализуется в «Преступлении и наказании»: начав с глагола «желать», Раскольников покусается на глагол «мочь» («право иметь»), а затем (и только еще в будущем) постепенно приходит к глаголу «знать».

Помимо прочего, Достоевского и Бальзака сближает еще одна существенная черта: оба писателя говорят о том, что за одним преступлением неминуемо следует другое. Выстраиваются цепочки связанных между собой событий, и с каждым новым событием узел становится все туже. За убийством Алены Ивановны следует убийство беременной Лизаветы (амбивалентный образ беременной смерти), за всем этим в некотором смысле убийство самого себя, череду же смертей завершает смерть матери Раскольникова. Однако отличие Достоевского от Бальзака состоит в том, что его герои все же получают право на возрождение, пусть зачастую только формальное или угадывающееся. Автор оставляет герою право на выход из круговорота пороков и желаний, однако часто таким выходом (формальным, ложным) становится самоубийство.

О самоубийстве думает и Раскольников, здесь нельзя не провести параллель с «Шагреневой кожей». Рафаэль, оставшись без денег и потеряв всякую надежду, решает утопиться в Сене. Предваряют этот эпизод авторские рассуждения на тему суицида, где приводятся следующие газетные строки: «Вчера, в четыре часа, молодая женщина бросилась в Сену с моста Искусств». От самоубийства Рафаэля отговаривает старуха, оказавшаяся тут же: «Скверная погода, чтоб топиться». Заметим, что Раскольникова останавливает тоже женщина, которая оказывается с ним рядом и сбрасывается в Неву с моста. За этим следуют мысли героя: «Нет, гадко... вода... не стоит». Эмоции персонажей Бальзака и Достоевского в этот момент сходны: «Смерть посреди белого дня казалась ему мерзкой» (Б.) – «Ему стало противно» (Д.).

Если более подробно останавливаться на уровне персонажей, то следует отметить еще две параллели: Соня – Полина, Растиньяк – Разумихин. Полину и Соню сближает, главным образом, их нравственная чистота, жертвенность и бескорыстность их любви. Жизнь в атмосфере бедности и нужды не уничтожила в них стремление к идеалу. Что касается параллели Растиньяк – Разумихин, то необходимо сделать оговорку: обычно исследователи сопоставляют образ Растиньяка не с Разумихиным, а именно с Раскольниковым. Однако в «Шагреневой коже» Эжен уже далеко не тот неискушенный молодой человек, которого мы видим в «Отце Горио». Перед нами рациональный человек, он готов приспособливаться, наживаться на других. Здесь его образ уже совершенно не соотносится с образом Раскольникова и более близок к образу Разумихина.

В действительности характеристика Разумихина, данная Достоевским, вовсе не однозначна, автор заостряет внимание на полярности природы своего героя. Его сходство с Растиньяком проявляется в способности всегда находить выход из любой ситуации, пробиваться вперед, со всеми быть на короткой ноге. В голове его тоже зреет проект «положить в будущие три-четыре года, по возможности, хоть начало будущего состояния».

Таким образом, представляется несомненным, что в момент написания «Преступления и наказания» Достоевский во многом ориентируется на «Шагреневую кожу» Бальзака. Писатель активно пользуется приемом интертекста, поэтому при более глубоком изучении нельзя не заметить сходство в нравственно-этической проблематике двух романов, системе образов, а также существенную близость основных идеологических позиций Оноре де Бальзака и Ф. М. Достоевского.

**Литература**

1. Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925.
2. Мамедханова Н. Д. Взаимосвязь реализма О. Бальзака и Ф. М. Достоевского // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2011. № 2. С. 76–79.
3. Сафонова С. Ю. Ф. М. Достоевский и О. Бальзак: диалог мировоззрений // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 66. 2012. № 17 (271). С. 113–116.

УДК 821(4).09; 821.161.1.09"18"

**А. А. Федотова**

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского  
gry\_anna@mail.ru

**«ПРИПОМИНАЮ КНИЖЕЧКУ ОСТРОУМНЕЙШЕГО ПАСТОРА СТЕРНА»:  
ТВОРЧЕСТВО Л. СТЕРНА В РЕЦЕПЦИИ Н. С. ЛЕСКОВА**

*Статья посвящена исследованию проблемы творческого диалога Н. С. Лескова и Л. Стерна, в частности рецепции Лесковым прозы Стерна в процессе индивидуального жанротворчества.*

*Ключевые слова: русская литература XIX в., Н. С. Лесков, Л. Стерн, «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена», жанр, нарратив, рецепция, мотив.*

**A. A. Fedotova**

Ushinsky Yaroslavl State Pedagogic University  
gry\_anna@mail.ru

**"RECOGNISING THE BOOK OF THE WITTIEST PASTOR STERNE":  
LAURENCE STERNE'S WORKS IN NIKOLAI LESKOV'S RECEPTION**

*The article is devoted to the study of the problem of creative dialogue of Nikolai Leskov and Laurence Sterne, in particular the reception of Sterne's prose by Nikolai Leskov in the process of individual genre creation.*

*Keywords: 19<sup>th</sup> century Russian literature, Nikolai Leskov, Laurence Sterne, "The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman", genre, narrative, reception, motif.*

Проблема творческого диалога английского писателя-новатора XVII века Лоренса Стерна и классика русской литературы второй половины XIX века Николая Семеновича Лескова стабильно привлекает внимание отечественных литературоведов (2; 5; 6). В рамках данной статьи остановимся на одном из принципиальных моментов диалога двух авторов – рецепции Лесковым прозы Стерна в процессе индивидуального жанротворчества. Этот вопрос до сих пор не привлекал внимание литературоведов, хотя склонность Лескова к жанровому новаторству и жанровой рефлексии была давно отмечена учеными (1).

В прозе Лескова встречается в нескольких вариантах следующее необычное жанровое обозначение: «Очарованный странник, его жизнь, опыты, мнения и приключения», «Свои и чужие опыты, наблюдения и заметки» (подзаголовок очерка «Русские деятели в Остзейском крае»), «Наблюдения, опыты и приключения Оноприя Перегуда из Перегудов» (подзаголовок повести «Заячий ремиз»). Работая над последней повестью, Лесков первоначально хотел озаглавить ее «Оноприй Перегуд из Перегудова: его жизнь, опыты и приключения». На наш взгляд, эти определения могут расцениваться как аллюзия на любимый лесковский роман Стерна «Жизнь и мнения Тристама Шенди, джентльмена» (1760–1767), цитаты из которого наиболее часты в лесковской прозе.

Характер актуализации Лесковым жанрового подзаголовка необычен. Несмотря на различия в его вербальном оформлении, бросается в глаза сохранение нескольких инвариантных понятий. Прежде всего, это обязательно присутствующее «мнение» (или его синоним «наблюдение»), столь принципиальное для Стерна. В сказовых повестях Лескова – как и в романе-предшественнике – это маркер присутствия в тексте диегетического эксплицитного нарратора, чья точка зрения «управляет» повествованием (об этом подробнее см. (7)). Кроме того,

Лесков вводит в подзаголовок отброшенное и переосмысленное Стерном понятие «приключения», тем самым реактуализируя связь своего произведения с романами-автобиографиями, пародируемыми в «Тристане Шенди», что вносит в текст оттенок анахронизма. Анахронизм жанрового подзаголовка еще более усиливается благодаря настойчивому повторению Лесковым слова «опыты», которое никак не мотивировано содержанием произведений. Более того, аллюзия на популярный жанр философской литературы XVII–XVIII веков делает заголовок внутренне противоречивым. Контаминация в подзаголовке двух жанровых форм (философской и авантюрной), связанных эпохой создания, способствует рождению комизма, который еще более усиливается благодаря архаичности жанрового определения текстов. В случае сказовых повестей последнее свидетельствует об игровой направленности произведений: например, «Заячий ремиз» представляет собой пародию на роман-жизнеописание.

Однако отсылка к Стерну в подзаголовке произведений Лескова – это не только знак присутствия субъективного нарратора или признак пародийно-игрового характера текста. Не менее важна Лескову и особая свободная композиционная форма, для описания которой в повести «Заячий ремиз» писатель выбрал показательную фразу: «Писана эта штука манерой капризною, вроде повествований Гофмана или Стерна с отступлениями и рикошетами» (3, 606). Интерес Лескова к необычной композиции стернианского романа объясняет, почему в один ряд с «Очарованным странником» и «Заячьим ремизом» попало произведение, от них совершенно отличное и из традиционных жанров наиболее близкое очерку («Русские деятели в Остзейском крае»).

Канонической повествовательной схеме писатель противопоставлял изменение хронологии, перестановки частей и глав, метатекстовые включения и неожиданные перемены сюжета. Угасание «принципа казуальности» и отсутствие единого сюжета приводит к включению компенсаторных механизмов формирования целостности текста, особую важность среди которых приобретает система эквивалентностей и лейтмотивов (об этом подробнее см. (7)). Последнее свойственно и художественным, и фактуальным произведениям Лескова, написанным с учетом стернианского контекста. «Шандеизм» в фикциональной прозе Лескова был особенно востребован в сказовом нарративе, в публицистике – в произведениях очеркового характера. Именно эти «свободные» формы стали пространством для композиционного и повествовательного эксперимента писателя.

Особенно парадоксальна актуализация «стернианской» манеры в публицистической прозе писателя – текстах, предполагающих прямое выражение авторской позиции. Тем не менее в очерке «Русские деятели в Остзейском крае» (1883) Лесков предпринимает смелую попытку представить в первую очередь «чужие» «опыты, наблюдения и заметки»: среди «источников» очерка – и исторические документы (письмо Ю. Ф. Самарина), и художественные тексты (Ф. М. Достоевский «Записки из мертвого дома»), и религиозная литература («История выговской старообрядческой пустыни»). Со- и противопоставление этих текстов с помощью системы мотивов демонстрирует ограниченность позиций, с которыми полемизирует Лесков. Мнение писателя не выражено в прямом публицистическом слове, что требует проявления читательской активности. Читателю предоставляется право «расшифровать» проведённые автором параллели и увидеть за разрозненными, на первый взгляд, ироническими высказываниями в адрес крупнейшего идеолога славянофильства Самарина, пропагандиста почвенничества Достоевского и последователей старообрядчества целенаправленную полемику писателя с националистической по своему существу идеей превосходства русского народа «над всеми прочими» и столь же целенаправленно провозглашаемый идеал терпимости и любви (о религиозной и нравственной стороне творчества писателя (см. (4)).

Приведенные примеры показывают еще одну особенность поэтики Лескова, которая принципиально сближает его творчество с «методом» классика английской литературы. С точки

зрения У. Эко, роман Стерна «Жизнь и мнения Тристама Шенди», «творение, каждое слово которого осмысляет себя» (8, 447), является идеалом «открытого» для рецепции текста, требующим максимальной активности читателя. Лесковские тексты, созданные в стернианской «манере», часто тоже выглядят как игровая провокация. Зашифрованность произведений Лескова – как и текстов Стерна – провоцирует читателя на поиски скрытого в произведении смысла. Эти поиски должны увенчаться обнаружением истины, имеющей характер нравственного открытия. Парадоксальное и мастерское соединение дидактики и игры, как кажется, было одним из основных качеств прозы «остроумнейшего пастора» Стерна, которое привлекло Лескова и которое Лесков столь же талантливо реализовал в собственных произведениях.

Сделанные в статье наблюдения демонстрируют, что вопрос о влиянии индивидуального стиля Стерна на творческую манеру Лескова является актуальным и требует дальнейшего изучения. В статье указаны основные векторы схождения поэтики двух писателей: жанровый эксперимент, субъективность нарратива, «свободная композиция», применение различных способов устранения авторской оценки, неожиданное сочетание интонаций, соединение дидактизма и игры, активизация читателей. Многочисленные стернианские цитаты и реминисценции в лесковской прозе свидетельствуют о том, что творческая связь писателей носила характер не только типологической близости, но и диалога в «большом времени». В этой связи значимым кажется как более детальный сравнительный анализ рецепции Лесковым романов Стерна на конкретном текстовом материале (повести «Смех и горе», «Очарованный странник», «Заячий ремиз», роман-хроника «Соборяне»), так и выявление и дифференциация особенностей поэтики писателей.

#### Литература

1. Гроссман Л. П. Н. С. Лесков. Жизнь. Творчество. Поэтика. М., 1945.
2. Дыханова Б. С. От «черноземного телемака» к перегудинскому «болвану» // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2013. № 1. С. 199–206.
3. Лесков Н. С. Собрание сочинений: в 11 т. Т. 11. М., 1958.
4. Лукашевич М. Исследование религиозной проблематики в творчестве Николая Лескова: вопросы методологии // Лесков и вокруг. Контексты творчества и состояние современного лескововедения. Врно, 2017. С. 105–115.
5. Лученецкая-Бурдина И. Ю., Федотова А. А. Традиции пародийного романа Л. Стерна в повести Н. С. Лескова «Заячий ремиз» // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 222–225.
6. Овчинникова И. В. Стернианские «отражения» и их функция в романе-хронике Н. С. Лескова «Соборяне»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2013.
7. Федотова А. А. «Трудный рост»: рецепция в прозе Н. С. Лескова. Ярославль, 2018.
8. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.; М., 2005.

УДК 821(4).09

**Н. Г. Олейник, М. Е. Дубова***Костромской государственной университет  
dubova.m2018@yandex.ru***ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. КИПЛИНГА  
В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК**

*Статья позволяет по-новому, с позиций гуманизма и христианских ценностей взглянуть на знакомые, любимые и малоизвестные произведения Р. Киплинга. Такое новое прочтение работ Мастера пера базируется на детальном структурно-семантическом анализе английского оригинала и сопоставлении с ним имеющихся интерпретаций-переводов на русский язык. Особый интерес представляет параллель с Н. С. Гумилевым и привлечение его замечаний о переводе поэзии в качестве теоретических предпосылок предпринятого исследования, которое может представлять интерес как для специалистов, так и для широкой читательской публики.*

*Ключевые слова: Р. Киплинг, антитеза, aposiopesis, афоризм, квази-риторический вопрос, когезия, несобственно-прямая речь, оксиморон, проlepsis, смешение стилей.*

**N. G. Oleynick, M. Ye. Dubova***Kostroma State University  
dubova.m2018@yandex.ru***HUMANISTIC IDEAS IN R. KIPLING'S WORKS  
IN THE ORIGINAL AND THEIR TRANSLATIONS INTO RUSSIAN**

*The article gives a chance to consider R. Kipling's well-known, favourable and not so well-known poems and fairy-tales in a new perspective – on the basis of humanistic and christian values. Such an approach became possible due to a subtle, detailed structural-semantic analysis of the original works and the comparative analysis of their translation-interpretations into Russian. Noteworthy is the parallel with N.S. Gumilyov's investigations in line of poetry translations, that were laid down as a theoretical basis for the given work, which may be of interest to specialists and the reading public at large.*

*Key words: antithesis, aposiopesis, aphorism, quasi-rhetorical question, cohesion, represented direct speech, oxymoron, prolepsis, collision of styles.*

Имя Редьярда Киплинга известно во всем мире. Многогранный талант поэта и писателя с самого начала и поныне оценивается в англоязычном мире и за его пределами по-разному, но интерес к его творчеству не исчезал никогда. Этому есть объяснение, и мы постараемся понять почему.

Новаторство стиля, внимание к судьбам людей из низов, даже сказки для детей «Just So Stories» («Сказки просто так») и для людей других возрастов – «Plain Tales from the Hills» («Простые сказания с гор») трактовались, иногда даже одними и теми же выдающимися людьми того времени, неоднозначно (7, 152–153, 197, 239).

В России поэтические произведения этого волшебника пера известны широкому кругу читателей благодаря усилиям многих переводчиков (4; 5). Среди них такие блистательные поэты, как Самуил Маршак и Константин Симонов.

Представляется уместным заметить также, что свое понимание переводов стихов, в том числе и работ Р. Киплинга, разрабатывал, как известно, Н. С. Гумилев (2, 430). Описывая три способа переводить стихи, он полагал, что «...некоторые думают, что можно заменять один размер другим..., отказываться от рифм, вводить новые образы и так далее. Сохраненный дух должен оправдать все» (2, 425).

Однако даже сопоставление одних только заглавий у разных переводчиков вызывает вопросы. Попытаемся ответить на некоторые из них.

Вот, например, литературное завещание Р. Киплинга «The Appeal»:

And for the little, little, span  
The dead are borne in mind,  
Seek not to question other than  
The books I leave behind (5, 316–317, 415).

В переводе Е. Витковского сам заголовок передается как «Напутствие» и «Просьба» у Вяч. Вс. Иванова.

Если принять во внимание тот факт, что читателями будут не только критики, но и простые люди, то ход размышлений при интерпретации заглавия может быть следующим.

Посмертное обращение творца к потомкам имеет в оригинале форму просьбы-пожелания – судить об авторе по его творениям, но никак не иначе. Принимая как должное свое скорое небытие, свойственное всем живущим, – «...that night which shall be yours anon» (5, 316), поэт умоляет в случае недолгой памяти о нем, если его работа доставляла радость, удовольствие – «If I have given you delight by aught that I have done» (5, 316), – обращаться лишь к книгам, которые он оставляет им, людям будущего. Заглавие «Напутствие» вряд ли передает умиротворенность, к которой стремится автор – «Let me lie quiet in that night...» (5, 316). Обнаженная до предела искренность при выражении безысходной неизбежности конца, пронизывающая завещание, напоминает скорее эпитафию (6, 220, 231–232), чем повеление-напутствие.

Образ ночи (читай «смерти»), которой не избежать никому, подчеркивает естественность и неизбежность основ мироздания, а потому обращение поэта-писателя к потомкам является просьбой, а не воззванием рекомендательного характера, передаваемым словом «напутствие». В данном случае можно с уверенностью констатировать, что «дух оригинала» не сохранен в заглавии.

Наличие в ряде изданий приложений, фиксирующих различные версии переводов Р. Киплинга, дает возможность неносителям английского языка приблизиться к авторскому пониманию описываемого. Тем не менее, даже при наличии приложений, кое-что, иногда очень важное, остается «за кадром».

Расшифровка неохваченного переводом всегда актуальна: ведь каждое новое поколение открывает большого писателя и поэта для себя по-новому. Творчество Р. Киплинга дает все основания для необходимости, более того, острой актуальности подобной работы в наше время – «...неповторимый Мастер <...> остается с нами, открывая нашему внутреннему взору такие элементы Мироздания, которые без его творческого подвига мы бы никогда не увидели» (8, 5).

Рассмотрим еще ряд примеров. Одним из наиболее известных поэтических произведений Мастера, безусловно, является его программное стихотворение, посвященное сыну – «If» («Заповедь» в переводе М. Лозинского и «Будь в силах ты...» в переводе В. Топорова) (5, 288–291; 387–388). Примечательно, что даже составители сборников стихов Р. Киплинга, называя издание «Мохнатый шмель», помещают на первое место именно «If», подчеркивая тем самым морально-этическую значимость обращения к сыну как представителю молодого поколения будущего (4, 5–6).

Написанное в форме раздумий о смысле человеческого бытия, это стихотворение-посвящение структурно объединено полисиндетоном союза *if* (если, при условии), который фиксирует вехи жизни, состоящие из шагов к конечной цели бытия – стать человеком («you'll be a Man, my son»). Тернистость этого пути подчеркивает цепочка антитез, повторяющихся в каждом из четырех восьмистиший.

По существу, преодоление препятствий каждым живущим на пути его становления человеком – это борьба со злом внутри самого себя. Параллель с «грехом» в его религиозной трактовке представляется в данной связи естественной и уместной. Действительно, терпение – прощение, мужество – дерзание вопреки обстоятельствам, твердость духа, отсутствие тщеславия – победа над гордыней, самоуважение – вот качества, необходимые для достижения высшей цели бытия – стать Человеком, приняв во владение землю и все, что есть на ней: «Yours is the Earth and everything that's in it» («Тогда весь мир ты примешь во владенье», перевод М. Лозинского; «Тогда твои – Земля и все Земное», перевод В. Топорова) (5, 288–291, 387–388).

Однако неперменным условием при этом является постоянное движение вперед, труд над собой во что бы то ни стало – «If you can fill the unforgiving minute with sixty seconds' worth of distance run» («Наполни смыслом каждое мгновение, часов и дней неумолимый бег», перевод М. Лозинского; «Будь в силах ты всю жизнь лететь стрелою – и все же на мгновенья мерить век», перевод В. Топорова) (5, 288–291, 387–388).

Заключительные строки «If» как венец всех предпринятых усилий – «Yours is the Earth and everything that's in it, and – which is more – you'll be a Man, my son!» («Тогда весь мир ты примешь во владенье, тогда, мой сын, ты будешь Человек!», перевод М. Лозинского; «Тогда твои – Земля и все Земное, и главное, мой сын, ты – Человек!», перевод В. Топорова) (5, 288–291, 387–388).

В переводе В. Топорова передается основная мысль оригинала, заключенная в словах – «which is more» – «и главное». Эта существенная деталь отсутствует у М. Лозинского.

В данной связи не можем не привести слова Н. С. Гумилева: «В стихах часто встречаются параллелизмы, повторения полные, перевернутые, сокращенные, точные указания времени или места, цитаты, вкрапленные в строфу, и прочие приемы особого, гипнотизирующего воздействия на читателя. Их рекомендуется сохранять тщательно, жертвуя для этого менее существенным» (2, 427).

На наш взгляд, именно слова *which is more* («главное», «более того») (перевод наш. – Н. О., М. Д.) являются существенными.

Именно такой подход к вопросу становления человека как личности, преисполненной христианских добродетелей, делает это посвящение Р. Киплинга молодым вневременным – актуальным на все времена.

И таких откровений-открытий немало в творчестве Р. Киплинга. Так, в его программном стихотворении «A General Summary» («Общий итог», перевод К. Симонова; «Окончательные итоги», перевод Н. Голя), подвергнув анализу тысячелетнюю историю человечества, автор констатирует непреодолимую неизбежность греха:

As it was in the beginning  
Is to-day official sinning,  
And shall be for evermore (5, 24–27, 322–323).

Прямое называние порока в оригинале *sinning* – «грехопадение, нарушение законов общества; ред. совершение проступков» (1, т. 2, 465) в переводе К. Симонова – «воровство»:

...все, что я спою  
Вам про Индию мою,  
Тыщу лет не удивляет никого, –  
Так уж сделан человек.  
Ныне, присно и вовек  
Царствует над миром воровство (5, 27).

Обыденность, глубокая «заземленность» этого порока передается К. Симоновым использованием сниженной лексики – «тыщу» вместо «тысячу» и «сделан человек» вместо привычно-традиционного «создан». В соединении с высоким стилем религиозной сентенции «ныне, присно и вовек» и оксимороном «царствует <...> воровство» такое сочетание в одном контексте несовместимых по звучанию и смыслу элементов приводит к смешению стилей (*collision of styles*), эффектом которого при восприятии является «горькая ирония», граничащая с сарказмом.

В переводе Н. Голя рамки грехопадения, так же как и его локализация, расширяются. Техника тавтологического повтора, использованная переводчиком, удачно передает «круговорот» событий в истории:

В этой песне что ни слово –  
Все известно и не ново.



В ней поется про естественный закон:  
 Люди вдали – люди врут.  
 Люди крали – и крадут.  
 Так и будет до скончания времен (5, 323).

Из приведенного материала явствует, что в обоих переводах оригинала на русский язык сохранена параллель с религиозными воззрениями на проблему «греха» и первопричину его возникновения – «так уж сделан человек», «естественный закон», но авторы используют разные средства и, как следствие, разную тональность.

Н. Голь прибегает в своем переводе к риторическим вопросам, глубоким по смыслу, но звучащим в шутливо-разговорной манере:

В нас заметны ли отличья  
 (Кроме внешнего обличья)  
 От индийских первобытных дикарей? (5, 322).

К. Симонов в своем переводе звучит скорее утвердительно, чем фамильярно-снижительно, но с долей сомнения, как и у Н. Голя:

Далеко ушли едва ли  
 Мы от тех, что попирали  
 Пяткой ледниковые холмы (5, 25).

Второй перевод более соответствует убедительно сокрушающему тону оригинала, постоянно проводящему параллель между новым временем и давно ушедшими эпохами:

We are very slightly changed  
 From the semi-apes who ranged  
 India's prehistoric clay;  
 He that drew the longest bow  
 Ran his brother down, you know,  
 As we run men down to-day (5, 24).

Сходство поступков людей прошлого и настоящего в оригинале постоянно нагнетается и звучит как рефрен за счет параллельных конструкций:

Even in those early days...  
 Even as it does in this age...  
 As we run men down to-day (5, 24).

В отличие от Н. Голя, К. Симонов не прибегает в своем переводе к риторическим вопросам, но основным текстологическим началом – главным элементом когезии – использует антитезу:

Тот, кто лучший лук носил, –  
 Всех других поработил.  
 ... Умер – и зацапал лучший гроб.  
 ... Был уже тогда такой закон.  
 Как у нас – все шито-крыто,  
 Жулики и фавориты  
 Ели из казенного корыта (5, 25).

Негативное отношение автора к происходящему усиливают аллитерация – «т» – «тогда такой», «к» – «казенного корыта», «л» – «лучший лук», а также вербальные – «зацапал гроб», «сожрал чеснок» и номинативные метафоры – «казенное корыто», «чужой чеснок». Усиливают элементы отторжения, неприятия автором действий людей также случаи оксиморона – «лучший гроб», проlepsы – «...подрядчик, хотя он уважал весьма закон, облегчил Хеопса на мильон» (5, 25).

Использование жаргонизмов «мильон» и «облегчил» в значении «обокрал» подчеркивает обыденность подобного состояния дел в людском сообществе.

Р. Киплинг еще более категоричен в отношении жульничества. Он использует существительное *secret* в кавычках, то есть это по существу – «секрет на весь свет». Он не отделяет

«секрет» пирамиды Хеопса (ее опустошение) и назначение Иосифа контролером поставок, подрядчиком, то есть действием официального лица (чиновника), объединяя квази-риторические вопросы союзом *or* (или) в отстоянии и общим для них главным вопросительным предложением – «Who shall doubt» (У кого возникнут сомнения) (перевод наш. – *Н. О., М. Д.*):

Who shall doubt “the secret hid  
Under Cheops’ pyramid”  
Was that the contractor did  
Cheops out of several millions? (5, 24).  
Or that Joseph’s sudden rise  
To *Comptroller* of Supplies  
Was a *fraud* of monstrous size  
On King Pharaoh’s *swart* Civilians? (5, 26).

Большой англо-русский словарь дает следующие значения выделенных курсивом слов: *comptroller* = *controller* (1, т. 1, 291); *fraud* – «кор. обман, мошенничество; разг. надувательство, жульничество» (1, т. 1, 551); *swart* диал., поэт. = *swarthy* – «смуглый, загорелый, зд., скорее темнокожий» (1, т. 2, 581).

Иначе говоря, в оригинале все названо своими именами – это был обман грандиозных размеров, совершенный должностными лицами, среди которых был и Иосиф.

К. Симонов в переводе идет иным путем. Не ставя под сомнение причастность Иосифа, «ответственного за провиант», к воровству, он с долей иронии вслед за Р. Киплингом подчеркивает открытый характер этого преступления:

А Иосиф тоже был  
Жуликом по мере сил.  
Зря, что ль, провиантом ведал он? (5, 27).

Переводчик кроме иронии мастерски использует апосиопсис (разрыв в повествовании) и несобственно-прямую речь в форме вопроса без конкретного адресата, который звучит как утверждение – «не зря же провиантом ведал он». Так отражена квинтэссенция развития зла, ломающего барьеры между общественным и индивидуальным, когда такое грехопадение узаконено – «*sinning is official*».

Как видим, «соперничество» двух языков – английского и русского – в руках Мастеров равнозначно. Действительно, с небольшими нюансами различий переводы могут быть «достойны» оригинала. И в оригинале, и в переводах вывод один – грехопадение неизбежно и вечно. Вопрос лишь в том, что понимается под «грехопадением». У переводчиков это – «воровство» и «ложь», а у Р. Киплинга это понятие, заключенное в слове *sinning*, шире. История развития человечества доказывает правоту подхода Р. Киплинга.

Многостыжательство идет сегодня в разных сферах и разными способами открыто, в течение долгих лет и, почти всегда, безнаказанно, то есть узаконенно (*sinning is official*). Так читается ныне сентенция-откровение «*is to-day official sinning*», написанная почти сто лет назад достаточно четко, но в шутливо-иносказательном контексте, который блестяще передан переводчиками на русском языке. Перефразируя Н. С. Гумилева, можно с уверенностью сказать, что за счет собственных приемов «гипнотизирующего воздействия на читателя» дух оригинала Р. Киплинга и К. Симонов, и Н. Голь частично сохранили. Трактовка же авторского афоризма «*official sinning*» привносится самой жизнью, она шире контекста самого стиха. Это своего рода «предвидение» – вневременная сентенция, связанная с вопросами человеческого бытия вообще.

Вопросы мироздания и основы бытия живущих – тема, которая волновала Мастера на протяжении всей творческой жизни. Ей посвящены не только поэтические, но и прозаические его шедевры. К последним, несомненно, относится и его повесть-сказка «*The Undertakers*» («Похоронщики»).

Показательна сама этимология слова-заглавия и его современное употребление. Согласно Большому англо-русскому словарю, undertaker – 1. [ˈʌndəˈteɪkə] «предприниматель», 2. [ˈʌndəˈteɪkə] «владелец похоронного бюро» (1, т. 2, 693). Разница в значении воплощается вне контекста (в изоляции) лишь сменой «акцентов», то есть взаимоотношением главного и вторичного словесного ударения: в первом случае основным является корневой элемент (*take + er*), добавочным, вторичным – префикс *under*, что характеризует и все их производные – *undertaking* [ˈʌndəˈteɪkɪŋ] – «предпринимательство», в то время как [ˈʌndəˈteɪkɪŋ] – «похоронное бюро, лавка гробовщика» несет основное ударение на первом элементе *under* (под; внизу, вниз, ниже и т.д., то есть используется самостоятельно и как предлог, и как наречие).

Сама же расширенная метафора в заглавии дает возможность разной интерпретации. Чуткое перо замечательного ученого, писателя и поэта современности М. Я. Блоха (литературный псевдоним Марк Ленский) зафиксировало перевод под названием «Вольные похоронщики, или Превратности судьбы» (3). Оба названия четко передают замысел автора и стилистику произведения в значительной степени больше, чем традиционный перевод «Гробовщики».

