

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**Институт русского языка и словесности
Кафедра литературы и методики её преподавания**

**Научно-исследовательская лаборатория «Рациональное и
эмоциональное в литературе и фольклоре»**

**Кафедра русистики Университета Центрального Ланкашира
(г. Престон, Великобритания)**

**РАЦИОНАЛЬНОЕ
И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ
В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ**

**Сборник научных статей по итогам X Международной
научной конференции «Рациональное и иррациональное в
литературе и фольклоре»
(Волгоград, 30-31 октября 2019)**

Волгоград 2019

УДК 82(091)
ББК 83.3(0)
Р27

Ответственный редактор:

Е.Ф. Манаенкова

Редакционная коллегия :

А.О. Путило, О.О. Путило, Н.Е. Рябцева, Л.Н. Савина,
Н.Е. Тропкина

Р27 Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре: сборник научных статей по итогам X Международной научной конференции «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре» Волгоград, 30-31 октября 2019) / М-во образования и науки Рос. Федерации, Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т, Ин-т рус.яз. и словесности, Каф. лит. и методики ее преподавания [и др.]; отв. ред. Е.Ф. Манаенкова; редкол.: А.О. Путило [и др.] – Волгоград : Фортесс, 2019. – 432 с. – ISBN 978-5-903705-28-3

Сборник статей подготовлен по итогам X Международной научной конференции «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре», состоявшейся 30-31 октября 2019 г. в Волгоградском государственном социально-педагогическом университете. Конференция проводилась при финансовой поддержке РФФИ в рамках гранта 19-012-20101\19 и темы НИОКР «Категории “ум” и “сердце” в литературе и фольклоре» № 01201068023.

Предназначен для литературоведов, фольклористов, культурологов, лингвистов, искусствоведов, преподавателей филологических дисциплин и специалистов гуманитарного профиля.

УДК 82(091)

ББК 83.3(0)

© Волгоградский государственный
социально-педагогический университет, 2019

© Авторы статей, 2019

© Издательство «Фортесс», 2019

ПРЕДИСЛОВИЕ

X Международная научная конференция «Рациональное и иррациональное в литературе и фольклоре» проводилась при финансовой поддержке РФФИ в рамках гранта 19-012-20101\19 и темы НИОКР «Категории “ум” и “сердце” в литературе и фольклоре» № 1201068023. Соорганизатором конференции выступила кафедра русистики Университета Центрального Ланкашира (г. Престон, Великобритания). География участников юбилейной конференции была весьма обширной. В её работе приняли участие более 130 специалистов-филологов из Великобритании, Австрии, Германии, Болгарии, Польши, Италии, Новой Зеландии, КНР, Молдовы, ДНР. Российскую Федерацию представляли ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Татарстана, Калмыкии, Республики Саха (Якутия), Ставропольского края, Астраханской, Липецкой, Ростовской, Саратовской, Свердловской, Тульской, Тюменской, Ярославской, Волгоградской областей.

На пленарном заседании конференции были рассмотрены теоретико-методологические аспекты проблемы соотношения рационального и иррационального в современной отечественной и зарубежной филологии. Секционные заседания были посвящены широкому спектру тем, связанных с отражением в литературе и фольклоре дуализма человеческой личности, соотношением в ней когнитивного и эмоционального/иррационального. Особое внимание уделялось дихотомии рационального и иррационального в литературном творчестве, а также рациональному и эмоциональному аспектам восприятия и анализа литературного произведения в практике школьного и вузовского преподавания.

В первом разделе настоящего сборника – *«Теоретико-методологические проблемы соотношения иррационального и рационального в литературе и фольклоре»* – представлены статьи, посвящённые рассмотрению основ русского иррационализма и методологическим аспектам соотношения рационального и иррационального в теоретической рефлексии и

художественной практике. В разделе поднимаются вопросы трансгуманизма, трактуемого не как философия, а как идеология и квази-религия. Важные положения, связанные с методикой изучения категорий рационального и иррационального, содержатся в статьях специалистов по методике преподавания русской литературы иностранным студентам и школьникам.

В разделе *«Рациональное и иррациональное в фольклоре и классической литературе»* в статьях об устном народном творчестве раскрывается структура и семантика мифоконцептов, характерных для фольклора и литературы. В ряде работ освещено жанровое разнообразие славянского фольклора. Рассмотрен эмоционально-оценочный фон лирической песни, ярко и убедительно представленный в текстах языковыми эмотивами. Особое внимание уделено жанру сказки с её традиционной установкой на чудесный вымысел, сказочным персонажам, вызывающим иррациональное чувство страха. Причем в поле зрения исследователей попадает не только народная, но и литературная сказка, в которой обнаруживается как связь с фольклорной традицией, так и отступление от нее, например, отмечается роль рационального начала в поэтике сказок Н.П. Вагнера.

Вполне закономерно авторы статей, говоря о классической литературе, обращаются к романтизму: для эстетики данного направления характерно тяготение к иррациональному началу, находящее выражение, прежде всего, в художественной фантастике. Так, в иррациональном аспекте рассмотрено асомническое пространство романтических произведений первой трети XIX века. Большое внимание уделяется философской и психологической насыщенности произведений писателей-классиков: Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского. В художественных текстах отмечается обилие литературных и общемировоззренческих реминисценций, на фоне которых раскрывается основная коллизия, связанная с проблемами чувства и долга, рационального и иррационального, любви и самоотречения.

В статьях раздела *«Рациональное и иррациональное в литературе конца XIX – первой трети XX века»* рассмотрены литературоведческие механизмы психологизации текста, отдельное внимание уделяется структуре образов-характеров в аспекте разумного и сердечного начал. Авторы обратились к рецепции мотивов, заимствованных из творчества писателей XIX века, Библии и китайской культуры. Проблемы рационального и иррационального рассматриваются на примерах текстов различных стилей и жанров. Специфика выражения соотношения рационального и эмоционального в творчестве К. Бальмонта, А. Беляева, М.А. Булгакова, С. Есенина, М. Горького, Р.П. Кумова, М.А. Лохвицкой определена с позиции междисциплинарного синтеза психологии и литературоведения.

Авторы статей раздела *«Категории рационального и иррационального в литературе второй половины XX века»* коснулись широкого спектра проблем, связанных с осмыслением роли данных категорий в художественных текстах Б.Л. Пастернака, А. Тарковского, В.П. Некрасова, Ю.В. Бондарева. Особое внимание было уделено психоэмоциональным аспектам восприятия и анализа лирики, в частности, эволюции жанров, их тематическому и сюжетному своеобразие, ориентации текстов на литературные традиции и традиции национального стихосложения. Ряд работ посвящён способам создания образов литературных героев, а также отражению в художественных произведениях эмоционального состояния людей, находящихся в кризисных ситуациях. Материалом для исследования послужили стихи и проза не только отечественных, но и зарубежных авторов – М. Эвуд и Элис Манро. Было уделено внимание и такому незаслуженно забытому писателю, как Л. Пантелеев, отразившему в своих произведениях противоборство «ума» и «сердца» маленьких героев и представителей мира взрослых. Об актуальности рок-поэзии свидетельствует обращение к творчеству А. Васильева и В. Цоя. Представив анализ доминантных поведенческих стратегий и поэтических образов, авторы статей выявили

традиционные и новаторские приёмы репрезентации лирического сознания в произведениях современной литературы.

В разделе *«Дихотомия рационального и иррационального в литературе XXI века»* исследователи обращаются к широкому кругу отечественных и зарубежных произведений, представляющих основные жанрово-тематические направления современной литературы. Разнообразен выбор имён и произведений: от женской и приходской прозы до фэнтези и сетелитературы, от Л. Улицкой, В. Токаревой, Л. Петрушевской и Б. Екимова – до авторов, пока ещё малоизвестных и широкому читателю, и учёным-литературоведам. Однако и в том, и в другом случае выбранный для анализа материал позволяет раскрыть дихотомию рационального и иррационального, освещая её преимущественно в аспекте жанровых трансформаций современной литературы, которая обретает новые художественные формы и способы бытования. В статьях, представленных в данном разделе, изучается природа одного из популярных жанров сетературы – жанра крипи, рассматривается система пространственных образов «страшных историй», исследуется роль рационального и эмоционального факторов в мотивации поступков героев литературы фэнтези, в поле зрения литературоведов находится и жанровая специфика verbatim-пьесы современного драматурга Елены Исаевой.

Итогом состоявшейся конференции стал существенный вклад в изучение сложной и весьма актуальной сегодня проблемы соотношения категорий рационального и иррационального в литературе и фольклоре, были также намечены и перспективы дальнейшего исследования данного вопроса.

РАЗДЕЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

О.М. Табачникова
Англия, Престон

РУССКИЙ ИРРАЦИОНАЛИЗМ: «УМ БЕЗ НРАВСТВЕННОСТИ НЕРАЗУМЕН, НО НРАВСТВЕННОСТЬ РАЗУМНА И БЕЗ УМА»

В статье рассматривается проблема русского иррационализма, обсуждаются методологические трудности ее изучения, связанные с многообразием трактовок человеческого разума, а также делается попытка классификации типов русского иррационализма в глобальном контексте.

Ключевые слова: русский иррационализм, разум, вера, литература, философия, культура.

The article deals with the problem of Russian irrationalism, discussing its methodological difficulties which result from a multiplicity of interpretations of human reason; it also attempts to offer a classification of the types of Russian irrationalism in a global context.

Keywords: Russian irrationalism, reason, faith, literature, philosophy, culture.

Тема русского иррационализма представляет интерес не только в России, но и далеко за ее пределами. Однако изучение этой темы, как и более широкой – иррационализма как такового, – сопряжено с методологическими трудностями. И начинаются они уже с определения самого понятия.

Говоря формально, в технически-философском смысле под иррационализмом понимается установка, отрицающая или принижающая роль разума в процессе познания мира, и выдвигающая на первый план интуитивность мироощущения. Но это определение мало что решает, поскольку в ряду возникающих

вопросов первым стоит вопрос о понимании собственно разума, ибо именно отсутствие согласия в этом вопросе и породило массу роковых недоразумений.

Узкое выхолощенное толкование разума рассматривает его как интеллектуальный инструмент, оторванный от других человеческих способностей. Апофеоз этой традиции приходится на Европу эпохи Просвещения как радикальная реакция против её рационалистических идей (хотя истоки иррационалистического подхода к миру можно наблюдать еще со времен античности). Так Исайя Берлин называет «отцом современного европейского иррационализма», немецкого мыслителя Иоганна Георга Гаманна (1730-1788), который воспринимал разум только как холодный, жестокий и разрушительный инструмент. Точно так же Лев Шестов, столь же радикальный противник рационализма (только в России, на заре модернизма), видел в разуме главного врага – самозванца, поработившего человечество, вторгнувшегося в пределы неподконтрольные рассудочному мышлению, но бессильного в нравственной сфере. Подобное обвинение против разума выдвигает и Гаманн, утверждая, что «Бог – поэт, а не геометр» [Берлин 1994: 40].

Как поясняет Василий Зеньковский, негативное отождествление западной культуры с рационализмом, типичное, например, для ранних славянофилов, возникло фактически в «доромантический» период XVIII века на самом Западе и только потом было перенято русскими мыслителями «как само собой разумеющаяся истина». Фундаментальное гносеологическое различие «рассудка» и «разума» Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и других подверглось искажению при пересадке на русскую почву, приведя к «отождествлению рационализма, как явления общекультурного характера, с рассудочным познанием» [Зеньковский 1999, т. 1: 226].

При этом в России не только славянофилы, отождествившие Западную Европу с чистым разумом, но даже западники выказывали явную тенденцию к иррационализму. Как отмечает Шестов, в России «даже эпоха шестидесятых годов, с ее

“трезвостью”, была в сущности самой пьяной эпохой. У нас читали Дарвина и лягушек резали те люди, которые ждали Мессии, второго пришествия» [Шестов 1996, т. 2: 139]. При этом Семен Франк считал, что само «русское мышление абсолютно антирационалистично» [Франк]. Но этот антирационализм «не идентичен иррационализму, т.е. какой-нибудь романтической и лирической размытости, неясности, логической недифференцированности духовной жизни, а равно он не означает и неприятия точной науки вообще или неспособности к ней» [Франк]. Но даже русская тяга к науке и к рациональности поражена иррационализмом, как утверждает, например, Дмитрий Галковский, заявляя, что «где-то в подсознании у русского есть варварское стремление к западной научности, рациональности. Причем, сама рациональность воспринимается им как нечто крайне иррациональное, <...> дающее тайное знание. В среде раскольников было поверие: кто прочтет всю Библию и поймет ее до конца, тот сойдет с ума. Станкевич как раз с таким чувством и читал Шеллинга, Канта и Гегеля» [Галковский 1984–85].

Таким образом, анти-рационалистический бунт был в России чуть ли не исторически обусловлен.

Ольга Седакова, выступая в защиту человеческого разума во всей его полноте, предостерегает именно от подмены разума рассудочным познанием, то есть от поверхностного толкования, которое рассматривает разум только как «функцию чисто логических операций». Она утверждает, что «пространство ума куда обширнее и глубже» [Седакова 2010]. В качестве примеров такого другого ума Седакова приводит Аверинцева и Пушкина: «Чтобы переживать *ум* по-другому, в забытом позднейшей историей свете, нужно, видимо, для начала самому от природы быть наделенным таким *другим* умом: широким, светлым, гибким, живым, вдохновенным. Веселым <...>. Близость мудрости и веселья <...> Аверинцев отмечал как общую черту греческой и библейской традиции, Афин и Иерусалима. Таким веселым умом и были наделены <...> Пушкин и Аверинцев» [Седакова 2008].

Интересно, что Андрей Битов, соединяя Пушкина с Чеховым как во многом родственные фигуры, выделял в классической русской литературе только их двоих как «аккуратно обрамляющих это роскошное варево жанров и стилей», «гениально дикое или дико гениальное». «Благородство и достоинство. Честь и стыд. Сиречь культура. Типично русская пропасть между художественной культурой и цивилизацией была преодолена лишь в этих двух культурных героях» [Битов 2004: 11]. Однако эта «европейскость» Пушкина и Чехова является в то же время и ипостасью «русскости», только менее привычной. Это «Другое, аристократическое “русское”», – говорит Седакова о Пушкине, – «Пушкин его не изобрел. Свет этого благородства лежит на живописи Венецианова и на музыке Глинки» [Седакова 2013: 55].

Продолжая мысль Битова, отметим: то, что пролегает между Пушкиным и Чеховым, можно условно охарактеризовать как буйство, надрыв, проповедь, агрессию, словом как «достоевщину» в расхожем понимании, которой, в любом случае, не свойственно чувство меры. Однако же «культура связана с чувством меры, с ощущением границы. Уже древние греки, создатели одной из величайших мировых культур, <...> в центр понимания культуры поставили понятие метрós <...>, означающее как раз меру, гармонию, а следовательно, и естественную ограниченность любого совершенства. <...> Один из парадоксов русской культуры <...> заключается в том, что важнейшей ее составной чертой с самого начала оказалось как раз своеобразное отрицание вот этого “метрос”, своеобразный пафос максимализма, стремящегося к устранению и меры, и границы. Парадоксальность этой черты состоит в том, что пафос максимализма присущ именно самой русской культуре» [Шмеман 2017].

Истоки этого явления Шмеман видит «в принятии Древней Русью византийского христианства», где присущий христианству максимализм был смягчен «веками культурного развития», тогда как «Киевская Русь такого культурного наследия не имела», в результате чего «византийское христианство было воспринято

Русью одновременно и как вера, и как культура» [Шмеман 2017]. И эта максималистская традиция ясно просматривается как раз у героев Достоевского, которого Шестов назвал настоящим (в отличие от Канта) критиком чистого разума и у которого, как он считал, он и позаимствовал бескомпромиссное противопоставление разума (как холодного и эгоистичного инструмента) и веры, понимаемой как божественное иррациональное начало, второе измерение мышления. Именно Достоевский, по словам Шестова, показал, «во что превращается человеческая жизнь, оторванная знанием [читай – разумом! – О.Т.] от ее творца» [Шестов 1964: 194]. Однако же «тревожная граница, отделяющая окончательное знание от бесконечного незнания, проходит не между эллинским Разумом и библейской Верой, а в самом сердце этого Разума. <...> Вся <...> напряженная парадоксальность философского мышления немедленно утрачивается, когда распадается на два вполне однозначных полюса – разума и веры» [Ахутин 2001: 13, 17–18].

Интересно, что в православной традиции, согласно еще Максиму Исповеднику, вера есть высшая форма познания – она превосходит разум, но не противоречит ему. Почему же тогда это противопоставление разума и веры, где разуму отводится роль враждебной и злой силы, так живуче?

Фазиль Искандер так объясняет корни этого традиционно однобокого понимания разума как холодного и эгоистичного: «во всей мировой литературе самые пронзительные <...> образы людей с прекрасной душой обязательно связаны с тем, что они умственно неполноценны. Таков Дон-Кихот Сервантеса, князь Мышкин в “Идиоте” Достоевского, таковы “Старосветские помещики” Гоголя, “Простая душа” Флобера, Герасим в “Муму” Тургенева, Матрена в “Матренином дворе” Солженицына. <...> Отсюда страшная догадка: не тормозит ли ум, логицизируя наши собственные интересы, нравственное развитие души?» Ибо «нормальный <...> развитый ум прежде всего развивается для самозащиты» и «невольно отвлекает душу от ее главного дела»; тогда как эти интеллектуально-беззащитные люди всегда творят добро. Они обречены на гибель, но, погибая, преподают нам

высокий урок, «а если это так, они-то и были самыми умными людьми – умом сердца» [Искандер 1999: 634].

Таким образом, Искандер выделяет особый тип ума – «ум сердца», в котором отчетливо слышно эхо типично русского понятия «страдающего разума». По словам Татьяны Чумаковой, не только для древнерусской мысли, но и для русской религиозной философии характерен особый онтологический гносеологизм, где одним из центральных становится как раз понятие «страдающего разума», разума, сопряженного с сердцем, «столь ярко проявившегося в произведениях царя Ивана IV Грозного» [Чумакова 2016: 51]). Видимо, именно к этому уму сердца апеллирует Аглая Епанчина в «Идиоте», говоря про «главный ум», а Франк Сили рассматривает его как одну из важнейших составляющих христианской любви у Достоевского [Сили (Seeley) 1999: 91]. При этом очень важно отметить мысль отца Александра Шмемана о разуме, понимаемом привычно как интеллект, как инструмент анализа, с одной стороны, и о глупости, с другой стороны, как о двух сторонах одной медали – гордыни. «В падшем мире <...> противостоят друг другу не *ум* и *глупость* <...>, а *ум-глупость* – то есть *гордыня* – *смирению*. Смирение – Божественно и потому одно преодолевает и побеждает *ум-гордыню* и *глупость-гордыню*» [Шмеман 2007: 549–550]. Думается, что именно такая трактовка ближе к позиции Достоевского, чем шестовская. Аналогично Аверинцев, апостол аристотелевского здравого смысла и приверженец «золотой середины» Аристотелевой этики, сопротивлялся как «дурному иррационализму», так и «плоскому, дурному рационализму», и его основной темой были «напряженные точки синтеза традиций “Афин” и “Иерусалима”» [Седакова 2008].

Однако, русский «страдающий разум» в своем развитии не тяготеет к аристотелевой золотой середине. И опора на совесть, на личность, на ее внутренний закон, которую можно выделить как отличительную черту русского иррационализма, в конечном счете, обернулась попранием закона внешнего, то есть, слабостью правового пространства. Ещё митрополит Илларион в 11-м веке утверждал приоритет морали над правом, что привело к

доминанте милосердия за счет справедливости – проблеме, так ярко поставленной Пушкиным в «Капитанской дочке». При этом противоположная – как раз западная – установка на справедливость, понимаемую как исполнение закона, пусть подчас и вопреки милосердию, при всей эффективности правового пространства ведёт к усыханию совести («Если закон становится преимущественным пафосом жизни, совесть хиреет» [Искандер 1999: 557])– за счет чрезмерной опоры на букву, а не на дух – а значит тоже, как и российское беззаконие, ведет к расчеловечиванию человека.

При этом больная совесть играет центральную роль и в русской литературе, и в русском культурном сознании, и в русском иррационализме.

Как известно, Макс Вебер предложил деление рационализма на целе- и ценностно-ориентированный, то есть, проще говоря, на вульгарный и моральный. Интересно, что с точки зрения одного типа, другой может легко показаться иррационализмом, и здесь существует определенная двойственность, которую я обсуждаю в своей книге [Табачникова 2015]. Отталкиваясь от этой классификации, мы можем выделить три типа иррационализма. Первый – это та самая бунтарская реакция на радикальный рационализм эпохи Просвещения, который стремился отделить человека от страдания, не понимая, что это ведет как раз к расчеловечиванию человека. Этот иррационализм находим в ярко выраженной форме, например, у Достоевского и у Шестова. Второй тип – это иррационализм, рожденный из чрезмерного, доведенного до предела рационализма. Таков пушкинский Герман из «Пиковой дамы» или чеховский Червяков из «Смерти чиновника». Но существует и третий тип, который кажется наиболее беспримесным и наиболее русским.

Наилучшим образом его иллюстрируют «чудики» из рассказов Василия Шукшина – странные, в ходульном понимании неадекватные, но мучительно трогательные, чуткие и чистые сердцем герои. Этот иррационализм возникает из неспособности приспособиться ко злу, из интуитивного

ощущения наличия какой-то высшей реальности в сочетании с пронизывающим человеческим бессилием изменить трагический миропорядок. Этот тип иррационализма не может быть принят за рационализм какого бы то ни было типа в смысле Вебера и, таким образом, остается чистым иррационализмом. Эти герои сгорают от внутренних мук в попытках ответить на проклятые вопросы: «Допустим, нужно, чтобы мы жили, то тогда зачем не отняли у нас этот проклятый дар – вечно мучительно и бесплодно пытаться понять: “А зачем все?”» («Жил человек», Шукшин) [Шукшин, эл. ресурс 1]. Они безоглядны и самоотверженны, они искренни и у них осязаемо болит душа: «“Но у человека есть также – душа! Вот она, здесь, – болит!” – Максим показывал на грудь. – “Я же не выдумываю! Я элементарно чувствую – болит”» («Верую», Шукшин) [Шукшин, эл. ресурс 2]. Эти мечтатели, чистой воды поэты, герои не только Шукшина, но и Вен. Ерофеева, и Довлатова, и Высоцкого. Их иррационализм не имеет причины. Он – следствие страдающей совести, трагических поисков истины, ответов на вечные вопросы.

Они и есть больная совесть, соль земли. В каком-то смысле именно они и символизируют слова Искандера о том, что «ум без нравственности неразумен, но нравственность разумна и без ума» [Искандер 2000]. Хотя эти герои совсем не дураки. Скорее, Иванушки-дурачки с их бескорыстием, простодушием и анти-меркантильностью (а значит и Иваны-царевичи, ибо два этих сквозных русских фольклорных образа – двойственны!). Они отсылают нас и к юродству, и к русской традиции подвижничества, которая смыкается и с русской аскетикой: с кажущимся бесплодным, бесполезным, странным стремлением к духовному подвигу, фактически к святости, но без использования такой высокопарной риторики. С любой материалистической, позитивистской, прагматической точки зрения такое стремление явно выглядит загадочным и иррациональным. Говоря об этой традиции, Аверинцев приводит выдержку из воспоминаний выдающегося русского литургиста Николая Дмитриевича Успенского, который описывает события своей юности, когда его учитель, знаменитый «Алексей Афанасиевич Дмитриевский,

лишась в советское время всякого заработка и фактически умирая с голода, тратил последние силы и последние дни жизни на то, чтобы абсолютно бескорыстно передавать свои знания юному тогда Успенскому, смешно и трогательно сердясь, если в занятиях случался хоть минутный перерыв – научить надо многому, а времени осталось так мало. <...> Вот что такое у нас – научная школа», – восклицает Аверинцев, – «Вот что такое у нас – культурная преемственность, учительство и ученичество. Мало того, что учитель совершает свой подвиг, тратя на него усилия, которые мог бы отдать собственному выживанию. Ведь и ученик, еще мальчишка-мальчишкой, знает, что трудные часы, проводимые им с суровым учителем, не сулят ему для практической жизни ровно ничего, кроме угрозы репрессий. Знает – и идет заниматься; и русская культура, культура св. Стефана Пермского, продолжает в нем свою упрямую жизнь, сопротивляясь институциональному порядку, как травника, прорастающая сквозь асфальт. Так было. Сейчас нам объясняют, что так больше не будет. Что черта почти что святости в русской культуре <...> навсегда отошла в прошлое. Навсегда. Что же, живы будем – посмотрим. Но не забудем поклониться каждому из старших, кто вчера в одиночку, <...> защищал перед лицом страха и равнодушия традицию русских подвижников. Традицию св. Стефана» [Аверинцев].