Последняя версия нового перевода М. Я. Блохом повести-сказки Р. Киплинга «The Undertakers» («Похоронщики») акцентирует внимание на возможности параллели с миром людей (в сказке основные действующие лица – звери, птицы, пресноводные – крокодил, шакал, аист), в то время как «Вольные похоронщики» усиливает связь между миром животных и миром «человеков».

Попробуем проанализировать этот шедевр замечательного Мастера, чтобы по праву осмыслить его.

Прежде всего, о действующих лицах. Все они выписаны тщательно и многосторонне – внешность, язык, действия, с завораживающим проникновением в сущность.

Главным «похоронщиком» является Muggger – огромный крокодил, на счету которого много человеческих жизней. Только во время строительства моста около деревни, названной в его честь Muggger Ghaut (Крокодил-плотина), он, по свидетельству руководителя этого строительства, «...пожрал пятнадцать человек из моих лучших кули» (3, 29). «...He took about fifteen of my best coolies while the bridge was building» (8, 27).

Судьба же самого руководителя строительства весьма примечательна: «The last time that I had my hand in a Muggger's mouth <...> it was when I was about five years old» (8, 28). «Последний раз моя рука находилась в крокодильей пасти, <...> когда мне было пять лет» (3, 30).

Именно этот эпизод беспокоил самого Крокодила Крокодильей Плотины до конца жизни, не давал ему ни минуты покоя: «“That little child which I did not get”, said the Muggger, with a deep sigh. “He was very small, but I have not forgotten. I am old now, but before I die it is my desire to try one new thing. <...> if the child lives he will remember still. It may be he goes up and down the bank of some river, telling how he once passed his hands between the teeth of the Muggger of Muggger-Ghaut, and lived to make a tale of it. My Fate has been very kind, but that plagues me sometimes in my dreams – the thought of the little white child in the bows of that boat”» (8, 26). «Мне не хватает того маленького белолицего мальчика, которого мне не удалось схватить, – проговорил Крокодил с глубоким вздохом. – Он был совсем крошечный, но я его не забыл. А теперь я старый, но я очень хочу до того, как умру, попробовать еще чего-нибудь новенького. <...> и, если тот ребенок еще жив, он тоже должен их помнить. Вполне возможно, что он, уже взрослый, разгуливает где-нибудь по берегу реки и рассказывает, как однажды он вытащил свои руки из зубов Крокодила Крокодильей Плотины и остался жив, и дожил до того времени, когда может рассказать об этом. Судьба была очень добра ко мне, но мысль о маленьком белолицем ребенке, сидящем у борта лодка, иногда мучает меня во сне» (3, 28).

Этот монолог как нельзя лучше иллюстрирует английскую пословицу *Can the leopard change his spots?* (Горбатого могила исправит). Ненасытность, изощренность тактики убийств

совмещаются в этом персонаже с поучениями для молодых (это в основном – Шакал) и экскурсом-осмыслением в собственную жизнь. Однако, несмотря на то что Маггер наблюдал людей своей деревни в течение всей своей долгой жизни, знает много их обычаев, разница в них для него лишь в том, какие они на вкус: «...Some are as lean as boat-poles. Others again are fat as young ja – dogs. Never would I causelessly revile men. They are of all fashions, but the long years have shown me that, one with another, they are very good. Men, women, and children – I have no fault to find with them» (8, 12). «Между людьми имеется большая разница, – добродушно возразил Маггер. – Некоторые из них тощие и жесткие, как лодочные доски. А другие, наоборот, жирные, как молодые ша... собаки. Я никогда бы не стал беспричинно оскорблять людей. Среди них бывают всякие, но долгие годы жизни убедили меня в том, что, какими бы разными люди ни были, все они вполне пригодны в пищу. Мужчины, женщины, дети – на мой вкус, все они хороши, каждый в своем роде» (3, 7–9). Далее Р. Киплинг, подробно описав внешний вид Крокодила Крокодилей Деревни, одним предложением дает исчерпывающую характеристику ему: «It was the blunt-nosed Mugger of Mugger-Ghaut, older than any man in the village, who had given his name to the village; the demon of the ford before the railway bridge came – murderer, man-eater, and local fetish in one» (8, 11). «Он был демоном переправы до того, как через Реку был построен железнодорожный мост. Он был убийца, людоед и местный божок – трое в одном лице» (3, 6).

На исходе своей жизни этот, по выражению Шакала, «Защитник бедных», действительно гордившийся тем, что, уничтожая людей («the silent ones», то есть мертвецов, и «floating down-faced», то есть утопленников), он экономит деньги их родственников, необходимые на покупку бревен для погребального костра. Это чудовище сам предчувствует конец жизни и его заклинание «Respect the aged!», которое повторяется в разных вариациях – «the aged and infirm» (старых и больных), является по существу когезийным маркером, то есть элементом сцепления текста, частью его архитектоники.

Более того, «этот голос одновременно и хрипло угрожал, и жалобно хныкал» (3, 3). «There was a quaver in it, a croak and a whine» (8, 9). Метафоры вербальные «хрипло угрожал» (о голосе) и «жалобно хныкал» создают образ беспомощной старости, действующей по инерции, «на автомате». Но это не что иное, как вариации «крокодилийх слез».

Однако законы бытия незыблемы. Бумеранг сработал четко, без осечки и на этот раз. Маггер получил по заслугам – рука выросшего «маленького белолицего мальчика» не дрогнула: «...the Mugger of Mugger-Ghaut was literally broken into three pieces. He hardly moved his head before the life went out of him, and he lay as flat as the Jackal» (8, 28). «Но Маггер Крокодилей Плотины был буквально разорван на три части. Он едва успел шевельнуть головой, как жизнь отлетела от него, и он лежал, распростертый на песке, как и Шакал» (3, 30).

Смерть уравнила всех – и великого Маггера, и шелудивого Шакала. А ведь совсем недавно все было иначе. «Eat and be eaten was fair law along the river, and the Jackal came in for his share of plunder when the Mugger had finished a meal» (8, 24). «По всей Реке царил непреложный закон: Ешь или будь съеденным! (Тебя съедят) (правка наша. – Н. О., М. Д.). Случалось, Шакал приходил к Крокодилу во время его трапезы, чтобы получить свою долю добычи – объедки, оставшиеся после крокодильего обеда» (3, 26).

Крокодил был снисходителен к Шакалу, а тому все было мало. Вот как он характеризует своего добродетеля в разговоре с Аистом-Адьютантом: «“That was a pleasant and profitable life”, he grinned, looking up inquiringly at the bird who towered above him. “And not once, mark you, did he think fit to tell me where a morsel might have been left along the banks. Yet I have told him a hundred times of good things wallowing down-stream. How true is the saying, “All the world forgets the Jackal and the Barber when the news has been told!”» (8, 26). «Да, это была интересная и с пользой прожитая жизнь, – сказал Шакал, оскаливаясь в усмешке и испытующе

глядя на огромную птицу, возвышавшуюся над ним. – Но заметьте, он ни разу не подумал о том, чтобы сообщить мне о каком-нибудь съедобном кусочке, который мог быть оставлен на берегу. А ведь сколько раз я-то сообщал ему о лакомых кусках, болтающихся на волнах и уносимых течением. Правильно говорит пословица: “Как только новость стала известна, шакал и парикмахер больше никого не интересуют”» (3, 28).

Не лишенный трезвости и проницательности ума, когда это было ему выгодно, Аист-Адъютант холодно проговорил: «Какой смысл Шакалу охотиться вместе с Крокодилом? <...> Одно дело – большой грабитель, другое дело – мелкий воришка. Легко сообразить, кому из них достанется добыча!» (3, 28). «“How can a Jackal hunt with a Mugger?” said the Adjutant coolly. “Big thief and little thief; it is easy to say who gets the pickings”» (8, 26).

Из приведенного отрывка видно, что «друзья» иногда, когда им ничто не угрожает, обнажают сущность собеседника бесстрастно, четко, в полном согласии с реальностью. Дальнейшие события лишь подтверждают такое положение вещей.

Зло есть зло, и никакие ухищрения лицемерной болтовни о «защите бедных» или стенания убийцы-людоеда «берегите (щадите) старых и больных» не могут изменить закон бумеранга, как и души нечестивых, выдававших себя за друзей-сподвижников. Шакал и Аист-Адъютант после кончины Маггера повторили слова людей, гордившихся тем, что «...отомстили за все самому главе рода <...> А ведь стоило для такого дела продежурить всю ночь, верно?» (3, 31). «Как это ни странно, через три минуты после того, как люди ушли, Шакал и Аист-Адъютант произнесли те же самые слова» (3, 31). «...you’ve certainly had your revenge on the chief of the clan <...> This was worth sitting up all night for, wasn’t it?» (8, 28). «Curiously enough, the Jackal and the Adjutant made the very same remark not three minutes after the men had left» (8, 28).

Р. Киплинг в аллегорической форме заклеил чванство, лицемерие, лесть, хвастовство, двуличность, алчность, бездушие – то есть, опять же, все проявления лжедобродетели, свойственной фарисеям, обывателям. Именно эти людские качества (пороки) осуждают гуманизм и как грехи – христианство.

Из всего сказанного выше следует, что и в своих программных стихах разных периодов, и в прозе Р. Киплинг проводил в свойственной ему манере гуманистические идеи. Духовно-нравственные воззрения Р. Киплинга гуманистичны в своей основе и близки христианским ценностям-заповедям.

#### Литература

1. Большой англо-русский словарь: в 2 т.: Ок. 160000 слов / сост. Н. Н. Амосова, Ю. Д. Апресян, И. Р. Гальперин и др.; под общ. рук. И. Р. Гальперина, Э. М. Медниковой. 4-е изд., испр., с доп. М., 1987–1988.
2. *Гумилев Н. С.* Стихи; Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. М., 1990.
3. *Киплинг Р.* Вольные похоронщики, или Превратности судьбы / пер. с англ. Марка Ленского. М., 1993.
4. *Киплинг Р.* Мохнатый шмель: Стихотворения. М., 1999.
5. *Киплинг Р.* Стихи: Сборник: На английском языке с параллельным русским текстом / сост. К. Атаровой. М., 2004.
6. *Пагис Н. А.* Чудесный мир английской литературы: учеб. пособие. М., 2003.
7. *Carter R., McRae J.* The Penguin Guide to Literature in English: Britain and Ireland. Harlow, 2001.
8. *Kipling R.* The Undertakers. Для изучающих английский язык / ред., вст. ст., комм. и учеб. разработка проф. М. Я. Блох. М., 1996.

# РАЗДЕЛ V. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1.09"18"; 81'42

**И. Ю. Третьякова**

Костромской государственной университет  
trirfr@mail.ru

## РЕЧЬ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» В АСПЕКТЕ ЛИНГВОПРАГМАТИКИ

*В статье исследуется коммуникативная стратегия порицания в речи основных персонажей пьесы А. Н. Островского «Гроза», выявляются доминирующие тактики каждого героя пьесы при вербальном выражении порицания, что способствует более глубокому анализу идейно-художественного своеобразия произведения.*

*Ключевые слова: лингвопрагматика, коммуникативная стратегия, коммуникативная тактика, анализ художественного текста.*

**Yu. Tret'yakova**

Kostroma State University  
trirfr@mail.ru

## THE CHARACTERS' SPEECH IN ALEXANDER OSTROVSKY'S PLAY "THE STORM" IN THE LINGUO-PRAGMATIC ASPECT

*The article studies communicative strategies of censure in the speech of the main characters in Alexander Ostrovsky's play "The Storm". The article also defines dominating tactics in verbal expression of censure of each character, which makes the analysis of conceptional and fictional peculiarities of the play more profound.*

*Keywords: linguo-pragmatics, communicative strategy, communicative tactics, fictional text analysis.*

Каждый человек при осуществлении речевой коммуникации выбирает стратегии и тактики своего речевого поведения. Коммуникативные стратегии и тактики обусловлены глобальными стратегиями и тактиками говорящего при его взаимодействии с другими людьми. Именно в таком «пользовательском», прагматическом аспекте и рассматривается язык при описании особенностей различных дискурсов. Речевая стратегия определяется как специфический способ речевого поведения, осуществляемый под контролем некоего «глобального намерения», желая осуществить какие-либо действие и добиться какого-либо результата (2); речевая тактика – как одно или несколько целенаправленных действий; стратегический замысел обуславливает выбор средств и приёмов общения. В трудах современных лингвистов (3; 4; 6 и др.) описываются разные стратегии и тактики русской речи, одной из важных и часто осуществляемых коммуникативных стратегий называется стратегия порицания. Такая черта коммуникации обусловлена известным явлением: большей активностью носителей язык в выражении негативной оценки каких-либо событий, нежели в их позитивном оценивании; позитивное воспринимается как норма, а негативное – как отступление от нормы, и, следовательно, должно быть порицаемо. Стратегия порицания осуществляется следующими тактиками: *брань, оскорбление, проклятие, унижение, самоуничтожение, угроза, ссора, обвинение, дискредитация, упрёк, обида, ирония*, вербализуется различными средствами на лексическом, грамматическом, синтаксическом, интонационном уровнях языка.

Объектом данного исследования стала речь героев пьесы А. Н. Островского «Гроза». Причин тому несколько. Во-первых, пьесы Островского, по мнению многих драматургов, искусствоведов, лингвистов и – самое главное – зрителей, удивительно актуальны в настоящее время. А следовательно, идеи, проблемы, свойства человеческой личности, выражаемые в драматургии посредством деятельности персонажей, в том числе и речевой деятельности,

становятся более понятными через анализ коммуникативных действий. Во-вторых, в пьесах Островского создаётся художественный мир – как слепок естественной жизни, в которой нет концентрации «бурь и страстей», но в повседневности проявляются истинные ценности и ложные устремления, нравственный выбор и безнравственные поступки русского человека. Изучение коммуникативных стратегий персонажей пьес Островского помогает выявить особенности коммуникативного поведения русских людей во всём их ментальном своеобразии. В-третьих, в городе Калинове, где за высокими заборами льются горькие слёзы, стратегия порицания становится одной из основных стратегий речевого поведения героев. Поэтому материал пьесы позволяет выявить типичные способы осуществления порицания в русской речи, описать тактики порицания и средства его выражения.

В пьесе порицают все. Нет ни одного героя пьесы, который бы не прибежал в своей речи к порицанию. Однако различны тактики, к которым прибегают герои, порицая кого- или что-либо, различна степень концентрации порицания, отличаются средства выражения порицания. И в таком разном проявлении коммуникативной стратегии порицания выявляется различие характеров, мировосприятия, поступков героев пьесы.

Самыми главными «ругателями», порицателями в Калинове, как известно, являются Дикой и Кабаниха. Создаётся впечатление, что этим персонажам стратегически, действительно, необходимо порицать.

**Дикой.** Этот персонаж выбирает тактики, характеризующиеся открытой агрессивностью. Как известно, Дикой любит всех ругать. Он использует (как тактики) брань, обвинение, унижение, проклятие. Средства выражения порицания: бранные слова, просторечные слова и устойчивые словосочетания, передающие сильные негативные эмоции, создающие сильный иллокутивный эффект; глаголы в повелительном наклонении и в других формах с переносным значением императива для выражения волеизъявления.

*Дикой – Борис* (первая сцена пьесы). Дикой использует тактики обвинения, унижения, проклятия, оскорбления, брани:

– Баклуши ты, что ль, бить сюда приехал! *Дармоед! Пропади ты пропадом!*... – Найдешь дело, как захочешь. Раз тебе сказал, два тебе сказал: *«Не смей мне навстречу попадаться»*; тебе *все неймётся!* Мало тебе места-то? Куда ни поди, тут ты и есть! *Тьфу ты, проклятый!* Что ты *как столб* стоишь-то! Тебе говорят аль нет? <...> – *Провались ты!* Я с тобой и говорить-то не хочу, с *езутом*. (*Уходя*.) Вот навязался!

Не церемонится Дикой с Кабанихой, используя также тактику брани. *Дикой – Кабаниха:*

– Ну и, значит, нечего разговаривать. Что я, под началом, что ль, у кого? *Ты еще что тут! Какого еще тут черта водяного!..*

*Дикой – Кулигин:* тактика брани, оскорбления.

– *Глупый человек!.. Да что ты ко мне лезешь со всяким вздором!* Может, я с тобой и говорить-то не хочу. Ты должен был прежде узнать, в расположении ли я тебя слушать, дурака, или нет. <...> *Так прямо с рылом-то и лезет разговаривать.* <...> – ... я думаю, что ты *разбойник*, ... что ты *червяк*. Захочу – помилую, захочу – раздавлю. ... – *Этакой фальшивый мужичонка!* С этим народом какому надо быть человеку? Я уж не знаю. (*Обращаясь к народу*.) Да вы, *проклятые*, хоть кого в грех введете! Вот не хотел нынче сердиться, а он, как нарочно, рассердил-таки. *Чтоб ему провалиться!*

Дикой порицает поведение других людей в отношении к себе самому, их мировосприятие, поступки людей в повседневной жизни.

**Кабаниха.** Стратегия порицания проявляется в репликах, обращённых к сыну Тихону, к Катерине, Варваре, Дикому. Стратегия порицания осуществляется через тактики, отличающиеся от тактик Дикого меньшей степенью агрессивности. На первое место выходит устойчивая тактика упрёка, однако используется и брань, и унижение, и оскорбление. Менее часто прибегает Кабаниха к «мягкой» форме выражения порицания – иронии.

*Кабаниха – Тихон:* упрёк, ирония, унижение, оскорбление. Кабаниха упрекает Тихона в отсутствии сыновней любви:

– Полно, полно, не божись! Грех! Я уж давно вижу, что тебе жена милее матери. С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу. <...> – Может быть, ты и любил мать, пока был холостой. До меня ли тебе; у тебя жена молодая. <...> – Уж я вижу, что я вам помеха.

Кабанова унижает сына, посмеивается над ним, порицая этим отношение Тихона к жене.

– Что ты сиротой-то прикидываешься! Что ты нюни-то распустил? Ну, какой ты муж? Посмотри ты на себя! Станет ли тебя жена бояться после этого?

В отношении сына звучит ирония и оскорбление:

– Видишь ты, какой еще ум-то у тебя, а ты еще хочешь своей волей жить. <...> Дурак! (Вздыхает.) Что с дураком и говорить! только грех один!

В ответ на слова сына, вышедшего из-под материнского контроля и позволившего прямые обвинения в виновности гибели Катерины, звучит угроза:

– Что ты? Аль себя не помнишь! Забыл, с кем говоришь!

Кабаниха недовольна отношением Тихона к ней самой, взаимоотношениями Тихона и Катерины, положением Тихона в обществе.

*Кабаниха – Катерина.* В речевом поведении с невесткой Кабанова использует разнообразные тактики порицания: замечание, дискредитацию, упрёк, оскорбление, унижение, обвинение. – Ты бы, кажется, могла и помолчать, коли тебя не спрашивают. Не заступайся, матушка, не обижу небось! Ведь он мне тоже сын; ты этого не забывай! Что ты выскочила в глазах-то поюлить! Чтобы видели, что ли, как ты мужа любишь? Так знаем, знаем, в глазах-то ты это всем доказываешь (замечание, дискредитация). – Что на шею-то виснешь, бесстыдница! Не с любовником прощаешься! Он тебе муж – глава! Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся! (оскорбление, унижение) <...> – Ты вот похвалялась, что мужа очень любишь; вижу я теперь твою любовь-то. Другая хорошая жена, проводивши мужа-то, часа полтора воет, лежит на крыльце; а тебе, видно, ничего (упрек, обвинение).

Те же тактики упрёка, дискредитации и брани выбирает Кабаниха в разговорах с Диким.

– Ну, ты не очень горло-то распускай! Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога! Ступай своей дорогой, куда шел (брань). <...> – А и честь-то не велика, потому что воюешь-то ты всю жизнь с бабами. Вот что (упрек). Ты коли видишь, что просить у тебя чего-нибудь хотят, ты возьмешь да нарочно из своих на кого-нибудь и накинешься, чтобы рассердиться; потому что ты знаешь, что к тебе сердитому никто уж не пойдет. Вот что, кум! (дискредитация).

В целом Кабаниха порицает мировосприятие других людей, отношение к традициям, поведение в социуме.

Стратегия порицания проявляется в речи молодых героев пьесы: Тихона, Катерины, Варвары, Бориса.

*Тихон* в речевом поведении не агрессивен, чаще всего прибегает к тактике упрёка.

По отношению к Кабанихе, кроме упрёка, осуществляется тактика самоуничижения, в крайне напряжённой ситуации – тактика обвинения.

Тихон – Кабаниха:

– Думайте как хотите, на все есть ваша воля; только я не знаю, что я за несчастный такой человек на свет рожден, что не могу вам угодить ничем (самоуничижение). <...> – Маленька, вы ее погубили! вы, вы, вы... (обвинение).

Тихон – Катерина. В адрес жены звучат упрёки:

– Вот видишь ты, вот всегда мне за тебя достается от маменьки! Вот жизнь-то моя какая! <...> – То все приставала: «Женись да женись, я хоть бы поглядела на тебя, на женатого!» А теперь поедом ест, проходу не дает – все за тебя. <...> – Куда как весело с тобой ехать! Вы меня уж заездили здесь совсем! Я не чаю, как вырваться-то, а ты еще навязываешься со мной.



*Тихон – Борис.* Лишь однажды в речи Тихона в разговоре о Борисе проявилась угроза, однако без ярко выраженной агрессивности.

Тихон (о Борисе):

– Враг ведь он мне, Кулигин! *Раскажнить его надобно на части, чтобы знал...*

**Варвара.** Отношение Варвары к другим героям пьесы очень разное, такие же различные тактики выражения порицания выбирает эта героиня.

В отношении к матери и брату не проявляется подострастия, страха, Варвара прибегает к иронии (правда, шёпотом).

Варвара – Кабаниха

– *(про себя).* Не уважишь тебя, как же! <...> – Э! Куда ей! Ей и в лоб-то не влетит.

По отношению к Тихону, которого сестра не только не боится, но и не уважает, звучит ирония, упрёк, дискредитация соответственно.

Варвара – Тихон:

(Кабанов) Кто ж виноват, я уж не знаю. – *Где тебе знать!* <...> – Мать на нее нападает, и ты тоже. *А еще говоришь, что любишь жену.* Скучно мне глядеть-то на тебя. (Отворачивается.) <...> Да, как же, связанный! *Он как выедет, так запьет. Он теперь слушает, а сам думает, как бы ему вырваться-то поскорей.*

В репликах, обращённых к Катерине, нет иронии, дискредитации либо оскорбления – здесь в основном упрёк.

Варвара – Катерина:

– *А что за охота сохнуть-то!* Хотя умирай с тоски, пожалеют, что ль, тебя! Как же, дождайся. *Так какая ж неволя себя мучить-то!* <...> – *А ведь ты, Катя, Тихона не любишь.*

Однако Варвара представляется и как человек, способный проявлять открытое агрессивное неприятие, неуважение, дискредитируя и оскорбляя адресата речи.

Варвара – Барыня:

– На свою бы тебе голову, *старая карга!*.. Вздор все. Очень нужно слушать, что она гордит. Она всем так пророчит. *Всю жизнь смолоду-то грешила. Спроси-ка, что об ней пораскажут! Вот умирать-то и боится. Чего сама-то боится, тем и других пугает... Есть чего бояться! Дура старая...*

**Катерина**, персонаж страдающий, выбирает основными тактиками выражения порицания оправдание, упрёки, самоуничтожение, обвинение.

По отношению к Кабанихе чаще всего звучат оправдание и упрёк:

– *Для меня, маменька, всё равно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит* (оправдание). <...> – Ты про меня, маменька, *напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю. За что ж ты меня обижаешь?* (оправдание, упрёк) ... *Напраслину-то терпеть кому приятно?* (обида)

Последовательно сказанные реплики (оправдание – упрёк – обида) выказывают непростые отношения Катерины со свекровью.

В разговорах с мужем Катерина чаще всего выбирает тактику упрёка.

– *Как же мне любить-то тебя, когда ты такие слова говоришь?*

Иное тактическое поведение Катерины в отношениях с Варварой и Борисом. Катерина некоторое время не может выбрать стратегии своего поведения по отношению к Борису. Метания Катерины отражаются в изменениях коммуникативных стратегий и тактик. Вначале, борясь со своим чувством, Катерина агрессивно ведёт себя по отношению к Борису, используя тактику упрёка и даже оскорбления.

Катерина – Борис:

– Поди от меня! Поди прочь, *окаянный человек!* Ты знаешь ли: ведь мне не замолить этого греха, не замолить никогда! Ведь он камнем ляжет на душу, камнем (оскорбление, упрёк). <...> – *Зачем ты пришел? Зачем ты пришел, погубитель мой?* Ведь я замужем, ведь мне

с мужем жить до гробовой доски... (упрек) <...> – Да пойми ты меня, *враг ты мой*: ведь до гробовой доски! (обвинение) <...> – *Зачем ты моей гибели хочешь?* (обида, упрек).

Здесь же звучит обвинение, упрёк.

– Нет, нет! *Ты меня загубил!*.. (качая головой). *Загубил, загубил, загубил!*

В конце диалога звучит самоуничижение.

– *Нет у меня воли. Кабы была у меня своя воля, не пошла бы я к тебе.*

Катерина обвиняет в своём греховном чувстве Бориса – при первой встрече. При последней встрече – прощальной – героиня меняет стратегию поведения, в репликах любящей женщины, несмотря на крах любви, взаимоотношений, какое-либо порицание отсутствует.

Варвара также включена в ситуацию выбора стратегии поведения Катерины. Катерина порицает Варвару посредством упрёков.

Катерина – Варвара:

– *Не жалеешь ты меня ничего! Говоришь: не думай, а сама напоминаешь. <...> – Да что ты затеяла-то, греховодница! Можно ли это! Подумала ль ты? Что ты! Что ты!* (упрек, оскорбление).

Доверяя Варваре, Катерина высказывает *уничжительные* мысли:

– Ах, Варя, *грех у меня на уме! Не уйти мне от этого греха. Никуда не уйти.... Что же мне делать! Сил моих не хватает. Куда мне деваться?*

Катерина порицает среду, в которой существует, отношение к себе окружающих, своё собственное поведение.

**Борис**, волею судьбы оказавшийся в полной зависимости Дикого, тем не менее, будучи «порядочно образованный», выбирает неагрессивные тактики порицания.

*Борис – Дикой* (опосредованно, в разговоре с Кулигиным) выражает обиду:

– Он [Дикой] прежде *наломается над нами, нарушается всячески, как его душе угодно, а кончит всё-таки тем, что не даст ничего.*

В разговорах о Диком звучит самоуничижение:

– В том-то и дело, Кулигин, ... На него и свои-то никак угодить не могут, а *уж где ж мне!*

Борис, так же как и Катерина, раздражается жалостливым и самоуничижительным монологом, размышляя о своём увлечении замужней женщиной.

– А мне, видно, так и загубить свою молодость в этой трущобе. *Уж ведь совсем убитый хожу, а тут ещё дурь в голову лезет! <...> Загнан, забит, а тут ещё сдуру влюбляться вздумал. ... Ну не дурак ли я!*

Однако в разговорах с Катериной порицание не проявляется.

В целом Борис порицает среду, в которой существует, отношение к себе окружающих, своё собственное поведение.

Обращает внимание сходство в стратегии порицания, в выбираемых тактиках двух героев-чужаков в городе Калинове – Бориса и Катерины. Оба героя не принимают среды, в которой они живут. Оба задумываются о своём собственном положении в обществе, высказывают – через самоуничижительные реплики – мнение о собственной слабости, о неспособности принять законы жизни города Калинова.

Таким образом, исследование коммуникативной стратегии и тактик порицания в пьесе Островского «Гроза» помогает более точно раскрыть замысел автора.

#### Литература

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.
2. Ван Дейк Т. А. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
3. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи. М., 2008.
4. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002.
5. Островский А. Н. Пьесы. Л., 1977. С. 17–79.
6. Седов К. Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М., 2004.

УДК 821.161.1.09"18"; 81'42

**Е. В. Цветкова**

*Костромской государственной университет  
elv15@list.ru*

## **МИКРОТОПОНИМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В КОМЕДИИ «БЛАЖЬ» А. Н. ОСТРОВСКОГО**

*В статье рассматриваются особенности одной из частей пространства в комедии «Блажь» А. Н. Островского – микротопонимического пространства. Дается характеристика микротопонимов в соответствии с их типологией, особой семантикой, определяется их роль в комедии.*

*Ключевые слова:* комедия А. Н. Островский, «Блажь», пространство, микротопонимия, микротопонимическое пространство.

**Ye. V. Tsvetkova**

*Kostroma State University  
elv15@list.ru*

## **MICRO-TOPONYMICAL SPACE IN THE COMEDY "A WHIM" BY ALEXANDER OSTROVSKY**

*Features of one of the parts of space in the comedy "A Whim" by Alexander Ostrovsky – micro-toponymical space – are examined in the article. Characteristics of micro-toponyms according to their typology, to special semantics is given, their role in the comedy is defined.*

*Keywords:* Alexander Ostrovsky's comedy "Whim", space, micro-toponymy, micro-toponymical space.

Пространство в комедии «Блажь», впервые опубликованной в 1881 г. в журнале «Отечественные записки» «за двумя подписями: «Н. А. Островский, П. М. Невежин» (2, 525), представляет собой сочетание нескольких, в том числе и топонимического (а точнее микротопонимического, поскольку в пьесе нет ни одного собственно топонима), пространств. Наряду с другими языковыми средствами топонимы участвуют в создании образа пространства. И. Я. Чернухина в одной из своих работ пишет: «Воспроизведение (изображение) пространства и указание на него включается в произведение как кусочки мозаики. Ассоциируясь, они образуют общую панораму пространства, изображение которого может перерасти в образ пространства» (6, 44). Однако роль топонимов в произведении не ограничивается выполнением ими только локальной функции.

Микротопонимическое пространство, как совокупность всех имеющихся в комедии микротопонимов, является частью географического пространства – территории с расположенными на ней географическими объектами (а соответственно и совокупности их названий). Состоит оно исключительно из неофициальных наименований, по-разному выполняющих роль собственных названий различных объектов, с которыми каким-либо образом связано действие комедии. Имеются наименования, без сомнения, являющиеся микротопонимами, и названия, способные выступать в роли микротопонимов в пределах небольшого пространства, что не показано в полной мере в содержании комедии. Есть также тесно связанные с микротопонимией пространственные названия, которые могут быть отнесены к микротопонимическому пространству комедии условно или являются апеллятивными, и имеющие какое-либо отношение к пространству апеллятивы.

Микротопонимом, бесспорно, является наименование *город* (в произведениях А. Н. Островского данное слово в различной его семантике употреблено 325 раз (1, 550)), что подтверждается особенностями его функционирования в речи героев – как наименования ближайшего к поселению города (нарицательное название выполняет роль собственного наименования, на что мы неоднократно обращали внимание, в том числе и при исследовании топонимии произведений А. Н. Островского (4, 164–166; 5, 226–227 и др.); сведения об

этом есть в СРНГ (3, 56) и других словарях), которое имеется практически в любой, в том числе и костромской топонимической системе (для обозначения наименования ближайшего города – районного или областного центра, а также части города – обычно центральной). Микротопоним этот связан с тремя героями комедии: с Гурьевной (уездной свахой и комиссионером, переносчицей вестей и попрошайкой), Баркаловым (молодым человеком, управляющим именем Сарытовой и её сестёр и проматывающим их деньги) и Лизгуновым (богатым молодым человеком, соседом Сарытовой), которые связаны с городом в соответствии с образом их жизни (в подходящих значениях употребляется и само название места – для жизни деловой, разгульной и т. д.). Поэтому произносят его либо они сами, либо те, кто говорит о них (помещица Сарытова, готовая на всё ради пользующегося этим Баркалова, и её горничная Марья, выполняющая свои обязанности):

Марья. Гурьевна чаю напилась, собирается в город, так спрашивает, можно ли вас видеть?

Сарытова. Как некстати! А делать нечего – и она человек нужный. (*Марье.*) Позови! (2, 380).

Гурьевна. Ну, известно, какие в холостой компании бывают. Как в город приедет, так у них и компания. Сначала все здоровья друг другу желают, а уж как совсем станут здоровы, надо это здоровье куда-нибудь девать. Сейчас тройки и кататься, и женский пол с ними.

Сарытова. И часто это у них бывает?

Гурьевна. Да как в город поедет, так и компания.

Сарытова. А не врешь ты?

Гурьевна. С места не сойти, коли лгу. Третьего дня меня самоё чуть в прах не раздавили, маленько бог помиловал. Гаркают. Свищут... (2, с. 382).

Сарытова. Какое притворство! Вы думали, что ваши городские похождения всегда останутся тайной для меня?

Баркалов (*смеется*). Так вот в чем дело!

Сарытова. Он еще смеется... Я думаю, мне кажется, вам нужно оправдываться...

Баркалов. Оправдываться? И не подумаю! В чем оправдываться? В том, что я в городе кучу? (2, 383).

Гурьевна. Рано вчера управляющий-то из городу приехал аль вовсе не ночевал? Я его там видела!

Марья. Ишь вы как люты на расспросы-то! Нужен он вам, что ли? Так я его позову.

Гурьевна. Нет, нет, ну его, на что он мне! Так я пойду в девичьей посижу (2, 404–405).

Сарытова. Вы были вчера в городе?

Баркалов. Был.

Сарытова. Не видали ли Гурьевну?

Баркалов. Я ее никогда не вижу. Это она меня постоянно видит да вам сплетничает (2, 407).

Лизгунов не забывает о векселе, когда соглашается дать деньги Сарытовой: «Прошу не горячиться! Брать документы у меня привычка, или, лучше сказать, правило моей жизни, от которого я уж ни под каким видом не отступлю. Я рубля не дам без документа даже отцу родному. Вас, может быть, бланк затрудняет, надо в город посылать? Так вот, извольте. (*Достает из кармана и подает вексельный бланк.*) Со мной всегда есть!» (2, 410).

Город, как центр уезда (Баркалов Бондыреву о Гурьевне, когда тот увидел, как он «шутит» над ней: «Да ведь я жених. Разве я не имею права сказать тебе: милая, очаровательная Гурьевна! – и задушить в своих объятиях...»), говорит: «Я ее люблю за остроумие. Вы ее послушали бы сейчас, она целый уезд перебрала. Вас назвала индюком; жену вашу – бульдогом и фельдфебелем» (2, 415–416)), представляет так называемое ближнее пространство (наименований, относящихся к дальнему пространству, в комедии нет). Город в определённой сте-

пени противопоставляется имению наряду с противопоставлением имений Сарытовой и её племянниц имению Бондыревых.

«Действие происходит в имении сестер Сарытовой», «управляющий имением Сарытовой» – читаем в самом начале комедии в авторской ремарке и в списке действующих лиц (2, 374). Это так называемое «близкое», «своё» пространство представлено названиями наиболее значимых в нём объектов, которые описываются в авторской ремарке: «Сад. С правой стороны (от актеров) видна часть большого помещичьего дома, выход в сад из нижнего этажа через стеклянную дверь с одним приступком. Перед домом площадка, которая ограждена редкими решетками из вьющихся растений с большим полукруглым навесом над площадкой. Решетка доходит до половины сцены. На площадке садовая мебель: скамья, кресла и столики. Налево густой сад; в глубине, в левом углу, выдается часть флигеля, от которого идет через всю сцену садовая изгородь, с калиткой посередине» (2, 374) (часть этих названий звучит и в речи героев). Именно сюда, как в своё родное пространство, стремятся его настоящие хозяйки Ольга и Настя. Однако прежней благодати им не суждено здесь видеть из-за блажи их сестры-попечительницы, крестной матери Серафимы Давыдовны Сарытовой. Об этом мы узнаём в первом диалоге комедии – разговоре Марьи и Гурьевны:

Марья. Да помилуйте! Серафима Давыдовна в них души не чаяли. Ведь уж до чего! Одевать их, бывало, никому не позволяют, сами на них чулки надевали! Как, говорит, хотите, да как прикажете; вы, говорит, здесь хозяйки, а я ваша экономка!

Гурьевна. Да, да, да! Ну как же, помню!

Марья. Так как это имение молодых барышень, а у Серафимы Давыдовны хоть и есть свое небольшое, только хозяйничать там не у чего!

Гурьевна. Да знаю, знаю!

Марья. Так вот и судите! Барышня Настасья Давыдовна сказывали: я, говорит, из пансиона-то как на крыльях летела, думала, маменька мне так на шею и бросится, так и замрет от чувств, а на место того выговор получила.

Гурьевна. За что же выговор?

Марья. Серафима Давыдовна желали, чтобы барышни на вакансию не приезжали и еще год в пансионе остались, чтобы тверже всякие науки знать, а они не послушались и приехали.

Гурьевна. А Ольга Давыдовна что ж дома не живет?

Марья. Они у тетьки у Прасковьи Антоновны гостят. Серафима Давыдовна желают, чтоб они там подольше погостили, так как у них дом богатый и приезд большой, так чтоб обращению занимались (2, 375).

Истинная причина такого обращения Сарытовой с крестницами кроется в её отношении к управляющему имением Баркалову: «А как хорошо было все устроилось: Леля гостит у тетки. Настя в пансионе, ничего не мешало бы нашему счастью» (2, 379).

Об имении говорит Ольга Баркалову: «Я не буду касаться того, правы ли вы, или неправы; я вам скажу только, что мы не желаем, чтоб вы управляли нашим именем. Мы убедительно просим вас отказаться от этой должности» (2, 419), и Насте: «Я скажу тебе по секрету: у меня есть жених; он умный, ученый, только небогатый. Мне хотелось, чтоб он управлял нашим имением; он бы привел все в порядок!» (2, 387).

Бондырева, умеющая вести хозяйство, распоряжаться людьми, предлагает Баркалову должность управляющего в ее имении (по просьбе Ольги, желающей избавиться от него без скандала): «Я и теперь говорю, что вы ничего не понимаете; а будете жить у нас в доме, волюшки такой вам не будет; станете делать, что я скажу, и человеком будете. Рассчитывайте: у меня в имении пять тысяч десятин, а тут полторы тысячи; у меня хлеб родится сам-двенадцать, а тут сам-друг; у меня тысяча рублей жалованье, а тут с сумочкой да с богом по морозцу (2, 425–426).

Гурьевна мечтает пристроить своего воспитанника Митрофана (мимо того, что плохо лежит, они оба не пройдут, на приобретении хуторка не останутся): «Вот так-то помещичье добро и попадет в наши руки» (благодаря тому, что она Сарытовой деньги под проценты дает); «Вот уж ты хуторок купил, а там и именье купишь, а потом можно и за барышню посвататься» (2, 413).

Об усадьбе говорят имеющие свой интерес к ней Баркалов, который почувствовал себя в ней хозяином: «Вы или отправляйтесь, или сидите в доме смирно – я в усадьбе шуметь не позволю!» – Бондыревым (2, 418), «Зачем вам? Ее надо гонять из усадьбы» – Сарытовой о Гурьевне (2, 407) и Гурьевна: «Да как же это возможно, бывши в усадьбе, да не показаться. У меня дело до них, за мной присылали» – о Сарытовой (2, 414).

В небольшом пространстве усадьбы ее обитателями как микропонимы могут употребляться названия таких объектов, как флигель, сад, роща, рига.

О флигеле говорит проживающий в нем Баркалов: «Все это вздор, пустяки! Пускай приезжает кто хочет... я управляющий, живу во флигеле, что тут подозрительного? Что я, кучу, живу не по средствам? Так всякий управляющий имеет подразумеваемое обыкновение воровать; вот в этом пускай меня и обвиняют, а в чем другом...» – на слова Сарытовой о том, что ничего не мешало бы их счастью при отсутствии Ольги и Насти (ему ведь от Сарытовой нужны были только деньги, которые он сразу проигрывал) (2, 379). Туда он приглашает и Лизгунова, у которого хочет обманом деньги заполучить: «Пойдемте-ка лучше любоваться на нее из моего флигеля» (об Ольге, на которую Лизгунов имеет виды) (2, 399). Там же он и полученные от Лизгунова деньги держит: «Деньги есть, у меня во флигеле сидят, завтрака ждут» (Сарытовой) (2, 407).

В сад зовет «пойманного на месте преступления» (заснул) дядю (Бондырева) Настя (2, 393). Гурьевна ищет там Сарытову: «Сказала, что барыня в саду, а ее нет. Что она, как молодой месяц, покажется, да и спрячется! Подожду. Как бы только на победителя-то не налепиться!» (2, 413). Сарытова просит Бондыреву о помощи («Протяни мне руку!»), напоминая ей о том, как они «вместе росли, вместе играли в этом саду» (2, 433).

О роще и риге говорит Марья, сообщающая Сарытовой об отъезде Бондыревых: «Уезжают, и с барышнями; уж давно собрались, только Настасья Давыдовна еще гуляет в роще, да уж и они домой идут, их с крыльца видно за ригой» (2, 433). А «по-ученому не знающая» («А так, за шкапом; по-нашему, с места долой, а по ихнему – за шкапом!»), но расчетливая, хитрая Гурьевна отправляет в рощу Митрофана: «Барышня в рощу пошла; постарайся познакомиться да понравиться!» (2, 423).

Неоднократно герои входят в дом (центральную часть усадьбы, значимую в действии) и выходят из него, направляются к калитке (этот образ также имеет свое назначение).

Микропонимы и названия, выступающие или способные выступать в их роли, имеют не только локальное назначение (хотя точных названий нет ни у города, ни у усадьбы – комедия представляет типичную ситуацию). Они в определенной степени характеризуют героев комедии. Так, чаще названия объектов звучат в речи Баркалова и Гурьевны, заинтересованных в выгоде, желающих поживиться (каждый по-своему) за счет усадьбы, а также Марьи, старательно занимающейся хозяйственными делами. Бондыреву и Ольгу интересуют только их имения. Занятая мыслями о Баркалове Сарытова и мечтающая о прежней жизни в своем имении Настя говорят только о саде. Умеющий «делать деньги» Лизгунов упоминает лишь город, с которым связан своими делами.

Наименования, в разной степени соответствующие понятию микропоним, являются одним из средств выражения пространственных отношений в тексте комедии и указания на различные пространственные характеристики, а также выполняют и иные функции, связанные с представлением героев, их взаимоотношений, происходящих с ними событий, их отношении к окружающему пространству и т. д.

**Литература**

1. А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012.
2. *Островский А. Н.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М., 1959.
3. Словарь русских народных говоров. Вып. 7. Л., 1972.
4. *Цветкова Е. В.* Микротопонимы в пьесах А. Н. Островского // Щельковские чтения 2011. А. Н. Островский и его эпоха: сб. науч. ст. / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома, 2012. С. 160–168.
5. *Цветкова Е. В.* Топонимы в пьесе А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живёт» // Щельковские чтения 2012. Проблемы жизни и творчества А. Н. Островского: сб. ст. / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома, 2013. С. 222–228.
6. *Чернухина И. Я.* Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984.

УДК 811.161.1.36; 821.161.1.09.18

**Цинь Лидун**

*Костромской государственной университет  
gantsovsky\_n@mail.ru*

**ГИПОТАКТИЧЕСКИЕ УСЛОВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ  
В ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО КАК ЭТАП В РАЗВИТИИ  
РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЁМСЯ»)**

*Автор статьи на материале пьесы А. Н. Островского «Свои люди – сочтемся» рассматривает условные гипотактические конструкции, обладающие широким спектром союзных средств, отличающиеся синкретизмом значения и разной степенью архаизации употребления.*

*Ключевые слова: подчинительные союзы, условные союзы, стилистическая ситуация, книжные слова, разговорные слова, А. Н. Островский .*

**Qin Lidong**

*Kostroma State University  
gantsovsky\_n@mail.ru*

**HYPOTACTICAL CONDITIONAL CONSTRUCTS IN PLAYS  
BY ALEXANDER OSTROVSKY AS A STAGE  
IN THE RUSSIAN LITERARY LANGUAGE DEVELOPMENT  
(BASING ON THE PLAY "IT'S A FAMILY AFFAIR-WE'LL SETTLE IT  
OURSELVES")**

*The author of the article, basing on the material of the play "It's a Family Affair-We'll Settle It Ourselves" by Alexander Ostrovsky, considers conditional hypo-tactical constructs, which possess a wide range of conjunction means that differ in syncretism of meaning and in different degrees of obsolescence.*

*Keywords: subordinating conjunctions, conditional conjunctions, stylistic situation, bookish words, colloquial words, Alexander Ostrovsky.*

Создание современного русского литературного языка относят к концу XVIII – началу XIX вв. и обычно связывают с именем А. С. Пушкина. Именно в его творчестве наиболее полно и органично воплотился важнейший принцип существования общенационального литературного (стандартного) языка – соединение книжного и разговорного, высокого (элитного) и низкого (профанного). Однако процесс выработки литературного русского языка продолжался и далее на протяжении всего XIX столетия и отразился в творчестве представителей русской классической литературы, полностью не завершён он и по сегодняшний день. В особенности это касается языковой парадигматики в области сложноподчинённых конструкций и их важнейшего средства выражения грамматического значения – подчинительных союзов.

Как известно, система подчинительных союзов на Руси сложилась довольно поздно: только к XVII в. появляются самые продуктивные в настоящий момент условные подчини-

тельные союзы *если* и *ежели*, которые начали функционировать наряду с большим количеством более архаических союзов широкого семантического спектра типа *кабы*, *коли*, *когда*, *как* и др. и продолжают широко употребляться и сейчас в диалектах и просторечии, а также с ограниченными стилистическими функциями возможны и в литературном языке.

По сути дела, из всех этих союзов только союз *если* воплощает в себе те качества, к которым стремятся в своём развитии современные подчинительные союзы, некогда в древнерусском языке многочисленные, многозначные и многофункциональные, – однозначную семантику и стилистическую нейтральность. Остальные союзы по-прежнему остаются структурно, семантически и функционально синкретичными (воплощают в себе несколько обстоятельственных значений и могут иметь структурные варианты), обнаруживая тесную связь с ситуацией и темой общения как в диалектной среде, так и на периферии использования их в литературном языке. История данных союзов в древнерусском языке и употребление их в диалектах, этой «живой старине», хорошо известна, см., например, труды А. Б. Шапиро, А. Н. Стеценко и др. языковедов (4; 3). Постараемся проследить динамику семантики союзов условных сложноподчинённых предложений на материале художественных произведений первой половины XIX столетия, которые, с одной стороны, отражали судьбу этих союзов в речи представителей разных страт русского общества, с другой, своим авторитетом формировали представление о типологии данных конструкций и их дальнейшей судьбе в литературном языке.

В данной работе мы исследуем структурно-семантические и функциональные особенности употребления условных союзов сложноподчинённых предложений в пьесе А. Н. Островского раннего периода «Свои люди – сочтёмся» (первая её редакция под названием «Банкрут» относится к 1948 году), где, пожалуй, более полно и многообразно, чем в других произведениях драматурга, представлена палитра разнообразных разговорных средств русского языка, в том числе и в области синтаксиса сложноподчинённых предложений.

Надо признать тот факт, что в послепушкинский период «с именем Островского связан наиболее ощутимый демократический вклад в совершенствование литературного русского языка – мощный приток элементов живой разговорной речи», а также то, что «Островский был одним из тех писателей, в творчестве которых интенсивно, продуктивно и органично происходило соединение элементов книжно-письменного литературного языка с элементами народной устной речи для создания единого, функционально неразобъённого литературного языка. Островский шире, чем его предшественники, раздвинул границы языка своих драматических произведений для принятия элементов живой народной речи, в первую очередь её лексических и фразеологических средств, а также грамматико-синтаксических особенностей» (5).

Обратимся к тексту пьесы А. Н. Островского «Свои люди – сочтёмся» (1) и выявим состав, количество и условия употребления в ней союзов условных сложноподчинённых предложений в разрезе стилистической ситуации книжное / разговорное.

Союз *если*. Употреблён 10 раз в реальных и ирреальных ситуациях в препозиции придаточного, и только один раз в постпозиции. Характерно, что эта книжная конструкция (исконно для разговорной речи более характерен паратакисис, чем гипотаксис) в речи малообразованных персонажей пьесы Липочки и Подхалюзина нередко встречается и в составе многокомпонентных (полипредикативных, с двумя придаточными) сложноподчинённых конструкций.

(1) Липочка. *А если и выедут-то куда, так только слава, что четверня-то, а хуже одной-с купеческой-то* (1, 27).

(2) Подхалюзин. *Если и попользуюсь в этом деле чем-нибудь лишним, так и греха нет никакого; потому он сам несправедливо поступает, против закона идет* (1, 50).

(3) Липочка. *Ведь посмотрели бы на шпоры, как они звенят, особливо, если улан али полковник какой разрисовывает – чудо!* (1, 28).



Мастерство писателя помогает замаскировать эту «усиленную», полипредикативную книжность гипотаксиса за счёт многочисленных лексико-идиоматических средств, «сигналов разговорности», что придаёт всей конструкции лёгкость и доступность для восприятия участников диалога и зрителей, носителей национального языка. Подобные перцептивные свойства присущи, возможно, ещё в большей степени условным сложноподчинённым предложениям с другими союзами, которые в настоящее время характеризуют диалектную или сниженную наддиалектную речь.

Союз *кабы*. Эти конструкции (их всего 3) с препозицией придаточного, встретились в речи Рисположенского, Тишки и Большова.

(4) Рисположенский. *Кабы я вас не любил, я бы к вам и не таскался* (1, 41).

(5) Тишка. *Вот кабы спрашивался, – я бы знал*. Большов. *Кабы я тебя не любил, нешто бы я так с тобой разговаривал?* (1, 60).

В настоящее время они характерны в основном для стилизованной под фольклор разговорной речи, хотя их структурно-семантические характеристики полностью совпадают с предложениями с союзом *если*.

Союз *как (бы)*. Употреблён три раза в препозиции и интерпозиции. Это синкретический архаический не книжный союз (сейчас употребляется только в диалектах): условное значение в нём сочетается со значением обстоятельства образа действия.

(6) Липочка. *Вот как бы вышла за благородного, так я бы и уехала из дому и забыла бы обо всем этом* (1, 77).

(7) Липочка. *Тянька, как не пьян, так молчит, а как пьян, так прибуёт того и гляди* (1, 77).

(8) Подхалюзин. *Как бы десять копеек, так бы ладно-с* (1, 86).

Союз *когда*. Этот союз, как и предыдущий, синкретичен, но совмещает в себе условное значение с временным. Он достаточно частотен в пьесе (употребляется 6 раз) и встречается только в постпозиции и интерпозиции, что способствует выявлению в нём условной, а не темпоральной семы. Более обычная сфера его бытования – диалекты, но и в разговорной сфере периферийной зоны литературного языка он в достаточной мере употребителен. Примеры:

(9) Рисположенский. *Да и что я за учитель такой, когда вы сами, может быть, в десять раз меня умнее?* (1, 41).

(10) Рисположенский. *Я бы свинья был, когда б не сделал, потому что я, можно сказать, облагодетельствован вами и с ребятами* (1, 41).

(11) Большов. *А вот ты бы, Лазарь, когда на досуге баланц для меня и сделал, учел бы розничную по панской-то части, ну и остальное, что там еще* (1, 43).

(12) Подхалюзин. *Да зачем же потихоньку-с, когда так тянька с маменькой согласны?* (1, 77).

(13) Большов. *Я из-за каждой вашей копейки просил, просил, в ноги кланялся, да что же мне делать, когда не хотят уступить ничего?* (1, 89).

(14) Рисположенский. *Да как же не ходить-то, Лазарь Елизарыч, когда вы по пяти целковых даёте* (1, 92).

Союз *коли*. Условное придаточное с этим союзом чаще стоит в препозиции, несколько менее – в постпозиции и интерпозиции. Встречается 39 раз в речи всех персонажей, нередко во фразеологизированных конструкциях, характерных для народно-разговорной речи. Устойчивым оборотом может быть главная часть, но одновременно и придаточная также органично может включать идиому в виде поговорки, как, например, в предложении из отличающейся необыкновенной образностью речи Устиньи Наумовны, свахи:

(15) *Анафема хочу быть, коли скажу – руку даю на отсечение* (1, 57).

Характерно, что в главной части, определённо-личном предложении с отсутствующим подлежащим, личным местоимением, именная часть сказуемого представлена устаревшей

формой именительного падежа (*анафема*), а не более современного творительного. Ещё примеры речей свахи с паремией в роли главной части предложения:

(16) *Провалиться в тартарары, коли меня здесь увидите!* (1, 85).

(17) *Ну, а коли есть, так и слава тебе господи!* (1, 56).

(18) *<...> исчезни душа, коли лгу* (1, 56).

В следующей реплике Большова главная часть также представляет устойчивый оборот: (19) *Коли так не дадите денег, дайте Христа ради!* (1, 89). Другое его высказывание в форме бинарной условной конструкции в целом представляет собой народную поговорку: (20) *Сама себя раба бьёт, коли не чисто жнёт* (1, 90).

Конструкции с *коли*, как правило, отличаются лаконизмом и фразеологизированностью структуры, которая маскирует и делает неявными предикативные единицы в их составе, что также свидетельствует о разговорной форме употребления этой гипотактической единицы:

(21) Аграфена Кондратьевна. *Говори, коли что нужно* (1, 57).

(22) Большов. *Ну закройся, коли стыдно*. Большов. *Как же не бывать, коли я того хочу* (1, 73).

(23) Устинья Наумовна. *А коли так, я и смотреть на вас не хочу* (1, 85).

(24) Подхалюзин. *Уж коли того, а либо что, так останетесь довольны...* (1, 47).

(25) Рисположенский. *Ну, уж коли милость будет, дайте десять* (1, 53).

Таким образом, можно констатировать, что в анализируемой пьесе Островского представлено значительное количество условных гипотактических конструкций с широким спектром союзных средств, отличающихся синкретизмом значения и разной степенью архаизации употребления, проявляющейся в наличии оппозиции *книжное / разговорное* с явным перевесом в сторону последнего, что свидетельствует об определённом этапе развития средств выражения грамматического значения условных сложноподчинённых предложений русского языка в определённой языковой среде.

#### Литература

1. Островский А. Н. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1949. С. 27–94.
2. Историческая грамматика русского языка. Синтаксис. Сложное предложение / под. ред. акад. В. И. Борковского. М., 1979. С. 233–262.
3. Стеценко А. Н. Исторический синтаксис русского языка. М., 1977. С. 215–232.
4. Шапиро А. Б. Очерки по синтаксису русских народных говоров. Строение предложения. М., 1953. С. 93–99.
5. Ганцовская Н. С. Язык произведений А. Н. Островского // А. Н. Островский. Энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома; Шуя, 2012. С. 496.

УДК 81'373.72; 81'42

**С. Н. Зайцева, К. А. Великанова**

*Ивановский государственный университет  
velikanova.christina@gmail.com*

**ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СМЕРТИ  
В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО  
«ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА»**

*В статье анализируются фразеологизмы со значением смерти и близости к ней в пьесе А. Н. Островского «Василиса Мелентьева».*

*Ключевые слова: А. Н. Островский, «Василиса Мелентьева», фразеология, фразеологическая единица, семантическая группа.*

**S. N. Zaytseva, K. A. Velikanova**

*Ivanovo State University  
velikanova.christina@gmail.com*

**PHRASEOLOGICAL MEANS OF NOMINATION OF DEATH  
IN THE HISTORICAL PLAY "VASILISA MELENTYEVA"  
BY ALEXANDER OSTROVSKY**

*The article considers the phraseological units including the seme of death in the structure of their lexical meaning.*

*Keywords: phraseology, phraseological unit, Alexander Ostrovsky, semantic group.*

Историческая пьеса А. Н. Островского «Василиса Мелентьева» описывает события, произошедшие во время царствования Ивана Грозного, который известен в истории как один из самых жестких правителей. Время, в которое он правил, можно назвать кровавым. Чтобы передать атмосферу, когда за каждое неуютное слово, сказанное о царе, можно было лишиться головы, Островский использует разные языковые единицы, в том числе 9 фразеологизмов со значением смерти и смертельной опасности, что составляет 15% от общего количества собранных в пьесе ФЕ.

Особое место среди фразеологизмов этой группы занимают ФЕ с компонентами *голова* и *ум*. Они используются в значениях, связанных с потерей жизни (*класть голову* – ‘умирать’, *отвечать головой* – ‘быть готовым поплатиться жизнью’) или с причинением какого-либо вреда владельцу: *на свою голову* – ‘себе во вред’, *вывести из разума* – ‘приводить в состояние потери способности здраво рассуждать’, *с повинной головой* – ‘признавая себя в чем-либо виновным, раскаиваясь в чем-либо’:

[Кн. Воротынский:] <...> Бог не судил мне сыном красоваться,  
В честном бою он голову сложил.

[Бояре:] Государь, помилуй!  
Не погуби! Не верь клеветникам!  
Мы головой тебе за них ответим.

(За Морозова и Воротынского. – С. З., К. В.)

[Малюта (Василисе):] Спасибо, случай  
Помог беде; сама себя царица  
Нам выдала, сама вину такую  
На голову свою наговорила,  
Что лучше не придумаешь.

[Василиса:] <...> За то мы их ласкаем и голубим,  
Чтоб вывести из разума, чтоб парень,  
Как верный пес, по твоему приказу  
В огонь и воду шел!

[Малюта]: Я, матушка, великая царица,  
Пришел к тебе с повинной головою!  
Ты гневаться изволишь на меня  
За то, что я, холоп царя негодный  
Крамольникам потачки не даю.

В пьесе встречается ещё четыре фразеологизма со значением смерти и близости к ней: *лезть в петлю*, *лить кровь*, *с кровью на руках*, *от рук пахнет кровью*. Несмотря на присутствии большого количества смертей в сюжете, в тексте произведения всего три раза упоминается фразеологизм с компонентом *кровь*, например:

[Царь:] <...> Покойник был, не тем он будь помянут,  
Мучительством лютее всех владык;  
Без разума он много крови пролил,  
На скорбь хрестьянским государям.

Фразеологизм *лить кровь* (*лить [проливать] кровь*, *пролить кровь* 'убивать кого-либо' (2)) использует Царь, говоря о покойном Карле IX, подчёркивая его кровожадность. В контексте произведения благодаря сочетаемости ФЕ *крови пролил* со словоформой *без разума* повышается степень оценочности значения данного фразеологизма при характеристике исторической личности.

ФЕ *от рук пахнет кровью*, который использует Островский, является, на наш взгляд, результатом контаминации другой ФЕ – *обагрять руки в крови*, форма которой деформируется автором, и слова *пахнуть* (ср.: *обагрять руки в крови* 'убивать кого-либо; быть причастным к убийству, казни', *пахнуть* 'иметь приметы, признаки или черты чего-либо' (2)). Этот фразеологизм использует Царица перед приходом Василисы, которая позже отравит жену Грозного.

[Царица]: Придешь к царю с слезами и любовью:  
От царских рук людскою пахнет кровью.

Данный фразеологизм *обагрять руки в крови* в преобразованном, деформированном виде использует также князь Воротынский для характеристики Малюты. Позже князя казнят по ложному обвинению в измене.

[Кн. Воротынский:] И злой бесоугодник, в черной рясе,  
С боярской кровью на руках!

Контраст черного (*черная ряса*) и красного (*кровь*), завершающий характеристику «злого бесоугодника», позволяет драматургу создать по-настоящему ужасающий образ.

Фразеологизм *лезть в петлю* ('заведомо рисковать жизнью, идти на смерть, гибель' (2)) использует Шут, чтобы показать неосторожность слов князя Воротынского по отношению к Малюте.

[Кн. Воротынский:] Молчи, а я не стану,  
Ведь брань моя не новость для Малюты.  
[Шут (в сторону):] Сам в петлю так и лезет!

Таким образом, «дорога» в петлю, отсутствие головы и здравого ума у того или иного персонажа в пьесе Островского ведёт к гибели героя или связано с риском остаться без головы. Действие в пьесе происходит во времена Ивана Грозного, когда самым распространенным видом казни было отсечение головы. Островский использует фразеологизмы с данной семантикой, а также фразеологизмы с компонентом *кровь*, имеющие семантику насильственной смерти, чтобы показать своеобразие эпохи, и такое использование можно считать стилистическим средством, намеренно используемым автором.