Ясно, что эти аверинцевские строки выражают лучшие и наиболее уникальные черты русского иррационализма. Если угодно, эта традиция подвижничества продолжает линию страдающего разума – разума, выверенного чувством, разума «при свете совести». И если первые два вышеупомянутых типа иррационализма (которые в соответствующей системе координат видятся как рационализм), можно, с известными оговорками, считать общими – принадлежащими пространству мировой культуры, – то этот третий тип (духовного подвига, с одной стороны, и, казалось бы, беспричинного и бесплодного духовного мучения, с другой), восходящий к русской аскетике и к большой совести, является, как было сказано, необратимо иррациональным по самой своей сути. Что происходит с этой

традицией теперь, в условиях глобализации современного мира, и каковы тенденции ее развития – остается открытым и насущным вопросом, который ждет своего исследователя.

Литература

1. Аверинцев С.С. Связь времен. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/11042011-05a.html> (дата обращения: 11.10.19).
2. Ахутин А.В. Античность в философии Льва Шестова // Лев Шестов. Лекции по истории греческой философии. – Москва-Париж: Русский путь – ИМКА Пресс, 2001. – С. 5-19.
3. Берлин Исайя (Berlin Isaiah). Magus of the North. J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism. – London: Fontana Press, 1994.
4. Битов А.Г. Мой дедушка Чехов и прадедушка Пушкин // Четырежды Чехов.–М.: Emergency Exit, 2004. – С. 5–16.
5. Галковский Д.Е. Бесконечный тупик. 1984–85. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.samisdat.com/3/312-bt-p.htm> (дата обращения: 12.10.19).
6. Зеньковский В.В. История русской философии: в 2 т. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999.
7. Искандер Ф.А. Рассказы, повесть, сказка, диалог, эссе, стихи. Сер. «Зеркало XX век». – Екатеринбург: У-Фактория, 1999. – 702 с.
8. Искандер Ф.А. Понемногу о многом. Случайные записки // Новый Мир. –2000. – № 10. –С.116–148.
9. Седакова О.А. Сергей Сергеевич Аверинцев. Апология рационального// Континент. – 2008. – № 135. – С. 372–385.
10. Седакова О.А. В защиту разума// Континент. – 2010. – №144. – С.352–363.
11. Седакова. О.А. Мысль Александра Пушкина // Седакова О.А. Апология разума. – М.: Русский путь, 2013. – С. 52–67.
12. Сили Франк (Seeley Frank F.). Saviour or Superman? Old and New Essays on Tolstoy and Dostoevsky. – Nottingham: Astra Press, 1999.

13. Табачникова О.М. (Tabachnikova O.) Russian Irrationalism from Pushkin to Brodsky: Seven Essays in Literature and Thought. – New York-London: Bloomsbury Academic, 2015 – pp. 288
14. Франк С.Л. Русское мировоззрение. [Электронный ресурс]. URL: http://www.patriotica.ru/religion/frank_rus_mir_.html (дата обращения: 13.10.19).
15. Чумакова Т.В. (Chumakova T.). Irrationalism in Ancient Russia // Olga Tabachnikova (ed.), Facets of Russian Irrationalism between Art and Life. Mystery inside Enigma. – Leiden-Boston: Brill-Rodopi, 2016. – С. 51–72.
16. Шестов Л.И. О перерождении убеждений у Достоевского // Умозрение и откровение. – Париж: ИМКА–Пресс, 1964.
17. Шестов Л.И. Сочинения: в 2 т. – Томск: Водолей, 1996.
18. Шмеман А.Д. Дневники. 1973–1983. – М.: Русский путь, 2007. – 717 с.
19. Шмеман А.Д. Основы русской культуры: Беседы на Радио Свобода. 1970–1971. – М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2017. – 416 с.
20. Шукшин В.М. [Электронный ресурс 1]. URL: http://lib.ru/SHUKSHIN/rasskazy2.txt_with-big-pictures.html#51 (дата обращения: 14.10.19).
21. Шукшин В.М. [Электронный ресурс 2] URL: https://www.e-reading.life/chapter.php/66369/24/Shukshin_-_Rasskazy.html (дата обращения: 14.10.19).

Е.Ф. Манаенкова
Россия, Волгоград

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

На основе осмысления психоаналитических исследований и пушкинских стихотворений о поэтическом творчестве рассматривается место и роль сознательного и бессознательного в творческом процессе.

Ключевые слова: сознательное, бессознательное, творчество, творческий процесс, вдохновение, аффекты.

The article, based on the interpretation of psychoanalytic research and Pushkin's poems about poetic creativity, reveals the place and role of the conscious and the unconscious in the creative process.

Keywords: conscious, unconscious, creativity, creative process, inspiration, affects.

В определении понятия «сознательное» следует выделить, что это «высшая, свойственная только людям и связанная с речью функция мозга, заключающаяся в обобщенном и целенаправленном отражении действительности, в предварительном мысленном построении действий и предвидении их результатов, в разумном регулировании и самоконтролировании поведения человека за счет рефлексии» [ФЭС 1983: 622]. «Бессознательное» (или подсознание, неосознаваемое) соответственно обозначает психические процессы, которые не находят отражения в сознании человека и не управляются им. Сознательное и бессознательное представляют собой две стороны единой совокупности человеческой психики. Обычно сознательное противопоставляется бессознательному, однако с точки зрения психоаналитических исследований эти понятия рассматриваются как единое целое, но на различных уровнях.

Определяющее влияние на разработку проблемы бессознательного оказал Зигмунд Фрейд, открывший целое направление в философской антропологии и утвердивший бессознательное как важнейший фактор человеческого измерения и существования («Толкование сновидений», 1899; «Психопатология обыденной жизни», 1901; «О психоанализе», 1910; «Я и ОНО», 1923 и др.). Он представил бессознательное как могущественную силу, которая противостоит сознанию. Фрейдовский человек соткан из целого ряда противоречий между биологическими влечениями и сознательными социальными нормами, сознательным и бессознательным. В итоге биологическое бессознательное начало оказывается у него определяющим. Человек, по Фрейду, – это прежде всего

существо, управляемое бессознательными инстинктами [См.: Фрейд 2007: 201–218].

Учёный выделил три основные формы проявления бессознательного: сновидения, ошибочные действия и невротические симптомы. Если рассматривать данные формы бессознательного подробнее, следует выделить аффекты, вдохновение, оговорки, описки, фантазии, мечты, грезы, интуицию, влечения, инстинкты, гипноз, панику, забывание, непроизвольное воспоминание, неожиданное появление новых идей, автоматические, спонтанные действия.

Многое из перечисленных форм бессознательного характерно для человека, занимающегося творческим трудом. Творчество – «деятельность, порождающая нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее» [ФЭС 1983: 670]. Творчество как процесс представляет собой цепь решений, которые возникают друг из друга в результате размышления. Другими словами, творческий процесс – это ничто иное, как ряд последовательных *сознательных* шагов.

Существует множество подходов к выделению этапов (стадий, фаз) творческого процесса (Рибо 1901; Лезин 1907; Пуанкаре 1909; Энгельмейер 1910; Блох 1920; Левинсон-Лессинг 1923; Якобсон 1934 и др.). Современные исследования в этой области принадлежат виднейшим зарубежным и отечественным учёным, среди которых отметим Е.П. Ильина и его исследование «Психология творчества, креативности, одаренности» [См.: Ильин 2009]. Однако до сих пор общепризнанной является четырёхэтапная модель творческого процесса Грэма Уоллеса, представленная, в частности, в его работе «Искусство мысли» (1926).

Весьма интересным представляется рассмотрение данной теории применительно к литературной деятельности. Обратимся к стихотворениям А.С. Пушкина, посвящённым поэтическому творчеству. Особое внимание уделим пушкинскому стихотворению 1833 года «Осень» (отрывок), поскольку оно фактически раскрывает основные этапы творческого

(поэтического) процесса, опережая выводы английского психолога почти на целое столетие.

Итак, согласно Уоллесу, в ходе решения сложных проблем люди вначале проходят 1-ю стадию длительного и трудоёмкого *анализа* проблемы, накопления и обработки информации, осуществляют попытки сознательного решения задачи. (У Пушкина в стихотворении «Осень» читаем: «...думы долгие в душе моей питаю» [I: 490]). Как правило, эта фаза оканчивается безрезультатно и человек отступает, забывая о проблеме на какое-то время. Следующая стадия творческого процесса *созревание* – (*incubation*), для которой характерно отсутствие видимого прогресса в решении задачи. Затем наступает 3-я стадия – *озарение* (*инсайт*). И завершающая 4-я стадия – *проверка* правильности решения [См.: Уоллес].

Последний этап, в отличие от второго и третьего, ограничивается областью сознания. Задачи на этом этапе предельно конкретные: направить усилия на проверку правильности своих идей и приступить к их оформлению.

Не нужно упускать из виду взаимодействия всех четырёх стадий, ни одна из них не будет работать по отдельности, в изоляции от остальных. «К тому же... в зависимости от ваших целей и задач, все четыре этапа творчества в конечном счёте могут разительно отличаться друг от друга. Главное – придерживаться их последовательности и никогда не ограничиваться прохождением одной стадии творческого процесса. В противном случае, у нас вряд ли что-то получится. Столкнуться с решением проблемы – столкнёмся, бросить все внутренние ресурсы на её решение – бросим (пусть даже не будем осознавать этого), испытать озарение – испытаем, но ничего не дадим этому миру, если у нас не хватит сил на последний шаг. Впрочем, наши планы чаще губит нацеленность исключительно на последнюю стадию, в обход всем остальным, что, в общем-то, тоже бесперспективно. Так что прислушаемся к опыту мудрецов и будем творить с умом» [Уоллес].

Отметим, что в поэтическом процессе на стадии созревания важное значение имеет активная работа подсознания. Подобное

состояние испытывает лирический герой приведённого стихотворения Пушкина: «И забываю мир, и в сладкой тишине / Я сладко усыплён своим воображеньем, / И пробуждается поэзия во мне...» [I: 490].

Как утверждают психологи, человек на стадии созревания, внешне забывая о задаче, занимает своё внимание другими делами. Тем не менее, по прошествии некоторого времени творческая задача самостоятельно всплывает в сознании и, нередко бывает, что её понимание проясняется. Так, возникает впечатление о бессознательно протекающих процессах решения поставленной проблемы. Однако важной предпосылкой продуктивной работы подсознания всё-таки является 1-я стадия – настойчивая работа сознания. Условием озарения, как правило, служит упорный труд. Сознательные усилия как бы приводят в действие мощный механизм бессознательного творчества [См.: БПЭ].

Центральное звено творческого процесса – «озарение» – состояние особого напряжения и подъёма всех сил и способностей человека, которое именуется «вдохновением».

Творчество для Пушкина неотделимо от понятия *вдохновение*. Уже в одном из ранних посланий 1817 года «Дельвигу» юный поэт вдохновение определяет как «неизъяснимый сердца жар» [I: 146]. В стихотворении «Поэт», написанном 10-ю годами позже, Пушкин утверждает: без божественного прикосновения Музы поэт «всех ничтожней» [I: 366]. Только вдохновение пробуждает его спящую душу от «хладного сна», и тогда он парит, подобно «пробудившемуся орлу», поскольку «И звуков и смятенья полн...» [Там же]. Творчество требует от поэта предельной сосредоточенности, заставляет искать уединения, чтобы выразить в словах и звуках переполняющие его творческие идеи. При этом Пушкиным отмечено, что вдохновение нельзя вызвать искусственно. «Божественный глагол» [I: 366] посещает человека произвольно, и поэту остается «чутким слухом» [Там же] уловить это состояние души.

В стихотворении «Осень» Пушкин также замечает, что вдохновение не поддаётся какому-либо сознательно-волевому контролю: «Душа стесняется лирическим волненьем, / Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне, / Излиться, наконец, свободным проявленьем» [I: 490].

Вдохновение характеризуется, прежде всего, полным сосредоточением внимания на предмете творчества и отвлечением от всего остального. Результатом исключительного сосредоточения является обострение сознания, максимальная ясность его. Вдохновение способствует творческому воображению, фантазии, так как в сознании возникают яркие образы, мысли, ассоциации. И снова текст пушкинской «Осени»: «И тут ко мне идёт незримый рой гостей, / Знакомцы давние, плоды мечты моей» [Там же].

Размышляя о творческом процессе, в «Возражении на статьи Кюхельбекера в “Мнемозине”» (1825–1826 г.) Пушкин писал, что вдохновение «есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных» [Пушкин 1949: 41].

Но как раз потому, что сознание целиком сосредоточено на предмете творчества, самый процесс творчества очень мало осознаётся в состоянии вдохновения. В этом состоянии человек менее чем когда-либо способен следить за тем, как протекают у него процессы мышления и воображения. Поэтому в состоянии вдохновения творческие процессы являются малоосознанными. Однако это не значит, что творчество в состоянии вдохновения бессознательно. Наоборот: неосознанность творческих процессов – следствие максимальной сознательности самого творчества.

Это является причиной необычайной продуктивности работы в состоянии вдохновения. И как итог:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут [I: 490].

В упомянутой выше пушкинской статье содержатся рассуждения о «восторгах», сильно выраженных эмоциях, часто связываемых с творческим процессом: «Критик смешивает вдохновение с восторгом. Нет, решительно нет – восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частей в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно не в силе произвести истинное великое совершенство – (без которого нет лирической поэзии). <...> Восторг есть напряженное состояние единого воображения. Вдохновение может быть без восторга, а восторг без вдохновения не существует» [Пушкин 1949: 41–42].

Как видим, автор статьи не сводит вдохновение к «восторгам», или, используя современную научную терминологию, аффектам.

По Е.П. Ильину, «любая эмоция может достигнуть уровня аффекта, если она вызывается сильным или особо значимым для человека стимулом» [Ильин 2001: 54]. Таким стимулом, безусловно, является творческая деятельность.

Аффект как разновидность эмоции характеризуется рядом признаков: быстрое возникновение, очень большая интенсивность переживания, кратковременность, бурное выражение (экспрессия), безотчётность, диффузность, т.е. сильные аффекты захватывают всю личность, что сопровождается снижением способности к переключению внимания, сужением поля восприятия, контроль внимания фокусируется в основном на объекте, вызвавшем аффект. Аффективные проявления положительных эмоций – это воодушевление, энтузиазм, приступ безудержного веселья, а аффективные проявления отрицательных эмоций – это ярость, гнев, ужас, отчаяние, сопровождаемое нередко ступором. В психологической литературе отмечается, что «после аффекта часто наступает упадок сил, равнодушие ко всему окружающему...» [Там же].

В этой связи вспоминается пушкинское стихотворение 1830 года «Труд», написание которого связано с окончанием «Евгения Онегина».

Миг вожделенный настал: окончен мой труд многолетний.

Что ж непонятная грусть тайно тревожит меня?

Или, свой подвиг свершив, я стою, как подёнщик
ненужный,

Плату приявший свою, чуждый работе другой?

Или жаль мне труда, молчаливого спутника ночи,

Друга Авроры златой, друга пенатов святых? [I: 459].

В примечаниях к стихотворению в академическом издании 1956-1958 годов указано, что первоначально между 1-м и 2-м стихами были еще такие слова: «Тихо кладу я перо, тихо лампаду гашу. / Что ж не вкушает душа ожидаемых ею восторгов?» [Пушкин 1957: 506].

Б.О. Корман так комментирует состояние автора приведённых строк: «Казалось бы, человека должна охватить бурная, всепоглощающая радость. Но на самом деле всё происходит по-иному. Тот, кому приходилось долго идти к какой-либо цели, затрачивая на её достижение время, физические и душевные силы, знает по опыту, что, когда цель, наконец, достигнута, к радости, гордости, удовлетворению примешивается и усталость, и чувство пустоты, как если бы из жизни ушло содержание» [Корман 1972: 70].

Роль эмоций в творчестве требует отдельного рассмотрения. Теперь же ограничимся короткой справкой.

Наличие эмоциональных явлений в процессе познания отмечалось ещё древнегреческими философами (Платон, Аристотель). Однако начало обсуждению вопроса о роли эмоций в когнитивном процессе положили Т. Рибо («Психология внимания», 1888) и П. Жане («Истоки интеллекта», 1935). Связи мышления с аффектами большое значение придавал Л.С. Выготский («Избранные психологические исследования», 1956). С.Л. Рубинштейн также отмечал необходимость связывать мышление с аффективной сферой человека: «Речь... идет не о том только, что эмоция находится в единстве и взаимосвязи с

интеллектом, или мышление с эмоцией, а о том, что самое мышление как реальный психический процесс уже само является единством интеллектуального и эмоционального, а эмоция – единством эмоционального и интеллектуального» [Рубинштейн 1973: 97–98].

С конца 20 века большинство психологов, занимающихся изучением интеллектуальной деятельности, признаёт роль эмоций в мышлении. Больше того, высказывается мнение, что эмоции не просто влияют на мышление, но являются обязательным его компонентом (П.В. Симонов, Л.В. Путьяева, О.К. Тихомиров, В.Е. Ключко и др.). И что большинство эмоций интеллектуально обусловлено. Выделяют, например, интеллектуальные эмоции (удивление, интерес, сомнение и др.), отличные от базовых.

Правда, мнения авторов о конкретной роли эмоций в управлении мышлением не совпадают. Так, по мнению П.В. Симонова, эмоции являются лишь пусковым механизмом мышления¹. С точки зрения О.К. Тихомирова, эмоции – катализатор интеллектуального процесса: они убыстряют или замедляют мыслительную деятельность². Л.В. Путьяева, в свою очередь, выделяет три функции эмоций в мыслительном процессе: 1) эмоции как исток мыслительной деятельности; 2) эмоции как регулятор самого познавательного процесса; 3) эмоции как компонент оценки достигнутого результата³.

Художник всегда стремится осмыслить сложную дихотомию «внутреннего человека». Традиционная антиномия «ума» и «сердца» у Пушкина-лицеиста получила разработку в послании, оде, эпиграмме, элегии⁴. Однако в лирике начинающего поэта всё чаще звучит мысль о нерасторжимости эмоциональной и рациональной сфер жизни человека, тем более, если это касается его творческой деятельности. К примеру, в шутовском послании 1815 года «Моему Аристарху» «неопытный поэт» [I: 69] свои стихи характеризует как «весёлых мыслей шум» [I: 69]. В поэтическом творчестве ум неотделим от сердца («стихотворная дума» [I: 68]). Причём поэт не должен быть «без силы, без огня, с посредственным умом» [I: 114] – сказано в

послании 1816 года «К Жуковскому». Настоящий поэт не может быть равнодушным и бесстрастным. Высокохудожественное творчество, по мнению автора «Евгения Онегина», результат «ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет» [III: 7].

Итак, хотя природа творчества требует последовательной и целенаправленной рационализации уже на начальном этапе отражения действительности, искусство, оставаясь искусством, онтологически связано с чувственно-эмоциональным бытием творческого индивида. Именно в акте создания нового сознательное и бессознательное, рассудочное и интуитивное, дополняя друг друга, позволяют максимально активизировать творческий потенциал личности.

Приложение

¹ Симонов П.В. Высшая нервная деятельность человека. Мотивационно-эмоциональные аспекты. – М.: Наука, 1975. – 173 с.

² Тихомиров О.К., Ключко В.Е. Эмоциональная регуляция мыслительной деятельности // Вопросы психологии. – 1980. – № 5. – С. 23–31.

³ Путляева Л.В. О функциях эмоций в мыслительных процессах // Вопросы психологии. – 1979. – № 1. – С. 28–38.

⁴ Манаенкова Е.Ф. Соотношение рационального и эмоционального в творчестве А.С. Пушкина: учеб. пособие по спецкурсу. – Волгоград: Перемена, 2006. – 194 с

Литература

1. Большая психологическая энциклопедия (БПЭ). [Электронный ресурс]. URL: <https://psychology.academic.ru/2378/сознание> (дата обращения: 11.10.19).

2. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009 – 434 с.

3. Ильин Е.П. Эмоции и чувства. – СПб.: Питер, 2001. – 752 с.

4. Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 113 с.

5. Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 5 т. – СПб.: БИБЛИОПОЛИС, 1995. Поэтические тексты Пушкина цитируются по этому изданию с указанием тома – римской цифрой и страницы – арабской цифрой.
6. Пушкин А.С. Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 16 т. – М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т.11. Критика и публицистика. – С. 41–42.
7. Пушкин А.С.. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – Т. 3: Стихотворения. 1827–1836. – 558 с.
8. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии / отв. ред. и авт. вступ. статьи Е.В. Шорохова – М.: Педагогика, 1973. – 423 с.
9. Уоллес Г. Искусство мысли/ The Art of Thought, New York, Harcourt Brace. 1926. [Электронный ресурс]. URL: <https://monocler.ru/iskusstvo-myishleniya-grem-uolles-o-chetyiryoh-etapah-tvorchestva/>(дата обращения: 01.10.19).
10. Философский энциклопедический словарь (ФЭС). – М.: Сов.энциклопедия, 1983. – 840 с.
11. Фрейд З. Психология бессознательного / пер. с нем. Г.В. Барышниковой. – М.: Изд-во АСТ: Хранитель, 2007. – 605 с.

Д. Вальчак
Варшава, Польша

МОТИВ ИКОНЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: РАЦИОНАЛЬНЫЙ И ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ

Целью настоящей статьи является на избранных примерах проследить функции мотива иконы в русской художественной литературе. Автор доказывает, что мотив иконы напрямую связан с понятием агентности и может рассматриваться в них так в рациональной, как и в иррациональной плоскости.

Ключевые слова: икона, мотив, агентность, иррациональность, рациональность

The purpose of this article is to use the selected examples to trace the function of the motive of the icon in Russian fiction. The

author proves that the motive of the icon is directly related to the concept of agency and can be considered in them as rational as in the irrational plane.

Keywords: icon, motive, agency, irrationality, rationality

Агентность вещей (The Agency of Things), которая связана с «обращением к вещам» или с «новым материализмом», начиная с 90-х годов является популярным течением в гуманитарных и общественных науках [Domańska 2007: 52]. Самим существенным тезисом данного направления является разрушение бинарного деления на «активного», творческого человека и «пассивную» материю. Представители нового материализма утверждали, что не только природа, но и неодушевленные предметы обладают некоторой исторической агентностью и могут влиять на поведение людей и на ход исторического процесса [Teoria wiedzy o przeszłości 2010: 525]. Тогда как история, как правило, исследует реляции между людьми, сторонники обращения к вещам считают, что реляции между людьми и «не-людьми» так же важны, как межчеловеческие отношения.

Нам кажется, что поздняя, относящаяся к XIX веку, русская икона является идеальным примером агентности вещей. С формальной точки зрения икона – православное изображение Бога или святого – неодушевленный предмет, сделанный человеческой рукой. Но, согласно положениям богословия, рукой иконописца во время работы над иконой руководствует сам Бог, а в самой иконе реально присутствует его «первообраз», то есть Божество, изображение которого находится на иконе. Православная догматика предполагает, что Бог или святой может действовать постредством своей иконы. По мнению историка Ричарда Фольца, агентность отнюдь не обозначает, что предмет обладает сознанием и может осознанно действовать, так что икона может быть агентной, хотя остается материальным предметом [Teoria wiedzy o przeszłości 2010: 654]. Для нашей темы важен тот факт, что православные верили: благодаря молитве перед иконой можно обратиться с просьбой к

изображенному на ней персонажу и таким же путем получить ответ, указание, помощь. Эту веру углубляли личные свидетельства церковных авторитетов – самым известным примером является, пожалуй, византийский богослов Иоанн Дамаскин, который утверждал, что благодаря помощи иконы у него отросла рука, отрубленная у него иконоборцами [Louth 2002: 17].