#### Литература

1. Большой фразеологический словарь русского языка. Значение. Употребление. Культурологический комментарий / отв. ред. В. Н. Телия / И. С. Брилева, Д. Б. Гудков, И. В. Захаренко и др. М., 2006. С. 784.
2. Фразеологический словарь русского языка. Свыше 4 000 словарных статей / Л. А. Войнова, В. П. Жуков, А. И. Молотков, А. И. Федоров; под ред. А. И. Молоткова. Изд. 2-е, стереотип. М., 1968.

УДК 811.161.1.36; 821.161.1.09.18

**Е. Ю. Ивкова**

Костромской государственной университет  
ivkova.elena@gmail.com

## **ЭПИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» КАК ФАКТОР ПОСТРОЕНИЯ МНОГОКОМПОНЕНТНЫХ СЛОЖНОПОДЧИНЁННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ**

*Уникальный жанр романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» представляет собой своеобразный художественный синтез. Произведение характеризуется не только текстовым объёмом, но и «эпической сущностью». Его усложнённый синтаксис является тем средством, благодаря которому достигнута художественно очевидная близость произведения к эпосе. В статье рассматриваются некоторые структурно-семантические и текстовые особенности многокомпонентных сложноподчинённых предложений, которые являясь одной из наиболее характерных и типологически значимых черт синтаксического строя романа, в полной мере поддерживают эту идею.*

*Ключевые слова: Л. Н. Толстой, «Война и мир», роман-эпопея, многокомпонентное сложноподчинённое предложение.*

**Ye. Yu. Ivkova**

Kostroma State University  
ivkova.elena@gmail.com

## **EPIC NATURE OF "WAR AND PEACE" BY LEO TOLSTOY AS FACTOR OF COMPOSITION OF MULTICOMPONENT COMPLEX SENTENCES**

*The unique genre of the epic novel "War and Peace" by Leo Tolstoy represents a specific artistic synthesis. The novel is characterised not only by text volume, but also by the "epic nature". Its complicated syntax is the instrument by which the artistically obvious proximity of "War and Peace" to the epic is achieved. The article is focused on some structural-semantic and textual peculiarities of multicomponent complex sentences, which belong to the most characteristically and typologically significant features of the syntax of "War and Peace", fully support this idea.*

*Keywords: Leo Tolstoy, "War and Peace", epic novel, multicomponent complex sentence.*

Русская художественная мысль второй половины XIX века ищет для себя новую форму. В связи с реалистическими тенденциями в литературе происходит расширение сферы романа. Писатель-реалист – своего рода исследователь. Он ставит перед собой задачу исследования жизни в глубину и вширь. Таким образом, жанровая задача оказывается объёмнее и значительнее.

Уникальный жанр «Войны и мира» Л. Н. Толстого возник на основе большой литературной традиции и представляет собой своеобразный сплав, небывалый ранее художественный синтез. Многие исследователи указывали на синкретичность жанра «Войны и мира» и полагали, что произведение Толстого имеет значение и характер, которые ставят его на уровень эпопеи (см., например, Н. Я. Данилевский 1889; А. А. Сабуров 1959; Б. М. Эйхенбаум 1946, 1969; Н. И. Соловьёв 1989 и др.). Особую «эпическую сущность» романа второй половины XIX века отмечал А. В. Чичерин (5, 43). Роман-эпопея «Война и мир» характеризуется не только текстовым объёмом, но и масштабностью повествования, множественностью сюжетных линий, разветвлённой системой персонажей, обилием исторических, социальных, философских, нравственных, психологических аспектов содержания.

Из потребности сопоставлять, противопоставлять, сочетать, связывать, наполнять одно другим – «сопрягать» – рождаются главные особенности синтаксического строя романа-эпопеи (6, 237). Усложнённый синтаксис «Войны и мира» наряду с широтой сюжетного охвата, сложным составом действующих лиц и широчайшим проблемно-тематическим диапазоном является тем средством, благодаря которому достигнута художественно очевидная близость произведения к эпосе. Так, монументальная форма многокомпонентного сложноподчинённого

ного предложения (далее МСПП), на наш взгляд, поддерживают эту идею, поскольку, сама сущность жанра эпопеи – в его внутренней и внешней объёмности. Эпопея стремится к всеохватности, стремится передать полноту бытия, когда каждая деталь оказывается значимой и предстаёт частью неисчерпаемого целого. Ей свойственно сцепление мыслей и «сопряжение» всего со всем (человека и эпохи, философии и истории и др.). Само построение МСПП характерно для постоянного сопоставления, противопоставления, искания верных оттенков мысли. Многомерная структура МСПП сообразна с глубоким и многообъемлющим содержанием романа, в котором грамматическое строение речи подчинено смысловому заданию. МСПП в произведении, как представляется, адекватны эпичности его содержания и композиции и тогда, когда употребляются в авторских отступлениях – лирических, публицистических, философских, и тогда, когда внедряются автором в речь персонажей всех слоёв общества.

Рассмотрим некоторые структурно-семантические и текстовые особенности МСПП в тексте «Войны и мира», способствующие построению масштабного, сложного и в то же время гармоничного, стройно организованного художественного мира романа-эпопеи. Сложная иерархическая структура МСПП служит для выражения «каждой мысли во всю её ширь и глубину». Выражение мысли «во всю её глубину» требует особого построения придаточных, показывающих само развитие мысли, связывающих друг из друга вытекающие действия, состояния, процессы. Мысли, выраженные в структуре МСПП с последовательным подчинением компонентов, не случайны, а разумно-сообразны смысловому заданию. В тексте романа в подобных МСПП обнаруживаются два типа композиционного развёртывания: рационально-логический и эмоционально-риторический (см., например, о сюжетно-композиционной организации предложения: (2, 145), (1, 130–137)). Рационально-логические структуры МСПП отличаются ясной и чёткой линейной направленностью. В них воплощено поступательное, прямолинейное движение мысли, когда каждая из предикативных частей не уходит в сторону от основной темы, а является её продолжением: 1) – *Вот видите ли, – говорил Берг своему товарищу, **которого** он называл другом только **потому, что** он знал, **что** у всех людей бывают друзья* (3, т. 2, 629); 2) *Он (Князь Андрей) испытывал теперь в Петербурге чувство, подобное **тому, какое** он испытывал накануне сражения, **когда** его томило беспокойное любопытство и непреодолимо тянуло в высшие сферы, **туда, где** готовилось будущее, **от которого** зависели судьбы миллионов* (3, т. 2, 602). В данных предложениях присубстантивно-атрибутивное придаточное, примыкая к абсолютной главной части, образует с ним сложную главную часть. В свою очередь сложная придаточная часть, состоящая из придаточного расчленённого типа, а именно придаточного причины и изъяснительно-объектного придаточного, в первом примере подчиняется сложной главной части предложения. Таким образом, мы имеем МСПП, состоящее из двух элементов. Во втором примере перед нами трёхэлементное предложение. Иногда в гибкой композиции МСПП на пути линейного движения мысли возникают усложнения, что замедляет центростремительную динамику конструкции. Композиции с трансформацией, с интерпозицией придаточных, характерны для МСПП эмоционально-риторического типа: *Князь Андрей видел, **что этот** Ипполит, **которого** он (должно было признаться) почти ревновал к своей жене, был шутом в этом обществе* (3, т. 1, 231). Придаточное присубстантивно-атрибутивное включено в изъяснительно-объектное придаточное I степени. Однако союзное слово следует не за самим изъяснительным союзом *что*, а за определяемым словом главной части. Главная часть таких МСПП стереотипна и не несёт на себе основной смысловой нагрузки, она превращается во вводящую. Основная смысловая нагрузка находится в сложной придаточной части. Таким образом, происходит актуализация смысла высказывания.

В тексте «Войны и мира» обращают на себя внимание конструкции МСПП с тремя и более однородно соподчинёнными придаточными нерасчленённой структуры. В большинстве

случаев предпоследнее и последнее придаточное таких МСПП соединяются между собой союзом *и*: 1) *Всё выражение его лица говорило ей, что утренний разговор им не забыт, что решение его осталось в прежней силе и что только благодаря присутствию гостей он не говорит ей этого теперь* (3, т. 2, 764); 2) *Ему вдруг представилось, что всё теперь кончено, всё смешалось, всё разрушилось, что нет ни правого, ни виноватого, что впереди ничего не будет и что выхода из этого положения нет никакого* (3, т. 3, 369). Несмотря на кажущееся нагромождение изъяснительно-объектных придаточных, семантико-синтаксическая структура данного предложения представляется транспарентной, легко поддающейся восприятию благодаря наличию полисиндетона – трёхкратного и четырёхкратного повтора союза *что*. Повторяющийся в начале каждой придаточной части (см. пример 1) союз *что* берёт на себя роль усилительной частицы. Писатель привлекает внимание читателя к каждой из частей предложения, актуализирует находящуюся в них информацию. Однородность частей и повтор конструктивных элементов приносят в полипредикативную единицу дополнительные «суперграмматические» признаки нанизывания, градации, амплификации и т.д., объединяющие, цементирующие разнородные явления в единство, как бы в микрорассказ в пределах одного предложения (4, 200). Многократное воспроизведение одного и того же союзного средства не загромождает композицию МСПП, но, напротив, придаёт предложению большую чёткость связей, информационную значимость. Во втором семикомпонентном МСПП мы видим особую группировку предикативных единиц. Цепь однородного соподчинения при обязательном наличии маркированных союзным средством придаточных частей включает в себя и немаркированные придаточные (*всё смешалось, всё разрушилось*), характеризующиеся пропуском союза *что*. При отсутствии подчинительного союза во втором и третьем подчинённом придаточном они как бы подключаются к области действия подчинительного союза первого подчинённого придаточного. В таких случаях придаточные части, как правило, более тесно связаны одна с другой, характеризуются большей близостью выражаемого ими содержания, а также более чётким синтаксическим, морфологическим и лексическим параллелизмом их построения. Кроме этого, целостности и связности всего МСПП способствует наличие в его составе такого вида повтора, как анафора, то есть совпадение начал, идентичность одного или, чаще, нескольких начальных элементов смежных или актуально соотнесенных синтаксических сегментов. Так, в первых трёх придаточных частях приведённого МСПП мы наблюдаем повтор местоимения *всё*. Благодаря образованию в составе МСПП особой группировки предикативных частей, несмотря на кажущееся нагромождение придаточных, структура данных предложений получает высокие перцептивные свойства. Они представляют собой строго организованные структурно-семантические единства, структуры, с одной стороны, компактные по форме, а с другой – заключающие в себе «многоплановость» изображаемого.

Толстой активно вводит МСПП и для организации внутренней речи персонажей. «Скрытое внутреннее проговаривание» характеризуется наличием МСПП более сложной структуры с контаминированным подчинением придаточных частей. Это можно объяснить тем, что именно такие конструкции позволяют автору обнаружить сокровенные мысли и настроения своего героя, изобразить реальный процесс мышления, развёртывания мысли. Рассмотрим примеры более объёмных МСПП с контаминированным подчинением придаточных во внутренней речи: 1) *Этого они не могут понимать, что все эти чувства, которыми они дорожат, все наши, все эти мысли, которые кажутся нам так важны, что они – не нужны* (3, т. 4, 523); 2) – *Мало того, что я знаю всё, что есть во мне, надо, чтоб и все знали это: и Пьер и эта девочка, которая хотела улететь в небо, надо, чтобы все знали меня, чтобы не для одного меня шла моя жизнь, чтобы не жили они так, как эта девочка, независимо от моей жизни, чтобы на всех она отражалась и чтобы все они жили со мною вместе!* (3, т. 2,

597). В приведённых примерах предпосылкой стройного построения конструкции является не только однородность структурно параллельных частей в составе МСПП, но и пропуск союза (асиндетон) в первом предложении и повтор связочного средства (полисиндетон) во втором предложении. Это создаёт представление о более тесной связи частей МСПП. Автор привлекает внимание к каждой из частей предложения, актуализирует находящуюся в них информацию. Кроме того, во втором примере повтор союза *чтобы* сопровождается повтором слова *надо*, что повышает экспрессию МСПП. Повтор характеризуется параллельным сопоставлением: *мало того, что – надо, чтобы*, что также делает конструкцию МСПП более удобной и лёгкой для восприятия. Несмотря на кажущуюся громоздкость данного предложения, оно отличается логичностью, структурной стройностью, в нём чётко просматривается цепочка структурно-смысловых звеньев. Компоненты МСПП выстроены по принципу нарастания их значимости. Таким образом, введение структурно параллельных частей в состав МСПП, повтор / пропуск связочного средства способствует гармоническому выстраиванию компонентов МСПП.

Синтаксис романа-эпопеи «Война и мир» подчинён задаче создания эпичности повествования. Многокомпонентные сложноподчинённые предложения во всём многообразии их типов подчинения, являясь одной из наиболее характерных и типологически значимых черт синтаксиса произведения, в полной мере поддерживают эту идею. Они не загромождают перспективу романа, а являются одним из тех средств, с помощью которых достигается его жанровое своеобразие.

#### Литература

1. Ганцовская Н. С. О типах содержательной информации в композиционной структуре усложнённых сложноподчинённых предложений // Исследования по семантике русского языка: межвуз. сб. науч. работ. Кострома, 1990. С. 130–137.
2. Одинцов В. В. Стилистика текста. М., 1980.
3. Толстой Л. Н. Война и мир: в 2 кн. Кн. 1, 2. М., 2012.
4. Формановская Н. И. Стилистика сложного предложения. М., 2007.
5. Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1975.
6. Чичерин А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. М., 1968.



УДК 811.161'42

**Л. А. Ермакова**

*Костромской государственной университет  
s.eadem@mail.ru*

## **МЕСТО ГЕНДЕРНЫХ КОНЦЕПТОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

*Статья посвящена рассмотрению роли и места гендерных концептов в поэтическом наследии М. Цветаевой. Особое внимание уделяется анализу заголовков и первых строк лирических произведений М. Цветаевой, в которых в компрессированном виде представлено содержание ключевых концептов поэтического дискурса автора. В результате исследования заголовочных комплексов выявляется, что значимое место в концептосфере поэта занимает человек как личность и все проявления его сущности в рамках материальной и духовной культуры человечества. При этом ассоциативные поля концептов «Мужчина» и «Женщина» являются одними из наиболее лексически наполненных.*

*Ключевые слова:* М. Цветаева, гендерные концепты, заголовок, поэтический дискурс, языковая личность.

**L. A. Yermakova**

*Kostroma State University  
s.eadem@mail.ru*

## **ROLE OF GENDER-MARKED CONCEPTS IN POETIC DISCOURSE OF MARINA TSVETAEVA**

*The article is dedicated to the study of gender-marked concepts in the poetic discourse of Marina Tsvetaeva. Special attention is paid to the analysis of the poetic titles and first lines of Marina Tsvetaeva's poems in which the content level of the key concepts is presented in a compressed way. At the ending of the article it is emphasised that the concept "Person" and its occurrence in material and intellectual culture plays an important role in Marina Tsvetaeva's poetry, the association fields of the concepts "Man" and "Woman" being the most lexically charged.*

*Keywords:* Marina Tsvetaeva, gender-marked concepts, heading, poetical discourse, linguistic personality.

Ключевые концепты как ценностные составляющие концептосферы писателя выступают значимыми элементами его художественного мира. Языковая и художественная картины мира соответствуют двум системам взглядов на мир: общенациональным представлениям языкового коллектива, закреплённым в языке, и индивидуальной репрезентации мира, материальным выражением которой служит единое текстовое пространство автора. Однако в художественной картине мира представлены не только индивидуальные концепты писателя, но и элементы национальной картины мира, а именно, национальные символы, национально-специфические концепты. Художественная картина мира воплощается, прежде всего, в комплексе языковых средств: в использовании определённых тематических групп, повышении или понижении частотности отдельных единиц, а также в индивидуально-авторском использовании системы тропов (10, 56). Разновидностью художественной картины мира выступает поэтическая картина мира, которая транслирует характерные черты языковой личности, представляя собой «субъективный образ объективного мира» (8, 42). Под художественным концептом в свою очередь понимается «ментальное образование сознания писателя, значение которого реализуется в семантико-ассоциативном контексте литературного произведения» и находит своё выражение в художественном образе, символе, пронизывает всю структуру произведения, выходя за его пределы и связывая определённый художественный текст с другими произведениями писателя и художественной литературой и культурными константами нации в целом (4, 7). Н. С. Болотнова трактует художественный концепт как «многогранную структуру различных ассоциативных рядов, отражающих определённые направления ассоциирования, актуализированные в тексте, фиксирующие многоаспектность концепта и его динамичный характер» (3, 76).

Проблемы соотношения концепта и образа, концепта и символа в филологии остаются до конца не разрешёнными. Тем не менее исследователи тяготеют к признанию того факта, что

художественный концепт как единица сознания писателя «сложнее и значимее образа как средства выражения авторской картины мира» (4, 6). Художественный образ в тексте может стать репрезентантом концепта, который включает в себе все основные компоненты образа (как правило, понятийно-образный и эмоциональный), но не ограничивается ими. Таким образом, концепт в отличие от образа можно считать элементом прежде всего «интеллектуального» (9, 107), а не только образно-символического дискурса. В рамках нашего исследования мы будем понимать художественный концепт как комплексную единицу художественного смысла, объединяющую в себе индивидуально-авторское осмысление сущности предметов и явлений и их образное представление (6, 111). Совокупность художественных концептов образует концептосферу как целостное ментальное пространство.

Исследователи творчества М. Цветаевой неоднократно обращались к её поэтическому дискурсу, рассматривая его как вербализованную систему когнитивных представлений поэта. К ведущим концептам, слагающим художественную картину мира автора, и наиболее подробно исследованным к настоящему времени можно отнести следующие концепты: ад, безмолвие, бессонница, бузина, верность, верста, возраст, время, глаза, дерево, добро, другой, душа, жизнь, зло, истина, колдунья, кружение, любовь, общение, одиночество, память, полёт, поэт, пространство, радость, разлука, рыцарство, рябина, сад, слово, смерть, сон, стихия, стол, судьба, счастье, творчество, тоска, хаос, цвет и некоторые другие (В. А. Маслова, С. А. Губанов, Е. В. Дзюба, О. Ю. Шишкина и др.).

Систематизация данных, полученных при рассмотрении отдельных концептов в творческом наследии М. Цветаевой, свидетельствует о взаимосвязи и взаимодействии ключевых концептов на основе кольцевого принципа (дом → душа → творчество → стихия → небесное/земное → любовь/ад → время → первый/последний → [библейские мотивы и мифологические образы] → творчество → душа → дом), в соответствии с которым «ключевые ядерные концепты детерминируют периферийные, которые, в свою очередь, определяют ядерные (13, 90). Точки семантического пересечения концептов проявляются наиболее ярко при соположении каждого из концептов с концептом «Человек», так как центром любой языковой картины мира, по замечанию Ю. Н. Караулова, является «человек как вершина мироздания, исходный пункт, смысл и цель всех её составляющих» (7, 156). Именно категория личности и креативное построение бытия человека, сферы его чувств, переживаний, отношений с другими людьми наиболее полно характеризует художественный мир М. Цветаевой, в котором главный постулат сформулирован самим поэтом: «Творению я несомненно предпочитаю Творца» (12, т. 4, 514).

К похожим выводам приходит И. И. Бабенко, которая изучила коммуникативный потенциал ключевых слов в поэзии М. Цветаевой и описала ключевые фрагменты художественной картины мира писателя, отразив свои наблюдения в составленном ею частотном словаре лирики поэта. Приведём перечень выделенных ею ассоциативно-смысловых полей ключевых концептов, сгруппированных в зоне высокочастотной лексики, с указанием количества словоупотреблений лексем, составляющих каждое поле: человек (руки, глаза, сердце, грудь, голос, кровь, голова, целовать, имя, взгляд, лоб, рот, лицо, слезы, волосы) – 1518, природа (мир, ветер, земля, небо, огонь, солнце, звезда, тень, роза, свет, конь, снег, море) – 1009, цвет (белый, черный, темный, красный, светлый, розовый, золотой, синий) – 724, проявления (знать, сказать, хотеть, глядеть, видеть, петь, помнить, ждать) – 685, время (ночь, день, час, вечер) – 526, любовь (любовь, любить, милый, нежный) – 463, статус (друг, сын, мать, царь, мама) – 361, религия (душа, бог, крест) – 309, жизнь – движение (последний, жизнь, путь, смерть) – 254, сон (сон, спать) – 236, жилище (дом, окно) – 221, возраст (молодой, маленький, старый) – 194, творчество (слово, стихи) – 137, одежда (плащ) – 70 (2, 89).

Как видим, ведущее место в концептосфере поэта занимает человек как личность и все проявления его сущности в рамках материальной и духовной культуры человечества.

И. И. Бабенко подчёркивает, что «целый ряд ассоциативных полей концептов в зоне высокой частотности содержат ключевые лексемы, вступающие в отношения оппозиционной противопоставленности: жизнь – смерть, черный – белый, молодой – старый, ночь – день» (2, 90) и др. В перечень ключевых концептуальных пространств, однако, не вошла такая значимая, на наш взгляд, оппозиция как мужчина – женщина, возможно, по той причине, что основное внимание исследователя было обращено на отражение в лирике поэта совокупности внешних индивидуальных особенностей человека и сферы его внутреннего мира, а не выполняемых лирической героиней и героем гендерных ролей.

По нашим подсчётам, ассоциативные поля концептов «Мужчина» и «Женщина» являются одними из наиболее лексически наполненных. Только в раннем творчестве поэта на материале поэм и лирических произведений автора нами выявлено 980 субстантивов (а также субстантивированных прилагательных, причастий и числительных) (2659 словоупотреблений), участвующих в номинации мужчины и женщины. Очевидно, что лексемы, актуализирующие концепты «Мужчина» и «Женщина», являются высокочастотными и требуют детального изучения.

Особого внимания заслуживают заголовки и первые строки лирических произведений автора. Принято считать, что заголовок представляет собой своеобразно «уплотнённую аббревиатуру текста, особый экспрессоид» (цит. по: 11, 145), «компрессированное, нераскрытое содержание текста», которое «можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развёртывания» (5, 133). Заглавие часто уподобляется имени собственному, так как оно «индивидуализирует тот текст, которому принадлежит, выделяя его в ряду других текстов» (1, 225), а именно «служит первым собственным именем текста, выступая в широком понимании, как явление духовной культуры – идеоним, в более узком – как подвид идеонима – библионим, т.е. имя собственное текста» (11, 145). Наряду с заглавием, представляющим сильную позицию текста, важную роль в выдвигании ключевых образов и смыслов играет первая строка стихотворного текста. Принципиальную важность она имеет в тех случаях, когда заголовок отсутствует. В подобных обстоятельствах стихотворные зачины «задают жанр, размер, ритм, тему, вводят центральный образ, а также устанавливают отношение автора ко всему произведению» (1, 232). Кроме того, заглавие и начальная строка в функции наименования могут отражать концептуальную картину автора, заключая в себе ключевые слова, образы, символы как самого произведения, так и всего творчества автора. В связи с этим кажется актуальным рассмотрение заголовков и стихотворных зачинов в лирике М. Цветаевой для установления семантических доминант её творчества. Методом сплошной выборки мы попытались установить соотношение стихотворений, в заголовке или первой строке которых представлены номинации концептов мужчина и женщина, и общего числа лирических произведений автора. Количество исследуемых заглавий составило 450 единиц, стихотворений без авторских заголовков – 967. Соотношение наличия/отсутствия номинаций мужчины/женщины в заголовках или при их отсутствии в первых строках лирических произведений отражено в *Таблице 1*.

Полученные количественные данные свидетельствуют о том, что в творчестве М. Цветаевой преобладают незаглавленные стихотворения (68% от общего числа стихотворных

Таблица 1

Заголовки		Первая строка в функции наименования	
всего	с номинациями М и Ж	всего	с номинациями М и Ж
450	169	957	120
37,5%		12,6%	
20,5%			

текстов), их названием служит первая поэтическая строка. Это может быть связано с тем, что содержание поэтического текста отличается высокой степенью компрессии, в связи с чем дальнейшее сжатие смысла на уровне заглавия невозможно. Однако показательно, что в тех случаях, когда автор считает необходимым озаглавить текст, в название в 37,5% случаев выносятся номинация одного из ключевых концептов поэтического дискурса М. Цветаевой. Подобная рекуррентность (частотность языковых репрезентаций) концептов «Мужчина» и «Женщина» на уровне одной из самых сильных позиций текста свидетельствует об актуальности данных концептов в когнитивном сознании автора. По мнению З. Д. Поповой и И. А. Стернина, анализ рекуррентности концепта и отдельных единиц его номинативного поля «позволяет в определённой мере реконструировать языковое сознание автора и сделать выводы о его языковых и когнитивных предпочтениях, установить, какие коммуникативные концепты для поэта были более, а какие – менее актуальны, какие концепты он чаще актуализировал в своём творчестве, какие из них были для него коммуникативно, а следовательно, и когнитивнорелевантны в тот или иной период творчества» (10, 153).

Таким образом, можно прийти к заключению, что выдвижение гендерно маркированных лексем на первый план в заглавиях и первых строках стихотворных текстов свидетельствует о высокой значимости гендерных концептов в творчестве Марины Цветаевой. Поэтический дискурс М. Цветаевой является ярким отражением её языковой личности, предоставляя читателю важную культурную информацию, преобразованную её творческим сознанием. Глубинный смысл поэтических произведений автора возможно понять только при тщательном рассмотрении гендерно маркированных языковых средств в их контекстуальном воплощении.

#### Литература

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сб. статей / науч. ред. П. Е. Бухаркин. СПб., 1999. С. 223–238.
2. Бабенко И. И. Коммуникативный потенциал слова и его отражение в лирике М. И. Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2001.
3. Болотнова Н. С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). 2007. № 2 (65). С. 74–79.
4. Васильева Т. И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта // Антология художественных концептов русской литературы XX века / ред. и авт.-сост. Т. И. Васильева, Н. Л. Карпичева, В. В. Цуркан. М., 2013. С. 4–20.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / отв. ред. Г. В. Степанов. Изд. 9-е. М., 2016.
6. Ермакова Л. А. Гендерно маркированные языковые средства в поэтическом дискурсе Марины Цветаевой: дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2018.
7. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. М., 1999.
8. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М., 2004.
9. Полечина М. Репрезентация концепта в поэтическом творчестве Марины Цветаевой // Polilog. Studia Neofilologiczne 2, Slupsk, 2012. С. 107–114.
10. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. М., 2010.
11. Пронченко С. М. Заглавия стихотворений И. А. Бунина: семантико-типологический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (49). Ч. II. С. 145–148.
12. Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М., 1994–1997.
13. Щитова Н. В. К вопросу об отражении когнитивного уровня языковой личности М. И. Цветаевой в письмах к Б. Л. Пастернаку и Р. М. Рильке // Вестник ТГПУ. 2010. № 6. С. 89–94.

УДК 811.161.1'373.2.

**С. Е. Любимова**

Ярославский железнодорожный колледж  
solnyshtenok@yandex.ru

**ФУНКЦИОНАЛ АПЕЛЛЯТИВНОГО КОНВОЯ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ  
В СОВЕТСКОМ НАУЧНО-ФАНАСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ  
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Ю. А. ДОЛГУШИНА «ГЕНЕРАТОР ЧУДЕС»)**

*В статье рассматриваются собственные имена человека в научно-фантастических произведениях и окружающие их имена нарицательные, выявляются их функции в художественном тексте данного жанра (усиление номинативной функции имени собственного, выражение авторской модальности, отражение исторической эпохи).*

*Ключевые слова:* научная фантастика, поэтоним, ономастика, апеллятивный конвой, антропоним.

**S. Ye. Lyubimova**

Yaroslavl Railway College  
solnyshtenok@yandex.ru

**THE FUNCTIONAL OF THE APPELLATE CONVOY OF PROPER NAMES  
IN THE SOVIET SCIENCE FICTION NOVEL  
(BASED ON THE MATERIAL OF YURIY DOLGUSHIN'S NOVEL  
"THE GENERATOR OF MIRACLES")**

*The article discusses people's proper names in science fiction works and the common nouns surrounding them, identifies their functions in the artistic text of this genre (strengthening the nominative function of a proper name, expressing the author's modality, reflecting the historical era).*

*Keywords:* sciencefiction, poetry, onomastics, appealconvoy, anthroponym.

Личность автора, безусловно, накладывает отпечаток на создаваемое им литературное произведение. Писатель же, работающий в жанре научной фантастики, должен обладать не только литературным талантом, но и быть ученым, хорошо разбирающимся в предмете изображения. Научные предположения фантаста должны основываться на передовых научных идеях (современных для времени написания текста). Таким писателем является Юрий Александрович Долгушин. Результатом наблюдений за трудами академика А. Д. Сперанского, физиолога С. С. Брюхоненко, академика Т. Д. Лысенко, биофизика Г. С. Франка, академика А. В. Леонтовича и других ученых предвоенного времени стал научно-фантастический роман «Генератор чудес» (1939), герои которого создают инновационный аппарат – генератор лучей, способных оживить человека.

Тема «воскрешающих» лучей в русской фантастике не нова. За 14 лет до выхода «Генератора чудес», в 1925 году, был опубликован рассказ М. А. Булгакова «Луч жизни», позже переименованный в «Роковые яйца». Заметим, что первая публикация отрывков романа Ю. А. Долгушина в сборнике «Война» носила сходное название – «Лучи жизни». Однако ценность романа «Генератор чудес» исследователь русской фантастики Г. М. Прашкевич видит не в «осмыслении электромагнитной природы мышления», а в том, что главные герои (профессор-физиолог Александр Константинович Ридан и инженер-коротковолновик Николай Арсентьевич Тунгусов) действительно «старались достигнуть мира на земле научными методами» (4).

Система антропонимических онимов романа типична для научно-фантастического произведения и включает в себя 4 типа поэтонимов: 1) имена действующих лиц, позволяющие создать и поддерживать сюжетную основу повествования; 2) имена реальных исследователей, ученых из различных областей научного знания; 3) имена-маркеры, отражающие историческую эпоху; 4) прочие поэтонимы, создающие ономастический фон. Интерес представляет

контекстное окружение поэтонимов, или, по определению Н. В. Васильевой, апеллятивный конвой (имена нарицательные, сопровождающие в тексте имена собственные) (1, 3). Рассмотрим их более подробно.

Первую группу поэтонимов представляют имена двух создателей «генератора чудес»: инженер-коротковолновик Николай Арсентьевич Тунгусов, профессор-физиолог Александр Константинович Ридан, две его дочери (Анна и Наталья) и немецкий шпион Альфред Виклинг.

Знакомя нас с героями, Долгушин так представляет Ридана: *«Крупный физиолог, анатом и искуснейший хирург, профессор Ридан посвятил свою жизнь изучению структуры и функций живого организма»*. Контекстное окружение данного имени содержит информацию о профессии персонажа (хирург), отрасли научного знания (физиолог и анатом) и занимаемой должности (профессор). Значит, в данном примере апеллятивный конвой поддерживает основную функцию имени собственного – номинативную (4, 92). Прилагательные «крупный» и «искуснейший» показывают уважительное отношение автора к своему герою. Следовательно, апеллятивный конвой, сопровождающий имена действующих лиц, может выражать авторскую модальность. В то же время первое упоминание напарника Ридана – инженера Тунгусова – лишено эмоциональной окраски: *«Это и был инженер Тунгусов»*. Его имя чаще всего сопровождают слова, связанные с его специальностью и должностью: *инженер, научный сотрудник Электротехнического института, радиолобитель, изобретатель-рационализатор*. Наделив этого героя непримечательной внешностью, автор уделяет особое внимание его уму и таланту ученого: *«И в то же время каждая фраза Тунгусова была значительной, полной смысла»*. Для введения в текст имени немецкого шпиона – Альфреда Виклинга – Долгушин раскрывает историю его возникновения, указывая, что имя это ненастоящее, конспиративное, путем заключения его в кавычки: *«Маскировка под немца “Альфреда Виклинга” помогла ему без особого труда “бежать” в Советский Союз из Германии еще в 1936 году. Это был трюк гестапо: настоящий Альфред Виклинг <...> был тайно схвачен и, вероятно, уничтожен»*. Глагол *бежать*, также заключенный автором в кавычки, дает читателю понять, что действие немца вымышлено, придумано для прикрытия. Контекстным синонимом процесса именованного становится существительное *трюк*, определяемое толковым словарем в переносном значении как ловкая проделка, хитрый поступок (6, 420–421), что вполне соответствует шпионской сюжетной линии романа.

Имена выдающихся ученых прошлого и современного автору времени составляют апеллятивный конвой имени профессора Ридана. В спорах с оппонентами, лекциях и научных выступлениях хирург апеллирует к авторитету известных ученых в области физики, химии, физиологии и медицины: *Павлову, Пастеру, Мечникову, Дженнеру, Эрлиху, Циолковскому, Гальвани, Бергеру, Эдриану, Бахметьеву, Лепешкину* и др. Данные онимы являются прецедентными, знакомыми грамотному читателю, и научная информация, переданная вымышленным героем, получает авторитетное подкрепление. Так реализуется одна из задач научно-фантастического романа – вызвать интерес читателя к научному знанию, способствовать научному поиску. Контекстное окружение фамилий ученых наполнено также медицинскими терминами: *«Еще в 1930 году В. В. Лепешкиным в Барселоне были открыты так называемые некробиотические лучи, испускаемые организмом в момент смерти; У больного туберкулезом языка был (по другому поводу) перерезан языкоглоточный нерв, после чего болезнь быстро пошла на убыль, а палочки Коха перестали размножаться и стали менее жизнеспособными»*. Если читатель не знаком с терминологией, для понимания романа ему необходимо самостоятельно ознакомиться с ее значением и содержанием. В смысловом взаимодействии фамилии ученых и научная терминология придают тексту наукообразность и увеличивают степень доверия читателя к изображаемым событиям. Имена исследователей в научно-фантастическом тексте обусловлены жанром и сюжетом произведения. Рассказы

о работах и открытиях учёных подготавливают для читателя научную базу, на основе которой будут строиться его представления о вымышленном изобретении – генераторе чудес.

Автор использует прецедентные имена и для воспроизведения реалий исторической эпохи романа. События «Генератора чудес» разворачиваются в предвоенное время, поэтому главным врагом СССР выступает Германия во главе с Адольфом Гитлером: «Трудно представить себе, чтобы **Гитлер** не постарался раскинуть у нас тайную сеть вредителей, диверсантов...» В 20-е – 30-е годы Гитлеру ошибочно присваивали фамилию матери его отца – Марии Шикльгрубер, что и получило отражение в романе Долгушина: «Германия тогда не знала **Шикльгрубера**».

Советская реальность описана автором очень подробно. Этому способствует наполнение текста различными словами-маркерами советского периода – советизмами – словами или оборотами речи, отражающими реалии периода в истории России (1917–1991 гг.) (5). «Начальник отдела заинтересовался вашим предложением, **товарищ** Тунгусов, и просил меня привлечь к делу представителей из **Наркомата связи и Союза изобретателей**; Сегодня состоялось заседание **Президиума Верховного Совета**, на котором принято несколько интересных для вас решений». Обращение **товарищ** применялось к партийным гражданам, поэтому оно сопровождает многие антропонимы в романе: *товарищ Тунгусов, товарищ Ридан, товарищ Мюленберг, товарищ Таранович, товарищи Казелин и Ованесян* и др.

Со страниц романа звучит агитационный призыв В. И. Ленина из его работы «Грозящая катастрофа и как с ней бороться», опубликованной в 1917 г.: «**Брошенный еще Лениным клич – “догнать и перегнать!”** – был едва ли не самым популярным и, казалось, легко осуществимым лозунгом народа. “**ДИП**” – **алело** со стен цехов и заводских ворот, “**ДИП**” – **бросалось** со стремительных лбов паровозов, с бортов пароходов, “**дипами**” именовались новые станки, машины, приборы...» Глаголы *алело, бросалось* указывают на активность пропаганды, а многоточие после ряда однородных дополнений словно предлагает читателю самому дополнить его. Еще одним маркером эпохи Советского Союза является официальный гимн страны – Интернационал. Он также упоминается в романе: *Голоса мгновенно слились в один общий лад, и грянул «**Интернационал**»*. Словосочетание *общий лад* указывает на единство советских граждан, необходимое в предвоенное время.

Таким образом, апеллятивный конвой, сопровождающий различные собственные имена, может выполнять следующие функции: усиление номинативной функции имени собственного, выражение авторской модальности, отражение исторической эпохи, способствование самостоятельному научному поиску читателя.

#### Литература

1. Васильева Н. В. Собственные имена в тексте: апеллятивный конвой // Текст. Структура и семантика. М., 2005. С. 3–6.
2. Долгушин Ю. А. Генератор чудес. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=171805&p=1>.
3. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. М., 1988.
4. Прашкевич Г. М. Красный сфинкс. История русской фантастики от В. Ф. Одоевского до Бориса Штерна. Новосибирск, 2007. URL: <https://www.e-reading.by/book.php?book=83374>.
5. Россия: Большой лингвострановедческий словарь. М., 2007. URL: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar/index.php?title=%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC/C1-C2>.
6. Словарь русского языка: в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. Т. 4. С–Я. М., 1981–1984.

**А. Э. Павлова, Е. И. Юрченко**  
 Костромской государственный университет  
 alla0826@ya.ru

**РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ВЫРАЖЕНИИ  
 КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПОВЕСТЯХ А. Г. АЛЕКСИНА**

*В статье рассматривается роль фразеологизмов, выполняющих разнообразные функции в художественном пространстве текста повестей А. Г. Алексина «Сердечная недостаточность» и «Безумная Евдокия». Представлены примеры языкового обыгрывания ключевых фразеологизмов как языковых средств выражения концептуальной информации произведения.*

*Ключевые слова:* А. Г. Алексин, фразеологизмы, дидактические задачи, стилистическая функция.

**A. E. Pavlova, Ye. I. Yurchenko**  
 Kostroma State University  
 alla0826@ya.ru

**THE ROLE OF PHRASEOLOGICAL UNITS IN TERMS  
 OF CONCEPTUAL INFORMATION IN STORIES BY ANATOLY ALEKXIN**

*The article considers the role of idioms performing different functions in the textual art space of Anatoly Aleksin's novels "Heart Failure" and "Mad Yevdokiya". The paper presents some examples of key idioms "changes" as language means of conceptual informational expression of the novel.*

*Keywords:* Anatoly Aleksin, idioms, didactic problems, stylistic function.

Творчество А. Г. Алексина получило широкую известность не только в нашей стране, но и за ее пределами: произведения автора переведены на сорок восемь языков, и их тираж превысил сто миллионов экземпляров как результат полувекового творческого пути выдающегося мастера лирической прозы. Широкую известность писателю принесли повести «А тем временем где-то», «Мой брат играет на кларнете», «Поздний ребенок», «Действующие лица и исполнители», «Очень страшная история» еще в семидесятые-восемидесятые годы XX века, однако до сих пор эти произведения остаются современными. По словам Г. Б. Окуня, доктора филологических наук, современное звучание произведений Алексина в их сути, а «это проповедь справедливости и добра...», «каждое его произведение – «это лик времени, переплетенный с сердечным теплом», когда каждый из его героев живет напряженным ритмом сердца – в прямом и переносном смысле (3). И. П. Мотышов, российский критик, литературовед, пишет: «Анатолий Алексин всем своим творчеством утверждает нравственную норму – готовность к нравственному подвигу» (1, 382). А эта норма бытия возможна только тогда, когда не угасает благородный порыв сердца. Этой сверхзадаче подчинены все художественные средства, имеющиеся в арсенале художника слова. Так, одной из особенностей идиостиля автора становится «сгущение» слова, т. е. насыщение слова смысловыми оттенками. Алексин в своих произведениях локализует текстовое время и пространство, в которых развивается действие, ограничивает число действующих лиц, «нагружает» сюжет так, чтобы решить важные дидактические задачи.

Обратимся к названиям повестей Алексина. Как известно, заголовок как сильная позиция текста часто принимает участие в формировании сложной и глубокой перспективы композиционно-художественного целого, а также участвует в объединении различных пластов художественного пространства в целом. В названиях произведений Алексина нередко используются фразеологические единицы, которые становятся ключевыми и выполняют разнообразные стилистические функции в рамках текстового пространства произведения – жанрообразующую, концептообразующую, текстообразующую (2, 8). Например, название повести «Сердечная недостаточность» является устойчивым выражением как медицинский термин,



именующий название болезни сердца. Данная ФЕ, неоднократно повторяющаяся в тексте произведения, становится лейтмотивом произведения. Первоначально значение устойчивого выражения сердечная недостаточность воспринимается как «клинический синдром, связанный с острым или хроническим нарушением работы сердца». Действительно, основой сюжета становится ситуация, при которой начальник планового отдела Павлуша уговаривает своего заместителя Корягина, перенесшего сердечный приступ, отдать предназначенную тому санаторную путевку для своей падчерицы, только что сдавшей вступительные экзамены и потому нуждающейся, по мнению Павлуши, в отдыхе. Однако в ходе развертывания сюжета происходит семантическая трансформация данного выражения, развивается новое значение, которое актуализируется благодаря его частотному употреблению в речи персонажей. Значение устойчивого выражения сердечная недостаточность приобретает прямо противоположный смысл «эгоистические чувства человека, которые мешают проявить настоящую заботу, внимание к окружающим людям». Так, Геннадий Семенович, искусствовед, профессор, обещавший выступить перед ветеранами, легко отказывается от данного слова, испугавшись за свое здоровье: «Вы не знаете, что такое сердечные перебои... – продолжал он. – Не знаете, что такое сердечная недостаточность. Это болезнь века! <...> Сердечная недостаточность... Эхо инфаркта... Как “эхо войны”!» Следует отметить, что прием семантической трансформации фразеологизмов в тексте повести становится ведущим. Так, ФЕ горящая путевка, употребленная в речи автора в конце повести, занимающая сильную позицию текста, в пределах небольшого контекста каламбурно обыграна автором: «Это редкостное везение, что подвернулась путевка. Горящая!.. Один человек должен был ехать. Но я объяснил, что ему после больницы можно и дома побыть, а уж потом – в санаторий. Куда торопиться? Он согласился. Тебе ведь первого сентября в университет надо. Я объяснил... И он, можно сказать, сам предложил. – Сам? – переспросила я. / Сам! Я что-то не то сказал? “Не то сказал? Не то сделал. Не то!.. Не то! – билось в висках. – Зачеркнули фамилию... Жизнь человеческую перечеркнули! Для дома, для семьи? Горящая путевка?» Она горела в руках... От моего стыда, от моего ужаса». В данном контексте сталкиваются два фразеологизма (ср.: *горящая путевка* и *сгореть от стыда*), значение второй ФЕ контекстуально поддержано использованием лексем *стыд* и *ужас*. Таким образом, рассмотренные фразеологизмы становятся важным средством формирования образов персонажей. Так же, как и Геннадий Семенович, Павлуша по-своему отмечен «сердечной недостаточностью»: его забота о людях была эгоистической, в первую очередь, он думал о том, как выглядит в глазах окружающих. Внезапная смерть Корягина от болезни сердца, неожиданно увиденная главной героиней путевка, первоначально предназначенная ему, поправляющие в кардиологическом санатории здоровье люди – все это становится основой для осмысления жизненных ценностей юной героиней повести Галины. Здесь обращает на себя использованный в речи профессора Печонкина афоризм: «Ошибаются те, у кого есть сердце и разум». Алексин не выносит приговор людям, решая дидактическую задачу без назидания. Он лишь приглашает юного читателя к размышлениям. Что такое «сердечная недостаточность»: порок сердца или порок человека?! Однако вполне очевидно, что главная героиня, написав письмо жене Корягина, приняла ответственность за свой поступок. Здесь важным оказывается языковая игра, представленная на уровне всего текста в целом. Так, в начале повествования, в несобственно-прямой речи автора уже содержится ответ на вопрос: «Оказалось, что “Березовый сок” – санаторий кардиологический, то есть “сердечный”. А я, хоть от ангин до порока сердца всего один шаг, этого шага не сделала».

Алексин в произведении «Безумная Евдокия» снова обращается к проблеме «сердечной недостаточности» современных людей. У главной героини Надежды болезнь сердца – порок сердца, однако, несмотря на свою опасную болезнь и запреты врачей, она становится матерью. Автор вновь прибегает к приему языковой игры: компонент устойчивого выражения

порок воспринимается одновременно в двух значениях: как медицинский термин (ср.: врожденный порок сердца) и порок как грех человека, его изъян: «И о сердце Надином вспомнил только сегодня... А ведь название ее болезни не совсем верное. Болезнь – это несчастье, а не порок. Порок сердца – нечто совсем иное, чего у Надюши никогда быть не могло». Эгоизм людей становится основой развития пороков, в том числе и бессердечия, т. е. отсутствия добра, как это и получилось в отношении Оленьки: «Жить только собой – это полбеда, – жестко произнесла она. – Гораздо страшнее, живя только собой, затрагивать походя и чужие судьбы. Мои ученики не стали знаменитостями, – задумчиво, замедлив нашу дуэль, сказала Евдокия Савельевна. – Но и злодеев среди них нет. Ни одного... Они не предавали меня и моих надежд. А насчет дарований? У них есть талант человечности». «Безумная Евдокия» безудержно пыталась донести до своих учеников эту истину, за что и получила от Оленьки, своей ученицы, это прозвище. Алексин мастерски связывает сюжетную линию с индивидуально-авторским фразеологизмом «безумная Евдокия», компонент которого реализовался в прямом значении в эпизоде повести, когда Надя, мать Оленьки, от сильнейшего потрясения потеряла рассудок: «Судьба отомстила нам за это глупое прозвище, – возразил я. – Безумие пришло в наш дом. Что может быть страшнее?»

Таким образом, особенность использования фразеологических единиц в рассмотренных повестях Алексина заключается в том, что фразеологизмы тесно связаны с сюжетным и персонажным уровнями произведения. Смысловое преобразование ФЕ в контексте сопряжено с контекстуальным преобразованием их внутренней формы, которая создает экспрессивность, способствует возникновению своеобразных парадоксальных ситуаций. Благодаря смысловому обыгрыванию ключевых фразеологизмов, их семантика представляет особый эстетический феномен: семантика и форма в своем единстве являются основными конституентами образно-композиционной структуры и идейно-эстетического содержания произведения.

#### Литература

1. Алексин А. Г. «Мой брат играет на кларнете» и другие повести. М., 1983.
2. Фокина М. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие. Кострома, 2013.
3. Ожунь Г. Б. «Проповедь справедливости и добра» // Вести. 09.08.2009. URL: <http://anatoly-alexin.com/aa6.htm>.

УДК 821.161.1'37

**Е. В. Недельчо**

Костромской государственный университет  
elenanedelcho@mail.ru

## **ЦВЕТОВЫЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ В. А. БОЧАРНИКОВА**

*В статье анализируются цветочные лексемы в лирических новеллах В. А. Бочарникова, представляющие как собственно цветочные, так и опосредованные обозначения цвета, выявляются особенности их семантики, функционирования, семантического взаимодействия.*

*Ключевые слова: В. А. Бочарников, цветочные и световые лексемы, цветочные обозначения, эксплицитное и имплицитное выражение цвета, символика цвета.*

**Ye. V. Nedel'cho**

Kostroma State University  
elenanedelcho@mail.ru

## **COLOUR IMAGES IN LYRICAL NOVELLAS BY VASILY BOCHARNIKOV**

*The article analyses colour lexemes in Vasily Bocharnikov's lyrical short stories that represent both colour proper and indirect colour designations, revealing the features of their semantics, functioning, and semantic interaction.*

*Keywords: colour and light lexemes, colour designations, explicit and implicit expression of colour, symbolics of colour.*

Язык любого и каждого художника слова уникален и неповторим. Филологический взгляд на творчество того или иного поэта, писателя всегда представляет большой интерес, поскольку позволяет увидеть языковую личность автора, специфику его художественного мышления, мировосприятия.

Василий Алексеевич Бочарников – костромской прозаик. Лирические новеллы о природе – его амплуа. Основной герой этих новелл – сама природа. Бочарников тонко чувствует природу, её движение, зорко замечает её картины, оттенки, переливы красок. Его новеллы радуют своей свежестью, образностью, радужным всплеском цветов и красок (2, 7). Язык новелл Бочарникова образный и выразительный, в них много лексических и синтаксических изобразительно-выразительных средств языка.

Немаловажную роль в произведениях Бочарникова играет цветопись. Краски – это не только прерогатива художников кисти. Краски занимают особое место в творчестве Бочарникова. Колоративные лексемы здесь, конечно, полисемантичны: наряду с прямыми номинативными значениями цветоименования выражают символические значения и часто вступают в отношения противопоставления и соположения, формируя ряды контекстуальных антонимов и синонимов. Так, в новелле «Сухое дерево» активно используется черный цвет: *почерневшие ветви и ствол, почернели ветки*. Этот цвет реализует своё традиционное символическое значение, связанное со смертью, утратой, трауром, горем.

В новеллах Бочарникова можно выявить цветочные лексемы, которые являются любимыми автором и присутствуют в ряде произведений. Это слова, объединённые положительной символикой, несущей ощущение радости, счастья, жизни и красоты, пропитанные пафосом жизнелюбия и добра: *золотые капельки-искры, голубоватые горошины («Быть победе!»), «Сиреневая трель», сиреневые и лиловые подснежники («Подснежники»), «Зелёный наряд», огоньки земляники («Лесные гостинцы»), васильковая синь – синие глаза самого Лета («Синие глаза лета»)*. Цветочная лексика разнообразна: представляет собой различные по своей частеречной принадлежности и собственно названия цветов спектра, и опосредованные, косвенные наименования.

В новеллах Бочарникова создаются удивительные сочетания цветов (представленные как сложные цветоименования и не только) и цветочные оппозиции. Читая его лирические но-

веллы, живо представляешь картины, полные цвета, света, цветовых контрастов. У каждого времени года свои цветовые контрасты. Рассмотрим новеллы о зиме и отметим примеры таких сочетаний и контрастов.

Краски зимы у Бочарникова, во-первых, – **бело-синие, бело-голубые и бело-сине-желто-лимонные**. Желтый цвет – или солнечный, или лунный: *Удивителен этот бело-синий пушистый наряд!* («Яблони в инее»), *Синь. Белизна снегов облита солнцем* («Беличий след»), *А кругом снежный разлив, белый и бело-синий* («Студёные дни»), *Ветки были в бело-голубых песцовых мехах. И слабое струение (лимонного с белым) лунного света* («Где-то тут Снегурочка»).

Во-вторых, в «зимних» новеллах Бочарникова довольно много **красного**.

Одна из таких новелл – «Закат». В ней представлен широкий спектр красных красок, в том числе переданных через опосредованные и авторские цветоименования, которые вступают в смысловое и эмоциональное взаимодействие и между собой, и с другими колоративами: *Малиновый зимний диск солнца; снега засветились сиренево-сине; то круто-огнистый, то вишенно-багряный, то слабо-розовый все время меняющийся закат и деревья – зелёные, чёрные, белые*. Задача автора, безусловно, заключается в том, чтобы передать удивительные краски мира, что окружает нас, и настроение, создающееся ими. Он прямо употребляет слово «краски»: *Зимний закат краток. Уже израсходовал все краски*.

Другая новелла о зиме – «Яблони в инее». *Густо-зоровые яблоки* в ней – это снегири, снежинки – пчёлы. Цветопередача у Бочарникова, таким образом, очень тесно переплетена с метафорой, сравнением и аллегорией. Автор как будто тщательно вырисовывает каждый цветок, вода кисточкой, передавая процесс рисования: *кажется, каждую ветку обмакнули в воде и обсыпали снегом*.

Для новелл Бочарникова характерно использование цветового алогизма и алогичных образов, создающих цветовой контраст. Например, это проявляется в соотношении зимы и весны как аллегорических символов: с одной стороны, зима, но, с другой стороны, есть цветы и плоды: *яблони в инее ... это уже что-то из весны, из заветной поры цветения*. Цветы (белые яблони, яблони в инее) – это снег, иней, пушистый, пышный; плоды (яблоки) – это снегири. Этими образами создаётся двуплановость аллегории, её смещение от зимы к весне и создаётся определённая коннотация, подчёркнутая автором: *и у зимы есть свои радости*. Соотношение цветов **белого и синего** (*Удивителен этот бело-синий пушистый наряд!*) дополнено имплицитно представленным **красным** (*...густо-зоровые яблоки! Снегири? Они самые*). *Густо-зоровые* – такого цвета собственно нет, цветовое значение можно выявить только ассоциативно, опосредованно. Вот описание *зари*, взятое из энциклопедии: *Перед закатом солнце приобретает сначала желтоватый, а затем оранжевый и, наконец, красный цвет, небо вокруг него также окрашивается в золотистые тона. Ближе к горизонту золотисто-жёлтые краски сменяются розово-оранжевыми и затем, у самого горизонта, красными. По мере погружения солнца под горизонт заря приобретает пурпурно-розовый цвет – «пурпуровый свет»* (6). Таким образом, Бочарников создаёт необычное ёмкое цветоименование, представляющее спектр значений одного цветового поля. Общую коннотацию подчёркивает окказиональное слово: *теплили* день – делали его теплым – теплым, как нам представляется, по ощущению жизни и мировосприятию – радостному, гармоничному. В этой связи у Бочарникова как рефрен – образ радости: *Но в душе осталось ощущение радости. Вот тут и поверишь, что и у зимы есть свои радости* («Яблони в инее»).

Аналогичный мотив зимнего цветения, пересечение зимы и весны – в новелле «Зимнее цветение». Цветовые образы те же: *на всём – иней... всё белым-бело... иней белее снега, отдаёт голубизной... россыпь жёлтых солнечных пятен*. И тот же образ зимних цветов: *иней – цветенье зимы... деревья разные, а цветут одинаково – белым цветом*.

Миниатюра «Розовое поле» – тоже про зиму и снег, и краски зимы здесь – бело-малиновые: *Робко, смущённо выплыл малиновый круг. Солнце! ...снежное поле стало розовым, тёплым.*

Ещё одна «зимняя» новелла – «Друг хлеба». Главный герой этой новеллы – снег. Базовый и главный цвет – **белый**, ибо **белый**, по дефиниции, – цвет снега или мела (5, 43). Но **белый** выступает снова в соединении с **синим**: *снега кругом белые и слегка подсинённые*. И особенным снова является соединение времен года – зимы и весны (*снегами затоплены поля и дуга; снег напоит поля, дуга*) и даже лета (цветы – ромашки и ландыши). Белый цвет в новелле – не только снег, но и *лебединое перо, и ромашки, и ландыши, и даже сахар и мука*. Можно сказать, что это своего рода не зафиксированные в словарях дефиниции белого цвета, что позволяет говорить о эмотивности его восприятия. Ср.: *Белей неначатой страницы, белее майских облаков... белей акации в снегу, белей платка девчонки милой, оставшейся на берегу, белее свежего сугроба, белее лилии в саду... вот эта белая сирень!* (М. Лисянский).

Как показывают примеры, в новеллах Бочарникова присутствуют повторяющиеся цветные образы, образы-метафоры, которые часто очеловечены, персонифицированы: *белый шлем* (про муравейник), *белая снеговая шаль* («В поисках Берендея»), *пуховые береты* (про снег на овраге) («Где-то тут Снегурочка»).

Анализ особенностей цветковых лексем и специфики их употребления в лирических новеллах Бочарникова помогает обнаружить своеобразие стиля костромского прозаика, выявить то, что отличает его от других художников слова, и увидеть человека, тонко чувствующего и любящего природу.

#### Литература

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М., 2009.
2. Бочарников В. А. Поклон ржаному полю: Лирические новеллы и рассказы. Ярославль, 1981.
3. Бочарников В. А. Тропинка к дому: Повести и лирические новеллы. М., 1990.
4. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева и др. М., 2003.
5. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1975.
6. Заря. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%80%D1%8F>.

**Е. А. Вербовская***Костромской государственный университет  
kowalewa.elizaveta2014@yandex.ru***ПОЭТОНИМЫ В ЛИРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЕВГЕНИЯ РЕЙНА:  
СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ**

*В статье выделяются основные группы поэтонимов, репрезентирующие один из ведущих мотивов лирики известного русского поэта Евгения Рейна – путешествия. Поэтонимы анализируются с точки зрения их структуры, семантики и функционирования в лирическом дискурсе поэта. Также в статье отмечаются некоторые черты идиостиля автора.*

*Ключевые слова: поэтоним, ономастикон, лирический дискурс, идиостиль, языковая личность.*

**Ye. A. Verbovskaya***Kostroma State University  
kowalewa.elizaveta2014@yandex.ru***POETONYMS IN THE LYRICAL DISCOURSE OF YEVGENY REIN:  
STRUCTURE, SEMANTICS, FUNCTIONING**

*The main groups of poetonims representing one of the leading motifs of lyric poetry of the famous Russian poet Yevgeny Rein which is a travel. Poetonims are analysed in the article from the point of view of their structure, semantics and functioning in a lyrical discourse of the poet and also some lines of the author's idiosstyle are noted.*

*Keywords: poetonym, onomasticon, lyrical discourse, idiosstyle, language personality.*

Художественные онимы, или поэтонимы, совокупность которых составляет художественный ономастикон (поэтонимосферу), – это онимы «с глубоко трансформированными значениями и функциями» (1,25). В. М. Калинкиным поэтоним определяется как «имя в литературном произведении (в художественной речи, а не языке), которое выполняет, кроме номинативной, характеризующую, идеологическую и стилистическую функции, вторичное по отношению к реальной онимии, со свойственной ему подвижной семантикой» (2, 62–63). Другими словами, поэтоним воплощает, прежде всего, особое качество текста и лишь во вторую очередь – языковые признаки имени собственного. Использование поэтонимов связано с замыслом писателя, его художественной картиной мира.

Объектом нашего внимания является лирика известного современного поэта Евгения Рейна. Евгений Рейн – поэт, сценарист, мемуарист, лауреат «Царскосельской премии», Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства, Государственной Пушкинской премии Российской Федерации и др. В период с 1984 по 2013 год автором было опубликовано 10 поэтических сборников, одной из главных тем которых являются путешествия. Важную роль в раскрытии данной темы играют поэтонимы.

Художественный ономастикон лирического дискурса Рейна богат (около 840 единиц) и включает следующие группы поэтонимов: топонимы (*Ватикан, Исаакиевская площадь, Ленинград*); антропонимы (*Анна Андреевна, Брюсов, Черчилль*); мифонимы (*Аид, Лаокоон, Немезида*); названия произведений литературы и искусства (*«Валерик», «Мальтийский сокол», «Прощанье славянки»*); порейонимы (*BMW, TU-104, «Титаник»*); гемеронимы (*«Известия», «Правда», «Лайф»*); геортонимы (*Новый год, Пасха, Рождество*). Наиболее многочисленные из них – топонимы (свыше 370) и антропонимы (свыше 300), следовательно, именно эти группы поэтонимов являются основными в лирике Рейна. Далее рассмотрим каждую из них более подробно.

Топонимическое пространство лирического дискурса Евгения Рейна организуется разными видами топонимов. Например, в стихотворении «Четыре квартала» поэтического сборника «Память о путешествии» оно представлено следующими подгруппами: наименования

мостов *Обухов* и *Чернышёв* («*От Обухова моста до Чернышёва / Четыре квартала всего, четыре квартала...*») и урбанонимом *Гороховая* («*На Гороховой рупор орал куплеты, / И томилась купеческие аркады*»). Данные топонимы являются сигналами для читателя, свидетельствующими о том, что автор говорит о Санкт-Петербурге. Также название моста, *Чернышёв*, указывает и на время. Это название было актуальным до 1948 года (сегодня это мост Ломоносова. – *примеч. автора*). Следовательно, использование этих топонимов объясняется ностальгическими мотивами лирики, а также желанием поэта сохранить пространственно-временную соотнесённость. Употребление в одном лирическом тексте старых и новых наименований является яркой чертой идиостиля Рейна.

Все топонимы ономастического пространства Рейна можно разделить на «свои» и «чужие». К «своим» мы отнесли топонимы, называющие объекты, находящиеся на территории современной России (*Кремль, Спасская башня, Эрмитаж*), а также те объекты, которые расположены в республиках бывшего СССР (*Алма-Ата, Ташкент, Узбекистан*). Это обусловлено тем, что один из периодов творчества поэта приходится на время существования Советского Союза, следовательно, объекты, воспринимаемые современным читателем как «чужие», для него – «свои». К «чужим» относятся все остальные топонимы, называющие реалии других государств (*площадь Этуаль, Елисейские поля, Цусима*). Данные топонимы вступают в оппозицию *своё – чужое*, указывающую на постоянное взаимодействие автора с другим, «нерусским», миром, широту его взглядов и интересов. Использование топонимов, называющих объекты «чужого» мира, является частью замысла автора, одним из основных мотивов творчества которого является путешествие. Однако преобладающее количество «своих» топонимов говорит о неразрывной связи поэта с Родиной, об обращении к её проблемам, истории.