В России XIX века почитание икон приняло особую распространенность. После падения Константинополя в 1453 году Великое княжество московское, которое потом переобразовалось в Московское государство, а в XVIII столетии – в Российскую Империю, осталось, по сути, единственным православным государством в мире. Особую популярность получили теории об особом избранничестве Богом «Святой Руси». В начале XVI века псковский монах Филофей в своих посланиях к Великому князю московскому сформулировал известнейшую теорию «Москвы – Третьего Рима», которая сочетается с убежденностью в том, что Московская Русь является непосредственной наследницей традиции первого Рима и с верой в то, что только жители Руси сохранили настоящее, чистое православие. Внешним признаком набожности жителей Руси стало огромное количество икон, которые были размещены во всевозможных местах, так, чтобы становиться своего рода точками «стяжания» Божьей благодати. Историк О.Ю. Тарасов замечает, что сакрализация пространства иконами была на Руси заметна на самых разных общественных уровнях [Тарасов 1995: 20]. За возрастающим спросом на иконы старались успеть и иконописные мастерские. Искусствовед В.Г. Брюсова пишет, что уже в XVIII веке производство икон в Палехе и Холуе принимало массовые размеры [Брюсова 1986: 7].

Иконы находились не только в жилых домах, но и на перекрестках дорог, в трактирах и кабаках, в лавках и даже в тюрьмах. Можно со всей ответственностью сказать, что человек, живший в России XIX века, был в самом прямом смысле «окружен» иконами. Так как иконы в России были особо почитаемы, православные прибегали к их помощи и верили, что

они могут ингерировать в человеческий мир. Нам кажется, что можно смело утверждать: по мнению верующих, иконы были наделены огромной исторической агентностью. Данную рациональную и иррациональную агентность икон мы проследим на основании нескольких произведений русской литературы.

В известнейшем романе П.И. Мельникова-Печерского «На горах» (1881) содержится сцена, в которой богатый купец-старообрядец Марко Данилыч Смолокуров заказывает для своего дома огромное количество икон, веря, что конкретные иконографические сюжеты уберегут его дом от пожара:

« – Ладно, сказал Марко Данилыч, и, вынув из бумажника памятку, продолжал свои речи. – Известно тебе, что после Божия посещения сызнова я построился. <...> Требуется мне Божьего милосердия. Надо в каждую избу и в каждую светлицу иконы поставить. А зимних-то изб у меня двенадцать поставлено, да шесть летних светлиц. На каждую надо икон до шести. Выходит без четырех целу сотню. Понимаешь? Целую сотню икон мне требуется, да десятка с два литых медных крестов, да столько же медных складней» [Мельников 1963: 42].

Мотив защиты от несчастья при помощи икон появляется также во втором томе автобиографической трилогии М. Горького «В людях» (1915–1916). Горький, который в 80-е годы XIX века работал в иконописной мастерской, описал, как мастер учил его, от каких болезней и несчастий защищает икона конкретного святого: «Быстро щелкая дощечками икон, хвастаясь тонким знанием дела, он поучал меня:– Мстёрской работы – товар дешевый, три вершка на четыре – себе стоит... шесть вершков на семь – себе стоит... Святых знаешь? Запомни: Вонифатий – от запоя; Варвара Великомученица – от зубной боли, нечаянныя смерти; Василий Блаженный – от лихорадки, горячки... Богородиц знаешь? Гляди: Скорбящая, Троеручица, Абалацкая-Знамение, Не рыдай мене, мати, Утоли моя печали, Казанская, Дейсус, Покрова, Семистрельная...

Я быстро запомнил цены икон по размерам и работе, запомнил различия в иконах богородиц, но запомнить значение святых было нелегко» [Горький 1953].

Доказательством «агентности» икон является, однако, не только и не столько их почитание, но также и разные формы иконоборчества. В XIX столетии тесная связь религии с политикой и постепенная сакрализация царизма привели к тому, что разной масти противники самодержавия, как правило, выступали заодно и против православия и иконописи. Во времена правления Александра II в России произошла консолидация революционных противогосударственных сил и в стране появились так называемых «новые люди».

«Новые люди» были враждебно настроены по отношению к царизму, а следовательно, по отношению к православию и религиозному искусству. Большая часть из них вслед за своим лидером Николаем Чернышевским соглашалась с тем, что искусство должно быть идеологически полезным. Ничего удивительного в том, что революционеры не признавали иконопись полезным искусством, а лишь объектами суеверного культа. Отрицательное отношение нигилистов к религии было использовано авторами так называемых антинигилистических романов – характерного для России литературного жанра.

Мотив революционера – врага икон – впервые появляется антинигилистической дилогии В. Крестовского «Кровавый пуф» (1870–1874), хотя там образа и не подлежат физическому уничтожению. Автор поместил в романе всего лишь одну сцену, в которой нигистка Лидинка Зайц ведет уроки в школе для убогих детей, убеждая их в том, что Бог не существует, а тем самым и отрицая смысл о почитании икон: «Икона это не Бог, а простая доска. Бога-то, миленький мой, нет и не бывало, а если вам говорят, что есть, то только вас обманывают» [Крестовский 2007: 326].

Первым антинигилистическим романом, в котором появляется фигура революционера-иконоборца, являются «Бесы» Ф.М. Достоевского (1872). В романе несколько сцен, в которых икоборцами являются революционеры. Повествователь-хроникер описывает молодого подпоручика, уничтожившего иконы, принадлежавшие хозяевам нанимаемой им комнаты: «Выбросил <...> из квартиры своей два хозяйские образа и один из них

изрубил топором». Немаловажно то, что вышеупомянутый подпоручик «в своей же комнате разложил на подставках, в виде трех налоев, сочинения Фохта, Мошешотта и Бюхнера и пред каждым налоем зажигал восковые церковные свечи» [Достоевский 1974: 269].

Труды трех главных представителей так называемого «вульгарного материализма» занимают в доме место иконы, и военный почитает их таким образом, каким по традиции почитают иконы. Данный случай в некоторой степени подтверждает поговорку, что «свято место пусто не бывает»: в тот момент, когда человек отказывается от Бога, он вынужден воздвигнуть себе кумира.

Вторым актом иконоборчества в «Бесах» является ограбление иконы Богородицы и запуск за стекло живой мыши. В романе проводится четкое различие между самим ограблением образа (кражей части драгоценных камней из ризы) и «глумительным кощунством» (запуск живой мыши за стекло иконы), хотя, в отличие от кражи, мышь не причинила никакого физического вреда образу. На это коренное различие между сакрум – иконой и профанум – окладом и обращает внимание и Федька-каторжный, который, собственно, и украл камни из ризы. «– Я, видишь, Петр Степанович, говорю тебе это верно, что обдирали; но я только зеньчуг поснимал <...> А ты пустил мышью, значит, надругался над самым Божиим перстом» [Достоевский 1974: 428]. Так корит он Петра Верховенского, по чьей инициативе и была запущена мышь. Кощунство как действие, направленное против Церкви, идеально вписывается в революционный план Верховенского: «Мы уморим желание: мы пустим пьянство, сплетни, донос; мы пустим неслыханный разврат; мы всякого гения потушим в младенчестве. Всё к одному знаменателю, полное равенство» [Достоевский 1974: 323].

Подчеркиваемая Достоевским связь икона – Церковь – государство хорошо прослеживается также в приведенной выше истории офицера-иконоборца (совершил нападение на своего командира, тем самым сопротивляясь государственной иерархии) и в доносе капитана Лебядкина до губернатора фон Лембке

(«Если хотите, чтобы донос для спасения отечества, а также церковей и икон, то я один только могу» – пишет Лебядкин) [Достоевский 1974: 279]. Писатель соединяет иконоборчество с противогосударственной деятельностью, введением хаоса в общество и отнятием у него опоры в лице православия.

Через тридцать лет после Достоевского другой выдающийся русский писатель, Д. Мережковский, вывел другого литературного революционера-иконоборца. В последнем томе трилогии «Христос и Антихрист», романе «Антихрист. Петр и Алексей» (1903), Мережковский показывает как иконоборца царя-революционера Петра I [Walczak 2017]. Монарх борется с чудотворными иконами считая, что таким странным способом он борется с предрассудками и насаждает в России просвещение. Петр у Мережковского доказывает, что плачущая икона Богородицы на самом деле заключает в себе некоторый механизм, позволяющий ей выдавливать из глаз слезы и не замечая, что, разоблачая обман, одновременно совершает кощунство [Мережковский 1990: 353].

Мережковский показывает: пример идет свыше и все сановники, чиновники и обыкновенные подданные стараются делать то же самое, что и царь. Во время разоблачения чудотворной иконы присутствует духовенство, в том и митрополит Феодосий Яновский. Действия монарха продолжает некий Фомка-цирульник, изрубивший икону металлическим косарем «для того, что святых икон и животворящего Креста, и мощей угодников Божиих, он, Фомка, не почитает; святые-де иконы и животворящий Крест – дела рук человеческих» [Мережковский 1990: 452].

Беглый обзор литературного материала показывает, что в русской литературе XIX – начала XX вв. икона имела значение предмета, обладающего исторической агентностью, то есть влияющего как на поведение литературных персонажей, так и на само развитие сюжета. Мотив иконы можем проследить, например, у Ф.М. Достоевского, П.И. Мельникова-Печерского, М. Горького, В.В. Крестовского, Д.С. Мережковского и др. В трактовке мотива иконы проявляются так рациональные (икона

как необходимый предмет домашнего обихода, молитва перед иконой), как и иррациональные (полумагическое отношение к иконе как к некому оберегу, талисману, акты иконоборчества) элементы. Икона, символ православия и посредник в общении между Богом и человеком, становится объектом почитания литературных персонажей или, наоборот, объектом их агрессии, и все они (даже неверующие революционеры) верят в некую агентность иконы.

Литература

1. Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. – М.: Искусство, 1986. – 340 с.
2. Walczak D. Walka z cudownymi ikonami jako element reformy państwa w duchu europejskiego racjonalizmu. Car Piotr I jako ikonoklasta w powieści «Antychryst. Piotr i Aleksy» Dmitrija Miereżkowskiego // Literatura i władza – związki na gruncie rosyjskim (XVII–XXI w.), ed. M. Dąbrowska, P. Głuszkowski, Warszawa 2017. – С. 83–91.
3. Domańska E. „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce // Teksty Drugie. – 2007. – № 5. – С. 48–62.
4. Достоевский Ф.М. Бесы // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1974. – Т. 10. – 519 с.
5. Горький М. В людях // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. – М: Худож. лит., 1953. – Т. 13. – 664 с.
6. Крестовский В.В. Кровавый пух. – М.: ЭКСМО, 2007. – 640 с.
7. Louth A. St. John Damascene: tradition and originality in Byzantine theology. – Oxford: OxfordUniversityPress. – С. 327.
8. Мельников П.И. На горах // Мельников П.И. Полное собрание сочинений: в 7 т.. – М.: т-во М.О. Вольф, 1911. – Т. 5.
9. Мережковский Д.С. Антихрист. Петр и Алексей // Мережковский Д.С. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Правда. 1990. – Т. 2. – 635 с.
10. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. – М.: Прогресс, Традиция, 1995. – 496 с.

11. Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia.Red. E. Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie. Red. E. Domańska. 2010. – 693 с.

И.Н. Иванова
Россия, Ставрополь

ДИАЛЕКТИКА РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ АКМЕИСТОВ

В статье рассматриваются классические тексты теоретиков и практиков акмеизма в аспекте соотношения рационального/иррационального в мироощущении и саморефлексии поэтов. Диалектика рационального/иррационального принимала вид оппозиций разум/чувство, форма/страсть, техника/лирика, сознание/бессознательное, но неизменно присутствовала в теоретических построениях акмеистов.

Ключевые слова: акмеизм, поэтика акмеизма, теория акмеизма, рациональное, иррациональное.

The article deals with classic texts written by theorists and practitioners of acmeism regarding the Rational/the Irrational correlation in the poets' worldview and self-reflection. Dialectics of the Rational and the Irrational took form of various oppositions such as reason/emotions, form/passion, technics/lyrics, consciousness/unconsciousness, but has always been common to acmeists' theoretical outlook.

Keywords: acmeism, poetics of acmeism, theory of acmeism, the Rational, the Irrational

Как известно, основным пафосом поэтов-акмеистов, противопоставивших себя «достойному отцу» символизму, было «заземление» поэзии, стремление вернуть ее к собственным задачам, точности, ясности выражения поэтической мысли. Однако мнимая «прекрасная ясность» акмеистов, их любовь к

дневному, аполлоническому началу поэзии, четкому контуру и тождеству «А=А» отнюдь не была абсолютной, и близкая им романская рациональность вовсе не исключала ни «музыки», ни страсти, ни прочих иррациональных стихий. Проблема соотношения рационального/ иррационального в теории и художественной практике поэтов-акмеистов могла принимать вид оппозиций разум/чувство, форма/страсть, техника/лирика, сознание/ бессознательное, но в том или ином виде неизменно сохранялась.

Так, в теоретическом дискурсе Н.С. Гумилева слова, относящиеся к смысловому полю «чувство» («иррациональное») и «разум» («рациональное») встречаются примерно в соотношении 50/ 50, причем часто в пределах одного предложения или сложного синтаксического целого. В статье «Читатель» утверждается: «Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь *ощущения*, до него не *осознанного* и ценного. Это рождает в нем *чувство* катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без *познания* чего не стоило земле и рождаться» [Гумилев 2005: 538] (курсив наш – И.И.). Статус «промежуточной», посреднической сферы между иррациональным и рационализацией занимает, по Гумилеву, эйдолология (образная система стихотворения). В мечтах об идеальном читателе Гумилев также постоянно сводит чувство и рационально понимаемую «мысль» в формулировке адекватного восприятия поэтического текста: стихотворение (единство переживаемого поэтом и совершенно в техническом смысле воплощенное) «входит в его *сознание*, <...> определяет его *чувства* и поступки» [Гумилев 2005: 539] (курсив наш – И.И.). Творческий акт поэта предполагает «насыщенное чувство», «сильное волнение», «зрелый образ». Однако все это может отступить, если взволнованный поэт задаст себе вполне рациональный вопрос: должно ли писать прямо сейчас или стоит подождать еще более сильного момента. (Тогда строки «акмеистичного» Г. Иванова: «Что ж: ужинать или Еще сочинить стихи?» отнюдь не кажутся комичными).

В главном манифесте акмеизма «Наследие символизма и акмеизм» Гумилев в качестве основополагающего принципа новой школы выдвигает требование более точного равновесия, точного знания отношений между субъектом и объектом по сравнению с символизмом. Противопоставляя романский дух германскому, Гумилев понимает первый как стремление к стихии света. При этом свет для него – не Свет символистов и мистиков, но отсылка к метафорическому ряду «свет – мысль – разум», способ четкого различения, классификации явлений, разделения предметов. Новый поэт жаждет сопротивления слова, трудности, жестких требований, выверенной техники и школы. (Вспомним, как беспощаден бывал Гумилев в «Цехе поэтов», жестко критикуя технику и стилистику студийцев и требуя того же от них по отношению друг к другу).

Нельзя сказать, чтобы этого не было у символистов (техника которых и теоретические штудии ни качественно, ни количественно как минимум не уступали новой школе). Так, Брюсов был гораздо более последовательным «рационалистом», чем Гумилев, и то же можно сказать, например, о Гиппиус, и даже о Белом, чьи иррациональные прозрения и экстазы прекрасно рационализировались в его многочисленных работах. Однако декларируемому синдиком «Цеха...» «ясному взгляду на жизнь» этого явно недостаточно.

Читая работы Гумилева, легко заметить, что апелляция к стихии рациональности «романского духа» против якобы размытости и неопределенности мистицизма духа германского постоянно на практике принимает вид другого противопоставления: рациональность подменяется адамической «звериностью». (Неудивительно, что слова называются мясом стихотворения, не эвфемистической «плотью», а именно мясом). Кстати, весьма иронично, что известное «мы немного лесные звери» и презрительное «неврастения» как обозначение сложной рефлексии символистского лирического героя через несколько лет после акмеизма будут подхвачены обновленным германским духом и смогут прекрасно сочетаться с новым мистицизмом и иррациональным кодом нацизма.

Рациональность акмеизма – рациональность особого рода, недаром Гумилев в своем манифесте апеллирует к «светлой иронии» и в качестве дорогих имен называет Шекспира, Рабле, Виллона и Готье. Строго говоря, «рационалистом» из этой четверки можно назвать лишь Готье, и то с оговорками («одежды безупречных форм» – вот чему, согласно Гумилеву, можно поучиться у француза). Скорее эти авторы символизируют для Гумилева жизнь, каковой она является, «знающей о себе все», и его пафос – пафос заземления, «мудрой физиологичности», а не дух «рацио».

Противопоставление нового направления символизму выглядит не слишком убедительно, и Гумилев не мог не отдавать себе в этом отчета. Его мысль парадоксальна и противоречива, она пытается соединить несоединимое и постоянно оговаривается, желая сохранить служение «непознаваемому» и представление о мире как тайне с ясностью, четкостью и недвусмысленностью как принципами новой поэтики. В работе «Жизнь стиха» поэт использует вполне символистский тип дискурса, описывая процесс создания стихотворения, творческий акт как таинство. Оно (стихотворение) «должно иметь мысль и чувство – без первой самое лирическое стихотворение будет мертво, а без второго даже эпическая баллада покажется скучной выдумкой» [Гумилев 2005: 542]. Ставить вопрос о том, что важнее из этих двух компонентов, было бы нелепо. Завершая статью реквиемом по «Весам», идейный оппонент символистов парадоксально заявляет: «Теперь же мы не можем не быть символистами» [Гумилев 2005: 545].

Неоднократно ссылаясь на известные слова Кольриджа о поэзии как лучших словах в лучшем порядке, в «Анатомии стихотворения» Гумилев определяет поэта как «всего лишь» человека, познавшего «все законы, управляющие комплексом взятых им слов» [Там же]. Никакого жречества, служения, вдохновенности музами и т.п., подчеркнуто рациональное определение. Причем «адамист» Гумилев парадоксально привлекает свою излюбленную естественнонаучную метафорику как союзницу против всевозможного мистицизма и

«неврастении», связанных со «жреческим» дискурсом символистов, писавших о поэте и поэзии. Соглашаясь с положением Потебни о том, что поэзия есть языковое явление, или особая форма речи, Гумилев сравнивает общую поэтику с анатомией (теория поэзии) и физиологией (поэтическая психология) [Там же]. «Акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам» поэзии именно потому, что предшественники превозносили лишь «музыку», причем понимаемую мистически, иррационально как непосредственное вторжение высшего начала бытия в человеческий язык.

В качестве примера «четверного» разбора поэтического текста Гумилев приводит анализ старообрядческой и православной редакции аллилуйи. Характерно, что поэт обращается к анализу не собственно художественного, а сакрального текста, принципиально уравнивая его со стихотворением и разбирая с точки зрения ритмики, метрики и композиции. Отдавая предпочтение старообрядческой версии, Гумилев игнорирует любые «иррациональные» соображения из области полемики церквей, кроме чисто технических, но и показывает, как повторы и ритмика связаны с сакральным смыслом. От поэта, по мнению мэтра акмеизма, требуется «взвешивать каждое свое слово с той же тщательностью», с какой создавался сакральный текст, и поэтического произвола, неточности, приблизительности подлинный поэт допускать не должен. Поэзия – точная наука, а не экстаз пифии.

Второй синдик «Цеха поэтов», С.М. Городецкий, возможно, был менее значителен как теоретик новой школы, однако его афористичный и метафорический стиль представляет несколько иную версию акмеизма. «Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью», – утверждает поэт во втором манифесте «адамистов» [Городецкий 2005: 553]. В самом деле, со стороны было крайне сложно понять, что именно сближает столь разные поэтические миры, как у Ахматовой и Нарбута, Зенкевича и Мандельштама, о чем неоднократно писала недоумевающая критика и что ощущали читатели. И именно

манифест Городецкого пытается свести эти «резко очерченные индивидуальности» на общей почве «бытийности», «воплощенности», любви к «жизни».

«Внутреннюю порочность» символизма Городецкий видит в его «методе приближения», «текучести», «непонятности», проповеди «соответствий» вместо четких причинно-следственных связей. Всему этому новая школа противопоставляет, по мнению поэта, «равновесие», «прочность», «законы веса», «спокойствие», т.е. категории, так или иначе связанные с рациональностью. Признавая символизм как один из методов поэтического мировосприятия и творческой практики, Городецкий возражает лишь против злоупотребления им и его претензий на единственность. Подчеркивая «свое», потенциально акмеистическое, в среде символистов, т.е. «парнасское» у Брюсова, «отпады в реализм» Блока, солипсические тенденции Сологуба, благородство «прозаического» стиха Анненского, Городецкий констатирует свершившуюся катастрофу символистов. Оказывается, что их стихи просто «не оказались имеющими общую с Россией меру» [Городецкий 2005: 553]. Формулировки Городецкого метафоричны, вопреки декларируемому им самим стремлению к точности и ясности тезисов («выкристаллизовались уже выразимые точные тезы») [Городецкий 2005: 553]. Однако именно его метод позволил поэту сформулировать наиболее четко отличия символизма от акмеизма. «Борьба между символизмом и акмеизмом <...> есть борьба за этот мир...». «У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще». «Отныне безобразно только то, что безобразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием» [Городецкий 2005: 553]. Абсолютное приятие мира, включая и быт, и жестокость природы, и уродство – природное и социальное – вот то общее основание, которое акцентирует в творчестве своих столь разных коллег по «Цеху...» Городецкий. Собственно, сам его критический метод вполне можно назвать

рационализацией: слишком очевидна в нем цеховая заданность в попытках объединить «резко очерченные индивидуальности».

Городецкий единственный, кто стремится объяснить отличие акмеизма от новой версии реализма, увиденного «наивным» читателем в изображении хищных зверей Зенкевичем и украинского быта Нарбутом. Городецкий вводит категорию «химического синтеза», словно сплавляющего описываемое явление с поэтом, и утверждает, что этот метод принципиально отличен от метода реалиста. Однако дальше забавного утверждения о том, что горшки у Нарбута не такие, как у Никитина, эта мысль, к сожалению, не развивается.

Лирика акмеизма, по Городецкому, – это «лирика безупречных слов», т.е. слов единственно верных, точных, не могущих быть произвольно замененными. Отсюда «химический синтез» против «синтеза» (как слияния тезы и антитезы) символистов, тоже очень любивших это слово. Поэт – конквистадор (идея трудного преодоления) и архитектор (та же идея на ином материале). Иррациональное переживание, миг, страсть лежат в основе стихотворения, но само слово должно быть «бесстрастно».

Желая отмежеваться от любителей исторических аналогий, Городецкий вновь призывает «заметить разность» между акмеистами и парнасцами. «Нет, это не Парнас. Адам не ювелир» [Городецкий 2005: 554]. Новые поэты не зачарованы вечностью и не ищут в каждом явлении ее отражения, как это делали символисты. «Они акмеисты, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» [Городецкий 2005: 554].

О.Э. Мандельштам в отвергнутой Гумилевым, но тем не менее постфактум вошедшей в канон статье «Утро акмеизма» начинает свои размышления именно с необходимости различать эмоциональное в самой поэзии от рационального в рефлексии о ней. «При огромном эмоциональном волнении, связанном с произведениями искусства, желательно, чтоб разговоры об искусстве отличались величайшей сдержанностью» [Мандельштам 2005: 577]. «Слово как таковое» для поэта –

единство всех его элементов, причем Логос – сознательный смысл слова – есть элемент его формы, а не «содержания», а поэт вне стихотворения говорит «сознанием, а не словом». Точный расчет, готика в отношениях слов, поэт – архитектор (а не музыкант, и тем более не жрец), камень как материал поэзии, «божественная физиология» как тема и образец для поэзии – вот то образное поле, с помощью которого Мандельштам выстраивает свою диалектику рационального и иррационального в акмеизме. Логический закон тождества $A=A$ становится прекрасной темой для стихотворения (у символистов A никогда не было равно себе), а мыслить логически – непереносимая обязанность поэта. Мандельштам любит законы логической связи и красотой рационального доказательства, и даже апеллирует к любимому символистами Средневековью именно из-за его чувства границы между разными планами бытия. «Благородная смесь рассудочности и мистики» – формула средневекового мироощущения, взятая как принцип и современными акмеистами [Мандельштам 2005: 579].