Также ономастическое пространство текста организуется антропонимами, образующими антропонимическое пространство, которое представлено именами людей из близкого окружения поэта, оставивших глубокий след в его душе, повлиявших на его жизнь и творчество (*Анна Ахматова, Иосиф Бродский*); исторических личностей, военных и политических деятелей (*Георгий Жуков, Калигула, Черчилль*); известных творческих людей (*Анненский, Вальтер Скотт, Моцарт, Чаплин*), а также именами людей, чьё присутствие было случайным и / или недолгим в жизни поэта (соседи, прохожие, знакомые и т.п.), однако образы и истории которых запомнились Рейну и трактуются им как типичные для определённого периода истории: *Адамов, Григорьев* (имена соседей по коммунальной квартире в Ленинграде), *Ангелина* и *Люда* (студентки из провинции).

Выделение этих семантических групп условно и производилось на материале лирических текстов Рейна с учётом содержания мемуаров поэта. Использование вспомогательных материалов необходимо для объективности исследования, так как некоторые названные Рейном имена неизвестны широкому кругу читателей и требуют пояснения автора. Следует отметить, что в лирических текстах Рейна отсутствуют вымышленные им образы и имена, что свидетельствует о биографичности, историзме, достоверности его поэзии.

Поэтонимы, называющие посещённые автором места, а также имена людей, связанных с ними, составляют основной пласт ономастики его языковой личности. Данные группы поэтонимов существуют в лирике Рейна не отдельно друг от друга, а в структурно-семантическом взаимодействии, которое прослеживается как в пределах одного стихотворения, так и всего творчества поэта. Такая семантическая связь на синтагматическом и парадигматическом уровнях текста способствует формированию единого лирического дискурса, который транслирует яркие черты элитарной языковой личности поэта.

Рассмотрим поэтический сборник «Сапожок: Книга итальянских стихов» (1995), темой которого является путешествие поэта по Италии. Все онимы данной книги стихов можно

объединить в лексико-семантическую группу «Италия», которая представлена топонимами (*Брешиа, Венеция, Верона, Италия* др.) и антропонимами (*Боччони, Дант, Леонардо, Модильяни, Тинторетто, И. Б.* (Иосиф Бродский) и др.).

Большая часть поэтонимов описывает итальянскую действительность такой, какой видит её поэт. Италия для Рейна значит больше, чем просто страна с богатым культурным наследием и величественной архитектурой. Также это страна, горячо любимая близким другом Рейна Иосифом Бродским, написавшим о ней множество стихов. В сборник «Сапожок: Книга итальянских стихов» включены лирические тексты, имеющие посвящения другу поэта: «Морской музей в Венеции», «Венецианский кот», «Голос», «Прости за то, что слабый, старый...». Следовательно, ономастическое пространство рассматриваемой книги стихов дополняется антропонимом, с точки зрения структуры представленным инициалами имени и фамилии известного русского поэта Иосифа Бродского, – *И. Б.*

Читатель, не знакомый с биографией И. Бродского, может узнать из лирических текстов Рейна, какой итальянский город особенно был ему близок. На это указывают заголовки посвящённых И. Бродскому стихов: «Морской музей в Венеции», «Венецианский кот», а также онимы из этих текстов. Например, в стихотворении «Голос» название города вводится имплицитно через антропоним *Тинторетто* – имя известного живописца венецианской школы позднего Возрождения.

Заглавие стихотворения «Венецианский кот» представляет собой метафору, построенную по модели *прилагательное + существительное*. Венецианским котом Рейн называет И. Бродского. Прилагательное *венецианский* означает ‘*принадлежащий Венеции*’. С котом, по мнению поэта, И. Бродского сближают такие качества, как склонность к одиночеству и уединению, стремление к независимости и самостоятельности, точно переданные в следующих строках: «*Тебя не привлекали толпы, / Ты был вовеки одинок*»; «*Тебя ловили частой сетью, / Ты поступал наоборот. / Ты был один за всех на свете – / Простой венецианский кот*».

Поэтонимы рассмотренных нами лирических текстов указывают на их значимость в смыслопостроении сборника, объединённого общей темой – путешествие по Италии, а также на субъективные впечатления, которые эмоционально связаны с именем Иосифа Бродского и любимой им Венецией.

Таким образом, ономастическое пространство лирического дискурса Рейна многообразно и обширно. Оно охватывает разные группы поэтонимов. Ключевыми тематическими группами являются топонимы и антропонимы, которые широко используются поэтом, желающим придать своей лирике достоверность, правдивость.

Поэтонимы в лирическом дискурсе Рейна являются компонентами различных лексико-семантических групп, которые, взаимодействуя друг с другом, выполняют различные функции: номинативную, конкретизирующую, стилистическую, хронотопическую. Посредством поэтонимов выстраивается пространственно-временной континуум лирического дискурса. Обширное использование поэтонимов создаёт индивидуальность языковой личности автора, говорит об особенностях его идиостиля.

#### Литература

1. Бакастова Г. В. Имя собственное в художественном тексте // Русская ономастика. М., 1984. С. 23–27.
2. Калинин В. М. Поэтика онама. Донецк, 1999.
3. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии. 2-е изд., М., 1988.
4. Рейн Е. Заметки марафонца: Неканонические мемуары. Екатеринбург, 2003.
5. Фокина М. А. Филологический анализ текста: учеб. пособие. Кострома, 2013.



# РАЗДЕЛ VI. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ

УДК 37.016:82

**Е. Н. Круглова**

Костромской областной институт развития образования  
ekruglova55@rambler.ru

## **ЭЛЕКТИВНЫЙ КУРС ПО ТВОРЧЕСТВУ А. Ф. ПИСЕМСКОГО В РАМКАХ НОВОЙ ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ «РОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ**

*Предлагаемый элективный курс ставит задачей обзорное изучение творчества А. Ф. Писемского, а также рассмотрение его места в историко-литературном контексте. Анализ касается не только вопросов методики, но и расширения круга литературных, эпистолярных, исторических источников. Для выпускников средней школы предложены темы единичных проектов.*

*Ключевые слова: новая предметная область «Родной язык и родная литература», А. Ф. Писемский, особенности элективного курса, единичные проекты обучающихся.*

**Ye. N. Kruglova**

Education development institute of Kostroma Region  
ekruglova55@rambler.ru

## **THE ELECTIVE COURSE ON THE WORKS BY ALEKSEY PISEMSKY IN THE NEW SUBJECT AREA "NATIVE LITERATURE" IN EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF KOSTROMA REGION**

*The aim of the proposed elective course is to review the study of Aleksey Pisemsky's work, as well as to understand its place in the historical and literary context. The analysis concerns not only the technique questions, but also the expansion of the circle of the literary, epistolary, historical sources. School graduates can find the topics of individual projects.*

*Keywords: new subject area "Native Language and Native Literature", Aleksey Pisemsky, features of elective course, pupils' individual projects.*

Элективные курсы – одна из эффективных форм профильного обучения. Предлагаемый элективный курс предназначен для обучающихся десятых классов с углубленным изучением литературы и нацелен на совершенствование умений анализа и интерпретации литературного произведения как художественного целого.

Актуальность данного элективного курса вызвана необходимостью обеспечить стандартизацию содержания образования по новой предметной области «Родной язык и родная литература» и определить общие педагогические подходы к управлению методическим содержанием процесса обучения школьников при реализации содержания обязательной части базисного учебного плана.

При реализации курса используются компетентностный и текстоцентрический подходы, направленные на формирование метапредметных и предметных компетенций, аксиологический (ценностный) подбор материалов.

Предметные результаты изучения родной литературы должны отражать:

1) осознание значимости чтения и изучения родной литературы для своего дальнейшего развития; формирование потребности в систематическом чтении как средстве познания мира и себя в этом мире;

2) понимание родной литературы как одной из основных национально-культурных ценностей народа, как особого способа познания жизни;

3) обеспечение культурной самоидентификации, осознание коммуникативно-эстетических возможностей родного языка на основе изучения выдающихся произведений культуры своего народа, российской и мировой культуры;

4) воспитание квалифицированного читателя со сформированным эстетическим вкусом, способного аргументировать свое мнение и оформлять его словесно в устных и письменных высказываниях разных жанров, создавать развернутые высказывания аналитического и интерпретирующего характера, участвовать в обсуждении прочитанного, сознательно планировать свое досуговое чтение;

5) овладение процедурами смыслового и эстетического анализа текста на основе понимания принципиальных отличий литературного художественного текста от научного, делового, публицистического и т.п., формирование умений воспринимать, анализировать, критически оценивать и интерпретировать прочитанное, осознавать художественную картину жизни, отраженную в литературном произведении, на уровне не только эмоционального восприятия, но и интеллектуального осмысления.

При разработке программы курса необходимо руководствоваться требованиями ФГОС (п. 11.2, введен приказом № 1576 Минобрнауки России от 31.12.2015). Рабочие программы учебных предметов, курсов должны содержать:

- 1) планируемые результаты освоения учебного предмета, курса;
- 2) содержание учебного предмета, курса;
- 3) тематическое планирование с указанием количества часов, отводимых на освоение каждой темы.

Для реализации рабочей программы и получения результатов используется следующий педагогический инструментарий:

– методы: словесные, наглядные, практические, исследовательские (обобщение, анализ, синтез, сравнение и др.);

– формы: индивидуальная (дифференцированная), групповая, коллективная; круглый стол, викторина, дискуссия (дебаты), встречи с известными писателями, культурными и общественными деятелями, экскурсии, посещение театров, музеев, выставок.

– педагогические технологии: проектная деятельность, учебно-исследовательская деятельность, проблемно-диалогическое обучение, коллективно-творческая деятельность, информационно-коммуникационные и игровые технологии.

Предлагаемый элективный курс ставит задачей обзорное изучение творчества А. Ф. Писемского, а также рассмотрение его места в историко-литературном контексте. Данные материалы касаются не только вопросов методики, но и расширения круга литературных, эпистолярных, исторических источников.

В наше время важно обращать внимание не только на классиков той или иной эпохи, но и на находящихся в тени их имен современников. Литературная судьба романиста и драматурга Писемского оказалась неблагоприятной к писателю. «Бедна литература, не блистающая именами, – писал В. Г. Белинский, – но и не богата и литература, в которой все – или произведения гениальные, или произведения бездарные и пошлые. Обыкновенные таланты необходимы для богатства литературы, и чем больше их, тем лучше для литературы» (2, т. 8, 379). Сила художника, по мнению М. П. Еремина, выявляется в способности понимать «настоящую» эпоху, и Писемский в этом отношении – достойный соратник своих великих современников (4, 32). Этим и объясняется тот факт, что в течение нескольких десятилетий имя писателя постоянно находилось в ряду имен «крупнейших мастеров самых живых, самых

активных жанров литературы» (6, т. 3, 203). Мы рассматриваем произведения Писемского в широком контексте творчества классиков русского реализма, поскольку именно на фоне реализма Л. Н. Толстого и И. С. Тургенева, И. А. Гончарова и Ф. М. Достоевского рельефно проступает своеобразие художественной позиции писателя.

Материал предлагаемого элективного курса изложен в соответствии с федеральным компонентом базисного учебного плана («*Становление реализма в русской литературе. Особенности русского реализма*») и предназначен для обучающихся 10 класса, в котором на знакомство с творчеством Писемского отводится 3 часа. Таким образом, обучающиеся уже располагают более или менее целостным представлением об историко-литературном процессе 1840-х – 1860-х годов, о писателях и критиках, типологии характеров и жанров и им легче понять своеобразие творчества писателей, связанных с родным краем.

Стандарт СОО предполагает защиту единичных проектов, поэтому элективный курс содержит материал, который позволяет обучающимся познакомиться с принципами и методами исследования, с разнообразными способами аргументации. Выполнение единичных проектов и является итогом работы по данной программе.

*Содержание программы:*

Введение. Основные темы и проблемы русской литературы XIX века (1 час).

1840-е – 1850-е годы. Две линии развития русской литературы. Одна через искусство И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, А. Н. Островского, Н. А. Некрасова вела к вершинам русского реализма. Здесь всякое жизненное явление, по определению Н. Я. Берковского, изображалось «на миру», «соборно» и всякий индивидуальный образ входил в общий, более широкий образ России (3, 40). А другая несла в себе характерные признаки русского натурализма: недоверие к масштабным художественным обобщениям, стремление с максимальной полнотой охватить изображением мелочи повседневного быта, интерес к «среднему» человеку и др.

Творчество А. Ф. Писемского в оценке русской критики (2 часа).

Оценка творчества Писемского критиками-современниками, историко-литературные работы конца XIX – начала XX веков, 30-х годов XX века, второй половины XX века, рубежа XX–XXI вв.

Письма и литературно-критические статьи А. Ф. Писемского (3 часа).

В письмах и литературно-критических статьях Писемский скептически относится к лирическим страницам творчества Гоголя, которые как раз и придают его повествованию «поэмное» звучание. Они определяют всероссийский масштаб его художественных обобщений. В центре внимания Писемского находится не выдающийся герой, а «средний» человек, его интересуют массовые человеческие характеры. Писемский преимущественно социолог или психолог, интересующийся социально-бытовой стороной жизни, общественными настроениями в их сиюминутном проявлении.

Художественная манера А. Ф. Писемского-очеркиста (4 часа).

А. Ф. Писемский «Очерки из крестьянского быта». Очерк как передовой жанр литературы реализма. Основные линии жанрового анализа: тематика и проблематика, характер, конфликт, эстетический пафос, субъектная организация, пространственно-временная организация, ассоциативный фон произведения, интонационно-речевая организация. На малой жанровой форме пробуем апробировать способы работы с текстом: комментированный пересказ (пересказ-анализ эпизода, сцены, фрагмента); аналитический разбор текста (фрагмента текста) в единстве его формы и содержания и сообразно выдвинутому в сочинении тезису;

сравнительно-сопоставительный анализ произведений или фрагментов произведения (произведений) и др.

«Тысяча душ» А. Ф. Писемского как новый тип «общественного романа». Своеобразие характерологии (2 часа).

Роман «Тысяча душ» (обзор). Попытка создания новой жанровой формы «общественного романа». Изображение эволюции главного героя. Способы типизации в прозе И. А. Гончарова и А. Ф. Писемского. Реалистический характер творчества Писемского. Противоречивая натура главного героя. Способы характеристики героя: портретная и речевая характеристики; пейзажные зарисовки.

Мозаичность характерологии ведет к отказу от классических форм типизации, свойственных классикам русского реализма. Для Писемского характерна ярко выраженная депозитизация действительности. Натурализм писателя проявляется в несобранности героя, в отсутствии доминант в обрисовке характера.

«Взбаламученное море» как натуралистический роман-эпопея (2 часа).

«Взбаламученное море» представляет собой в жанровом отношении новый тип натуралистического романа-эпопеи. С реалистическим произведением такого жанра его сближает широкий охват событий, связь частных судеб героев с общим ходом реформ, принципы создания эпического характера. В то же время этот роман имеет ряд признаков, характерных для натуралистического художественного направления. В отличие от Тургенева Писемского не привлекает тонкая культурная прослойка дворянского общества, вырабатывающая новую идеологию. Внимание писателя обращено к широкой массе дворянского сословия, которая переживает массовые увлечения и разочарования. Писемский убежден, что именно этот массовый культурный слой определяет драматическую судьбу России в эпоху реформ.

«Люди сороковых годов»: сюжет, композиция, образная система. Творческие взаимоотношения писателя с предшественниками и современниками (4 часа).

В романе писатель делает акцент на той положительной жизненной правде, которую принесли с собой в шестидесятые годы люди его поколения, усилиями которых были проведены в России реформы со всеми их противоречиями. Композиция романа, подобно хроникам Лескова, нарушает первичные законы художественности. Писемский избирает в качестве героя своего романа «обыкновенного» человека (в смысле особенностей его личности и характера его изображения). И это отличает его роман от магистральной в русской литературе 1860-х годов традиции.

Защита проектов. Взгляд молодого читателя (1 час).

Темы единичных проектов:

1. Чем А. Ф. Писемский поразил столичных литераторов при первом знакомстве?
2. Какие произведения принесли Писемскому первую литературную известность? В чём заключалась особенность изображения помещичьего дворянского быта в этих произведениях?
3. А. Ф. Писемский о Н. В. Гоголе.
4. Художественная манера А. Ф. Писемского-очеркиста.
5. Своеобразие характерологии А. Ф. Писемского в романе «Тысяча душ».
6. А. Ф. Писемский и И. С. Тургенев: эпизоды творческих соприкосновений и полемики («Взбаламученное море»).
7. Тип «старого кавказца» в изображении М. Ю. Лермонтова и А. Ф. Писемского (Максим Максимович и Михаил Поликарпович Вихров).
8. Библейские мотивы в творчестве А. Ф. Писемского.

9. Какое из произведений Писемского и почему, на ваш взгляд, следует включить в современную школьную программу по литературе? И др.

Материалы данного элективного курса дают возможность уяснить место и значение А. Ф. Писемского в истории русской литературы второй половины XIX века, могут быть полезны учителям-словесникам, интересующимся исследовательской и проектной деятельностью.

#### Литература

1. Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. М., 1959.
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М., 1955. Т. 8.
3. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. Л., 1975.
4. Еремин М. П. А. Ф. Писемский. М., 1956.
5. Лебедев Ю. В. Литература Костромского края XIX–XX веков: книга для учителя / Ю. В. Лебедев, А. Н. Романова, А. К. Котлов. Кострома, 2009.
6. Лотман Л. М. А. Ф. Писемский // История русской литературы: в 4 т. Л., 1982. Т. 3.
7. Могилянский А. П. А. Ф. Писемский. Жизнь и творчество. Л., 1991.
8. Налимов А. П. Забыт ли Писемский? // Образование. 1901. № 7–8. С. 125–139.
9. Пустовойт П. Г. А. Ф. Писемский в истории русского романа. М., 1969.
10. Хализев В. Е. Теория литературы. М., 2002.

УДК 37.016:82

**Е. В. Недельчо**

Костромской государственной университет  
elenanedelcho@mail.ru

### ЛИРИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ В. А. БОЧАРНИКОВА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

*В статье представлен анализ лирической новеллы костромского прозаика В. А. Бочарникова как объекта филологического анализа текста на уроках русского языка и литературы.*

*Ключевые слова: В. А. Бочарников, филологический анализ текста, комплексный анализ текста, роль языковых средств в выявлении проблематики текста и авторской позиции.*

**Ye. V. Nedel'cho**

Kostroma State University  
elenanedelcho@mail.ru

### LYRICAL NOVELLAS BY VASILIIY BOCHARNIKOV AT RUSSIAN AND LITERATURE LESSONS

*The article presents the analysis of the lyrical novellas of Kostroma prose writer Vasiliiy Bocharnikov as an object of text philological analysis at Russian and Literature lessons.*

*Keywords: Vasiliiy Bocharnikov, textphilological analysis, complex analysis of text, role of tropes in identifying text problematics and author's position.*

Василий Алексеевич Бочарников – костромской прозаик. Он любил русскую деревню, русскую природу, любил и знал народный язык. Природа – основной герой его произведений. В. А. Бочарников тонко чувствует природу, её движение, зорко примечает её картины, оттенки, переливы красок (2, 10).

Лирические новеллы Бочарникова могут послужить прекрасным материалом для уроков русского языка и литературы, на которых ставятся задачи, связанные с филологическим анализом текста. Эти миниатюры позволяют содействовать воспитанию у учащихся любви к родной земле и родной природе, учиться у природы стойкости («Лютик, с которым я здоровался»), настойчивости («Ручей»), мужеству («Тихое мужество»), умению радоваться жизни и быть счастливым в её, казалось бы, мелочах. Они позволяют постигать своеобразие художественного стиля писателя, помогают увидеть языковую личность автора, специфику его

мировосприятия и художественного мышления. Анализ языка лирических новелл, небольших по объёму, но ёмких по содержанию, специфики языковых средств и их функционирования, позволяет выявить проблематику текста и авторскую позицию.

Работа с текстом на уроках русского языка и литературы предполагает комплексный, филологический анализ текста, который соединяет лингвистический, стилистический и литературоведческий анализ, устанавливает взаимосвязь формы и содержания. Предметом лингвистического анализа текста является его языковая организация: связи и отношения языковых средств разных уровней, выражающих определённое идейно-художественное содержание произведения (1, 32). Основная задача лингвистического анализа – изучение языковых средств разных уровней с функционально-эстетической точки зрения, с точки зрения их соответствия авторскому замыслу (1, 34). Таким образом, в ходе комплексного анализа текста наряду с определением темы, особенностей композиции, системы образов происходит выявление значения употребления используемых автором языковых средств, таких, как оценочная лексика, метафоры, эпитеты, сравнения, антонимы и антитеза, суффиксы субъективной оценки и др., что приводит к пониманию проблематики текста и авторской позиции. Кроме того, работа с текстом должна формировать у учащихся эмоциональный отклик. Лирические новеллы Бочарникова позволяют организовать такую работу в полной мере.

Обратимся в качестве примера к новелле Бочарникова «Алмазы».

Первое, на что обращаешь внимание, – речь «городского» товарища, приехавшего в деревню: контраст между лексикой иноязычной и исконно русской (обращение на иностранный манер *Мишель*), некое снисхождение городского человека к «деревенским красотам» (*веди, показывай все свои деревенские красоты*), обращение *старик*, которое подчёркивает фамильярность героя, шаблоны и штампы (*наш бурный век поворачивает тебя лицом к природе*), заявления, которые можно назвать громкими и показательными (*природу, старик, и я люблю*). Выражение «*все свои красоты*» подчёркивает, что этот герой – человек здесь чужой, он словно делает одолжение, поступает в угоду веяниям или традициям, следует, возможно, моде на проявление любви к родной земле и природе.

Совершенно другой мир предстаёт перед читателем в следующем фрагменте текста – описании природы. Здесь – любимые приёмы Бочарникова – метафоры, олицетворения, выраженные метафорическими глаголами, и олицетворяющие эпитеты – как свидетельства живой души того мира, что нас окружает: *Тропинку дружно стерегли, цепляя нас и за руки и за ноги, еловые ветки, кусты черёмухи, малины... влажный от росы коридор смыкался над головой...* И как диссонанс: *Приятель сломил юную рябинку...* *Юную* – олицетворяющий эпитет, *рябинку* – слово с суффиксом субъективной оценки. Эти средства показывают истинное теплое и нежное отношение рассказчика к родной природе. И то, что рассказчик не оставляет без внимания, называя, всё, что на его пути, – черёмуху и малину, чистотел и бузину, дягиль и папоротник, крапиву и побеги дикого хмеля, – значимо: ему всё это знакомо, это его мир, родной и понятный ему. И это необобщённо и безлико – *природа*, – как у городского друга.

Суффиксы субъективной оценки употребляются автором не раз: *малинкой угостись, испить такой водицы, струя воды разбивалась о камешки, словно зеркальцем перекидывали рыжее солнечное пятно. Малинкой угостись* – именно *угостись*, то есть человек – гость в этом мире, а не хозяин, и его поведение должно быть соответствующим – уважительным и учтивым.

Метафоры и олицетворения играют особую роль в произведениях Бочарникова. Ими насыщены его миниатюры: *мороз пожаловал, хозяйничает, небо приветливо* («Цветы и мороз»), *зелёный лохматый вихорок* – это про крыжовник («Куст крыжовника»), *ткачиха-весна* («Зелёный наряд»), *умерла, отвергнуто, дожгло* – это про сухое дерево, берёзу («Сухое дерево»), *скромница, завлекает* – это про вербу у реки («Невзора»), *еловые ветки дружно*

*стерегли тропинку («Алмазы»), с зелёным полушалком на плечах – это о бузине («Жизнь продолжается»).* Природа персонифицируется в новеллах Бочарникова, имеет характер, как у человека: настойчивый, упорный, целеустремлённый, непослушный, дружелюбный, приветливый, способный бороться, но и испытывает порой страдание. В миниатюрах автора мы ощущаем его сыновнюю любовь к родной земле, к родной природе, о которых он пишет с нежностью и теплотой.

Лексика городского друга характеризуется отрицательной оценочностью, в ней много отталкивающего и негативного: *чёрт бы её (крапиву) побрал; за каким бесом... карабкаться наверх; затоптался на месте, сердито сшибая комаров; ткнул трубку дягиля; безжалостно топтал и разглагольствовал; бедновата тут у вас природа.* Природа, на его взгляд, *бедновата тут у вас...* Всё правильно – он не здешний, он пришлый, он не понимает, и не видит, и не чувствует... Он груб – и добрых слов нет... Он рассуждает как хозяин: *бульдозер бы тут пустить...поставить два мотор и – и...* Это – суета и шум, которые вступают в противоречие с тишиной: *Я остановился, прикрыл глаза. Ты чего? – спросил удивлённо приятель. Я промолчал.* Его мир – другой: *В атомный век – и такая старинушка... Вот я прошлым летом в Трускавец ездил...Ничего вода. Мокрая. Шампанское можно охлаждать...* Лексика создаёт эти два совершенно разных, несочетающихся мира (*живая вода и шампанское, коромысло и бульдозер, ключ и мотор*). И как итог – *На листьях подорожников, на травинках алмазами горела роса. Приятель безжалостно топтал эти алмазы и разглагольствовал...*

Анализ языковых средств позволяет выявить позицию автора, осознать то, чему он учит, о чём с горечью говорит. Таким образом, основа изучения текста – это лингвистический анализ. Филологический анализ включает изучение языковой организации текста в соотносённости с содержательным планом и предполагает в этой связи анализ средств языковой выразительности и особенностей их функционирования, что приводит к пониманию проблематики текста и авторской позиции.

Кроме того, анализ языка лирических новелл Бочарникова позволяет обнаружить своеобразие художественного стиля костромского прозаика, который помогает нам, читателям, увидеть окружающий нас мир в его малых деталях, задуматься, залюбоваться и ощутить, говоря словами самого автора, *«сколько ещё неоткрытой красоты в природе».*

#### Литература

1. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М., 2009.
2. Бочарников В. А. Поклон ржаному полю: Лирические новеллы и рассказы. Ярославль, 1981.

УДК 37.016:82

**Н. В. Муравьева***Средняя общеобразовательная школа №3 г. Костромы с углубленным изучением отдельных предметов***С. А. Летяева***Средняя общеобразовательная школа № 35 г. Костромы  
muravej35@mail.ru*

## **ДИДАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕДМЕТУ «РУССКИЙ РОДНОЙ ЯЗЫК. 1 КЛАСС»**

*В данной статье представлено описание разработанного дидактического материала по предмету «Русский родной язык. 1 класс».*

*Ключевые слова: О. М. Александрова, «Русский родной язык. 1 класс», начальная школа, русский язык.*

**N.V. Murav'yova, S. A. Letyayeva***Secondary school #3 affording intensive study of certain subjects, the City of Kostroma  
muravej35@mail.ru*

## **TEACHING MATERIAL ON THE SUBJECT "RUSSIAN AS THE MOTHER TONGUE" FOR FIRST-FORMERS**

*This article provides a description of the developed teaching material on the subject "Russian as the Mother Tongue" for first-formers.*

*Keywords: Ol'ga Aleksandrova, "Russian as the Mother Tongue" for first-formers, primary school, Russian language.*

Предметные знания и умения, приобретённые при изучении родного русского языка в начальной школе, являются фундаментом обучения в старших классах общеобразовательных учреждений. В то же время в начальной школе этот предмет является основой овладения родным языком через речевую деятельность, через восприятие речи и говорение. Владение словом, инструментом общения, является первоосновой интеллекта ребенка. Мышление не может развиваться без языкового материала. Поэтому изучение родного языка является эффективным средством развития личности школьника. Актуальность разработки дидактических материалов вызвана необходимостью обеспечения стандартизации содержания образования по предметной области «Родной язык и родная литература», определения общих педагогических подходов к управлению методическим содержанием процесса обучения школьников для реализации предметной области «Родной язык и родная литература». В рамках обязательной части учебного плана при реализации предметных областей «Родной язык и литературное чтение на родном языке» (уровень начального общего образования) и «Родной язык и родная литература» (уровень основного общего образования) следует учитывать, что учебный предмет предусматривает изучение родных языков из числа языков народов Российской Федерации, в том числе русского языка, что является необходимостью обеспечения исполнения государственных гарантий реализации прав на изучение родных языков из числа языков народов Российской Федерации во всех общеобразовательных организациях, расположенных на территории субъекта Российской Федерации.

Рабочая группа учителей начальной школы города Костромы подобрала и разработала систему упражнений по учебному предмету «Русский родной язык. 1 класс» для следующих разделов в соответствии с авторской программой О. М. Александровой:

*I раздел. «Секреты речи и текста»;*

*II раздел. «Язык в действии»;*

*III раздел. «Русский язык: прошлое и настоящее».*

У каждого раздела своё содержание.

В первом разделе – «Секреты речи и текста» – представлено содержание, изучение которого позволит расширить представление о секретах диалога, диалоговой форме устной речи,



о стандартных оборотах речи для участия в диалоге, о целях и видах вопросов (вопрос-уточнение, вопрос как запрос на новое содержание).

Второй раздел – «Язык в действии» – ориентирован на формирование пропедевтической работы по предупреждению ошибок в произношении и сочетаемости слов, смыслоразличительной роли ударения, роли звукописи в стихотворном художественном тексте.

В третьем разделе – «Русский язык: прошлое и настоящее» – представлено содержание, изучение которого позволяет раскрыть сведения об истории русской письменности: как появились буквы современного русского алфавита – в игровых формах, в виде уроков-путешествий; дает представление об особенностях оформления книг в Древней Руси: оформлении красной строки и заставок; знакомит со словами, обозначающими предметы традиционного русского быта:

1) Дом в старину: что как называлось (изба, терем, хоромы, горница, светлица, светец, лучина и т. д.).

2) Как называлось то, во что одевались в старину (кокошник, кафтан, кушак, рубаха, сарафан, лапти и т.д.).

Содержание дидактических материалов актуализирует следующие цели изучения русского родного языка:

1. Включение учащихся в практическую речевую деятельность на родном языке.

2. Первое знакомство с фактами истории родного языка.

3. Расширение представлений о различных методах познания языка.