Таким образом, в метапоэтических работах поэтов-акмеистов проблема соотношения рационального и иррационального играла заметную роль. Стремясь отмежеваться от символизма, обладающего мощнейшим теоретическим потенциалом, акмеисты старались противопоставить ему собственную теоретическую платформу, вновь актуализируя вечный вопрос о рассудочном и чувственном началах, Эросе и Логосе, смысле и назначении поэзии.

Литература

1. Гумилев Н.С. Читатель // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 538–539.
2. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец

XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 540–541.

3. Гумилев Н.С. Жизнь стиха // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 541–545.

4. Гумилев Н.С. Анатомия стихотворения // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 545–546.

5. Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 552–554.

6. Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: в 4-х т. – Ставрополь: Изд-во «Ставрополье», 2005. – Т. 2: Конец XIX – начало XX века. Реализм. Символизм. Акмеизм. Модернизм. – С. 577–580.

М. Мадей-Цетнаровска
Польша, Новы-Сонч

ТРАНСГУМАНИЗМ: КУЛЬТ РАЗУМА ИЛИ ДУХА

В статье рассматривается проблема трансгуманизма. Автор ставит тезис, что трансгуманизм не является философией, а идеологией разработанной для определенной группы людей. Идеология трансгуманизма имеет квази-религиозный оттенок, а также свои ритуалы, храмы и культы. Главным культом будет культ разума, а также искусственного интеллекта. В трансгуманистическом пространстве нет места для культа духа.

Ключевые слова: трансгуманизм, трансчеловек, культ, религия, разум

The article discusses the problem of transhumanism. The author puts forward the thesis that transhumanism is not a philosophy, but an ideology developed for a certain group of people. The ideology of transhumanism has a quasi-religious connotation, as well as its rituals, temples and cults. The main cult will be the cult of the mind, as well as artificial intelligence. In the transhuman space there is no place for the cult of the spirit.

Keywords: transhumanism, transhuman, cult, religion, mind

Ник Бостром, один из основателей Всемирной ассоциации трансгуманистов, в своей статье спрашивает: «Является ли трансгуманизм культом/религией?» Согласно его словам, это движение нельзя причислять к группе «культов», так как оно «не удовлетворяет ни одному из критериев культа, принятых Сетью осведомления о культах <...> и другими подобными организациями» [Бостром]. Профессор Оксфордского университета утверждает, что трансгуманизм нельзя также называть религией, «хотя он и выполняет некоторые функции, которые традиционно люди возлагали на религию» [Бостром]. В данной статье автор попытается доказать, что Бостром не совсем прав. Он представляет сугубо трансгуманистическое мнение, и поэтому выдвинутый им тезис можно воспринимать как субъективную мысль.

Трансгуманизм создает, по его мнению, некую натуралистическую философскую систему, которая, несомненно, «не является застывшим набором догм». Бостром подчеркивает, что трансгуманисты в состоянии осознать свои ошибки, в результате чего они смогут «скорректировать» и улучшить свои взгляды. Существенным является факт, что эта корректировка будет происходить на сугубо научной и рациональной основе. Трансгуманисты – поклонники разума, вполне отвергающие сверхъестественные силы и религиозные предрассудки и поэтому всякое изменение взглядов будет свободным от мистики и духовного начала.

Биолог-эволюционист Джулиан Хаксли, основатель и первый генеральный директор ЮНЕСКО, в своей книге «Религия

без Апокалипсиса» или «Религия без откровения» (1927), а также в других своих трудах убеждал, что людине нуждаются в теологическом откровении, так как им достаточно Фрейда и Дарвина.

В центре трансгуманистического мировоззрения, как и в центре любой религии, стоит человек, а его статус опирается на правило «преодоления себя». В противоположность религиозным системам, в трансмире образцом, по которому человек должен совершенствоваться, не будет Бог, а именно сам человек, а точнее, его идеальное воплощение, своего рода новая форма сверхчеловека или человекобога.

В этом контексте уместно вспомнить продвигаемый Л. Фейербахом (1804–1872) антропологический материализм, согласно которому человек воспринимался как чисто биологическое существо. Философ многократно призывал к тому, чтобы на место любви к Богу поставить любовь к человеку как единственную истинную религию. В его трудах прочитаем: «Человек есть начало, человек есть середина, человек есть конец религии» [Фейербах 1955: 219]. Следуя такому понимаю, религией становится сам человек, понявший, что все черты, которые он раньше приписал Богу, содержатся в его человеческом статусе.

Многие ученые, и прежде всего сами трансгуманисты, считают трансгуманизм философией. Подробный анализ основных положений трансгуманизма разрешает выдвинуть совсем другой тезис и назвать это движение идеологией. Учитывая тот факт, что философия воспринимается как совокупность мыслительной деятельности, охватывающей как природные, так и духовные области нашего существования, трансгуманизм, сосредоточенный на материальном уровне жизни и ограничивающий перечень своего влияния избранной группой людей, в большей степени напоминает идеологию и представляет собой идеологический тип мышления.

Как уже было сказано, презирая религиозный тип мышления, трансгуманизм одновременно использует множество

атрибутов религии, вследствие чего возникли характерные для него ритуалы и культы.

В трансгуманистическом квази-религиозном пространстве культ особенно активно апеллирует к человеческому разуму. Именно разум находит здесь наибольшее почитание и ему поклоняются сторонники этого движения. Высмеивая сверхъестественное, трансгуманисты парадоксально наделяют сверхъестественными свойствами разум, хотя, с другой стороны, осознают его ограниченность и в своих исканиях разрабатывают и внедряют на практике теорию искусственного интеллекта (ИИ). Культ человека и человеческого разума принимает гротескную форму, так как он лишен веры в потенциал возможностей homo sapiens. Именно отсутствие веры заставляет их создавать проекты транслюдей, которые в конечном итоге станут постлюдьми.

Гипотетический будущий «постчеловек» с настоящим человеком не имеет ничего общего. Он вполне трансформированный и модифицированный, а ограничивающие его возможности физические недостатки компенсируются передовыми технологиями, в том числе биотехнологией, нанотехнологией и информатикой.

В.А. Долин в своей статье «Трансгуманистические представления о человеке в современном антропологическом дискурсе» справедливо замечает, что в трансмире «человек отождествляется с разумом или его отдельными способностями <...> человек – это разум» [Долин 2017: 135]. Опираясь на такой тезис, следует заметить, что все достижения науки и техники, несомненно, являются творческим проявлением разума, но необходимо тоже подчеркнуть, что созданный при его помощи искусственный интеллект начинает, можно так сказать, жить своей жизнью. А. Неклесса указывает на факт, что он «коммуницирует с людьми, но руководствуется собственным языкознанием <...> ИИ по своей сущности – инопланетянин, абориген виртуальных миров. Это иной тип разума с недоступной человеческому сознанию широтой охвата данных и ускоряющимся быстродействием, однако, лишенный органичных

свойств людской природы: эмоций, характера, нравственности. Иначе говоря, это ум иной природы, не застрахованный от грубых и губительных ошибок с точки зрения природы человека и его здравого смысла» [Некlessа].

Имея в виду вышесказанное, необходимо задать вопрос: чего касается культ в трансгуманизме? Разума человеческого или искусственного? Положительный ответ по отношению к каждому из них в отдельности скрывает некий диссонанс, так как в каждом случае дискредитирует человека.

Критики трансгуманизма предупреждают, что в недалеком будущем искусственный интеллект возьмет под контроль человека и, конечно, его главный атрибут – разум. Технологическая сингулярность станет такой интеллектуальной точкой в истории, с которой начнется процесс полного непонимания прогресса и его последствий.

Во многих литературных произведениях человек становится жертвой своих достижений. Конечно, существуют также произведения, провозглашающие идеал трансгуманистической жизни. Ярким примером является роман футуриста Ферейдуна М. Эсфендиари «Трансчеловек ли ты?» («Are You a Transhuman?») (1989). Писатель-фантаст под псевдонимом FM-2030 напишет:

«В районе 2010 года мир выйдет на новую историческую орбиту. Мы станем транжить по всей планете и солнечной системе – чувствуя себя везде как дома. Мы будем сверхтекучими: прыгать по земле, плавать в глубинах океана, мчаться по небу. Семья уступит место Универсальной жизни. Люди станут соединяться и разъединяться свободные от родственных уз и собственнических чувств. Мы двинемся вперед, движимые материальным изобилием. Продолжительность жизни станет неограниченной. Болезни и увечья перестанут существовать. Смерть станет редкой и случайной, но не постоянной. Мы без конца будем отбрасывать свою старость и расти моложе. В 2000 плюс десять лет все это будет считаться нормой, а не чудом» [Цит. по: Медведев, сайт РТД].

Кстати, приведенная цитата является одной из любимых цитат трансгуманистов, в том числе в среде Российского трансгуманистического движения. Валерия Прайд, лидер РДТ, часто ссылается также на произведение Юрия Никитина «Трансчеловек» (2013), считая книгу «увлекательным и захватывающим трансгуманистическим произведением» [Прайд, сайт РТД].

За популяризацию идей трансгуманизма она предложила Никитину бесплатное криосохранение мозга в крионической компании «КриоРус». Стоит подчеркнуть, что крионика доступна далеко не всем. Этот аспект указывает на существенный порок трансгуманизма. Бессмертие и идеальное качество жизни гарантируются избранным. Разумеется, скорее всего, не все о криосохранении мечтают, но если для кого-то вечная жизнь является приоритетом, крионика ставит прежде всего финансовое ограничение.

Никитин в своей книге идеализирует трансмир, но в мире, описанном в романе, он помещает также героя – противника новой действительности. Аркадий пытается открыть глаза своему другу, поклоннику трансгуманизма, и заявляет:

« – Вы открыто признаете, – заорал он, – что собираетесь улучшать положение отдельных людей, а не всего человечества!.. Вы сказали то, о чем стеснялись сказать даже фашисты! » [Никитин 2006: 277].

Аркадий в своих словах обнаруживает самую большую фальшь трансгуманизма и доказывает, что это идеология не ради, а против человечества. Под привлекательными лозунгами идеологии новой квази-религии продвигают концепцию селекции, натурального отбора и евгеники.

Хаксли даже не скрывал свои евгенические идеи. В 20-е гг. он стал членом Евгенического общества Англии, а с 1959 по 1962 гг. был избран президентом этого общества [Голубовский 2007: 677–678]. Его даже называли «Мальтусом XX века» [Голубовский: 2007: 679]. В своих текстах он убеждал, что «наиболее низкие слои общества, те, кто генетически наименее одарены, не должны иметь лёгкого доступа к помощи,

содействию и госпиталям, так как это устранил последнюю крепость естественного отбора, позволив детям слишком легко рождаться и выживать» [Четверикова].

В евгенике эволюционист видит не только шанс на сохранение избранных людей, но, прежде всего, воспринимает ее как «науку о сохранении человечества в единстве с биосферой» [Голубовский, 2007: 679].

«Наука», «техника», «технология», «интеллигенция», «прогресс» – это термины, чаще всего повторяющиеся в словаре трансгуманистов. Все приведенные слова относятся к разуму. В сфере их интересов находим тоже психологию, которая, к сожалению, ограничивается только обращением к темам, связанным с молниеносным приобретением и обработкой знаний, чрезвычайными умственными способностями, блестящей памятью или способностью к телекинезу и телепатии. На духовном развитии в психологическом плане трансгуманисты не сосредоточиваются.

Трансгуманисты убеждают, что человек – это машина со встроенным сознанием. Все трансгуманистические аргументы развивают теории, провозглашающие отсутствие духовного и культ физического. Современный «Распутин», британский геронтолог Одри де Грей, на человека смотрит лишь с техногенной точки зрения. В одном из своих интервью он говорит: «Тело – это машина. А во всякой машине надо уметь вовремя находить поломки. Быстро их устранять, причем на уровне винтиков, то есть молекул и клеток. И проходить техосмотр раз в тридцать лет с полной чисткой клеток» [Обри де Грей 2011].

Култ физического, материального, а также култ разума в трансгуманизме приобретает причудливую форму. Он сопровождается своего рода квази-религиозно-мистическими действиями (обрядами), то есть, опытами по пересадке органов, в том числе и головы – то, что в России давно предвидел А.Р. Беляев в книге «Голова профессора Доуэля» (1924), а в 2018 году в Китае совершил итальянский врач.

Следующим примером обряда в культе разума будет крионика. Стоит вспомнить, что в криофирмах в жидком азоте заморожены не только тела, но в большинстве случаев лишь одни головы или мозги.

Криофирмы могут в этом культе исполнять также роль квази-храмов, святилищ, в которых не только проводятся «научные обряды», но и сохраняются тела жрецов науки и техники, посвященных во имя нового «светлого» будущего.

В культе разума скрывается логическая ошибка. Трансгуманизм, возвышающий человека и его разум, фактически унижает и дискредитирует его. Недостаток веры трансгуманистов в человеческие возможности означает, что они отдают людей в руки технологии и искусственного интеллекта, забывая о том, что, может быть, лучше было бы изучить и стимулировать потенциал человеческого мозга (до сих пор не изученного полностью) и соединить его с духовными аспектами человеческой природы. Только тогда человек становится единством во всей своей полноте.

Об этом прекрасно знали представители русского космизма, в том числе Николай Федоров, автор философии «общего дела», на которого часто ссылаются российские трансгуманисты. К сожалению, они полностью ошибаются, называя его предшественником трансгуманизма. В проекте «Московского Сократа» духовный и физический элементы были неразделимы. Федоровский лозунг «все со всеми ради всех» стал лейтмотивом космической философии. В трансгуманизме именно этот нравственный императив подвергается тотальному искажению, а культ разума вытесняет другие качества и закрывает кругозор в своем «виртуальном трансмире».

Литература

1. Бостром Н. Является ли трансгуманизм культом/религией? FAQ по трансгуманизму. [Электронный ресурс]. URL:<https://fil.wikireading.ru/62478> (дата обращения: 15.10.2019).

2. Голубовский М.Д. Мир эволюциониста Джулиана Хаксли (о книге: Я.М. Галл. Джулиан Хаксли. 1887–1975. – СПб.: Наука, 2004) // Вестник ВОГиС. – 2007. – Т. 11. – № 3–4. – 672–681.
3. Долин В.А. Трансгуманистические представления о человеке в современном антропологическом дискурсе // Знание. Понимание. Умение. – 2017. – № 4.
4. Неклесса А. Искусственный интеллект – это ум иной природы. Будущее как коллективное предприятие с неравномерным распределением капитала // Независимая газета Наука. 24.10.2018.
5. Никитин Ю. Трансчеловек. – М.: Эксмо, 2006. – 476 с.
6. Прайд В. «Трансчеловек» Юрия Никитина. Отзыв Валерии Прайд.[Электронный ресурс]. URL: <http://transhumanism-russia.ru/content/view/343/110/> (дата обращения: 17.10.2019).
7. Фейербах Л.А. Избранные философские произведения: в 2 т. – М.: Госполитздат, 1955. – Т. II. – 943 с.
8. Четверикова О. Русская народная линия. О духовных корнях и целях трансгуманизма. [Электронный ресурс]. URL: http://ruskline.ru/analitika/2013/10/28/diktatura_prosvewyonyyh/ (дата обращения: 18.10.2019).
9. Геронтолог Обри ди Грей: «Знаю, как продлить человеческую жизнь до 1000 лет и победить старость!» // Комсомольская правда. 22.09.2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kp.ru/daily/25758.3/2743134/http://www.kriorus.com/story/SMI-o-KrioRus> (дата обращения: 21.10.2019).

А.А. Серебряков
Россия, Ставрополь

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ПОДХОДЫ К ЖАНРУ РОМАНА В РАННЕМ НЕМЕЦКОМ РОМАНТИЗМЕ

В статье рассматриваются проблемы конституирования и функционирования жанра романа в раннем немецком романтизме. Характеризуются эстетические позиции теоретиков романтизма – Ф. Шлегеля и Новалиса.

The article deals with the problems of novel genre formation and functioning in early German romanticism. It discusses the aesthetic ideas of romanticism theoreticians Fr. Schlegel and Novalis.

Ключевые слова: ранний немецкий романтизм, эпоха Просвещения, роман, род литературы.

Keywords: early German romanticism, era of Enlightenment, novel, kind of literature.

Медленно, очень медленно XVIII век освобождался от мысли о том, что настоящая литература может существовать исключительно в стихотворной форме. И хотя в просветительскую эпоху романы были популярны, за ними не признавали статуса эстетического феномена, поскольку не существовало восходящего к античности канона, а позднеантичные, средневековые или барочные предшественники современного романа воспринимались скорее как легкая развлекательная литература. Ф. Шиллер, сравнивая поэта и романиста, «который ведь лишь наполовину его брат и притом так прочно привязан к земле», патетически вопрошал: «Почему прозаическому повествованию нельзя прощать того, что может позволить себе поэт?» [Шиллер 1957, т. 6: 435]. Прозаические жанры не принимались Шиллером как непоэтические. В отношении содержательных качеств романа Шиллер тоже настроен скептически. Так, в известном письме к Гете от 9 июля 1796 года, чей роман «Вильгельм Мейстер» Шиллер высоко ценит и очень доброжелательно комментирует, отмечается, что, по мнению Шиллера, современный роман обращается к изображению потребностей, «которые может удовлетворить только философия» [Шиллер 1957, т. 7: 420].

Однако именно благодаря своей независимости от канонических образцов и ограничительных жанровых условностей роман, начиная с эпохи Просвещения, становится ведущим жанром для третьесословной, бюргерской, литературы и определенно излюбленной современной художественной формой для предромантических и романтических авторов.

Подъем немецкого романа приходился на более поздний период, нежели в Англии или Франции, поэтому вполне закономерно, что английский и французский роман и прежде всего творения Дефо, Свифта, Смоллета, Стерна, Дидро, Вольтера, Руссо оказывали очевидное влияние на форму и содержание немецкого романа. Важнейшими этапами в развитии немецкого романа до романтиков стали романы Виланда и Гете. Свободная форма романа представлялась авторам и читателям наиболее соответствующей многозначности и многофигурности реального мира. И.Г. Гердер в своем 99-м «Письме для поощрения гуманности» (1796) подчеркивал, что роман может вобрать в себя множество различных знаний, соединять предметы самых разных наук с глубоким интересом к человеку, сочетать изображение наличествующего и потенциально возможного. Как хранилище и транслятор знаний о человеке роман представлялся Гердеру незаменимым видом литературы: «Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfange, als der Roman; unter allen ist er auch der verschiedensten Bearbeitung fähig: denn er enthält oder kann enthalten nicht etwa nur Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste, sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten – in Prose. Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz interessiert, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegenstand, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche kann und darf in einen Roman gebracht werden» [Herder 1883, т. 18: 190].

Уже в своем «Опыте о романе» (1774) Фридрих фон Бланкенбург определял в качестве главной темы романа индивида и его историю. Он легитимирует жанр романа за его ориентированность на бюргерскую культуру, бюргерский этос и тем самым высвечивает важную тенденцию к реалистическому изображению жизненных отношений в социуме. Благодаря показу современной действительности, повседневной жизни человека с его привычками, мыслями и поступками, роман приобретал все большее доверие и уважение. Роман в письмах воспринимался как наиболее подходящая форма для изображения душевных конфликтов и состояний человека. Переведенный Гете

в 1796 году на немецкий язык «Опыт о вымыслах» де Сталь воздает должное роману за его разносторонность, разнообразные средства в изображении характеров и страстей, тонкость, глубину и моральные качества человека. Это была настоящая попытка легитимации романа в эстетическом сознании современников, стремление вывести роман с периферии литературного процесса.

Немецкий роман эпохи романтизма вырастает из просветительского сентиментального романа, во многом сохраняя его реалистические и психологические черты, но по-иному расставляя акценты. Вслед за повествовательной литературой в целом роман воспринимался как особенная литературная форма, позволяющая преодолевать границы между реальным миром и неизмеримыми пространствами воображения. Таким писателям, как Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, издатель «Ночных бдений Бонавентуры», роман давал возможность вводить сказочное и мифическое в окружающий человека мир. При всех очевидных различиях в показе реального и фантастического миров можно выявить общую эстетическую установку: уже в пред- и раннем романтизме роман рассматривается как средство для эстетического отображения субъективности.

В полной мере о последовательной теоретической легитимации романа можно говорить начиная с ранних немецких романтиков – Ф. Шлегеля и Новалиса. «В противовес господствующим воззрениям своего времени братья Шлегели неустанно наделяли роман потенциями истинной поэзии», – констатировал известный историк литературы Э. Белер [Behler 1993: 160]. Легитимация романа протекает в рамках общей углубленной рефлексии об искусстве, о его статусе по отношению к науке, философии, жизни, о его актуальности. Ведущим теоретиком нового искусства, безусловно, являлся Фридрих Шлегель. Для него, как показывает 116-й «Атенейский фрагмент», романтическая поэзия – «прогрессивная универсальная поэзия», которой предназначено «не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу,

гениальность и критику, художественную и естественную поэзию, делать поэзию жизненной и общественной, а жизнь и общество – поэтическими, поэтизировать остроумие, а формы искусства насыщать основательным образовательным материалом и одушевлять их юмором» [Шлегель 1983, т. 1: 294]. Известно, что раннеромантический фрагмент как особый тип текста выражал прямые авторские интенции и содержал эпистемологический и «гносеологический инструментарий (Witz, Ironie, Ganzheit, Allheit, Ichheit, Endlichkeit, Unendlichkeit) романтизма» [Серебряков 2014: 168]. Именно из-за отсутствия романного жанрового канона, по Ф. Шлегелю, роман наилучшим образом может выполнить эту объединительную миссию в искусстве и вобрать в себя все роды литературы – эпический, драматический, лирический. Более того, роман способен создать необходимое для современной поэзии единство литературы, философской рефлексии и риторической практики, как, например, говорится в 115-ом «Критическом фрагменте»: «Вся история современной поэзии – это непрерывный комментарий к краткому тексту философии: всякое искусство должно стать наукой, а всякая наука искусством, поэзия и философия должны соединиться» [Шлегель 1983, т. 1: 287].

Сочинение Ф. Шлегеля «Разговор о поэзии» стало центральным документом раннеромантической поэтики. Избрав форму свободного диалога, Ф. Шлегель тем самым освободился от необходимости формулировать строгие точные дефиниции и постулаты. Участники диалога выражают его программные воззрения на романтическое искусство. Содержательным центром «Разговора о поэзии» является «Письмо о романе», в котором акцентируется значение романа для немецкого романтизма; по Ф.Шлегелю, «Роман – это романтическая книга» [Шлегель 1983, т. 1: 404] («Ein Roman ist ein romantisches Buch»). В «Разговоре о поэзии» сформулировано и знаменитое требование о новой мифологии. Шлегель обращается к «Наукоучению» Фихте и пантеистическим воззрениям Спинозы, которые он перетолковывает в идеалистическом духе и очерчивает представление о проникнутой духом природе [Ср.:

Попов 1983: 22]. «Всякая прекрасная мифология» есть «иероглифическое выражение окружающей природы в этом преображении фантазией и любовью» [Шлегель 1983, т. 1: 390]. Он призывает современников рассматривать древние мифы под знаком романтического понимания природы, перетолковывать и интегрировать в новую мифологию. Конечно, речь не идет о некоем анахроническом повторении старых мифов, напротив, о новом, находящимся в становлении мифологическом мире, который будет «самым искусным из всех произведений искусства» [Шлегель 1983, т. 1: 387]. Неслучайно Ф. Шлегель декларирует связь между романом и мифологией, рекомендуя романистам ориентироваться на мифологические сюжеты, и требует ориентации романа на сказку, считая опубликованную в это же время первую часть «Генриха фон Офтердинген» Новалиса образцом перехода романа в мифологию.

Новалис не менее высоко оценивает возможности романной формы, считая эпос только преддверием романа. Для Новалиса роман – это жизнь в виде книги («Ein Roman ist ein Leben als Buch»). Новалис, таким образом, концентрирует эстетическую телеологию: «Мы живем (и в смысле целого и в смысле частей) в романе» [Манифесты 1980: 100]. По Новалису, жизнь ориентируется на форму романа, то есть жизнь воспроизводит модель художественной организации: «Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman sein» [Novalis 1960, II: 563]. Для понимания собственной жизни нет лучшего средства, чем ее отражение в романе, поскольку «роман говорит о жизни, представляет жизнь» [Манифесты 1980: 99]. Следовательно, для романтиков закономерно воспринимать роман как суггестивную форму индивидуального самовыражения. Так, Ф. Шлегель видит в романе самое полное выражение сущности человека («vollständigste[n] Ausdruck seines ganzen Wesen»). Конечно, такие рассуждения ориентированы на эстетическую перспективу романа – к этому роман должен стремиться. Когда Ф. Шлегель утверждает, что «каждый развитый и работающий над собой человек заключает внутри себя роман» [Шлегель 1983, т. 1: 284], то он вовсе не имеет в

виду уже существующую романную литературу, поскольку добавляет: «... однако совершенно не обязательно, чтобы он еще и писал его» [Шлегель 1983, т. 1: 284].