4. Воспитание ценностного отношения к родному языку как хранителю культуры, включение в культурно-языковое поле своего народа.

5. Обогащение активного и потенциального словарного запаса, развитие у обучающихся культуры владения родным языком в соответствии с нормами устной и письменной речи, правилами речевого этикета.

6. Формирование позитивного отношения к правильной устной и письменной родной речи как показателям общей культуры и гражданской позиции человека.

Организация деятельности обучающихся, формируемые умения:

– произносить слова с правильным ударением (в рамках изученного);

– осознавать смыслоразличительную роль ударения;

– различать этикетные формы обращения в официальной и неофициальной речевой ситуации;

– владеть правилами корректного речевого поведения в ходе диалога;

– использовать в речи языковые средства для свободного выражения мыслей и чувств на родном языке адекватно ситуации общения;

– владеть различными приемами слушания текстов об истории языка и культуре русского народа;

– анализировать информацию прочитанного и прослушанного текста: выделять в нем наиболее существенные факты;

– распознавать слова, обозначающие предметы традиционного русского быта (дом, одежда), понимать значение устаревших слов по указанной тематике;

– использовать словарные статьи учебника для определения лексического значения слова;

– понимать значение русских пословиц и поговорок, связанных с изученными темами.

Структура параграфа имеет огромное значение в использовании учебного материала. Каждый параграф начинается с основных понятий, которые встретятся и будут использоваться на данных уроках. Притом материала дается в избытке для свободы выбора учителем.

В учебном пособии представлены упражнения разной степени сложности: репродуктивные, конструктивные, творческие. Используются разные формы работы: в паре, работа

в группе. В каждом разделе пособия учащиеся получают возможность научиться работать с разными видами текстов, анализировать, сравнивать и сопоставлять их.

Дидактический материал имеет систему рубрик, которые обогащают пособие дополнительным материалом, что повышает информационную насыщенность параграфа, помогает активизировать познавательную деятельность обучающихся.

Материалы каждого урока имеют словарные статьи, например, в рубрике «Знаете ли вы?» для определения лексического значения слова, что обогащает словарный запас учащихся. Словарь появляется не в конце дидактического материала, а по мере появления новых или устаревших слов, диалектизмов и т. д.

Рубрика «Мой Костромской край» даёт информацию о нашей малой Родине, её культуре, истории. И эта рубрика многоаспектна. Она включает информацию и о культурных объектах, и о писателях, художниках, населенных пунктах.

Рубрики «Это интересно», «Давай подумаем», «Раскрась, нарисуй!», «Поиграем» подсказывают, что ведущими видами деятельности в 1 классе являются – игра, занимательные формы работы, творческий поиск информации, практические работы.

В приложении к дидактическому материалу помещены три настольные игры. Игра «Растения и животные Красной книги Костромской области» знакомит учащихся с редкими и исчезающими растениями и животными костромского края, заставляет задуматься о влиянии человека на природу, формирует экологическое воспитание. В развивающей игре «Животные леса» каждый участник составляет небольшой рассказ о животном леса. Игру можно организовать как соревнование между двумя командами игроков, так и для индивидуальной работы. Поработать с пазлами, соединяя плод, лист и соответствующее дерево, выбрать лучшего «скороговорщика» можно с помощью материала к настольной игре «Листья и плоды». В период обучения грамоте можно использовать приложение «Буквицы», позволяющее развивать мелкую моторику и расширять знания о родном крае.

Пособие получилось очень красочным, в нем используются фотографии костромских памятников, известных мест в городе, которые хорошо узнаваемы детьми.

В процессе знакомства с языком, литературой и культурой родного края учащиеся открывают для себя, сколь богата духовно именно та земля, на которой они живут, почувствуют, какая яркая и разнообразная культурная жизнь существовала во все времена в краю их отцов, дедов и прадедов.

Материал может быть очень полезен учителям, так как представляет собой методический инструментальный урок, который может быть использован как в урочной, так и в формах внеурочной деятельности.

#### Литература

1. Александрова О. М., Кузнецова М. И., Петленко Л. В. Русский родной язык: 1 класс: методическое пособие для общеобразовательных организаций / под общ. ред. академика РАО Л. А. Вербицкой. М., 2019.
2. Электронная библиотека современной костромской литературы. URL: <http://elib-kostroma.ru/>

УДК 37.016:82

**М. И. Курсакова**

*Костромской государственный университет  
marija.efremova@mail.ru*

## **РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА «САМЫЙ ЧИТАЮЩИЙ КЛАСС» КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ**

*В статье анализируются проблемы чтения современных школьников и предлагаемые пути их решения на государственном и школьном уровнях, а также описывается апробированный вариант повышения читательской культуры учащихся посредством проектной деятельности, организованной учителем-словесником.*

*Ключевые слова: проблемы чтения, метод проектов, ФГОС.*

**M. I. Kursakova**

*Kostroma State University  
marija.efremova@mail.ru*

## **IMPLEMENTATION OF THE PROJECT "THE MOST READING CLASS" AS A FORMATION METHOD OF READING CULTURE OF SCHOOLCHILDREN**

*The article analyses the reading problems of modern schoolchildren and the proposed ways to solve them at the state and school levels, and it also describes the tried-and-tested version of improving the reading culture of pupils through project activities organised by Literature teacher.*

*Keywords: reading problems, project method, educational standards of Russian Federation.*

Чтение всегда связывали, в первую очередь, с воспитанием личности, отмечая его нравственное влияние на школьников. Конечно, не стоит забывать и о том, что оно также «является сложной деятельностью, включающей такие высшие психические функции, как смысловое восприятие и внимание, память и мышление» (6, 167). В советское время наша страна считалась «самой читающей», однако на сегодняшний день проблема падения интереса к чтению у школьников уже приобретает общенациональный масштаб. Как пишет Н. В. Беляева, «чтение становится только прагматическим средством достижения учебных целей, а не способом воспитания души и проведения досуга; доля чтения в структуре свободного времени школьников значительно сокращена или вовсе исключена» (1, 25), потому что в обществе престиж чтения упал. Исследователь обращает внимание, что «труд вдумчивого читателя <...> формирует нравственные качества личности и способствует совершенствованию собственной речи» (там же), поэтому нельзя игнорировать существующие проблемы чтения в школьном образовании.

Основными проблемами являются, во-первых, снижение привычки интереса к чтению «при переходе от начальной школы – к средней, а от средней школы – к профессиональной работе» (7) (так как «российские младшие школьники читают даже чаще и больше своих зарубежных сверстников и более позитивно оценивают чтение как занятие» (2)), а во-вторых, несформированность у российских школьников навыков смыслового чтения (осознания внутренних связей структуры текста) и интерпретации (умения самостоятельно устно или письменно высказывать свою рефлексию на текст). Порой даже к окончанию школы юные читатели не могут подняться в смысловом чтении до выявления глубинных смыслов художественного текста, оставаясь на уровне понимания лексического значения, читают художественный текст как иностранцы, а не как носители языка и культуры.

Предлагаемые пути решения данных проблем весьма масштабны. В первую очередь предлагается решать проблемы чтения на государственном уровне: создавать в России непререкаемое общественное мнение о важности чтения, повышать интерес к книге, образованию, культуре, внести соответствующие поправки в документы, регламентирующие образовательный процесс (Федеральный закон «Об образовании», ФГОС ООО и другие), чтобы уточнить,

формулировки, связанные с формированием навыков чтения у обучающихся. Кроме того, это серьёзная работа учителя-словесника по развитию навыков смыслового чтения, то есть понимания лексического значения и внутреннего смысла отдельных слов, выражений и всего текста (переносных и символических значений, художественной образности, аллегорий, подтекстов и т.п.), а также субъективно авторского значения слов и образов. Все эти меры, безусловно, крайне важны для изменения ситуации с чтением в России в лучшую сторону, однако недостаток в том, что их применение и результат отложены во времени на неопределённый срок. Но учителю необходимо действовать здесь и сейчас. В первую очередь это, конечно, регулярная работа по развитию навыков смыслового чтения в процессе уроков. Но не менее важной является организация внеклассной работы по предмету, особенно когда учитель работает с пятиклассниками, которые только вошли в среднее звено из начальной школы и ещё сохраняют живой познавательный интерес к учёбе, довольно открыты и активны. Поэтому в ходе обсуждения было принято решение о старте проекта «добрых дел» «Самый читающий класс» в рамках детского общественного объединения «Росинка», действующего на базе МБОУ г. Костромы «Лицей № 41».

Метод проектов – одна из наиболее актуальных педагогических технологий, «цель которой ориентирована не на интеграцию фактических знаний, а на применение актуализированных знаний и приобретение новых для активного включения в проектную деятельность, освоение новых способов деятельности в социокультурной среде. В основе метода проектов лежит развитие познавательных навыков учащихся, формирование умений самостоятельно конструировать свои знания и ориентироваться в информационном пространстве, развитие критического и творческого мышления» (3).

К преимуществам метода проектов относится то, что он «характеризуется высокой коммуникативностью и активным вовлечением участников в учебную деятельность; развивает самостоятельное мышление учащегося; учит учащихся работать с информацией; способствует их социализации, позволяя им выполнять различные социальные роли. Кроме того, каждый ученик несёт личную ответственность за полученный результат, а работа над проектом создаёт активную образовательную среду на уроке и за его пределами, побуждая учащихся быть деятельностными»(3).

Основная цель проекта «Самый читающий класс» – усиление интереса к чтению, уважительного отношения к книге, привлечение к читательской деятельности, причём не только учащихся класса, в котором осуществлялся проект, но и остальных учащихся лицея – на их примере.

В течение 2018/2019 учебного года учащимся предстояло выполнять несколько задач:

1. В первую очередь, ребятам требовалось творчески презентовать проект на общем собрании ДОО «Росинка», с чем они успешно справились: разыграли шуточную сценку, в которой была представлена сказочная ситуация, будто Знайка и Незнайка попадают в библиотеку и решают стать настоящими читателями, выяснив, что для этого необходимо.

2. Учащимся было необходимо прочитать, как минимум пять книг, не входящих в школьную программу, и написать о них отзывы в произвольной форме, которые на самом деле являются их самостоятельной рефлексией по поводу прочитанного и выявляют степень владения смысловым чтением, способности погружения в глубинный смысл пусть и ещё достаточно детских литературных произведений. Причём эти отзывы должны были побуждать к прочтению книги других ребят и объяснять, почему она достойна внимания.

3. Лучшие отзывы редактировались учителем русского языка и литературы и в сопровождении красочных иллюстраций помещались в наш собственный выпуск печатной стенгазеты «Самый читающий класс». Нашему классу было дано право размещать такие выпуски раз в четверть на центральном школьном стенде для того, чтобы у остальных учащихся была возможность познакомиться с этими отзывами ребят, заинтересоваться какой-то книгой

и прочитать её. Таким образом, одновременно и решается проблема чтения и в нашем классе, и совершается попытка привлечь к чтению остальных учащихся лица. В этом и состоит «доброе дело», которое нам поручило выполнять ДОО «Росинка».

4. Помимо основных целей, ребята также решали и задачи, которые тоже имеют отношение к чтению и связаны с работой библиотек. В частности, за 2018/2019 учебный год нам удалось посетить с экскурсией Костромскую областную библиотеку для детей и молодежи имени Аркадия Гайдара и оформить читательские билеты, а также собрать и передать книги в фонд сгоревшей Талицкой библиотеки в Вохомском районе. Было приятно видеть живой интерес к этой деятельности со стороны ребят, желание бескорыстно помочь.

Ведущая стратегия работы в решении основной задачи проекта – полное отсутствие давления и догматизма со стороны учителя. Кто-то из учащихся выбирал в качестве книги для чтения в свободное время так называемые литературные «суррогаты», то есть произведения массовой литературы, не являющейся общепризнанной классикой. Однако я, как педагог, не вижу в этом абсолютно никакого вреда, особенно учитывая то, какие интересные отзывы на подобные книги писали ребята, уловив основную мысль произведения (нельзя отрицать, что даже в такой литературе находят отражение «вечные» проблемы). На уроках литературы мы в любом случае изучим и проанализируем все предусмотренные программой классические произведения. Зато ребёнок, который не получает неодобрения за собственный выбор как «менее достойный», имеет возможность высказать своё мнение и поделиться чувствами и эмоциями, отмечая лишь поддержку со стороны педагога, становится более уверенным и заинтересованным. Кандидат психологических наук И. В. Таньчева отмечает особую важность именно самостоятельного выбора подростков в связи с тем, что «стремление предъявить своё «Я» окружающим сопровождается самовыражением, целеустремлённостью, сопоставлением себя с окружающим миром» (4, 145). В таком случае у ребёнка «наблюдается адекватная самооценка, рефлексия, что позволяет ему лучше ориентироваться в нестандартных жизненных ситуациях и приводит к осознанному пониманию своего предназначения в реальной действительности» (4, 145).

Не могло не обрадовать и то, что многие ребята сами выбирали для прочтения и написания отзыва весьма достойные литературные произведения, такие как «Белый пудель» А. Куприна, «Приключения Тома Сойера» М. Твена (в школьной программе представлен лишь короткий отрывок из этого романа), «Чучело» В. Железникова и т.п., что свидетельствует о сформированном в семье высоком уровне читательской культуры.

Пример отзыва:

*Отзыв Валерии Сарапулкиной о повести «Чучело»*

*Хочу сказать, что эта повесть очень интересная и увлекательная, ее хочется читать и читать, чтобы поскорее узнать финал, ведь она совершенно непредсказуема. Итак, начну с того, что главная героиня этой повести – девочка 12-ти лет, Лена Бессольцева, которая недавно приехала к своему дедушке Николаю Николаевичу Бессольцеву в городок на берегу Оки, где-то между Калугой и Серпуховом). Это был городок с очень богатой историей, связанной с Отечественной войной 1812 года и со II Мировой. Учиться Лена пошла в местную школу в 6-ой класс.*

*Так почему же повесть называется «Чучело»? Чучело – это прозвище Лены, а прозвали ее так новые одноклассники. Почему же или за что Лене дали столь обидное прозвище? Прозвали ее так за не совсем обычную внешность: она была худощавая, с большими глазами и с улыбкой до ушей. Так как Лена добрая и незлопамятная девочка, то не обижалась на то, что ей дали такое прозвище.*

*Но как-то раз Лена, возвращаясь из школы, не шла, как всегда, а бежала, потому что очень спешила домой. Подбежав к забору и увидев дедушку, Лена сказала, всхлипывая на*

ходу: «Дедушка!.. Милый!.. Уедем! Уедем! Уедем! Навсегда!» Почему же Лена так спешила и волновалась? Почему она хотела навсегда уехать из этого городка? А ответ таков: ее предал Димка, которого она считала своим другом. А как он ее предал и что произошло – узнаете при прочтении повести.

На данный момент можно подвести лишь промежуточные итоги, так как результаты образовательного процесса в принципе отложены во времени. Однако отмечается положительная динамика в решении проблем чтения: учащиеся заинтересованы в чтении, хотят, чтобы их отзыв был опубликован в газете, что вносит элемент соревновательности, а также совершают попытки полностью самостоятельно, без навязанных шаблонов изложить свой взгляд на прочитанное произведение, поделиться эмоциями, оценить поступки героев. Также они познакомились с внутренней жизнью библиотек, усвоили правила уважительного отношения к книге как к предмету «высшего духовного порядка» благодаря взаимодействию с работниками библиотеки. Стоит отметить, что одним из заранее незапланированных результатов в процессе реализации проекта оказалось сближение членов семьи, ведь многие ребята выбирали произведения для чтения, посоветовавшись с близкими, благодаря чему зарождался диалог на литературные темы, обмен мнениями, впечатлениями между родителями и детьми.

Задачи проекта «Самый читающий класс» созвучны требуемым ФГОС ООО предметным результатам изучения предметной области «Филология», а именно:

– «осознание значимости чтения и изучения литературы для своего дальнейшего развития; формирование потребности в систематическом чтении как средстве познания мира и себя в этом мире, гармонизации отношений человека и общества, многоаспектного диалога;

– воспитание квалифицированного читателя со сформированным эстетическим вкусом, способного аргументировать свое мнение и оформлять его словесно в устных и письменных высказываниях разных жанров, создавать развернутые высказывания аналитического и интерпретирующего характера, участвовать в обсуждении прочитанного, сознательно планировать свое досуговое чтение» (5).

Надеемся и дальше продолжать плодотворную работу по реализации проекта «Самый читающих класс», вовлекая в процесс чтения всё больше ребят и тем самым внося свою лепту в решение масштабной национальной проблемы чтения детей и молодежи.

#### Литература

1. Беляева Н. В. Проблемы чтения в государственных документах об образовании // Литература в школе. 2013. № 8.
2. Карпенко О., Бершадская М., Вознесенская Ю. Международное исследование PISA и проблемы развития высшего образования. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodnoe-issledovanie-pisa-i-problemy-razvitiya-vysshego-obrazovaniya>.
3. Лукина И. Г. Организация проектной деятельности на уроке как способ раскрытия творческого потенциала учащихся. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/organizatsiya-proektnoy-deyatelnosti-na-uroke-kak-sposob-raskrytiya-tvorcheskogo-potentsiala-uchaschihsya>.
4. Таньчева И. В. Самоопределение подростка в процессе творчества // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 3.
5. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования. URL: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_110255/c2b2d8185c0a6e95fd5e5cbd2eec34b4445cf314/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_110255/c2b2d8185c0a6e95fd5e5cbd2eec34b4445cf314/)
6. Цветкова Л. С. Нейропсихология счета, письма и чтения: нарушение и восстановление. М., 1997.
7. Чтение в России – 2008: тенденции и проблемы. URL: <http://www.levada.ru/books/chtenie-v-rossii-2008-temdenrsii-i-problemy>.

УДК 37.016:82

**И. А. Дочкина**

Лицей № 32 города Костромы  
disko.ir@yandex.ru

## **ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧЕТОМ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОЙ СИСТЕМЫ ШКОЛЬНИКА**

*В статье описывается прием изучения литературного произведения, рассчитанный на кинестетическую и визуальную репрезентативные системы школьника.*

*Ключевые слова: произведение, репрезентативная система, кинестетик, визуал, аудиал, мотивация, предмет.*

**I. A. Dochkina**

Lyceum # 32 of the City of Kostroma  
disko.ir@yandex.ru

## **STUDYING LITERARY WORKS TAKING INTO ACCOUNT REPRESENTATIVE SYSTEM OF THE STUDENT**

*The article describes the method of studying a literary work, designed for kinesthetic and visual representative systems of the student.*

*Keywords: artwork, representative system, kinesthetic, visual, audial, motivation, subject.*

Как известно, основная задача уроков литературы – донести до учащихся духовно-нравственные ценности русской и мировой литературы. Именно эти ценности помогают учащимся сформировать собственную систему ценностей, лучше понимать и ценить родной язык и русскую культуру и, как следствие, качественней сдать выпускной экзамен по русскому языку. Каким образом организовать анализ литературного произведения, чтобы идея, заложенная автором, была лучше понята и присвоена учащимся? Как сделать, чтобы даже спустя продолжительное время после изучения того или иного произведения, в душе и памяти ученика сохранились образы, идея и сюжет прочитанной книги? Какие приемы в работе учителя помогут учащимся лучше осмыслить и усвоить духовно-нравственные понятия, заложенные в произведение? Я уверена, что любой учитель, как начинающий, так и мастер своего дела, не раз задавался подобными вопросами.

Во время анализа литературного произведения учитель применяет разнообразные приемы, которые помогают учащимся воспринимать и усваивать знания. В зависимости от типа репрезентативной системы, школьники по-разному воспринимают информацию. Цель нашей работы заключается в разработке и апробации такого приема изучения литературного произведения, который будет способствовать более качественному усвоению материала, а также повышению мотивации к изучению предмета независимо от репрезентативной системы школьника.

Репрезентативная система – тот способ, посредством которого человек воспринимает и использует информацию, поступающую из внешнего мира (2). Психологами, занимающимися нейролингвистическим программированием, выделено три основных канала восприятия: аудиальный, визуальный и кинестетический (1, 34). К 11–12-летнему возрасту, то есть к моменту перехода учащегося из начальной школы в среднее звено, у ребенка формируется ведущий канал восприятия. Школьник способен воспринимать информацию во всех трех модальностях, однако именно одна из них, визуальная, аудиальная или кинестетическая, будет предпочтительнее для него (1, 45). Информация, усвоенная через ведущий канал восприятия ученика, будет запоминаться легче и эффективнее, такие знания без особенных усилий смогут быть воспроизведены даже по прошествии продолжительного времени после чтения и изучения произведения, что будет значительно облегчать подготовку к сдаче экзамена по

русскому языку. Анкетирование учащихся показывает, что в среднестатистическом классе из 30 человек среднего школьного возраста для 12 учащихся ведущим каналом восприятия является кинестетический, для 10 – визуальный и для 8 – аудиальный (анкетирование проведено по тесту С. Ефремцева (5)).

Учитывая это, учитель при объяснении материала, анализе произведения должен понимать, что если он излагает информацию ограниченным количеством однообразных приемов и способов, то это обеспечивает качественное усвоение материала в лучшем случае у 50% учащихся класса. Учитель, заинтересованный в результатах своей работы, должен уметь варьировать изложение материала во всех трех модальностях. Кроме того, обучение детей с учетом разных каналов восприятия развивает другие, не ведущие сенсорные системы школьников (4).

Специфика литературы как учебного предмета предполагает подачу и восприятие информации, рассчитанной в большей степени на аудиальную и в меньшей степени визуальную модальности обучающихся. Как правило, на уроках литературы формами работы с текстом являются чтение, рассказ учителя, беседа с учащимися, пересказ текста или эпизода, составление таблиц и схем, анализ рисунков, режиссура – составление интеллект-карт. Все эти способы и приемы изучения направлены на аудиалов и визуалов, намного в меньшей степени данные приемы ориентируются на школьников с кинестетическим каналом восприятия, а таковых в классе – более трети от общего числа обучающихся. Как выяснили ученые, занимающиеся нейролингвистическим программированием, кинестетики – это люди, которые лучше усваивают информацию через взаимодействие, им нужно потрогать, изучить, подвигать объект исследования (1, 67). Для кинестетиков важно ощутить температуру предмета, его вес, текстуру, форму, запах (1, 67). Все это впоследствии будет способствовать более эффективному запоминанию и усвоению информации. Какие же приемы работы учителя на уроках литературы могут задействовать кинестетический канал восприятия школьников в равной степени с аудиальным и визуальным?

Гипотезой работы является предположение, что применение на уроке литературы предмета, отражающего суть произведения, иллюстрирующего и визуализирующего основную мысль текста, будет способствовать лучшему восприятию, эффективному запоминанию и пониманию прочитанного. Таким образом, на уроке будут учтены все три канала восприятия учащихся: аудиалы слушают и читают текст, визуалы видят предмет, а кинестетики могут этот предмет потрогать, ощутить его вес, форму, запах. Как это может выглядеть на практике?

Например, при изучении рассказа «Кукла» Е. И. Носова в 7 классе мы можем прочитать в тексте: *«В грязном придорожном кювете валялась кукла. Она лежала навзничь, раскинув руки и ноги. Большая и все еще миловидная лицом, с легкой, едва обозначенной улыбкой на припухлых по-детски губах. Но светлые шелковистые волосы на голове были местами обожжены, глаза выдавлены, а на месте носа зияла дыра, прожженная, должно быть, сигаретой. Кто-то сорвал с нее платье, а голубенькие трусики сдернул до самых башмаков, и то место, которое прежде закрывалось ими, тоже было истыкано сигаретой»*. Если на уроке во время чтения и анализа данного рассказа учащимся будет представлена кукла в том виде, в котором она описана в произведении, будет дана возможность рассмотреть её, повертеть в руках, то это будет способствовать более прочному запоминанию прочитанного, более глубокому усвоению тех морально-нравственных идей, которые автор хочет донести до читателя. Если учитель постарается, то он сможет найти предмет, который можно использовать на уроке, практически в любом произведении литературы. Это может быть, к примеру, красивая кукла к рассказу В. Г. Короленко «В дурном обществе», шкатулка, украшенная зелеными камушками к сказкам П. П. Бажова, подкова к сказу Н. С. Лескова «Левша», букетик подснеж-



ников к сказке С. Я. Маршака «Двенадцать месяцев», кораблик с алыми парусами к феерии А. С. Грина «Алые паруса», две перчатки – лайковая и замшевая к рассказу Л. Н. Толстого «После бала», букетик ландышей к повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» и многое другое.

Предметы, отражающие суть произведения, учитель может постепенно собирать в кабинете литературы, оформив в виде выставки. Впоследствии предмет будет служить визуальным и кинестетическим якорем для учащихся, который поможет учителю быстро напомнить школьникам произведение, во время изучения которого этот предмет демонстрировался детям впервые, а следовательно, сможет вернуть к содержанию и идее прочитанного. Систематическое применение данного приема позволит экономить силы и время на уроках обобщения и повторения изученного в конце какого-либо раздела или учебного года, на литературной игре или викторине, во время подготовки к сочинению, когда необходимо будет вспомнить литературное произведение, чтобы привести из него аргументы. Кроме того, использование предметов на уроках литературы при изучении и анализе произведений будет повышать мотивацию к изучению предмета.

В будущей своей работе я планирую экспериментальным путем доказать, что данный прием увеличивает познавательный интерес к изучению произведения, способствует более глубокому пониманию сути произведения, более прочному запоминанию прочитанного.

#### Литература

1. *О'Коннор Дж., Сеймор Дж.* Введение в нейролингвистическое программирование. Челябинск, 2003.
2. Организация личностного подхода в обучении школьников с учётом их доминирующего канала восприятия / подготовила: учитель истории и обществознания первой квалификационной категории Н. В. Дегтярёва.
3. *Платицина Л. В.* Роль репрезентативной системы в формировании успешности ученика на уроках иностранного языка. URL: <http://xn--i1abnckbmc19fb.xn--p1ai/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/598846/>
4. *Сиротюк А. Л.* Обучение детей с учетом психофизиологии: Практическое руководство для учителей и родителей. М.: ТЦ Сфера, 2001. URL: <https://www.uchportal.ru/publ/23-1-0-7435>.
5. Тест аудиал, визуал, кинестетик. Диагностика доминирующей перцептивной модальности С. Ефремова. URL: <https://psycabi.net/testy/289-test-audial-vizual-kinestetik-dagnostika-dominiruyushchej-pertseptivnoj-modalnosti-s-efremtseva>.

УДК 379.822

**Г. В. Катулина***Средняя школа №2 города Волгореченска Костромской области  
Schkatulka\_gal@mail.ru*

## **ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ЭКСКУРСИЯ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧАЩИХСЯ**

*В статье содержится материал об образовательных экскурсиях по литературным местам, которые способствуют формированию культурологической компетентности учащихся.*

*Ключевые слова: образовательная экскурсия, литература, писатель, духовные ценности народа.*

**G.V. Katulina***Secondary school # 2 of the town of Volgorechensk, Kostroma Region  
Schkatulka\_gal@mail.ru*

## **EDUCATIONAL TOUR AS ONE OF THE WAYS OF FORMING OF THE PUPILS' CULTURAL COMPETENCY**

*This article is about educational tours to places of literary interest which help to form pupils' cultural competency.*

*Keywords: educational tour; literature, writer, spiritual values of people.*

Слово «экскурсия» происходит от латинского «экскурсио». В русский язык оно пришло в XIX веке и первоначально означало «выбегание, военный набег», затем «вылазка, поездка». Позднее произошло видоизменение этого слова. Например, в Кратком педагогическом словаре (1989) и методических пособиях экскурсия рассматривается как одна из форм наглядного обучения, учебно-воспитательной работы.

Экскурсия представляет собой процесс познания человеком окружающего мира, построенный на подобранных объектах, находящихся в естественных условиях или расположенных в помещениях (1, 20).

Экскурсия – коллективная или индивидуальная поездка куда-нибудь, посещение чего-нибудь (музей, природный объект, памятник истории, архитектуры и т.п.) с познавательной или увеселительной целью (2, 75). Так написано в словаре юного туриста (2003). Как видим, определений слова «экскурсия» много.

Словари дают также толкование образовательной экскурсии как служащей для образования, содействующей получению знаний (3, 97). Важным словом является «содействующая», где приставка *со-* имеет значение «вместе»: вместе с учителем, с учебником, с другом и т.д.

Учебную экскурсию можно подготовить самому учителю и провести на уроке. Можно организовать ее за пределами класса, школы, при этом расширив узкие рамки только одного предмета изучения. Так учебная экскурсия становится образовательной, т.е. более широкой по содержанию (например, сразу по двум предметам), по используемым объектам показа и рассказа, по привлеченным специалистам.

Образовательная экскурсия дополняет действия (методические приемы учителя, содержание учебника), происходящие на уроке или вне урока. Действительно, при подготовке и проведении экскурсии требуются усилия не одного человека, не одного ресурса и/или средства (технического, материального и др.).

Учебные экскурсии, в том числе и по литературе, занимают определенное место в образовательном процессе: вводные, или предварительные; текущие, или сопровождающие; итоговые, или заключительные, завершающие учебную работу на уроках по отдельной теме (4, 9).

Литературные экскурсии могут помогать не только в изучении жизни отдельного деятеля искусства, но и в изучении знаменитых личностей целой эпохи. Взять, например, деятелей,

относящихся к Серебряному веку. Это целая плеяда русской интеллигенции, которая не смогла принять произошедшие на родине изменения и уехала в эмиграцию. Среди них было много талантливых людей, о жизни которых рассказывают экспозиции, существующие сегодня в различных музеях. Подобные экскурсионные маршруты имеют историческую и литературную ценность для детей, поэтому они могут быть эффективны при дальнейшем изучении в школе обоих предметов.

Литературные путешествия являются не только образовательной ценностью для детей, но еще представляются как интересное приключение, связанное с дальней (или недалей) поездкой в компании со своими сверстниками. Дети «привозят» домой большой объем знаний и массу незабываемых впечатлений!

У учителя есть возможность познакомить своих учеников с памятными местами, связанными с жизнью и творчеством писателя. Такие экскурсии прививают учащимся любовь к литературе, обогащают их впечатлениями, воспитывают патриотизм. Задача учителя – научить «видеть» объект, дать почувствовать каждому, что, перешагнув порог музея, он попал в другой мир.

Музейная обстановка стимулирует не только познавательные интересы учащихся, но и способствует всестороннему их развитию, а впечатления, новые знания, предметы, экспонаты вызывают чувство удивления, побуждают к самостоятельным поискам информации.

Экскурсия активизирует учеников, являясь одним из методов формирования культурологической компетентности учащихся на уроках литературы и во внеурочной деятельности.

По мнению исследователей, компетентностный подход позволяет согласовать цели обучения, поставленные педагогом, с соответствующими целями учащихся; повысить степень мотивации ученика за счет осознания его пользы для сегодняшней и последующей жизни учащегося; на практике обеспечить единство учебного и воспитательного процессов, когда одни и те же задачи разносторонней подготовки к жизни решаются различными средствами урочной и внеурочной деятельности (5, 15). Компетентностный подход предполагает, что основной результат обучения – это готовность использовать полученные знания и умения в жизненной ситуации. Экскурсия и помогает этого достичь. При этом ребята не пассивные слушатели, а участники диалога, собеседники, отвечающие на вопросы экскурсовода. Для учеников происходит какое-то открытие, появляется радость, понимание того, что изученное на уроке не оторвано от жизни и выходит за рамки данного урока.

Очень важным результатом музейных экскурсий считаю возможность показать учащимся, что литература развивается не изолированно, а в тесной связи с другими видами искусства (живописью, музыкой и т.д.), что это единый историко-литературный, культурный процесс, развитие которого происходит по единым законам. Так, посещая Русский музей или Эрмитаж в Петербурге, Третьяковскую галерею в Москве, учащиеся видят, что портретная и пейзажная живопись развивалась по тем же законам, что и литература. Так, изображение человека художниками классицизма, сентиментализма, романтизма и реализма имеет те же особенности, что и в произведениях литературы этих направлений. И отмечая это, ребята начинают соединять определенные явления, факты в единую систему. Возникает чувство, что они являются частичкой среды, истории, культуры своей страны.

Действительно, музейные уроки активно способствуют формированию культурологической компетентности учащихся, т.е. музей объединяет в себе возможности эстетического, нравственного воспитания и образования, помогает творческому развитию личности. Безусловно, впечатления, полученные учениками во время экскурсии, пережитые новые чувства в дальнейшем сыграют положительную роль при изучении материала на уроке.

Какие еще реальные результаты дает экскурсионная работа? Это интересные сочинения, проекты, творческие работы.

Музейная культура является составной частью общечеловеческой культуры. В музее мы учимся тому, как надо себя вести, как слушать экскурсовода и рассматривать экспонаты. И затем, когда ученики рассуждают о том, что им больше всего понравилось, мы и увидим результат. Идет формирование эстетического вкуса.

Итак, под культурологической компетентностью следует понимать сформированное качество личности, позволяющее ученику ощущать себя объектом культурно-исторического процесса, быть широко образованным, понимать закономерности развития культуры по сохранению общечеловеческих ценностей.

Экскурсия позволяет работать в этом направлении результативно. Она включает в себе потенциал для формирования культурологической компетентности учащихся, не только расширяет их кругозор, вызывает интерес к изучаемому предмету, но и даёт возможность почувствовать «дыхание эпохи», увидеть связь изучаемого материала с историей страны, с другими науками, с жизнью. Знакомство с культурной средой – один из эффективных способов формирования гражданской, общечеловеческой ценности.

#### Литература

1. Емельянов Б. В. Экскурсоведение: учеб. пособие. М., 2007.
2. Словарь юного туриста / авт.-сост.: В. М. Куликов, Л. М. Ротштейн, Ю. В. Константинова. М., 2003.
3. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / под ред. чл.-корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. М., 1999.
4. Соловьёва М. А. Литературная экскурсия // Литературные экскурсии: учебно-методическое пособие / М. А. Соловьёва, И. Ю. Меледина, Н. В. Харченко и [др.]; под ред. М. А. Соловьёвой. Ярославль, 2017.
5. Лебедев О. Е. Компетентностный подход в образовании // Школьные технологии. 2004. № 5.

УДК 37.016:82; 81'42

**Н. М. Сергеева**

Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны  
nadezhda171@rambler.ru

### ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

*Статья посвящена основным принципам организации работы с художественным текстом при обучении русскому языку как иностранному. Представлен опыт работы с рассказом А. П. Чехова «В наш практический век, когда, и т. д.» в аудитории студентов-нефилологов.*

*Ключевые слова: русский язык как иностранный, художественный текст, обучение чтению.*

**N. M. Sergeyeva**

Yaroslavl Higher Air Defence Military College  
nadezhda171@rambler.ru

### THE MAIN PRINCIPLES OF LITERATURE TEXT STUDYING AT THE RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE LESSONS

*The article is deals with the main principles of literature text studying at the Russian as a foreign language lessons. The analysis of Anton Chekhov's short story "In our practical age, when, etc." at classes of Russian as a foreign language for engineers is presented.*

*Keywords: Russian as foreign language, literature text, teaching to read.*

Приоритетное использование аутентичных текстов при обучении русскому языку как иностранному в настоящее время признается большинством методистов. При этом наиболее сложным видом учебного текстового материала, без сомнения, является художественный текст, поскольку он насыщен метафорами, устойчивыми оборотами и фразеологическими выражениями, обогащён глубокими скрытыми смыслами, понять которые иностранцу не-

просто. В связи с этим целесообразным представляется использование произведений русской литературы в качестве материала для занятий на продвинутом этапе обучения, когда основная грамматика учащимися уже освоена.

Традиционно работа над текстом в языковом учебном процессе складывается из трёх этапов: *пред-, при- и послетекстового*. Методисты расходятся во мнениях, какой из них является наиболее значимым, однако, на наш взгляд, обоснованной представляется технология, предложенная Н. В. Кулибиной (2). В соответствии с данной технологией приоритетным считается этап *притекстовой* работы, поскольку именно на этом этапе происходит восприятие, понимание и переживание литературного произведения. При этом чтение иноязычного текста строится по модели чтения текста носителем языка: от узнавания языковых значений (грамматических и лексических), распознавания частных смыслов текстовых единиц, установления внутритекстовых связей и воссоздания читательских представлений к формированию смысла текста, индивидуального для каждого читателя.

Именно поэтому в ходе притекстовой работы желательно не применять переводной метод, предпочтительнее использовать когнитивные стратегии – «ментальные процессы, направленные на переработку информации в целях обучения, ориентированные на усвоение, хранение и извлечение информации из памяти» (1, 96).

Когнитивные стратегии идентификации значения неизвестного слова:

1. Анализ по частям речи (опора на грамматическую форму слова).
2. Анализ корней и аффиксов (опора на состав слова).
3. Догадка по текстовому контексту (опора на тему текста, на знакомые слова, на здравый смысл и др.).

Когнитивные стратегии установления смысла текстовой единицы:

1. Подбор синонимов и анализ различий в их значениях.
2. Опора на контекст (ситуацию или тему художественного текста).
3. Опора на фоновые знания носителей языка.

Специальных когнитивных стратегий уровня представления не существует (под представлением традиционно понимают «образы предметов, сцен и событий, возникающие на основе их припоминания или же воображения» (1, 210)). Здесь могут использоваться опора на собственный читательский и жизненный опыт, опора на фоновые знания и др.

Представим один из возможных вариантов притекстовой работы с рассказом А. П. Чехова «В наш практический век, когда, и т. д.».

Часть I. Прочитайте фрагмент рассказа со слов «*Человек с сизым носом подошёл к колоколу...*» до слов «*Оба прощались и плакали*».

1. Где происходит действие рассказа? Найдите в тексте слова, подтверждающие ваше мнение.
2. Кто герои рассказа? Какой момент их жизни описывает автор?

Часть II. Прочитайте фрагмент рассказа со слов «*Прощай, моя прелесть!*» до слов «*Не плачь, душечка...*».

1. Как обращается молодой человек к Варе? Как он её называет?
2. Что можно сказать о языке и интонации молодого человека? (Обратите внимание на знаки препинания.)
3. Какие чувства испытывает героиня рассказа к Варе? Как он их выражает?

Часть III. Прочитайте фрагмент рассказа со слов «*Отдай ему вот эти двадцать пять рублей...*» до слов «*Третий звонок! Прааашу вас!*».

1. Понятно ли вам слово *четвертная*? Выделите в этом слове корень, вспомните слова с тем же корнем. Определите значение слова, опираясь на контекст.
2. Как вы думаете, что чувствует при прощании Варя? Найдите в тексте слова, подтверждающие ваше мнение.

3. Понятна ли вам фраза «Варя впилась в его лицо своими мокрыми глазами...»? (Ср.: иголка впилась в палец; хищник впился зубами в свою жертву.) Передайте смысл этой фразы другими словами.

Часть IV. Прочитайте фрагмент рассказа со слов «Ударил третий звонок...» до конца.

1. Как и почему изменилось поведение героя после третьего звонка? Как вы понимаете фразу «Но вдруг его лицо вытянулось...»? Какие эмоции героя автор передаёт с помощью глагола *вытянулось*?

2. Что значит слово *сумасшедший*? Определите его значение, опираясь на состав слова. Передайте смысл фразы «...как сумасшедший вбежал в вагон» другим словами.

3. Знакомо ли вам слово *расписка* (*расписочка*)? Выделите в слове *расписка* корень, вспомните слова с тем же корнем. Опираясь на контекст, постарайтесь определить, что такое *расписка*, для чего она нужна.

4. Как отреагировала Варя на просьбу написать расписку? Готова ли она сделать это? Найдите в тексте слова, подтверждающие ваше мнение.

5. Как вы понимаете выражение *горько заплакать*? Скажите, почему герой *горько заплакал*? Только ли из-за расставания с возлюбленной?

6. Понятно ли вам слово *оплошность*? Выделите в этом слове корень, вспомните слова с тем же корнем. Опираясь на контекст, постарайтесь определить значение этого слова.

7. К какому стилю относится слово *дурак*? Как вы думаете, почему герой называет себя *дураком*? Согласны ли вы с его самооценкой? Как соотносится самохарактеристика героя с его обращениями к Варе?

8. Прочитайте последнюю фразу рассказа. Скажите, как заключительное ласковое слово *голубушка*, обращённое к Варе, «дорисовывает» портрет героя?

В заключение отметим, что применение когнитивных стратегий работы с текстом помогает активизировать самостоятельную мыслительную деятельность учащихся и позволяет исключить ситуацию, когда все слова им понятны, а смысл текста – нет, поскольку мы уходим от объяснения и комментирования конкретных лексических единиц и обучаем универсальным когнитивным стратегиям работы с аутентичным текстом.

#### Литература

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). М., 2009.

2. Кулибина Н. В. Зачем, что и как читать на уроке. Художественный текст при изучении русского языка как иностранного. СПб., 2001.

УДК 37.016:82

**Е. Н. Прусова**

Ярославское высшее военное училище противовоздушной обороны  
timofeevalena76@yandex.ru

## **РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ТЕКСТАМИ О ВОЙНЕ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ**

*В статье рассмотрены актуальные вопросы анализа художественного текста на уроках русского языка в иностранной аудитории. Определена роль художественной литературы в формировании навыка свободного владения изучаемым языком. Представлен вариант работы с художественным текстом на примере рассказа Ю. Бондарева «Степь».*

*Ключевые слова: русский язык как иностранный, художественный текст, комплексная работа, коммуникативные умения.*

**Ye. N. Prusova**

Yaroslavl Higher Air Defence Military College  
timofeevalena76@yandex.ru

## **WORKING WITH A WAR LITERARY TEXT AT CLASSES OF RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE**

*The article deals with topical problems associated with literary text analysis in the basic course of Russian as a foreign language. The role of fiction in the fluency skill formation is defined. With Yuri Bondarev's short story "Steppe" taken as an example, the basic principles of complex work with the artistic text are presented.*

*Keywords: Russian as foreign language, literary text, complex work, communicative skills.*

Художественные тексты на занятиях по русскому языку как иностранному являются не только средством обучения языку, но и источником знаний о России. Художественные тексты о войне – особый раздел художественных произведений для курсантов-иностранцев, имеющий несомненную ценность в понимании русского характера и духовных ценностей русского народа.

Представим один из возможных вариантов работы с художественным текстом на уроке русского языка как иностранного на примере рассказа Ю. Бондарева «Степь». Рассказ «Степь» является сложным для чтения и понимания произведением, поэтому работу с ним стоит проводить на продвинутом этапе обучения, с учащимися, у которых сформированы необходимые коммуникативные навыки (1, 40).

Это произведение построено на антитезе, в нем противопоставлены мир и война, пространство детства и пространство взрослого мира, чудесное и реальное, прошлое и настоящее, вечное и преходящее, гармония с Вселенной и ощущение одиночества человека в мире. Кроме того, сложной является и организация художественного пространства: представлено пространство света, цвета, запаха, звука, тактильных ощущений, наконец, психологическое пространство главного героя. Поэтому при работе с этим произведением предлагается использовать элементы филологического анализа художественного текста.

Работу над произведением целесообразно проводить по этапам. На этапе *предтекстовой работы*, задача которого настроить учащихся на восприятие текста, можно дать задания, направленные на прогнозирование содержания:

1. Прочитайте заголовок рассказа: «Степь». Найдите определение этого слова в словаре. Как вы думаете, с какой целью в заголовке представлено именно это пространство? Попробуйте представить себя в степи, какие эмоции вы испытываете?

Далее предлагается привести короткую справку об авторе. Юрий Васильевич Бондарев (род. в 1924 г.) – русский советский писатель, участник Великой Отечественной войны.

На этапе *притекстовой работы* с художественным текстом необходимо определить ключевые образы произведения и события, происходящие в данном произведении. Можно предложить учащимся следующие задания:

1. Кто является рассказчиком? Определите, кто главный герой рассказа?

2. Где происходит действие? Обратите внимание на повторяющуюся лексику пути-дороги: степь, дорога, переезд куда-то, куда, переселение, движение, телега, арба, лошадь, колёса, переправа, приближение, к обетованной земле, плыть, пространство, Млечный Путь. Уточните значение слов «арба» и «телега» по словарю. Как вы думаете, в каких ещё пространствах происходит движение в этом произведении?

3. Какие события описаны в рассказе? Можно ли сказать, что все события, происходящие в рассказе, – это воспоминания и мысли рассказчика?

4. Почему в рассказе возникает ощущение двух разных миров? На какие смысловые части можно разделить этот рассказ? Сравните лексику, относящуюся к пространству мирной жизни и к пространству войны. **Мир** – *жизнь, степь, река, солнце, дом, мать, отец, бабушка, хлеб, город, дорога, небо, Млечный Путь, жизнь, мир, надежда, вселенная, любовь, счастье, радость, земля обетованная, доброта мира, красота*. **Война** – *винтовка, затвор, обойма, патроны, убивать, нарушенное равновесие*. Почему так неравномерно распределились два мира? Почему для войны оставлено несоизмеримо меньшее пространство?

5. Найдите ещё противопоставления в тексте рассказа. Например, детство – зрелость, сон – явь, настоящее – прошлое, дорога – дом, город – деревня, день – ночь, земля – небо. Как вы думаете, зачем автору столько противопоставлений?

6. Прочитайте отрывок, выражающий кульминацию чувств рассказчика: «*Я всех люблю, – думал я. – И все тоже любят меня. И так будет всю жизнь*» (2, 98). Вспомните, какие чувства испытывает автор, глядя на рассветное солнце и на Млечный Путь. Почему после этих слов меняется декорация, дальше следуют строки о войне?

На этапе *послетекстовой работы* уместно дать задания на рефлекссию на прочитанное, а также предложить задания на интерпретацию прочитанного текста и творческие задания. Учащимся могут быть предложены следующие задания:

1. Каковы ваши впечатления от прочитанного? Какие мысли у вас возникают после чтения этого рассказа?

2. Как вы понимаете смысл финала рассказа? «*Только через несколько лет я выразил словами тот миг нарушенного равновесия, спросив его, убил ли он сам когда-нибудь человека? И как это было? И страшно ли убивать? И зачем? ... Но и никогда потом в жизни не повторялось того единения, слития с небом, того немого восторга перед всем сущим, что испытал тогда в детстве*» (2, 98).

3. Прослушайте стихотворение русского поэта Р. Рождественского «Баллада о красках». Найдите разделение на два мира в этом стихотворении. Каким приёмом пользуется поэт? Какие краски выбирает автор для описания мирной жизни и войны? Напишите, совпадает ли мироощущение двух авторов: Ю. Бондарева и Р. Рождественского? Напишите эссе на тему «Что для меня значат понятия *мир* и *война*?»

Таким образом, предложенная система работы с художественным текстом позволяет решить ряд образовательных задач: совершенствует навык аргументации своей точки зрения, развивает умение интерпретировать полученную информацию, совершенствует навык продуцирования устных и письменных текстов. Кроме того, работа с художественными текстами о войне является важной при решении воспитательных задач: размышление над вопросами становления личности человека, понимание культурно-нравственных ценностей русского народа актуально в иностранной аудитории. Работа с произведениями русской литературы поможет обучающимся овладеть различными видами речевой деятельности, а также решить главную задачу преподавания русского языка как иностранного – обучение речевому общению.



**Литература**

1. *Азимов Э. Г.* Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. М., 2009.
2. *Бондарев Ю.* Степь // Рассказы советских писателей. М., 1976.
3. *Прусова Е. Н., Сергеева Н. М.* Аутентичный художественный текст при обучении русскому языку иностранных военных специалистов // Проблемы модернизации современного высшего образования: лингвистические аспекты: материалы V Международной научно-методической конференции (24 мая 2019 г.). Омск, 2019. С. 278–282.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

**Ю. В. Лебедев**

О ХРИСТИАНСКИХ ИСТОКАХ КЛАССИЧЕСКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ..... 3

### РАЗДЕЛ I. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧЕСТВА

#### И. С. ТУРГЕНЕВА (К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

**А. Л. Фокеев**

СТИХИЯ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ТУРГЕНЕВА  
(«ЗАПИСКИ ОХОТНИКА») ..... 8

**Т. А. Лобанова, Я. Е. Кузнецова**

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ТАЙНОГО ПСИХОЛОГИЗМА  
В ОДНОРОДНЫХ РЯДАХ С СОЮЗОМ «И»  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ») ..... 11

**Р. А. Курбанова**

СТРУКТУРА И СЕМАНТИКА РЕМАРОК  
В ПЬЕСЕ И. С. ТУРГЕНЕВА «МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ» ..... 13

**М. А. Фокина**

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА НАРРАТИВНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ  
ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «СТЕПНОЙ КОРОЛЬ ЛИР» ..... 15

**Е. А. Акелькина**

И. С. ТУРГЕНЕВ О ХУДОЖНИКАХ ..... 18

**Н. А. Лобкова**

П. В. АННЕНКОВ О ТУРГЕНЕВСКИХ ПУБЛИКАЦИЯХ В «ВЕСТНИКЕ ЕВРОПЫ»  
(ПО ПИСЬМАМ К И. С. ТУРГЕНЕВУ И К М. М. СТАСЮЛЕВИЧУ 1860-Х – 1880-Х ГОДОВ) ..... 22

**О. В. Белопухова**

РАБОТЫ ШВЕЙЦАРСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДА П. БРАНГА О И. С. ТУРГЕНЕВЕ ..... 26

### РАЗДЕЛ II. ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ

#### В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII–XIX ВЕКОВ

**А. Н. Пашкуров**

АКСИОЛОГИЯ РУССКОЙ «СЛЁЗНОЙ ДРАМАТУРГИИ»  
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС М. Н. МУРАВЬЕВА) ..... 30

**Г. Ю. Филипповский, В. А. Галанова**

ИСТОРИКО-ЛЕГЕНДАРНЫЕ МОТИВЫ  
В РУССКОМ ЭПИКО-ПОЭТИЧЕСКОМ ЖАНРЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА ..... 34

**Ю. А. Золотухина**

ДУХОВНО-НРАВСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА  
В ТВОРЧЕСТВЕ А. О. ИШИМОВОЙ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ  
СОВРЕМЕННОГО ЯВЛЕНИЯ СКАЗКОТЕРАПИИ ..... 37

**Н. К. Ильина**

ОСОБЕННОСТИ РИТМА РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ:  
«ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Н. ОСТРОВСКОГО  
И «ВАКАНТНОЕ МЕСТО» А. А. ПОТЕХИНА ..... 40

**Т. Ю. Павлова**

СОХРАНЕНИЕ НРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ ЖЕНЩИНАМИ  
70-Х ГОДОВ XIX ВЕКА  
(НА ПРИМЕРЕ ПЬЕС А. Н. ОСТРОВСКОГО И А. Ф. ПИСЕМСКОГО) ..... 44

<b>Н. А. Дегтерев</b> ЕВАНГЕЛЬСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В «ОЧЕРКАХ БУРСЫ» Н. Г. ПОМЯЛОВСКОГО И «ДОМИКЕ НА ВОЛГЕ» С. М. СТЕПНЯКА-КРАВЧИНСКОГО: «ЦЕРКОВНОЕ» И «РЕВОЛЮЦИОННОЕ» ЕВАНГЕЛИЕ.....	48
<b>Э. И. Коптева</b> ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ГОСПОДА ГОЛОВЛЁВЫ».....	51
<b>Т. П. Баталова</b> «ЭПИЛОГ» РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» КАК «ПОСЛЕСЛОВНЫЙ РАССКАЗ».....	54
<b>Г. В. Федянова</b> И. И. ЛАЖЕЧНИКОВ И Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ: ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «НЕМНОГО ЛЕТ НАЗАД» И «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»).....	59
<b>Д. Н. Поляруш</b> К ВОПРОСУ ОБ «ОТЦАХ И ДЕТЯХ»: ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ».....	64
<b>И. Ю. Лученецкая-Бурдина</b> «СМЕРТЬ С ЗАЛОГОМ ВОЗРОЖДЕНИЯ В НАРОДНОСТИ»: ТОЛСТОЙ – ТЕОРЕТИК ИСКУССТВА.....	68
<b>В. Г. Андреева</b> НАРОДНЫЙ МИР В РОМАНЕ А. И. ЭРТЕЛЯ «ГАРДЕНИНЫ, ИХ ДВОРНЯ, ПРИВЕРЖЕНЦЫ И ВРАГИ».....	71
<b>РАЗДЕЛ III. СУДЬБА ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА</b>	
<b>Н. Г. Коптелова</b> НА ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ ИНДИВИДУАЛИЗМА: ОБРАЗ «МАЛЕНЬКОГО ЧЕЛОВЕКА» В ЛИРИКЕ А. БЛОКА 1900-Х ГОДОВ.....	75
<b>А. Д. Сесорова</b> ПЛАСТИЧЕСКАЯ КРАСОТА В ДВИЖЕНИИ: АНАЛИЗ ВОПЛОЩЕНИЯ ТАНЦА В АНТОЛОГИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ ДЕРЖАВИНА, БАТЮШКОВА И АННЕНСКОГО.....	81
<b>А. А. Чевтаев</b> «ГИМНЫ К МАТЕРИИ» М. ЗЕНКЕВИЧА: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОНТОЛОГИЯ И ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЙ МИФ.....	84
<b>М. О. Кучумова</b> МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ МИФА О Р. М. РИЛЬКЕ В ЭССЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ «ТВОЯ СМЕРТЬ».....	89
<b>А. А. Алексеева</b> ОТРАЖЕНИЕ КРЕСТЬЯНСКОЙ АКСИОЛОГИИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ С. А. КЛЫЧКОВА «ДОМАШНИЕ ПЕСНИ».....	92
<b>Л. Р. Хамидуллина</b> ФЕНОМЕН ПАВЛА ПЕРВОГО И НРАВЫ ЕГО ВРЕМЕНИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ М. Н. ВОЛКОНСКОГО.....	95
<b>Ян Янь</b> ВОСПРИЯТИЕ В КИТАЕ ЗАГЛАВИЯ ПОВЕСТИ «ЗОЛОТАЯ РОЗА» К. Г. ПАУСТОВСКОГО.....	99
<b>Н. В. Лукьянчикова</b> ХРОНОТОП ДОМА В ПОВЕСТЯХ Ф. А. АБРАМОВА «ПЕЛАГЕЯ» И «АЛЬКА».....	101

<b>Е. А. Хардамина</b> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ МОТИВА ЧУДА В РАССКАЗЕ Л. УЛИЦКОЙ «БУМАЖНАЯ ПОБЕДА».....	104
<b>А. С. Власов</b> КНЯЗЬ МЫШКИН И «СВЕРХПРОЗА» («ДОСТОЕВСКИЕ» МОТИВЫ В РОМАНЕ ЮРИЯ ПОЛЯКОВА «КОЗЛЁНОК В МОЛОКЕ»).....	106
<b>А. К. Котлов</b> ФУНКЦИИ ЭПИГРАФА В «ПОВЕСТЯХ ПОСЛЕДНИХ ДНЕЙ» ОЛЕГА ПАВЛОВА.....	114
<b>РАЗДЕЛ IV. ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ КОНТАКТОВ РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
<b>Т. М. Денисова, Ф. Магальянес</b> ОБРАЗ РОССИИ В СРЕДНЕВЕКОВЫХ НЕМЕЦКИХ ТЕКСТАХ.....	117
<b>Т. Г. Чеснокова</b> ХРИСТИАНСКИЙ «ГАМЛЕТ» П. А. ФЛОРЕНСКОГО: К ПРОБЛЕМЕ «РУССКОГО ШЕКСПИРА».....	120
<b>Е. В. Зимина</b> ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНЫ В БРИТАНИИ И РОССИИ: ВЗГЛЯД ИЗ XXI СТОЛЕТИЯ.....	125
<b>А. В. Кораблева</b> «АПОГЕЙ БАЛЬЗАКОВСКОГО ВЛИЯНИЯ»: ТРАДИЦИИ О. ДЕ БАЛЬЗАКА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» И «ШАГРЕНЕВАЯ КОЖА»).....	129
<b>А. А. Федотова</b> «ПРИПОМИНАЮ КНИЖЕЧКУ ОСТРОУМНЕЙШЕГО ПАСТОРА СТЕРНА»: ТВОРЧЕСТВО Л. СТЕРНА В РЕЦЕПЦИИ Н. С. ЛЕСКОВА.....	131
<b>Н. Г. Олейник, М. Е. Дубова</b> ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. КИПЛИНГА В ОРИГИНАЛЕ И ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК.....	134
<b>РАЗДЕЛ V. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b>	
<b>И. Ю. Третьякова</b> РЕЧЬ ГЕРОЕВ ПЬЕСЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА» В АСПЕКТЕ ЛИНГВОПРАГМАТИКИ.....	142
<b>Е. В. Цветкова</b> МИКРОТОПОНИМИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В КОМЕДИИ «БЛАЖЬ» А. Н. ОСТРОВСКОГО.....	147
<b>Цинь Лидун</b> ГИПОТАКТИЧЕСКИЕ УСЛОВНЫЕ КОНСТРУКЦИИ В ПЬЕСАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО КАК ЭТАП В РАЗВИТИИ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЁМСЯ»).....	151
<b>С. Н. Зайцева, К. А. Великанова</b> ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ СМЕРТИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЬЕСЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО «ВАСИЛИСА МЕЛЕНТЬЕВА».....	155
<b>Е. Ю. Ивкова</b> ЭПИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР» КАК ФАКТОР ПОСТРОЕНИЯ МНОГОКОМПОНЕНТНЫХ СЛОЖНОПОДЧИНЁННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ.....	157

<b>Л. А. Ермакова</b> МЕСТО ГЕНДЕРНЫХ КОНЦЕПТОВ В ПОЭТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ.....	161
<b>С. Е. Любимова</b> ФУНКЦИОНАЛ АПЕЛЛЯТИВНОГО КОНВОЯ ИМЁН СОБСТВЕННЫХ В СОВЕТСКОМ НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКОМ РОМАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Ю. А. ДОЛГУШИНА «ГЕНЕРАТОР ЧУДЕС»).....	165
<b>А. Э. Павлова, Е. И. Юрченко</b> РОЛЬ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ В ВЫРАЖЕНИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ В ПОВЕСТЯХ А. Г. АЛЕКСИНА .....	168
<b>Е. В. Недельчо</b> ЦВЕТОВЫЕ ОБРАЗЫ В ЛИРИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ В. А. БОЧАРНИКОВА.....	171
<b>Е. А. Вербовская</b> ПОЭТОНИМЫ В ЛИРИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЕВГЕНИЯ РЕЙНА: СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА, ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ .....	174
<b>РАЗДЕЛ VI. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ШКОЛЬНОМ И ВУЗОВСКОМ ИЗУЧЕНИИ</b>	
<b>Е. Н. Круглова</b> ЭЛЕКТИВНЫЙ КУРС ПО ТВОРЧЕСТВУ А. Ф. ПИСЕМСКОГО В РАМКАХ НОВОЙ ПРЕДМЕТНОЙ ОБЛАСТИ «РОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЯХ КОСТРОМСКОЙ ОБЛАСТИ.....	177
<b>Е. В. Недельчо</b> ЛИРИЧЕСКИЕ НОВЕЛЛЫ В. А. БОЧАРНИКОВА НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ.....	181
<b>Н. В. Муравьева</b> <b>С. А. Легяева</b> ДИДАКТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ПРЕДМЕТУ «РУССКИЙ РОДНОЙ ЯЗЫК. 1 КЛАСС» .....	184
<b>М. И. Курсакова</b> РЕАЛИЗАЦИЯ ПРОЕКТА «САМЫЙ ЧИТАЮЩИЙ КЛАСС» КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ ЧИТАТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШКОЛЬНИКОВ .....	187
<b>И. А. Дочкина</b> ИЗУЧЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧЕТОМ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОЙ СИСТЕМЫ ШКОЛЬНИКА.....	191
<b>Г. В. Катулина</b> ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ЭКСКУРСИЯ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ УЧАЩИХСЯ .....	194
<b>Н. М. Сергеева</b> ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТОМ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ .....	196
<b>Е. Н. Прусова</b> РАБОТА С ХУДОЖЕСТВЕННЫМИ ТЕКСТАМИ О ВОЙНЕ НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ .....	199

Научное издание

# ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник научных статей

Научный редактор *Н. Г. Коттелова*  
Ответственный редактор *А. К. Котлов*  
Компьютерная верстка *А. Н. Коврижных*

16+

Подписано в печать 17.01.2020

Формат 60x90/8

Уч.-изд. л. 17,5

Тираж 500 экз.

Заказ 8.

Издательско-полиграфический отдел  
Костромского государственного университета  
156005, Кострома, ул. Дзержинского, 17