Разработанная старшими романтиками теория романтического романа как универсального синтетического жанра оказала конструктивное влияние на последующее развитие жанра уже в новых культурных условиях.

Литература

1. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980. – 633 с.
2. Попов Ю.Н. Философско-эстетические воззрения Ф. Шлегеля // Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – С. 7–36.
3. Серебряков А.А. Когнитивные основания текстовой формы *фрагмент* в немецком философско-эстетическом дискурсе XVIII–XIX вв // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2014. – № 6 [335]. – С. 167–176.
4. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: ГИХЛ, 1955–57. – Т. 6. – 793 с.
5. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: ГИХЛ, 1955–57. – Т. 7. – 788 с.
6. Шлегель Фридрих. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / вступ.ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова; примеч. Ал.В. Михайлова и Ю.Н. Попова. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – 479 с.; Т. 2 – 448 с.
7. Behler Ernst. Studien zur Romantik und idealistischen Philosophie. Bd. 2. – Paderborn u.a., 1993. – 436 S.
8. Herders Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Bd. 18. – Berlin, 1883. – 522 S.
9. Novalis. Schriften. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 2. Aufl. Bd. II. – Stuttgart 1960–1975. – 628 S.

10. Schlegel Friedrich. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler u.a. Bd. II. – Muenchen/Paderborn u.a., 1958 ff. – 630 S.

Т.В. Кудоярова
Россия, Москва

ВОСПРИЯТИЕ ТЕКСТОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИНОСТРАННЫМИ ШКОЛЬНИКАМИ: РАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается вопрос восприятия русской литературы школьниками стран СНГ и связанная с этим проблема отбора художественных текстов в обучении русскому языку как иностранному.

Ключевые слова: русский язык как иностранный, изучение русской литературы в школах стран СНГ, рациональный аспект восприятия литературы.

The article discusses Russian literature perception by students of CIS countries and the related problem of selection of literary texts in teaching Russian as a foreign language.

Keywords: Russian as a foreign language, study of Russian literature in schools of CIS countries, the rational aspect of the perception of literature.

Изучение иностранного языка неразрывно связано с чтением художественных текстов. В то же время аутентичные, особенно художественные, тексты представляют серьезную трудность для иностранцев, так как для их понимания надо не только обладать достаточно высоким уровнем владения языком, но и быть знакомым с историей, культурой страны изучаемого языка. Постижение скрытых смыслов, образов, юмора в произведении, знакомство с прецедентными явлениями становится сложной и интересной задачей для представителя другой культуры, помогает ему включиться в языковое сознание носителя языка. Таким образом, художественный текст становится средством развития иноязычной культуры.

Рациональный аспект восприятия иноязычного художественного текста выражается как раз в стремлении глубже познать культуру народа, говорящего на этом языке. При этом в равной степени становятся важны и классические, и современные художественные произведения с той только разницей, что для адекватного восприятия текстов классической литературы, отстоящей от современности иногда на два века, чрезвычайно актуальным является наличие различного рода комментариев.

В методике преподавания русского языка как неродного/иностранного, на наш взгляд, целесообразно объединить приемы различных видов комментирования (лингвистический, лингвострановедческий и собственно страноведческий), т.к. важным оказывается не просто перевод или толкование слова как словарной единицы (то, что присутствует в лингвистическом комментировании), но и объяснение реалий, связанных с ним, ушедших или сохранившихся, но непонятных иностранцу. Именно таким представляется социокультурный комментарий, предложенный С.Г. Тер-Минасовой, хотя она пишет о его противопоставленности лингвистическому [Тер-Минасова 2008].

Применительно к детской аудитории стран ближнего зарубежья, изучающей русский язык как неродной или иностранный, остро стоит вопрос отбора текстов. Они должны быть понятны, интересны, занимательны и актуальны для читателя, не противоречить его культурному опыту и картине мира. Тщательный отбор текстов с учетом возрастных особенностей и национальных традиций потенциальных читателей способствует тому, что впоследствии школьник сам себя «заставит» хорошо говорить, читать и писать по-русски.

Что же из русской литературы читает современный школьник ближнего зарубежья? Как известно, русская литература как учебный предмет перестала существовать в школах этих стран около двадцати лет назад. Тем не менее, методисты, составители программ и авторы учебников не отказываются от произведений русской классики, включая их в процесс изучения русского языка.

Факторами отбора становятся традиции изучения русской литературы, заложенные в национальной школе советского времени (в силу которых многие методисты отдают приоритет традиционным школьным произведениям девятнадцатого века), возможность сопоставления произведений русской и родной литератур, наконец, личные предпочтения авторов учебников. Но кроме этого, есть еще один немаловажный фактор, который не всегда учитывается при отборе изучаемых произведений, но, на наш взгляд, должен быть ключевым – это уровень владения русским языком.

Известно, что характерной чертой современного состояния образовательной среды в странах СНГ и Балтии является отток русскоязычного населения; сокращение числа русскоязычных школ (с переходом на двух-трех сменное обучение) и уменьшение числа учебных часов на преподавание русского языка; установление определенных квот на русскоязычные СМИ. Меньше всего сократилось количество русскоязычных школ в Кыргызстане, больше всего – в Туркменистане. Для стран Балтии характерен перевод русскоязычных школ на платную основу, либо их слияние со школами на государственном языке обучения (латышский, эстонский, литовский). Как следствие этого – снижение мотивации к изучению русского языка, которое связано также с затруднением получения высшего образования на русском языке и дальнейшего трудоустройства. Исключение составляет Республика Беларусь, в которой прирост числа средних и высших учебных заведений на русском языке выше, чем на белорусском [Кудоярова 2008]. Таким образом, можно констатировать, что на большей части постсоветского пространства владение русским языком крайне низко и не позволяет школьникам читать, а главное, адекватно понимать произведения, язык и реалии в которых далеки от сегодняшнего дня. Вместе с тем на страницах учебников по русскому языку как неродному и даже как иностранному встречается немало произведений XIX–XX вв., содержащих много устаревших слов, грамматических форм и требующих сложных и объемных комментариев, что создает барьеры для понимания произведений

и в конечном итоге не может не снижать интерес школьников к чтению. В частности, в таджикских учебниках по русскому языку для основной и средней школы авторы вводят тексты русских писателей XIX века (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, И.А. Бунина и др.), в начальной же школе авторами используются тексты А. Барто, С.Я. Маршака, В.Ю. Драгунского, В. Осеевой, К.Г. Паустовского, С. Михалкова, Э. Успенского и др. Выбор авторов и произведений в учебниках начальной школы нам представляется намного логичнее. Помимо этого, автор вносит в корпус учебников русские народные бытовые и волшебные сказки, сказки о животных («Колобок», «Теремок», «Волк и семеро козлят» и др.). Использование таких прецедентных текстов детских писателей, поэтов, народных сказок влияет на положительное формирование образа страны как художественно богатой, культурно самостоятельной.

Очень важным, как нам кажется, является использование высказываний таджикских национальных классиков литературы по поводу влияния русской литературы на культуру таджиков. Об этом говорится в учебниках для старших классов [Гусейнова 2008, Гусейнова, Шабурова 2007, Гусейнова, Гусейнов 2012, Гусейнова, Шабурова 2012]. Похожий набор авторов мы находим и на страницах узбекских учебников русского языка: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Крылов, Н.А. Некрасов, И.С. Тургенев, А.П. Чехов, М. Горький, А.Т. Твардовский, К.Г. Паустовский и т.д. [Талипова, Исламбекова 2009].

Анализ этих и многих других учебников русского языка показывает, что авторы стремятся реализовать цель развития социокультурной компетенции, формирование которой необходимо в рамках межкультурного подхода к обучению иностранному языку, основной задачей которого в свою очередь является положительное развитие личности и её самосознания в результате приобретения нового языкового и культурного опыта.

Что же из этого списка действительно привлекает школьников из стран ближнего зарубежья? При всем разнообразии традиций, языков, культур общими факторами,

влияющими на формирование картины мира, для большинства стран пространства СНГ являются традиции семейного воспитания, уважение к старшим, религиозность. Как ни странно, искренний эмоциональный отклик и живой интерес и у казахов, и у киргизов, и у узбеков, и у таджиков вызывают поучительные произведения морально-нравственной направленности. То, что они привыкли ценить и уважать в своей национальной литературе, оказывается наиболее близко и в русской. В то же время прогнозируемо сложно и без интереса воспринимается большая часть произведений XIX века. Многолетний опыт работы со школьниками стран СНГ в рамках образовательно-просветительских экспедиций Международной волонтерской программы «Послы русского языка в мире» позволяет сделать вывод, что рациональный подход извлечения пользы из прочитанного произведения делает популярными такие произведения, в которых четко прослеживается авторская позиция, легко идентифицируются положительные и отрицательные качества героев.

Литература

1. Гусейнова Т.В. Русский язык: Учебник для 6-го класса средней школы с таджикским языком обучения. – Душанбе: Нур-2003, 2012. – 144 с.
2. Гусейнова Т.В., Шабурова Д.Х. Русский язык: Учебник для 7-го класса средней школы с таджикским языком обучения (экспериментальный). – Душанбе: САРПАРАСТ: Федоров, 2007. – 174 с.
3. Гусейнова Т.В., Гусейнов Т.И. Русский язык: Учебник для 8-го класса с таджикским языком обучения. – Душанбе: ГУП, 2013. – 144 с.
4. Гусейнова Т.В., Шабурова Д.Х. Русский язык: Учебник для 9-го класса общеобразовательных учреждений с таджикским языком обучения. – Душанбе СООО “Полиграф-Центр”, 2013. – 208 с.

5. Кудоярова Т.В. Русский язык в современной образовательной среде стран СНГ и Балтии: дис. ... канд. педагог. наук. – М., 2008. – 318с.
6. Талипова Р.Т., Исламбекова С.Ю. Русский язык: Учебник для 6-го класса общеобразовательной школы с узбекским и другими языками обучения. – Ташкент, 2009 – 176 с.
7. Талипова Р.Т., Исламбекова С.Ю. Русский язык: Учебник для 7-го класса общеобразовательной школы с узбекским и другими языками обучения. – Ташкент, 2009 – 176с.
8. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Изд-во МГУ, 2008. – 352 с.

А.А. Соломонова
Россия, Москва

ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ИНОСТРАННОЙ АУДИТОРИИ: РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ

В статье рассматриваются особенности восприятия русской литературы в европейской аудитории, связанные с возникновением межкультурной интерференции и разницей в понимании категорий «эмоциональное» и «рациональное».

Ключевые слова: русская литература, межкультурная интерференция, рациональное, эмоциональное.

The article discusses the features of Russian literature perception in a European audience, associated with the emergence of intercultural interference and the difference in understanding of the concepts of *emotional* and *rational*.

Key words: Russian literature, intercultural interference, rational, emotional.

Литература, несомненно, является частью культуры. В ней находят отражение особенности национального мировоззрения того или иного народа, его ценности, представления о добре и зле и т.д. На уроках русского языка в иностранной аудитории мы

часто говорим, что для правильного понимания самого языка, для осуществления успешной коммуникации на этом языке необходимо хорошее знание культуры его носителей, а этого, в свою очередь, можно добиться через изучение классических художественных произведений, являющихся для данной культуры прецедентными [Соломонова 2017].

Однако достаточно часто методисты сталкиваются с непониманием художественного текста иностранными студентами или с неверной его интерпретацией. Конечно, одной из основных причин этого является недостаточный уровень владения русским языком, что влечет за собой невозможность знакомства с текстом на языке оригинала, приводит к возникновению трудностей не только на фонологическом, словообразовательном и синтаксическом уровнях, но и при выделении ключевых слов, формирующих основные смысловые комплексы произведения [Толстухина 2007]. У иностранных студентов отсутствуют фоновые знания, необходимые для правильного понимания описанной в тексте ситуации, (например, знания об эпохе его создания, о роли в творчестве автора, об основной авторской позиции, о реминисценциях и аллюзиях на предшествующие произведения и т.д.). Так, в романе «Доктор Живаго» Б. Пастернака для иностранцев, не знакомых с его историко-политическим контекстом, гораздо привлекательнее оказывается сопутствующая ему любовная линия. Для них это история о том, как талантливый врач делит жизнь между двумя женщинами.

Но помимо этого мы часто сталкиваемся и с межкультурной (эстетической и этнокультурной) интерференцией. Иностранные студенты в любом случае пропускают все услышанное или прочитанное через призму своей культуры, применяют к анализу текста свои национальные модели поведения и взаимоотношения между людьми. В итоге при чтении произведений русской литературы у них формируется собственное представление об основных темах и идеях, заложенных в них авторами, что зачастую противоречит их интерпретации носителями языка.

Так, например, в англоязычной аудитории (у представителей Америки и Великобритании) при изучении романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» часто возникает непонимание причин, толкнувших главную героиню на совершение самоубийства. Одни из моих учеников (Марк, 45 лет) напрямую спросил: «Почему? Чего ей не хватало? У нее был муж, был любовник, был ребенок и были деньги. Зачем нужно было бросаться под поезд?» Подобную же реакцию у своих студентов отмечает и преподаватель Колумбийского университета Лайза Кнапп [Марат 2009]. По ее мнению, основная причина непонимания кроется в разном отношении к таким категориям, как «эмоциональное» и «рациональное». В Европе и Америке привыкли поступать рационально, в то время как в России (и у классических авторов XIX в. это как раз хорошо показано) эмоциональный мир человека считается более важным. Некоторые иностранные студенты, осознавшее данное отличие, говорят, что это происходит из-за того, что Россия – это страна с большим женским влиянием, а женщина должна быть эмоциональной (в позитивном ключе), поэтому законы логики у нас срабатывают не всегда и для решения какой-то проблемы нужно перестать оценивать ее рационально и довериться своим чувствам.

Версия, конечно, интересная. Однако подобное расхождение в восприятии может иметь и исторические корни – оно является результатом разницы как в культурном, так и в духовном развитии народов. Например, в XVII–XVIII вв. в европейской культуре властвовал классицизм с его приоритетом разума над чувствами. В эпоху Просвещения в ранг абсолюта возводилось умение человека мыслить логично и разбирать сложные идеи на составляющие. Сентиментализм с его поклонением чувствам все же не смог достаточно сильно изменить ситуацию. Представители этого литературного направления находили идеал в неразрывном единстве рационального и эмоционального. Кроме того, подобные идеи подкреплялись и официальной религией – католицизм во Франции или пуританство в Англии, где идеальным считался

образ добропорядочного буржуа, твердо стоящего на земле, практичного, смотрящего на мир глазами рачительного хозяина, а не восторженного почитателя (вспомните хотя бы образ Робинзона Крузо из романа Д. Дефо).

Классицизм в русской литературе возник в результате ее европеизации и все же не имел столь же сильного влияния, как за рубежом. Идея подчинения жизни чистому разуму в стране, где одними из основополагающих культурных концептов являются «дух» и «душа», так и не нашла широкого отклика. Интересно, что по замечанию английской писательницы Вирджинии Вулф, в русской художественной литературе главным героем является душа.

Психологи, занимающиеся сопоставлением российского и европейского менталитетов, помимо несовпадающего отношения к рациональному и эмоциональному, говорят, что представителям русской нации в принципе чужд размеренный уклад жизни, мы не отказываем себе в спонтанном празднике, редко планируем не только свои расходы, но и свою жизнь в целом. Для нас характерна сентиментальность, мы легко проникаемся чувствами других людей, умеем сопереживать, охотно делимся своими проблемами. Мы консерваторы и не любим перемен.

Если мы обратимся к произведениям русской литературы, то легко сможем найти тому подтверждение. Вспомним, например, Ивана-царевича, пожалевшего животных. Или того же Обломова. В этом плане европейцы представляют полную нашу противоположность. А значит, оказываются не в состоянии понять и правильно оценить то, что они читают в книгах русских писателей, соотнести это с иными культурными реалиями.

К слову, при работе в группах, состоящих из представителей восточных стран, можно столкнуться с иной ситуацией – чрезмерной эмоциональностью студентов при чтении текстов русской литературы и заострением внимания на тех вопросах, которые для носителей русской культуры не представляют особой важности. Так, в арабских странах не принято говорить о семейных проблемах, а тема измены вообще

считается табу и не подлежит обсуждению. Понятие «семья» священо, и супруги обязаны сделать все, чтобы сохранить ее в любых обстоятельствах. С этой точки зрения, изучение в такой группе рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой» не представляется возможным. Студенты испытывают настоящий культурный шок от того, что речь в произведении идет об адьюттере, а то, что герои смогли найти настоящую любовь, в принципе ими не воспринимается. Группа может даже отказаться от проведения занятия.

Иностранцы в целом испытывают особую любовь к русской классике XIX в. Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский и А.П. Чехов – три имени, которые неразрывно ассоциируются у них с русской литературой. Зарубежные исследователи литературы отмечают, что герои их произведений вненациональны, т.е. способны затронуть внутренний мир представителей разных культур. Однако в силу подобного космополитизма искажаются ключевые проблемы этих произведений. Так, роман «Идиот» представляется иностранцам невероятно скучным и затянутым. Студенты говорят, что в нем слишком много воды и его можно было бы сократить минимум в два раза. «Преступление и наказание» за границей очень любят, но считают его превосходным образцом детективного романа, не уделяя внимания темам греха и покаяния, спасения души Раскольникова и т.д. [Соломонова, Кузнецова 2018].

Из писателей XX в. за рубежом любят М.А. Булгакова и его «Мастера и Маргариту». Однако иностранные читатели зачастую не понимают его юмор и критику существующего режима, считая, что у писателя получилась весьма забавная и местами грустная книга.

Поскольку, как отмечалось ранее, в данном случае нам сложно говорить о возможности чтения русских классиков в оригинале, иностранцы знакомятся с их произведениями либо в переводе, либо опосредованно, через экранизации. И в этом заключается еще одна проблема, поскольку авторская интерпретация, которая и откладывается в когнитивной памяти как единственно верная, часто может иметь мало общего с

аутентичным произведением. Так, в 1999 г. в Англии на экраны вышел фильм «Onegin», созданный режиссером Мартой Файнс на основе романа в стихах А.С. Пушкина. Помимо очевидных, но тем не менее простительных иностранцу фактических ошибок в фильме (например, Ольга и Ленский поют дуэтом песню «Ой цветет калина», написанную в 1949 г.), сама кинолента презентуется зрителю как «история о любви и одержимости». И когда мы говорим студентам, что этот роман считается «энциклопедией русской жизни», то это закономерно порождает множество вопросов. Кроме того, поступок Татьяны, отважившейся на признание в собственных чувствах, не кажется чем-то выдающимся в силу иного отношения к женщине и положения женщины в европейском обществе.

Конечно, подобные проблемы не могут оставаться без внимания преподавателя. Зная национальные особенности каждой конкретной аудитории, прогнозируя возможные точки межкультурной интерференции, можно провести подготовительную работу, дать студентам необходимые культурологические комментарии, познакомить их с особенностями русской культуры и русской литературы в целом. Только в данном случае мы сможем говорить об успешном изучении иностранцами не только культурного наследия нашей страны, но и русского языка.

Литература

1. Марат Э. Русская литература глазами американских читателей // Голос Америки. – 2009. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.golos-ameriki.ru/a/russian-literature-2009-11-12-69892422/662980.html> (дата обращения: 21.10.2019).
2. Соломонова А.А. Русская литература глазами иностранных учащихся // Русский язык за рубежом. – 2017. – № 1. – С. 10–17.
3. Соломонова А.А., Кузнецова М.А. Ф.М. Достоевский за рубежом: восприятие романов русского классика иностранной аудиторией // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. – 2018. – № 1. – С. 50–54.

4. Толстухина И.И. Подготовка к восприятию русского поэтического произведения студентами-иностранцами // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2007. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podgotovka-k-vozpriyatiyu-russkogo-poeticheskogo-proizvedeniya-studentami-inostrantsami> (дата обращения: 20.10.2019).

РАЗДЕЛ 2. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ФОЛЬКЛОРЕ И КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

М.Ч. Ларионова
Россия, Ростов-на-Дону

МЕТАОБРАЗЫ ФОЛЬКЛОРА И ЛИТЕРАТУРЫ ЮГА РОССИИ: СТЕПЬ

*Публикация подготовлена в рамках реализации ГЗ ЮНЦ РАН,
№ гр. проекта АААА-А19-119011190182-8*

В статье рассматриваются происхождение, структура и семантика концепта «степь» в языке и образа степи в фольклоре и литературе. Показано мотивно-образное и персонажное наполнение образа степи в фольклоре и осмысление степи как пространства испытания в литературе.

Ключевые слова: степь, фольклор, литература.

The article examines the origin, structure and semantics of the concept of "steppe" in language and the image of steppe in folklore and literature. The motif-shaped and character-like filling of the image of the steppe in folklore and the understanding of the steppe as a test space in literature are shown.

Keywords: steppe, folklore, literature.

В национальной картине мира и в русской литературе, особенно в ее южнорусском изводе, важное место занимает образ степи. Его основные структурные элементы и функции сформировались в языке и фольклоре еще в глубокой древности. В качестве доминантной характеристики степи В.И. Даль в словарной статье «Степь» «Толкового словаря живого великорусского языка» выделяет не столько противопоставление лесу, сколько обширность и пустоту, незаселенность. Кроме того, Даль отмечает активное функционирование в южнорусских говорах прилагательных *степной*, *степовой*: степная растительность, степовое раздолье, степное марево, степная кура,

степные кони, степной житель/степняк/степовик – «живущий в степной глуши, одиноко, заимщик, хуторянин»; *степовой, степовик* – «полевой, нежить степная, как домовая, водяной, леший» [Даль 1996: 332]. Как мы видим, составитель словаря фиксирует не только лексическое значение слова и даже не только его концептуальное поле, но и этнокультурные основы мифологизации этого пространственного образа, его восприятия и наполнения национальным культурным сознанием.

В современном самом полном словаре русского литературного языка приведено также устаревшее значение «пустыня», что свидетельствует о наделении степи признаками мортального пространства, связанного с переходом, испытанием, временным прерыванием обычной жизни [Большой академический словарь... 1955: 850]. Там же в словарной статье «Степняк» фиксируется значение кочевья, перемещения по степи, отсутствия дома, оседлости [Большой академический словарь... 1955: 848–849].

Этимология слова *степь* толкуется следующим образом. Во-первых, это национально специфичная лексема, то есть принадлежащая русскому языку и отражающая не просто русский ландшафт, но и русскую ментальность. Во-вторых, это слово возводят к 1) глаголу *тепу*, то есть рублю – буквально «вырубленное место», 2) словам *топот, топтать*, то есть «вытоптанное место». М. Фасмер приводит как недостоверное сближение с литовским и латышским корнями со значением «тянуться, простираться, вытягиваться» [Фасмер 1971: 755–756]. Однако В.И. Даль указывает на возникшие у этого слова непространственные значения «хребет борзой и псовой собаки, хорта (*степь у собаки широкая, крепкая*), хребет быка, коровы, хребет конской шеи, вдоль гривы, то, что тянется, вытягивается» [Даль 1996: 332]. То есть Даль фиксирует в слове *степь* значение протяженности, пространственной долготы. Если подобная балтийская этимология справедлива, то первичным значением слова *степь* оказывается «обширное, протяженное пространство», которое на уровне коннотативных значений и сейчас устойчиво проявляется у слова *степь*.

Синонимом слова *степь*, на первый взгляд, является слово *поле* – «безлесная равнина, ровное обширное пространство» [Большой академический словарь... 1955: 954]. Однако если на юге России и употребляют слово *поле* применительно к степи, то это Дикое Поле. В словосочетаниях *степной хуторок*, *степные станицы*, *степные речушки* реализуется не просто значение «находящийся, располагающийся в степи», но и семантика удаленности, отъединенности. То есть степь – это пространство особого вида, заполненное своими объектами, но удаленное, «одинокое».

Языковая картина мира показывает, что наиболее разработанным образ степи является у населения, проживающего в степной зоне, особенно в фольклоре казаков. В казачьей культуре как само пространство степей, так и действия, направленные на его освоение, имели высокий статус [см.: Рудиченко 2004: 34].

При анализе художественного пространства в современной филологической науке применяются понятия *топос* и *локус*. Согласно М.О. Горячевой, «топос – крупное деление пространства, локус – мелкая пространственная единица, входящая в топос» [Горячева 1992: 8]. Локус, по определению Д.А. Щукиной, «соотносится с вместилищем, то есть местом для помещения, вмещения чего-либо, и приобретает дополнительное значение закрытости, осознается как фрагмент пространства или подпространство» [Щукина 2003: 47].

Исходя из этого степь – это не просто место действия, а именно топос, художественное пространство, в структуру которого входят строго определённый круг персонажей, сюжетов, объектов материального мира, локусов и определённых смыслов, которые персонажам и объектам присваиваются. Образ степи – один из центральных пространственных образов в казачьих песнях. В жизни казаков степь играла важнейшую роль, так как она была способом их пропитания, местом встреч и битв с врагами, а также дорогой в дальние края. Для художественного воплощения образ степи должен приобрести устойчивые

характеристики. Главной является характеристика степи как дикого поля. Она часто встречается в казачьих песнях:

Ай, залился-то он, что-й Кузютушка,
Горючей слезой,
Да-й подался бы он во дики-то степя,
Во заказаны

[Листопадов 1949: 55].

Пространство степи всегда безгранично и свободно, здесь живут вольные казаки, поэтому очень часто в песнях мотив воли соседствует с мотивом простора:

Ой-да, там пролёгивала
Вот-бы степь дорожунья...
...У ней конца-краю нет

[Листопадов 1949: 60].

Дикое поле противопоставлено обжитому пространству:

А-ай, во чистом поле,
Ой, да не пролёгивала шлях-дорожунья...
...Ой да, как по этой, было, по дорожунье,
Ох и, следу не... следу не было

[Листопадов 1950: 295].

Степь – это место испытаний, встреч с врагом и борьбы. В основном богатырские сражения проходили именно там, в степи:

Ой, вы дозво... вы дозвоьте мне во чисто поле,
Ой, во чисто-то поле проехать
Богатырское,
Ай, богатырскую силушку испробовать,
Ай, мне испробовать!

[Листопадов 1949: 52].

Враг, противник в казачьих песнях всегда предстаёт для людей, живущих в степи, чужим и непонятным им человеком. Так, например, Ермак срубает голову Ицламбер-Мурзе за то, что он, войдя в шатёр, поздоровался со всеми кроме него [Листопадов 1949: 19]. Но за этой бытовой мотивировкой стоит более глубокая: герой в степи встречается с инородцем и иноверцем, который всегда воспринимается как «чужой».

представитель «иноного мира». Степь как дикое поле противопоставлена обычной жизни.

Несмотря на то, что степь – открытое пространство, широкое и свободное, она абсолютно пуста, в ней почти невозможно встретить человека, а если он там и находится, то чувствует себя там в одиночестве:

Ну, никто-то по ней, по дорожуньке,

Ай, ну, не хаживал,

Ну, ни конного, да ни пешего

По ней следу не было

[Листопадов 1949: 63].

Следует отметить, что в казачьих песнях присутствует также животный и растительный мир. Однако он лишь дополняет образ степи, а образы животных и растений символичны и имеют устойчивые значения. Так, сокол имеет мужскую символику: «соколики» – ласковое обращение к молодцу или любимому. Кукушка – символ судьбы. Чаще всего встречаются образы птиц – ястребов, соколов, коршунов. В народе их называют «нечистыми», то есть дьявольскими и злыми птицами [См.: Гура 1997: 532]. Но самым важным и необходимым казаку является, конечно, конь. Конь – это животное, без которого настоящий казак вообще не может существовать, так как дома – это его помощник в хозяйстве, а во время битвы – верный друг:

Побеги, мой конёк, да на Тихий Дон,

Не давайся, конёк, неприятелю.

Поняси ты письмо к родному батеньке <...>

Обручила мене шашка вострая,

Обвенчала мене пуля быстрая

[Листопадов 1950: 291].

Растительный мир, как и животный, представлен довольно скудно: в основном встречаются однотипные травы, кустарники, кусты и лишь иногда деревья. В казачьей песне нет красивой степи, она, наоборот, выглядит пустой и неяркой, так как к миру человека не относится. Она противопоставлена полному растительности лесу, хотя имеет с ним некоторые общие характеристики в фольклоре (место испытаний, встреча с

врагом). Чаще всего встречается в песнях трава ковыль, а также другие степные травы.

Актуален образ степи и в других жанрах фольклора. В былинах – это пограничная зона, разделяющая «свою» и «чужую» землю, область, которая разделяет лес и степь, земледельцев и кочевников. Образ дикого поля, засеянного останками воинов, чаще всего встречается в исторических песнях. Этот мотив перешел и в литературу, в «Слово о полку Игореве». В свадебных песнях дерево в чистом поле символизирует девушку-невесту до брака (жизненная неполнота). Даже «живое» поле может приобретать «степные» характеристики, если связано с мотивами судьбы, испытания, перемены статуса, смерти. Так, в причитаниях поле – место, откуда ждут возвращения близких. Пословицы изображают степь (поле) как место, которое противостоит человеку. Он теряется в его безграничности, а поле, в свою очередь, подчёркивает слабость и одиночество человека. Структуру образа «степь» в русском фольклоре можно представить следующим образом:

- степь в мифологии и фольклоре представляет собой границу «своего» и «чужого» пространств, миров;

- степь в традиционном сознании – это иномирное пространство, пустое, порожнее, место смерти, испытания героя и борьбы с врагами;

- топос «степь» организован строго определённым набором персонажей, сюжетов, объектов материального мира, локусов и смыслов, которые присваиваются этим персонажам и объектам.

Степь как художественный образ получает в фольклоре стереотипные и устойчивые характеристики, которые перейдут потом в художественную литературу на «степную» тему. Приведем в качестве примера рассказ А.И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Несмотря на то, что задумывался рассказ в Экибастузском лагере и действие происходит зимой, степь в рассказе по семантике и функциям заставляет вспомнить родную для писателя южнорусскую степь. А точнее – литературную традицию, создавшую устойчивое художественное

наполнение этого пространственного образа, от фольклора к Гоголю и Чехову, а от них – к Шолохову и Солженицыну. В «Тарасе Бульбе» Н.В. Гоголя степь – это не просто природный ландшафт, а мир казачества (козачества), воли и смерти. А.П. Чехов именно Гоголя назвал «степным царем» в литературе. Чехов написал «степную энциклопедию» – повесть «Степь», в которой мальчик Егорушка проходит испытания, взрослеет, социализируется во время путешествия по степи. В степи совершаются трагические события в произведениях М.А. Шолохова, гибнут герои, как в рассказах «Червоточина», «Родинка», «Обида», Аксинья в романе «Тихий Дон». Примечательно, что живая, цветущая степь у Чехова – явление кратковременное, она гибнет под палящими лучами солнца. В романе Шолохова естественная, природная жизнь степи часто противопоставлена жизни людей, убивающих друг друга.

Само слово *степь* в рассказе встречается всего несколько раз, но в очень важных эпизодах и специфическом мотивно-образном окружении. Сначала заключенные выходят из лагеря в голую заснеженную степь. Этот фрагмент рассказа заставляет вспомнить эпизоды отъезда из дома сыновей Тараса Бульбы и чеховского Егорушки. Во всех случаях это перемещение из «своего», домашнего мира в «иной» мир степи. Узники идут на принудительные работы. Но для Шухова колония – дом, о чем неоднократно писали исследователи. С другой стороны, это не тот дом, что у Гоголя, Чехова или Шолохова. Потому и степь здесь иная – холодная, снежная, безжизненная. Это подчеркивается при втором упоминании степи – опять во время «перехода», временного перерыва в работе, «обеда». Открытое пространство степи противостоит замкнутости лагеря, но парадоксально эта принудительная замкнутость, подконтрольность, упорядоченность организует пространство степи, очеловечивает его. Человек перестал быть хозяином своей судьбы, но остался демиургом в высшем смысле. В этом гуманистический посыл рассказа. Логично, что третий раз образ степи появляется при построении заключенных для возвращения в лагерь. Мотив возвращения после блужданий по степи и по

жизни есть, пожалуй, только у Шолохова. Но нерадостное это возвращение: Аксинья погибла, дом разорен, от большой семьи остался один сын. Однако и здесь Солженицын вносит в традицию свое слово: несмотря на место действия, на драматизм судьбы героя, рассказ оставляет место для оптимизма. Степь оказывается не только пространством, но и временем. Осталось Шухову сидеть «зиму-лето да зиму-лето» [Солженицын 2017: 35]. Его срок окончится в год смерти Сталина, в «холодное лето пятьдесят третьего...», именно так назвал свой фильм А.А. Прошкин. То есть степь – это не только выход из замкнутого пространства на простор, но и из лагеря на свободу.

Степь становится в рассказе не просто местом действия, а метаобразом, приобретает бытийный характер, организует всю структуру художественного текста. А творчество Солженицына органично вписывается в русскую литературную традицию и в культуру его родного региона.

Итак, можно сделать следующие выводы:

- в русском языке сформировались состав и семантическая структура лексико-словообразовательного гнезда *степь*;
- образ степи в фольклоре приобрел устойчивую структуру, семантику и функции, мотивно-образное и персонажное наполнение.

Эти свойства фольклорного образа сохранились и в художественной литературе, где на первый план выдвинулись мотивы испытания, смерти/символической смерти героя.

Образ степи оказывается вписан в «текст» русской культурной традиции, и залогом его существования и последующей трансляции становится именно создание вариантов, базирующихся на индивидуальной интерпретации автора текста, конкретной личности, носителя определенной традиции, творящего в неабстрактной культурной и социальной ситуации. Причиной этого, как нам кажется, становится экспансия в общерусскую картину мира южнорусского взгляда на степь как бы изнутри этого пространства. Демонстрация устойчивого характера концепта/образа «степь» в языке, фольклоре и литературе способствует национальной и

региональной идентификации населения юга России и всей страны, сохранению и трансляции культурной памяти.

Литература

1. Большой академический словарь русского языка: в 17 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 14. . – 1366 с.
2. Горячева М.О. Проблема пространства в художественном мире А. Чехова: автореф. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 1992. – 18 с.
3. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: «ИНДРИК», 1997. – 912 с.
4. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – СПб.: Диамант, 1996. – Т. 4. – 704 с.
5. Листопадов А.М. Песни донских казаков: в 4 т. – М.: МУЗГИЗ, 1949. – Т. 1. – Ч. 1. – 246 с.
6. Листопадов А.М. Песни донских казаков: в 4 т. – М.: МУЗГИЗ, 1950. – Т. 2. – 587 с.
7. Рудиченко Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2004. – 512 с.
8. Солженицын А.И. Один день Ивана Денисовича: рассказы. – СПб.: Азбука, 2017. – 347 с.
9. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. – М.: Прогресс, 1971. – Т. 3. – 832 с.
10. Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. – СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2003. – 216 с.

Е.И. Алещенко
Россия, Волгоград

СЛАВЯНСКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ПЕРСОНАЖИ КАК ОТРАЖЕНИЕ НАИВНОЙ КАРТИНЫ МИРА ДРЕВНЕГО ЧЕЛОВЕКА

В статье рассматриваются мифоконцепты, характерные для славянского сказочного фольклора. Структура мифоконцепта

включает понятийный, образный и аксиологический уровни, которые могут отличаться от соответствующих уровней общекультурного концепта. Анализируются особенности, присущие исключительно исследуемым персонажам.

Ключевые слова: мифоконцепт, лингвокультурология, понятийный, образный, аксиологический уровни концепта.

In article the mifoconcept's characteristic of Slavic fantastic folklore are considered. The structure of the mifoconcept includes conceptual, figurative and axiological levels which can differ from appropriate levels of a common cultural concept. The features inherent in exclusively studied characters are analyzed.

Keywords: mithoconcept, lingvoculturelogy, conceptual, figurative, axiological levels of a concept.

Проблема изучения ментальных особенностей народа на основе его устного творчества является столь же изученной, сколь и актуальной. Сведения о народной жизни не могут быть непосредственно «вычитаны» из его сказок, разумеется, они получают в последних своеобразное преломление, порой далекое от реальных, поскольку отделены от них не только чередой веков, но и чередой сказителей, передававших сказки из уст в уста. При этом существуют в фольклоре славянских народов персонажи, которые являются характерными лишь для него или повторяются у двух-трех народов. Это, как правило, особые существа, которые могут как иметь человеческий облик, так и не иметь его. Они представляют собой мифоконцепты, которые хорошо знакомы каждому носителю языка. В его сознании сказочные существа олицетворены, наделены характерами и функциями. В работе Ю.С. Степанова «Константы: Словарь русской культуры» содержатся словарные статьи, посвященные таким персонажам русского сказочного фольклора, как Баба-Яга и Кощей Бессмертный [Степанов 2004: 850, 855]. Подобные существа характеризуются тем, что, хотя, естественно, в реальности их никто не видел, каждый носитель языка узнает их на иллюстрации и сможет рассказать об их нравах. Таким

образом, образная и оценочная составляющие у мифоконцептов представлены в полной мере, понятийная же имеет определенные особенности, связанные с тем, что сущности, о которых идет речь, ирреальны.

Подобные герои есть в балканском фольклоре. У южных славян это самовилы, самодивы, или вилы. Они представляются в виде красивых длинноволосых девушек, в белых одеждах и босых. Часто у них есть крылья, во всяком случае, они обладают способностью летать. Самовилы хорошо поют и любят танцевать. Часто появляются у воды, где купаются и моют волосы. Вила, которая приобретает облик вихря, называется у болгар *юда*. Такой ветер может унести человека.

Отношения с людьми у самовил довольно сложные. С одной стороны, они могут наносить им вред: убить, искалечить, наказать слепотой и пр. С другой – помогать. Самовилы уносят к себе в горы, где они живут, людей. Это могут быть и мужчины, и женщины, и дети. Человек, которому помогает самовила, приобретает сверхъестественные черты. Особенно это касается детей, возвращенных самовилами, или рожденных ими, а также мужчин, с которыми они вступили в любовную связь [Славянская мифология 2002: 76–77].

Местами обитания вил исследователи называют удаленные от людей горы, скалы, горные пещеры и ямы под землей; горные озера и источники, реке – небо, тучи, ветер. Особое свойство вил – музыкальность: они постоянно поют, водят хороводы, играют. «Вилы в целом добры к человеку: они приносят счастье, урожай полям и садам, одаривают людей золотом, серебром, деньгами; помогают в хозяйственных делах, заботятся о детях-сиротах; избавляют людей от болезней, лечат, врачуют раны» [Славянские древности 1995, т. 1: 370]. Если отнять у вил крылья, они теряют способность летать и становятся простыми женщинами. «Если разгневать вилу, она может жестоко наказать, даже убить одним своим взглядом. Вилы умеют лечить, могут предсказывать смерть, но и сами они не бессмертны» [Мифы народов мира 2003, т.1: 236]. Таковы данные этнологов и

культурологов, подтверждение которым можно найти в конкретных сказочных текстах.

В сказках «На самодива вяра не хващай» и «Заклученото крило» говорится о самодивах, которые вышли замуж за земных мужчин. В первой из них муж держит свою жену-волшебницу взаперти, а во второй заключает одно из ее крыльев в легкий сундучок. Когда у них рождаются дети, самодивы пытаются освободиться, упирая на то, что от ребенка они никуда не денутся:

Родило им се момченце. Дошло ред да го кръщават и Гюргя рекла на Димо:

– Отключвай всички ключове, да се приготвим гости да посрещнем, детето да кръщаваме! Къде ще побегна, като дете съм родила? Най-верен ключ то ще ми е («На самодива вяра не хващай») [Български народни вълшебни приказки... 2004: 9].

Ивановата невеста родила момченце. Поканили кумовете да кръстят детето, надошли гости. Хапнали, пийнали, развеселили се и рекли на самовилата да им поиграе малко хоро самовилско.

– Тъй не мога да играя, крилото ми е заключено – отвернала тя и взела да се моли на мъжа си: – Моля ти се, отключи ме! Ако мислиш, че ще бягам, всичките врати, прозорци преди това затворете («Заклученото крило») [Български народни вълшебни приказки... 2004: 92].

Но едва им удастся освободиться, самодивы бегут, говоря своим мужьям, что у них не бывает семей.

– Що ти трябваше, Иване, да си вземаш самовила. Самовила дом не върти, самовила къща няма.

«Но в сърцето обич свиwa» – помислил си Иван и дълго-дълго гледал тъжно нагоре, към високата планина... («Заклученото крило») [Български народни вълшебни приказки... 2004: 93].

– Друг път на самодива вяра не хващай! («На самодива вяра не хващай») [Български народни вълшебни приказки... 2004: 9].

– *Нали ти казах, Стояне, че самодива не може дом да събира или пък свои деца да отгледа* («Самодивските дрехи») [Български народни вълшебни приказки... 2004: 65].

Славяне считали, что вилы смертны, но отличаются большой силой и при этом невесомостью: они ходят очень легко или летают на своих крыльях. В быличках отражается вера в то, что если отнять у самовилы крылья или ее одежду, то она потеряет способность летать и станет обычной женщиной [Шапарова 2003: 170]. Однако в приведенных выше примерах мы видели, что самовилы при первой возможности стремятся вернуть отнятое и улететь.

В словацких сказках встречаются человекоподобные существа, именуемые богинками:

Старые люди сказывают, будто в Залесье прежде было большое озеро, а в нем жили богинки.

Обличьем были похожи богинки на людей, только вот большого пальца не хватало им на одной руке и на одной ноге, уж не знаю, на которой. А тот большой палец, что еще был на руке, они постоянно во рту держали и сосали его, так что, ежеси они с кем заговаривали, трудно было разобрать, что они гугнили(«Горбуня Галька и богинки») [Чешские и словацкие народные сказки 1990: 265].

Более сказка ничего о них не рассказывает, кроме того, что они могли помогать тем людям, которые сделали для них что-либо доброе или им понравились, и наказывать тех, кто, как дочь мачехи, желая получить награду, переусердствовал в своем повторении поступка уже одаренного богинками человека.

В русских народных сказках своеобразным персонажем является Лихо. Это, безусловно, отрицательный персонаж, который, появившись, может полностью нарушить (и разрушить) жизнь людей. При этом примечательно, что Лихо изображается в женском облике, причем оно одноглазое.

Идет Тишка улицей. Смотрит: лужа большая, в луже старуха сидит, на один глаз кривая. Горбатая. Лохмотья к худому телу прилипли, в чем только душа держится. Рядом с ней мешок плавает («Лихо одноглазое») [Казачьи сказки 1992: 62].

Вот и идет высокая женищина, худощавая, кривая, одноокая. «А! – говорит. – У меня гости. Здравствуйте». – «Здравствуй, бабушка! Мы пришли ночевать к тебе». – «Ну, хорошо; будет что поужинать мне!» Они перепугались. Вот она пошла, берем дров большое принесла; принесла берем дров, поклала в печку, затопила. Подошла к ним, взяла одного, портного, и зарезала, посадила в печку и убрала («Лихо одноглазое») [Народные русские сказки А.Н. Афанасьева 1984, т. 2: 170].

В первом примере, взятом из казачьей сказки, Лихо лишает людей радости и собирает ее в мешок.

Лихо в ответ: «Я, – говорит, – такая. К человеку подход имею. Так человека разжалоблю, так его растревожу. Всю радость до капельки отдаст, а без радости и совесть легко потерять. Водички попрошу напиться. Кто ж не даст. Глядишь, разговор завязался. Как живешь, спрашиваю. Хорошо, говорит, живу. Кто ж тебе сразу скажет, что плохо живет? Ничем, спрашиваю, не обижен в этой жизни? Кто же, говорит, не обижен. И начинает... А я подначиваю. И пошло-поехало. Человек в слезы. А у меня мешок наготове» [Казачьи сказки 1992: 62].

Во второй сказке (из сборника А.Н. Афанасьева) Лихо поедает людей. И кузнец, ходивший искать лиха, узнает, таким образом, что это такое. В русской сказке можно встретить Лихо и в другом обличье:

Жил да был человек и не знал, что то есть на свете лихо; слышит – люди часто его поминают, и решил, что бы то ни стало увидаться с ним. Взял сумку на плеча и пошел. Шел-шел, под лесом стоит железный замок, кругом частокол из человеческих костей, черепа воткнуты сверху . Подходит к замку . «Чего надо?» – «Лиха; его ищут!» – «Лихо здесь». Вошел в горницу, а там лежит громадный и тучный великан; голова на покути, ноги на печке; ложе под ним – людские кости. Это Лихо, а вокруг него сидят Злыдни и Журба. Подало ему Лихо человеческую голову и потчует, а само Лихо слепое («Лихо») [Народные русские сказки А.Н. Афанасьева 1985, т. 3: 275].

В польском сказочном фольклоре встречаем таких персонажей, как тучевики.

Шел мужик с ярмарки ночью через лес, в июле дело было. Идет он, идет, и вдруг на него лютым холодом повеяло. Смотрит – неподалеку огонек. Он туда. А там у костра сидят какие-то мужики. Заробел он, потом пригляделся – по одежке и по виду люди приличные. И вышел он к ним погреться у огня – уж больно холод его пробирал.

А те люди были тучевики. Они только что пруд лесной заморозили, чтобы льду набрать на градобитие («Тучевики») [Польские народные сказки 1980: 318].

Наряду с тем, что у каждого народа существует свой, неповторимый и своеобразный сказочный эпос, в сказках разных стран, времен и народов легко обнаруживаются общие темы, сюжеты, образы и даже сходные художественные приемы. Э.В. Померанцева видит национальные особенности сказочного репертуара того или иного народа в его сюжетном составе, в соотношении в нем международных тем, сюжетов и образов с темами, сюжетами и образами, известными только данному народу; в конкретном содержании сказок, в характере их бытования, в их форме и т.д. [Померанцева 1988: 188]. И, несмотря на то, что затронутые в статье персонажи, на первый взгляд, различны, их объединяет первобытный страх людей перед неведомым и неподвластным им – будь то силы природы или несчастья, которые могут произойти с человеком вдали от родного дома, в неизведанном, «не человеческом» мире. Для всех народов характерны попытки объяснить в своем фольклоре случаи таинственных исчезновений людей в лесу, горах или на реке, а также приключившихся при загадочных обстоятельствах смертей.

Что касается языкового воплощения подобных явлений в сказочных образах, здесь прежде всего заслуживают названия их именованья. В болгарских народных сказках это *самовилы* и *самодивы*, в польских – *тучевики*, в русских – *Лихо*, в чешских и словацких – *богинки* и *вилы*. Все они человекоподобны, однако живут обособленно, и их встречи с людьми обычно не сулят

последним добра: это чужой мир, опасный для человека. Примечательно, что внутренняя форма может быть обнаружена в двух именовании – *Лихо* и *тучевики*. Последние, безусловно, олицетворяют силы природы, в то время как Лихо (отметим, что это имя собственное), скорее, символизирует злую судьбу, перемены в жизни к худшему, от чего не застрахован ни один человек, потому что это тоже вызывает страх и одновременно желание справиться с подобными напастями. Остальные рассмотренные персонажи – самодивы, вилы, богинки – для представителя иной культуры загадочны, сказка порой не объясняет, кто они, так как фольклор предполагает знание определенного круга героев. В словаре «Славянская мифология» читаем: «*Вила* – женский мифологический персонаж южных славян..., по ряду признаков сходный с восточнославянской **русалкой** и западнославянской **богинкой**» [Славянская мифология 2002: 76]. Как видим, снова подчеркивается общность этих сказочных героев, обусловленная родственностью народов, сложивших сказания. Таким образом, на первый взгляд, столь различные персонажи сказок оказываются воплощением древних славянских верований в силы природы.

Литература

1. Български народни вълшебни приказки за змейове и самодиви. – София: Дамян Яков, 2004. – 142 с.
2. Казачьи сказки. – Волгоград: Вздо, 1992. – 138 с.
3. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. – М.: Наука, 1984–1985.
4. Польские народные сказки / пер. с польского А. Щербакова. – Л.: Худож. лит., 1980. – 328 с.
5. Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. – М.: Сов. писатель, 1988. – 360 с.
6. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 1: А-Г. – 582 с.
7. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / отв. ред. С.М. Толстая. – М.: Международные отношения, 2002. – 510 с.

8. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Академический Проект, 2004. – 992 с.
9. Чешские и словацкие народные сказки / пер. со словацкого И. Ивановой. – М.: Худож. лит., 1990. – 480 с.
10. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев – М.: Сов.энцикл., 2003.
11. Шапарова Н.С. Краткая энциклопедия славянской мифологии. – М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ»: ООО «Русские словари», 2003. – 624 с.

Е.В. Брысина
Россия, Волгоград

ЯЗЫКОВЫЕ РЕСУРСЫ ЭМОТИВНОСТИ В РУССКОЙ ЛИРИЧЕСКОЙ ПЕСНЕ

В статье рассматривается эмоционально-оценочный фон лирической песни, ярко и убедительно представленный в тексте языковыми эмотивами. Сущность эмотивности как лексико-семантической категории заключается в ориентации слова на контрастность, необычность, в усилении воздействующей силы сказанного при помощи специфических средств всех уровней языка, за счет необычного стилистического использования языковых средств, интенсификации количественного или качественного аспектов обозначаемого, образных ассоциаций.

Ключевые слова: песня, эмотивность, оценочность, лексическое значение, коннотация.

The article considers the emotional and evaluative background of a lyrical song, vividly and convincingly represented in the text by linguistic emotives. The essence of emotionality as a lexical-semantic category consists in the orientation of the word on contrast, singularity, in strengthening the influencing force of what is said with the help of specific means of all levels of language, due to the unusual stylistic use of language means, intensification of quantitative or qualitative aspects of the denoted, figurative associations.

Keyword: song, emotionality, evaluation, lexical meaning, connotation.

В области фольклорной лирики наиболее общепризнанная и резко очерченная жанровая граница положена между песнями обрядовыми и (в)необрядовыми, и если традиция изучения первых, как правило, предполагает выявление этнографического субстрата, то вторые сами рассматриваются прежде всего как источник сведений о народном быте, традиционной морали и системе ценностей. Лирические песни выражают взаимосвязи людей, показывают их отношение к происходящим событиям. В отличие от практическо-хозяйственной направленности собственно обрядовых песен в лирических песнях на первый план выступило изображение общественных (социально-бытовых) отношений между людьми в специфическом для лирики преломлении.

Основным признаком лирики, по словам В.Е. Гусева, является типизация отношения к действительности, выражение типического чувства, настроения, мысли, душевного состояния [Гусев 1967: 143]. Действительно, народная лирическая песня, рисуя те или иные события, явления, обстоятельства крестьянской жизни, передает отношение к ней исполнителя, его чувства и настроение. Эмотивный фон лирической песни всегда представлен в тексте песни ярко и убедительно.

Определяя особенности и основную функцию лирических песен, отметим, что основное их назначение – показать субъективное отношение человека к соответствующим событиям или ситуации, дать им эмотивную оценку. Оценочный компонент лексического значения является базовым для формирования эмотивного. Сложный характер взаимодействия эмотивного и оценочного обусловлен тем, что эмоция и оценка – это способы выражения отношения носителя языка к миру обозначаемых явлений: «Оценочные элементы возникают в результате обратной связи между отражающим объективную реальность субъектом и результатом отражения его в сознании. Эти результаты специфическим образом закрепляются в семантических

микроструктурах лексических и фразеологических единиц и могут вызывать в сознании человека эмоциональную активность» [Городникова 1980: 38]. Наличие оценочного компонента в структуре лексического значения свидетельствует о том, что в лексической семантике заложен субъективный смысл, результат сложнейшей мыслительной операции: сознание обрабатывает информацию в координатах собственных ценностей и оценок.

Сущность эмотивности как лексико-семантической категории заключается в ориентации слова на контрастность, необычность, в усилении воздействующей силы сказанного при помощи специфических средств всех уровней языка, за счет необычного стилистического использования языковых средств, интенсификации количественного или качественного аспектов обозначаемого, образных ассоциаций. Эмотивный потенциал лирической песни может быть реализован на словообразовательном, лексико-фразеологическом и синтаксическом уровнях. Объективация эмоций – одна из важнейших функций лирической песни. Реализовываться она может разными способами – как отдельными словами и выражениями, так и всей совокупностью представленных в тексте средств, т.е. контекстуально.

По темам и составу персонажей семейно-бытовые песни делятся на любовные и семейные. Главная тема первых – любовь. Основные ситуации: свидание, измена, разлука. Сюжетно перед нами возникает два образа – девушки и молодца. Девушка рисуется независимой от воли родителей, она вправе распорядиться своим чувством так, как ей хочется это сделать. Она красива, умна, рассудительна, ведет себя правильно. Таков же и молодец. Он влюбчив, умен, красноречив; не в его правилах обижать любимую. Любовь ведет его к браку.

Все песни, рисующие любовь в оптимистических тонах, нравоучительны. Показывая равноправие во взаимоотношениях красных девушек и добрых молодцев, их уважение друг к другу и вполне определенное значение любви для создания семьи, песни воспитывали у молодежи чувство собственного достоинства, осознание своего права на любовь, уважение друг к другу.

Особенно ярко эта сторона лирических песен проявилась в песнях, в которых прямо высказывались советы молодежи о том, за кого можно выходить замуж и на ком можно жениться, ср.:

*Ешь, коник, да траву зеленую –
Привези мне да жену молодую:
Белую да румяную,
Да девочку разудалую!*
(«Что и в лузе – да на перевозе...»).

[Круглов 1982: 241].

Песни предупреждают девушек о будущих невзгодах, которые могли ожидать их из-за того, что брак в крестьянской патриархальной семье, как правило, создавался по воле родителей, а родители, имея в виду выгоду, могли отдать дочь и за старого, и за малого. Многие песни рассказывают поэтому о нежелании девушек выходить замуж за стариков и парней, моложе их. Песни по-разному варьируют показ своего отношения к неравным в возрастном плане бракам, но суть этого отношения одна: песни осуждали такие браки и предупреждали молодежь о невозможности счастья в них.

*– Старому, старому,
Старому венок не сносить,
Мою молодость, мою молодость,
Мою молодость не сдержат!*
(«Ай во поле, ой во поле...»). [Круглов 1982: 244].

Эта же проблема стояла перед «добрыми молодцами». Например, песни рассказывают как о невозможных браках со «старухами».

*Мне жениться-разориться,
Стару ба[б]ушку взять,
На печи ее держать,
Киселем ее кормить,
Молоком ее поить:
С киселя-то весела,
С молока-то – молода!*
(«У ворот, ворот...»).
[Круглов 1982: 242].

В некоторых песнях осуждались браки со вдовами («*не женись, холостой, не женись, молодец, на вдове своенравной!*»).

Эмотивный потенциал подобного рода текстов заключен уже в самом денотате: крайне нежелательной ситуации социально (возрастно) неравной женитьбы (замужества). Денотат можно рассматривать в качестве внутреннего ресурса лексической эмотивности, не преувеличивая его роли в формировании эмотивных свойств единицы как прямой, так и косвенно-производной номинации. Основными языковыми средствами, поддерживающими эмотивный фон песен, являются ряды контекстуальных синонимов типа *молодая, белая, румяная, разудалая; кисель, молоко; поить, кормить; молода, весела* и под., в целом сводящиеся к семантическим оппозициям «молодой / старый», «жениться / разориться». На синтаксическом уровне высокий накал эмоций поддерживается традиционными повторами – как структурными, так и смысловыми: *Старому, старому, Старому венок не сносить; Киселем ее кормить, Молоком ее поить* и др.

Лирические песни учили молодежь вступать в браки однородные и в социальном плане.

– *Дочь дворянская
Низко кланялась,
Низко кланялась –
Мне не нравилась:
«Я тебе, молодец,
В поле не работница,
Твоим ручушкам
Я не заменушка!»*

(«Родимая матушка...»).

[Круглов 1982: 242].

Что же касается песен семейной тематики, то в них главная тема – неудачная женитьба или насильственное замужество, которое приводит к разладу в семье персонажей (муж, жена, свекор, свекровь, теща, тесть).

Большая часть исследуемых песен повествует о тяжелой жизни женщины в патриархальной семье мужа. С одной стороны,

ее трагическая жизнь объясняется в песнях взаимоотношениями с мужем, с другой – с его родными.

Из родных мужа песни чаще всего описывают его родителей. Свекор и свекровь не любят сноху, притесняют ее, заставляют много и тяжело работать. Эмоционально-оценочны лексемы *журливый, смутьянка, не любит*:

*А первое мое горе – свекор-т[о] журливый,
Ой, люшеньки-люли, свекор-т[о] журливый!
Другое-то мое горе – свекровь хлопотница,
Ой, люшеньки-люли, свекровь хлопотница!
А третье горе – золовка смутьянка,
Ой, люшеньки-люли, золовка смутьянка!
А четвертое мое горе – муж жену не любит,
Ой, люшеньки-люли, муж жену не любит!*

(«Взойди-ка, взойди, солнышко, не низко – высоко...»). [Круглов 1982: 233]

Образы же родителей жены, ее брата носят противоположный характер. Естественно, что замужняя женщина вспоминает о своем девичестве, о жизни в доме родителей как о самом счастливом времени. Поэтому они рисуются добрыми, сердечными, любящими – в противоположность свекру и свекрови. Эмотивность фольклорного текста здесь поддерживается разноуровневыми языковыми средствами: соответствующими эпитетами (*родимый, любезный, лихой, худой*), лексемами с оценочными суффиксами (*милёшенек, глупёшенек, батюшка, матушка, свекровушка, сыночек*), сравнительными конструкциями (*как роза цвела, как снег бела, словно груша зеленая, словно яблочко налитое*), семантическими оппозициями (прошлое – настоящее; хорошо – плохо, добрый – злой, любить – не любить, жалеть – губить), которые создаются совокупностью языковых средств:

*– Батюшка мой родимый,
Возьми ты меня
Опять и к себе:
Я у тебя была –
Как роза цвела,*

*А нынче стала –
Как снег бела!*

(«А на горке дубок...»).

[Круглов 1982: 232].

Песни в качестве «страдательного» персонажа изобразили и мужа. Однако таких песен мало.

*Я малешенек у матушки родился,
Я глупешенек у батюшки женился,
Привез себе жену молодую,
Словно грушу зеленую,
Словно яблочко налитое!
А жена-то молодчика не взлюбила,
Негодяем молодчика называла...*

(«Я малешенек у матушки родился...»).

[Круглов 1982: 238]

И все же во многих песнях образ мужа представлен положительно. Он любит жену и защищает ее от нападок свекра и свекрови.

*Сын ли, мой сыночек, сын любезный мой,
Что жену не учишь, людям не велишь? –
Взял со спицы плетъ, повел жену в клетъ,
Стегал по стене, сказал: по спине,
Стегал по пазам, сказал: по глазам,
Стегал по полену, сказал: по колену,
Стегал по перине, сказал: по Орине!*

(«Лучина, лучина березовая...»). [

Круглов 1982: 236].

Общий настрой русских народных лирических песен отличается повышенной эмоциональностью, глубиной передачи переживаний лирического персонажа, подробностью описания быта и отношений между родственниками. Причем следует отметить, что в данных текстах практически отсутствуют дескрипторы эмоций. Эмоциональный ресурс песни чаще всего выражается имплицитно – через коннотативные семы лексических единиц, их оценочность и образность. Такой же формальный признак эмоциональной оценки, как

уменьшительно-ласкательные суффиксы, в тексте песен зачастую амбивалентен, т.е. обретает способность выражать как положительные эмоции (родимый *батюшка*, родная *матушка*, *сестричка*), так и имплицитно-негативные (*свекровушка*, *золуюшка*). Причем использование одного и того же эмотивно-оценочного суффикса для наименования «своих» и «чужих» характеризует эмоциональное состояние героини песни, стремящейся «принять» мир «чужих», относиться к нему как к «своему» при общей негативности эмоционального фона ситуации. Это и создает своеобразный эмотивный конфликт песни.

Анализируя эмотивность лирической песни, можно выявить роль каждой единицы в формировании ее целостного смыслового содержания. При этом эмотивность языковой единицы может быть её узуальным свойством или контекстуальным, может быть сформировано внутренними ресурсами языковой единицы или внешним воздействием, то есть влиянием семантики других единиц высказывания.

В лирических песнях семейно-бытовой тематики подчеркивается ценность семейных отношений и устанавливаются четкие правила по созданию семьи. В песнях также отражается тяжелая доля женщины в патриархальной семье, ее незащищенность в браке. Содержательно они показывают неоднозначное отношение русского человека к браку как к хранителю традиций и семейных устоев. Таков же и эмоциональный фон русской народной лирической песни – относительно переменчивый, порой амбивалентный, но все же константно закрепленный за типовой ситуацией, что, как представляется, характерно для русского фольклора в целом.

Литература

1. Городникова Н.Д. О семантической структуре лексических и фразеологических единиц, выражающих эмоции Н.// Семантическая структура слова и фразеологизма: сб. науч. тр. – Рязань: Научное изд-во, 1980. – С. 31–39.

2. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л.: Просвещение, 1967. – 213 с.
3. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни: Учеб. пособие. – М.: Изд-во МГУ, 1982.–237 с.
4. Лопатин Н.М., Прокунин В.П. Русские народные лирические песни. – М.: Наука, 1956. – 349 с.
5. Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской необрядовой лирики. (К изучению эстетики устно-поэтического канона). Русский фольклор. Т. XXI. Поэтика русского фольклора. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1981. – С. 117–126.
6. Собрание народных песен П.В. Киреевского. Записи П.И. Якушкина. – Л.: Просвещение, 1983. – 453 с.

В.И. Супрун
Россия, Волгоград

ПАРАДОКСЫ ЭТИМОЛОГИИ ДИАЛЕКТНЫХ СЛОВ

В статье рассматриваются донские диалектизмы, имеющие сложную этимологию. Они отличаются от лексем с традиционными этимологическими решениями, которые являются словами русского происхождения или заимствованными единицами. На примере народного фразеотермина *портошное молоко* и лексемы *жалмер* показываются пути переосмысления слов в донском диалекте на основе народной этимологии и обратной деривации.

Ключевые слова: этимология, диалектизм, заимствование, переосмысление, народная этимология, обратная деривация.

The article deals with the Don dialectisms, which have a complex etymology. They differ from lexemes with traditional etymological solutions, which are words of Russian origin or borrowed units. On the example folk phraseological term *portoshnoye moloko* and the word *zhalmer* the ways of reinterpretation of words in the Don dialect on the basis of folk etymology and reverse derivation are shown.

Keywords: etymology, dialecticism, borrowing, reinterpretation, folk etymology, reverse derivation.

Большая часть диалектных слов, как и слов литературного языка, имеют традиционные пути этимологического поиска и решения: 1) определение этимона в русском языке и выявление фонетических, деривационных, семантических процессов при образовании диалектизма; 2) выявление этимона в другом языке и описание фонетических, деривационных, семантических процессов при освоении слова в диалекте. Приведём примеры подобных этимологий для некоторых слов донского диалекта.

Аржаной ‘относящийся ко ржи, из ржи’, прил., лит. форма *ржаной*. Образовано от общеслав. *гъзь, ср.: рус. рожь, укр. рож, болг. рѣж, макед. ’рж, серб. раж, хорв. raž, словен. rž, словац. raž, чеш., в.-луж. rež, н.-луж. rož, полаб. raz. Восходит к и.-е. *rug^his, от которого образованы также латыш. rudzu / rudzis, лит. rugỹs, др.-прус. rugis, др.-исл. rugr, англ. rye, дат. rug, нем. Roggen, голланд. rogge, швед. råg, валлийск. rhyg [ФЭС/III: 493–494]. Дж.П. Мэллори и Д.К. Адамс считают это название злака и.-е. диалектизмом [Mallory, Adams 1997: 491], поскольку в других языках встречаются слова иного корня: греч. σίκαλη, лат. secale, ит. segala, каталан. sègol, фр. seigle, рум. secară, ирл. seagal; исп. centeno, порт. centeio. Суффикс -жан- образует прилагательные от небольшого числа существительных: *вожаной, дожаной, латшаной, щаной* (<ици). Протетический а- регулярно встречается в русских говорах перед плавными. См.: *арепей, аржа, алимон, алевада, альняной*. Слово *аржанец* ‘житняк гребевидный’ встречается в лит. языке. В донском диалекте от этой же основы образованы слова *аржанец* ‘хлеб из ржаной муки’, *аржанище* ‘поле, с которого убрана рожь’ [СДГВО: 24].

Маштак ‘1. Лошадь по третьему году. 2. Конь, бегающий иноходью; иноходец. 3. Кастрированный конь. 4. Маленький конь’, сущ., м. р. Встречается в произведениях многих донских писателей: *Вертится на своём маштаке, рубится без устали* (В. Когитин. Сказки-пересказки). *Пришло лето, собрался раз брат на бахчу ехать, запрег маштака в дроги и поехал* (А. Серафимович. Степные люди). *Понукая маштака, она*

торопливо вязала чулок, сверкала иглами (Н. Сухов. Донская повесть). *И только после этого покупали коня. Старались, конечно, чтобы был маштак. Но можно и обученного четырёхлетка* (Е. Кулькин. Крушение). *Подвели к нему маштака* (Е. Кулькин. Искушение). Заимствовано из калмыцкого языка, в котором *маштг* означает ‘низкий, низкорослый’ [КРС: 346]. В калмыцком языке между двумя последними согласными произносится нечёткий гласный, сходный с редуцированным [ъ], который при заимствовании в русском языке фиксируется звуком [а] с переносом на него часто ударения (ср.: *махн* > *махан*). Первоначально это слово характеризовало небольшую лошадь, вероятно, калмыцкой породы, а затем в говоре донских казаков оно получило новые значения. Используется также уменьшительный дериват *маштачок*, в котором суффикс -ок-дополнительно подчёркивает небольшие размеры коня: *А насчет sprawy вперёд вовсе было просто: лошадь не мерили, а что ни самый крутой маштачок, тот и шёл в дело* (Ф. Крюков. На тихом Дону). *Длинногривый маштачок, крайний в ряду, <...> обнюхал Фёдоровы колени <...>* (Н. Сухов. Казачка). *Подскакивает, а маштачок под ним так и играет, словно на все команды и шевеления был слухменным* (Е. Кулькин. Искушение) [СДГВО: 24].

Махан ‘1. Свиное мясо. 2. Мясо плохого, низкого качества, не совсем свежее мясо. // Протухшее мясо. 3. Падаль, трупы животных, дохлятина’, сущ., м. р. Слово распространено на всей территории проживания казаков: *Махан – такая няжырная мяса, ни очинь хорошая; сиводни махан купила, плахую мясу* (хутор Орлы). *Адна сказала «махан», и усе губы капылють, а я учира резала* (станция Нижнекурмоярская, ныне не существует). *Иицё гаварять ванючий махан* (хутор Орлы). *Из балки маханам прёт, ни прадыхнёш* (рукописный словарь учителя С.Н. Земцова). Употребляется в художественном тексте: *А они (галки) завсегда на махан слетаются* (Е. Кулькин. Крушение). В словаре языка М.А. Шолохова слово отмечено в значении ‘мясо, конина’ [СЯМШ]. В аффектированном употреблении оно может обозначать любое мясо: *И чего же ты в пост, да ещё перед*

самым праздником, махан лопаешь! Бога бы побоялся, – серьёзно возразила Анисимовна (К. Михайленков. На постоялом дворе). Слово может использоваться и как бранное по отношению к человеку: – *Махан кобылячий, разве от него дождёшься?* – *оторвался от карт Васька* (А. Серафимович. На берегу). Заимствовано из калмыцкого языка от слова *махн* ‘мясо’, которое в сочетании с названиями животных и другими словами обозначает виды мяса: *укрә махн* ‘говядина’, *хөөнә махн* ‘баранина’, *һахан махн* ‘свинина’, *такан махн* ‘курятина’, *мөрнә махн* ‘конина’, *әтүн махн* ‘постное мясо’ [КРС: 345]. В соответствии правилами калмыцкой фонетики между двумя последними согласными произносится нечёткий звук, сходный с русским редуцированным [ъ] в заударной позиции, на его месте в русском слове записывается *а* (ср.: *маштә* > *маштак*), которое может стать в заимствованном слове ударным. Поскольку в русском языке слово *мясо* входит в активный словарный запас, заимствование получило семантическое развитие. Слово входит в состав донских фразеологизмов *сбегаться как собаки на махан* ‘собираться с целью пожить’ и *слетаться как сороки на махан* ‘проявлять любопытство, собираться посудачить по любому поводу’ [СДГВО: 314].

Ирьян ‘освежающий напиток из кислого молока с водой’, сущ., м. р. Заимствовано из тюркских языков от слова *айран*, образованного на основе общетюркского глагола *айыр* ‘отделяться’ [Рассадин 2011: 85]. В донском диалекте в лексеме произошёл переход начального *а* в *и*, характерный в прошлом для русского языка. Это фонетическое явление представлено в известном с XII века слове *известь*, заимствованном от греческого ἄσβεστος ‘неугасимый’ [ФЭС/І: 121], позже вторично пришедшем в русский язык в виде *асбест*. М. Фасмер считает, что преобразование инициали произошло под влиянием префикса *из-* [там же]. Переход начального *а* в *и* является живым в медведицких говорах: *итаман* < *атаман*, *игурцы* < *агурцы*, *итайди* < *атайди* [Орлов 1984: 89]. В слове также происходит метатеза *й/р* – *ирьян*, возможно, здесь произошло фонетическое сближение финали со словами *бурьян*, *смутьян*, *сафьян*, *тимьян*.

Широко использовался вариант слова с выпадением *й* после *р* – ирян. В Новониколаевском районе зафиксирован в лексеме афerezис – *рян* [СДГВО: 524]. От первых двух вариантов слова образованы уменьшительно-ласкательные слова *ирьянец* и *ирянец*. В Урюпинском, Клетском, Михайловском и Иловлинском районах в названии напитка произошло, вероятно, ассоциативное сближение с лексемами *бурьян*, *буряк*, *буря* – *бурянец* [СДГВО: 60].

Отмеченные лексемы при образовании отражают сложные, порой противоречивые фонетические, деривационные и семантические процессы, однако в целом соответствуют закономерностям этимологического рассмотрения диалектизмов. Между тем среди донских слов и фразеологизмов имеются и такие, анализ происхождения которых отражает парадоксальные пути возникновения лексемы. Рассмотрим два из них.

Жалмер ‘1. Мужчина, временно оставшийся без жены. 2. Мужчина, не вступивший в другой брак после смерти жены; вдовец. 3. Неженатый мужчина, холостяк. 4. *Устар.* Рядовой военнослужащий армии, солдат’, сущ., м. р. Последнее значение намекает на заимствование слова от польского *żołnierz* ‘солдат’, однако, судя по историческим документам, оно возникло поздно и употреблялось, видимо, в редких коммуникативных ситуациях и текстах ограниченного распространения. Лексема *жалмер* с другими значениями используется в донском диалекте шире, но значительно уступает по количеству зафиксированных пунктов слову *жалмерка*.

Жалмерка ‘1. Солдатка, жена казака, ушедшего на службу. 2. Женщина, не вступившая в другой брак после смерти мужа; вдова. 3. Полная женщина’, сущ., ж. р. От слова образовано деминутивно-мелиоративный дериват *желмерочка*. Отмечен вариант с метатезой *жармелка* [СДГВО: 165–166]. Для выяснения происхождения слова следует обратиться к истории казачества.

17 ноября 1830 года в Варшаве, главном городе царства Польского, входившего в то время в состав Российской империи, вспыхнуло восстание. Поляки убивали русских генералов,

офицеров и солдат. На усмирение император Николай Павлович двинул возвращавшуюся из Турции армию, подкреплённую полками из Петербурга. В её составе были полки донских казаков. Походным атаманом всех донских полков был назначен генерал Максим Григорьевич Власов. Так казаки в большом количестве оказались в Польше. После подавления восстания они ещё долго оставались здесь по границе и по всем почтовым трактам. Взводами, полусотнями или сотнями они были раскинуты по Польше.

Казаки привлекались к подавлению других польских выступлений (1846, 1848, 1863), они присутствовали на территории Польши вплоть до переворота 1917 года. Происходили их неизбежные контакты с местным населением. Донской казак офицер Иван Самойлович Ульянов, служивший в Польше с 1820 по 1832 годы, пишет в своих письмах о «прелестных ляшках», о романе с дамой из Кракова. Как отмечает О.М. Морозова, донские казаки в Польше неплохо усваивали польский язык и даже в переписке между собой использовали его [Морозова 2008: 145].

Среди тех, кто особенно охотно привечал казаков, были женщины, мужья которых находились на военной службе. Попольски они назывались *żołnierka*. Слово образовано от *żołnierz* ‘солдат’, которое возникло от *żołd* ‘жалованье’, восходящего в свою очередь (через немецкое посредничество), как и русское *солдат*, к итальянскому *soldare* ‘нанимать’ (<*soldo* ‘монета’) [Brückner 1970: 665; ФЭС/III: 709].

Слово *żołnierka* казаки слышали в устной форме, оно звучало также в польском диалекте *żołmierka*. Они внесли аканье в первый слог, переделали слово в *жалмерка* и принесли с собой, вернувшись на Дон. Слово быстро распространилось по всем станицам и хуторам, поскольку в русском языке было слово со сходной семантикой *солдатка* ‘жена или вдова солдата’ [БТС: 1232], однако его нельзя было применять к жёнам казаков, а слово *казачка* было закреплено за более широким значением ‘жена или дочь казака’ [БТС: 409]. Лексема *жалмерка* включила в свою семантику ещё и воспоминания казаков о контактах с

польскими солдатками, общераспространённые представления о сложной жизни молодых женщин-казачек, оставшихся без ушедшего на службу мужа. Слово употребляется многими писателями Дона: *Остановилась она у одной жалмерки* (В. Когитин. Сказки-пересказки). *Ежели муж на службе, – думал Курдюков, ложась лицом в подушку, – жалмерке трудно утерпеть* (А. Серафимович. Ночной рассвет). *Молодые бабы, жалмерки, лузгая тыквенные семена и подсолнухи, кокетливо поглядывали на фронтовиков, прихорашивались одна перед другой, весело о чем-то переговаривались, громко хохотали* (Д. Петров-Бирюк. Юг в огне). *Самое критическое время для казачки настает тогда, когда муж уходит в полк и она остается «жалмеркой»* (Ф. Крюков. На тихом Дону). *Свернули во двор к жалмерке Федюниной – солдатке Устинье <...> Она избавляла жалмерок от грехов молодости* (Н. Сухов. Казачка). *И Захару ревниво подумалось, что теперь хуторские девки и жалмерки к Гришке переметнутся <...> Лобынец пил с причмоком, словно молодую жалмерку целовал* (Е. Кулькин. Смертный грех). *Говорили больше о войне и беспорядках <...> Чаще о девках и слабых на твёрдокаменность жалмерках* (Е. Кулькин. Крушение). *Живая и юркая жалмерка Анка Егорова, в широкой синей юбке, в полушубке с большим платком на голове черпала воду* (И. Колесов. На хуторах).

Когда слово *жалмерка* получило повсеместное распространение на Дону, от него путём обратной деривации [Немченко 1994: 241] было образовано существительное мужского рода *жалмер*, которое повторило некоторые семантические переходы этимона и развило свои значения, среди которых оказалось и всплывшее из памяти или полученное в результате последующих контактов с поляками ‘солдат’. Возникла закономерная гендерная пара, как и у слов *студент – студентка*, *коммунист – коммунистка*, *пессимист – пессимистка*, *баптист – баптистка* и мн. др. [Зализняк 1980: 180–184]. Таким же путём в советскую эпоху было образовано слово *дояр* от *доярка*.

Ещё более затемнена этимология народного фразеотермина **портошное молоко** ‘отжатое, отделённое от сыворотки кислое молоко’. Это выражение также широко известно на Дону, оно распространено повсеместно в чирских говорах, употребляется носителями других диалектов. Казаки рассказывают о происхождении этого термина следующее: *Партки – кальсоны – завязывали нижы калена, вливали малако, ано стякала, ипатои эта малако ставили пад грус, палучали парточнае малако (станция Нехаевская). Ф старых партках аткидывають малако, патаму и парточная (станция Луковская). Иё ищё партошная завуть, патаму ита иё некатрыи ф чистыи партки мужнины раньшы сливали, иштоб аткинуть-та (р. п. Иловля). Изнасились партки, а тут добрыи. Ани зашьють и туда малако сливали, иштобы вада слилась. Аткидное малако – партошная малако (станция Нижний Чир). Малако кислае накладывали ф старыи мушскии кальсоны, партки, пирид этим их харашо выстирывали. Малако ф партках падвешывали, излишки стикали. Вот и получалась партошная малако, йиво ишо называли аткидное. Ирян с партошнава малака брали ф полю (хутор Басакин). Народный термин попал и в художественные тексты: Готовили впрок кислое «портошное» молоко. В леднике уже висело несколько «колен» – штанин от чисто «выбаненных» старых «портков» – этого добра в каждом курене было много – с завязанными концами, полных свежего кислого молока. Молоко постепенно стекало и твердело, но отнюдь, благодаря постоянной свежести в леднике, не высыхало. Летом можно было отломить кусок такого «портошного» молока, положить его в большую миску со свежей водой, помешать ложкой, и ирян, прославленный казачий ирян был готов (П. Аврамов. Яровой сев). На другой день половина бригады приехала на покос, прихватив «портошного» – откидного молока (Н. Малахов. Сухой закон). Эти контексты звучат убедительно, способ приготовления молочного продукта описывается подробно, однако обычно диалектоносители, посмеиваясь, подчёркивают, что так делали в давние времена, они такого способа отцеживания кислого молока не видели, сами эту одежду для этих целей никогда не*

использовали: *Партошная* малако называли *пирвабытныи*, *щас аткидное* (хутор Манойлин).

Е.В. Сундеева приводит в своей монографии монгольскую и бурятскую лексему *бортого* ‘маленькое деревянное ведро, бадейка’, калмыцкое слово *бортх*, лексическую единицу языка ойратов Синьцзяна *бортог* ‘кожаная фляга для молочной водки’ [2011: 163]. Слова с корнем *парт-/порт-*, относящиеся к молочным продуктам и сосудам для их хранения, обнаруживаются в тюркских языках [Супрун 2014]. Видимо, в основе казачьего фразеотермина *портошное молоко* лежит связанный с изготовлением молочных продуктов алтайский корень *порт-/парт-*, который был переосмыслен донскими казаками в народно-этимологическом плане, на базе чего возникли истории об использовании портков для приготовления откидного молока. Может быть, под воздействием народной этимологии некоторые казачки действительно стали использовать портки для отцеживания кислого молока. Так язык оказал воздействие на бытовую культуру.

Итак, в диалектной этимологии при анализе происхождения слов мы сталкиваемся не только с традиционными этимологическими решениями, основанными на фонетических, словообразовательных, семантических закономерностях, но и с парадоксальными случаями, когда этимон затемнён из-за утраченных исторических сведений и влияния народной этимологии.

Литература

1. БТС = Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.
2. Зализняк А.А. Грамматический словарь русского языка: Словоизменение. 2-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1980. – 880 с.
3. КРС = Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. – М.: Рус. яз., 1977. – 766 с.
4. Морозова О.М. Когда казак великоросс? Донские казаки в Польше // Российско-польский исторический альманах. Вып. 3. – Ставрополь; Волгоград: Изд-во СГУ, 2008. – С. 142–147.

5. Немченко В.Н. Современный русский язык. Морфемика и словообразование: Учебник. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 296 с.
6. Орлов Л.М. Русские говоры Волгоградской области. – Волгоград: Изд-во ВГПИ, 1984. – 96 с.
7. Рассадин В.И. Скотоводческая лексика калмыцкого языка в сравнении с турецко-мехетинской // Вестник Бурятского госуниверситета. – 2011. – №8. – С. 83–90.
8. СДГВО = Словарь донских говоров Волгоградской области / под ред. Р.И. Кудряшовой. – Волгоград: Издатель, 2011. – 704 с.
9. Сундеева Е.В. Звуки и образы: фоносемантическое исследование лексем с корневыми согласными [г/м] в монгольских языках: монография. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2011. – 344 с.
10. Супрун В.И. Названия молока и молочных продуктов в русских донских говорах // Актуальные проблемы современного монголоведения и алтаистики: матер. междунар. конф. – Элиста: Изд-во КалмГУ, 2014. – С. 483–486.
11. СЯМШ = Словарь языка Михаила Шолохова / под ред. Е.И. Дибровой. – М.: Азбуковник, 2005. – 964 с.
12. ФЭС = Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1-4: Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева / под ред. и с предисл. Б.А. Ларина. 2-е изд., стер. – М.: Прогресс, 1986–1987.
13. Brückner A. Słownik etymologiczny języka polskiego. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1970. – 808 s.
14. Mallory J.P., Adams D.Q. Encyclopedia of Indo-European culture. – London; Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997. – 829 p.

ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В АСОМНИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В статье на примере романтических произведений первой трети XIX века рассматривается иррациональное начало в асомническом пространстве, которое предполагает описание художественной реальности в момент бессонницы, вынужденного отсутствия или прерывания сна героя, а также характер восприятия им этой реальности.

Ключевые слова: романтизм, асомническое пространство, иррациональное начало, бессонница, мотив, образ, символ.

The article on the example of romantic works of the first third of the XIX century considers the irrational beginning in the asomnic space, which involves a description of artistic reality at the time of insomnia, the forced absence or interruption of the hero's sleep, as well as the nature of his perception of this reality.

Keywords: romanticism, asomnic space, irrational principle, insomnia, motive, image, symbol.

Противопоставление романтической эстетики культуре классицизма и Просвещения находит воплощение в стремлении к иррационально-темному, «мистическому» сознанию и изображению в художественной действительности не поддающихся разумному объяснению явлений. Как одна из культурных ценностей романтизма, категория иррационального отражает кризис идеи абсолютизации разума, которой не соответствует суровая реальность. Поиск идеала и его противопоставление жизненным явлениям, феномен «бегства от действительности» становятся константами романтической эпохи, отражаясь в стилистических принципах (мотив двойничества, особая организация художественного пространства и времени, обращение к мифологическим и фольклорным

источникам и др.), вере в существование сверхъестественных сил, с которыми таинственным образом якобы связан человек. По мнению В.М. Жирмунского, «Романтизм является своеобразной формой развития мистического сознания» [Жирмунский 1996: 60].

Столкновение романтического героя с необъяснимым (персонифицированной смертью, инфернальным началом, персонажами низшей демонологии или неподдающимся разумному объяснению явлением) порождает тревогу, страх перед ним, недоумение и потому нередко становится причиной отсутствия сна или определяет вынужденное бодрствование. Приметы асомнического пространства в момент подобной встречи связаны с переживанием этих эмоций и ночным хронотопом. В стихотворении М.Ю. Лермонтова «Ночь. II» тьма, которая «своды / Небесные, как саваном, покрыла» [Лермонтов 1964: 213], заключает семантику смерти. Последняя персонифицируется в образе появившегося с запада неизмеримого Скелета, несущего гибель. Известно, что запад как сторона света зачастую ассоциируется с умиранием.

Герой стихотворения не сторонний наблюдатель, а участник событий. Смерть предлагает ему определить участь знакомых людей. Будучи проявлением несвободы и ограничивающим обстоятельством, ситуация такого выбора порождает в сознании чувство угнетенности, беспомощности противостояния мировому порядку. Мировоустройство в эстетике романтизма воспринимается несовершенным и ограничивающим личную свободу. Герой разочаровывается в себе и в мире. Он принимает свое бессилие в возможном противостоянии неизбежному. В заключении Смерть облачается туманом и уходит на север – сторону, которая во многих культурах определяется как «земля смерти», порождающая агрессивные силы, холод, тьму, хаос и зло. Являясь символом неопределенности, иррациональности, границы миров, туман наводит неуверенность и смятение – состояния, которые наряду с обидой, болью, горечью и изнеможением испытывает ставший участником расправы над друзьями герой. Рациональное осмысление несовершенства мира

порождает всплеск негативных эмоций, актуализируя парадокс не приносящего душевного покоя единения «ума» и «сердца» [Буланов 2005: 3].

Не поддающееся рациональному объяснению происшествие становится причиной болезни и бессонницы графини в повести А.А. Бестужева-Марлинского «Латник». Вечером она в сопровождении слуги возвращается домой, «как вдруг перед ней стал всадник на вороной, как воронье крыло, лошади...» [Бестужев-Марлинский 1958: 564]. Дворецкий подчеркивает его внезапное появление (все двери были закрыты) и отсутствие следов. Всадник уподобляется тени, он резко спрыгивает, хватая женщину за руку, долго говорит с ней, а затем «что-то похожее на поцелуй раздалось впотьмах» [Там же]. После этого происшествия графиня утверждает, что теперь знает час своей смерти. Слуги замка замечают болезненный вид и изменения в поведении героини: «С той поры в каждую пятницу сиживала она по вечерам в этой самой комнате, одна-одинехонька <...> до поздней ночи, без свечек...» [Там же]. Дворецкий добавляет, что черный всадник «неведомо откуда» [Там же: 565] появляется после кончины графини на ее могиле, его замечают там трижды.

Иррациональное начало в сюжете художественных произведений является существенной приметой творчества О.М. Сомова. Повесть «Юродивый» (1827) имеет подзаголовок с указанием на фольклорный источник – «Малороссийская быль». Молодой офицер Мельский при необычных обстоятельствах встречает на дороге Василя Дурного – юродивого, лицо которого «было бледно и сухо и при лунном свете казалось как бы мертвым» [Сомов 1991]. Слова, странное поведение Василя вселяют в душу молодого человека «не суеверный страх и не подозрение, а нечто между тем и другим» [Там же]. В народной культуре считается, что юродивые обладают даром предвидения, могут быть носителями тайного знания. Мельский решает накормить Василя, дать ему приют. С точки зрения христианской морали отношение к юродивым и нищим традиционно участливое. Однако новый знакомый становится причиной беспокойства и бессонницы молодого человека: «Смешно, что я,

солдат <...> расстроил себе воображение вздорным бредом, и от чего ж? от полоумного!» [Там же]. Герой мучается, пытается бороться с бессонницей, принуждая себя уснуть, но «ему было так душно, комната его теснила, стены как будто сжимались вокруг кровати, и потолок над нею пригибался к полу...» [Там же]. В момент бессонницы меняется восприятие героем пространства собственной комнаты. Автор делает акцент на тесноте и духоте как выражениях безвыходного положения Мельского в его страдании, предчувствия будущей беды.

Отсутствие свежего воздуха, ощущение стесненности актуализируют душевный дискомфорт, тревогу офицера. Состояние молодого человека усугубляется тем, что ему постоянно чудится Василь. Мельский списывает свое самочувствие на нервический припадок. Герой почти засыпает, «как вдруг послышалось ему, что над головою у него что-то затрещало; стены как будто бы обрушились и падали с протяжным гулом» [Там же]. Принимая новое видение за реальность, герой вскакивает с кровати, но убеждается, что «в доме все было тихо и спокойно, все уборы, все вещи стояли в целости на своих местах» [Там же]. Кажущееся обрушение дома – также тревожный знак, как духота и стесненность в нем, поскольку дом – универсальная модель жилого места, древнейший архетип, объединяющий в сознании представление о защищенности, устойчивости, огражденности от внешнего мира. Тревога героя совсем не безосновательна: офицеру в скором времени предстоит дуэль, которая должна была закончиться его смертью, если бы не помощь юродивого.

В повести О.М. Сомова «Киевские ведьмы» молодой казак Киевского полка Федор Блискавка замечает в поведении жены необычное беспокойство. Подозревая, что его супруга – ведьма, герой ночью следит за ней: «он притворился спящим и храпел так, как будто бы трое суток провел без сна» [Там же]. Убедившись, что его предположение не напрасно, Федор испытывает волнение и душевную тревогу. Подобное эмоциональное состояние вызывает бессонницу: «бессонница его мучила, страх прогонял дремоту; ему все чудились какие-то

отвратительные пугалища» [Там же]. Чудовища, которые видятся герою, выражают ужас, становятся олицетворением хаоса и неопределенности в его душе. Смятение героя, открывшего страшную тайну, усиливается ощущением физического дискомфорта в помещении: «сон бежал от него, в хате ему было душно» [Там же]. Пространство дома противопоставляется уличному, в котором герою становится легче.

В повести «Приказ с того света» трактирщик рассказывает гостям о ночном явлении ему умершего родственника, дальнего предка – рыцаря и барона Георга фон Гогенштауфена и таинственной встрече с ним в стенах древнего замка. Бессонница интерпретируется как нарушение ночного сна, иными словами, ночь – это время ее активного проявления. Ночь – особый период, символизирующий иное состояние существования. В романтической эстетике с ночным хронотопом связываются, как отмечает Л.А. Мирская, «мистические <...> переживания» [Мирская 2009: 60], порождающие ощущение беззащитности перед неизвестным: «Стенные часы пробили полночь <...>. Вдруг – я не спал еще, милостивые государи, клянусь, что не спал, – вдруг дверь в моей комнате тихо и без скрипа сама собою отворилась...» [Сомов 1991: 6]. В данном контексте прослеживается влияние готической традиции: биение часов в полночь, сверхъестественное явление. Возникшее привидение дает трактирщику сверток пергамента, а затем исчезает, и дверь сама собою захлопывается.

Встревоженный герой после видения не может уснуть всю ночь: «Так провел я, без сна и почти в оцепенении, всю ночь до самого рассвета» [Там же]. Призрак появляется в полночь – время, которое осмысливается как опасное для человека; период наибольшей активности потусторонних сил и мифологических персонажей. В оставленном пергаменте привидение приказывает встретиться с ним в замке – тоже в полночь.

Следует обратить внимание на образ двери, которая в момент явления призрака и его исчезновения соответственно отворяется без скрипа и захлопывается сама собой. Как символ границы дверь обеспечивает связь с внешним миром, защиту от

иною, враждебного. В восприятии героя самопроизвольное открытие, затем закрытие двери ассоциируется с нарушением inferнальной силой «своего» пространства, таящим опасность вторжением в него. Явление призрака знаменует полуночный бой настенных часов, выражающий идею неотвратимости наступления чего-либо. Моменты тревожного ожидания встречи с призраком и подготовки к ней на третьи сутки тоже сопровождаются ходом и боем часов, ассоциируются с приближением смерти: «Каждый чик маятника отзывался у меня на сердце, как будто стук гробового молота, а звонкий бой часов слышался мне похоронною музыкой; каждый час налегал мне на грудь, как новый слой могильной земли» [Там же].

Обусловленное необходимостью встречи со своим предком бодрствование героя включает описание мрачной и зловещей дороги в старый замок. Описание ужаса передается с помощью элементов готической поэтики с присущими ей образами и мотивами зловещего пространства замка, полутьмы, встречей со сверхъестественным.

Связь видения с тревожной бессонницей характерна для многих произведений рассматриваемого периода. Так, в новелле М.Н. Загоскина «Две невестки» Жозефина и Казимира дают друг другу странную клятву: если судьба приведет одну из них умереть прежде другой в разлуке, то умершая должна непременно явиться подруге. Ночью рассказчик, гостивший в княжеском замке, просыпается от всеобщей суматохи и криков, ошибочно принимая происходящее за пожар. Но вскоре узнает, что причина суеты в том, что Жозефина «видела что-то страшное и лежит теперь без памяти» [Загоскин 1987: 352]. Утром женщина, у которой рассказчик подмечает бледность и заплаканные глаза, раскрывает причину ночного испуга – явление призрака невестки. Необычному посещению предшествует внезапное ночное пробуждение, «ей послышался тихий шелест, и на нее повеяло какою-то приятной весенней прохладой» [Загоскин 1987: 353]. Жозефина детально описывает необычный вид стоявшего у изголовья духа подруги: остриженные волосы, белое платье, практически полное

отсутствие украшений, короткое белое покрывало на лице, сложенные крестом руки, неподвижность позы. Героиню охватывает ужас, и она хочет позвать на помощь, но голос призрака останавливает ее намерение: дух подруги напоминает ей о клятве и раскрывает обстоятельства своей казни. Иррациональное соотносится в новелле с таинственным: тень Казимиры «наклонилась и прошептала несколько слов на ухо» [Загоскин 1987: 354] невестке, которые она не желает открыть рассказчику. Связанный с интересом романтиков к мистике мотив тайны является существенной приметой данного направления. Близкая установке на фрагментарность, принципиальная недосказанность провоцирует мысль на поиск, импровизацию.

Вызванная иррациональной причиной бессонница в повести де ла Мотт Фуке «Ундина» и одноименном переложении В.А. Жуковского возникает после того, как Гульбранд нарушает клятву в вечной любви, данную Ундине. В главе XVII («О том, как рыцарь видел сон») предостерегающее явление приходит к рыцарю во *«время меж утра и ночи, когда на постеле / Рыцарь, сонный не сонный, лежал. Уже забываться / Начал он; вдруг перед ним невидимкою ужасное что-то / Стало»* [Жуковский 1982: 319]. В.А. Жуковский делает акцент на «пограничном», неопределенном времени суток и состоянии героя. Оригинальное описание данного эпизода аналогично: «Es war zwischen Morgendämmerung und Nacht, da lag der Ritter halb wachend, halb schlafend auf seinem Lager» [13] (время между утром и ночью; состояние «в полусне», «в полудреме»). Однако в тексте де ла Мотт Фуке герой пытается уснуть, но ему препятствует какое-то странное чувство ужаса: «Wenn er vollends einschlummern wollte, war es, als stände ihm ein Schrecken entgegen und scheuchte ihn zurück...» [Там же]. Тщетная попытка уснуть и страх объясняют тревожное состояние рыцаря. «Начал забываться» в варианте В.А. Жуковского подчеркивает естественность процесса засыпания и отсутствие душевных мук. Таинственное видение в обоих вариантах является Гульбранду в момент, когда он пытается пробудиться. В оригинале де ла Мотт Фуке посещению

призраком героя во сне предшествует бессонница и душевная тревога.

В одной из новелл повести А.А. Бестужева-Марлинского «Вечер на Кавказских водах в 1824 году» рассказывается о внезапно появившейся в замке графа Глембы женщины, ставшей в прошлом жертвой его обмана и обольщения. Опасаясь ревности супруги, Глемба хитро обнадеживает, а затем убивает женщину. Злодеяние лишает героя покоя и сна: «Каждую полночь стали мечтаться графу привидения; бессонница высосала его; совесть преследовала повсюду» [Бестужев-Марлинский 1958: 273]. Убитая мерещится не только ему: «Уверяли, впрочем, будто и всем домашним чудилась женщина в белом платье, с распущенными волосами» [Там же]. Она медленно появлялась из дубовой комнаты, затем проносилась по коридорам замка, а встретив графа, «грозила ему перстом, указывала на небо и потом исчезала» [Там же]. Возможность призрака произвольно демонстрировать свое присутствие, согласно мифологическим представлениям, «сочетается со способностью негативно воздействовать на психическое и ментальное состояние человека» [Левкиевская 1995: 263]. Измученный привидением, раскаявшийся граф вскоре покидает дом. Перед смертью в горячке он сообщает страшные подробности преступления.

Мотив явления призрака загубленной души и желание возмездия характерны для новеллы А. Погорельского «Исидор и Анюта». Графиня решает остановиться на ночь в трактире в окрестностях Вены. Ночью она просыпается от шума, источник которого – под полом. Приподнявшись с кровати, героиня сквозь занавеску при свете ночника замечает приближающийся предмет. Занавеска произвольно раздвигается, «и пред глазами графини предстала женщина высокого роста, бледная, как смерть, и закутанная в белой окровавленной простыне» [Погорельский 1960: 49]. Испуганная женщина полагает, что происходящее – ужасный сон, но видение не уходит. Героиня решается заговорить первой. Призрак рассказывает ей страшную историю убийства трактирщиком – хозяином этого дома. Загубленная душа просит не только справедливости и наказания убийцы, но и

желает обрести покой: «Требую, чтобы завтра же ты съездила к министру и настояла, чтобы отрыли мои кости и предали их земле» [Погорельский 1960: 49]. Опасаясь появления сомнений в правдивости истории, привидение предлагает положить известный всем изумрудный перстень графини в его голову, а, когда останки обнаружат, он окажется в черепе. Графиня исполняет волю призрака.

Следует подчеркнуть, что связь между явлением призрака и насильственной смертью или самоубийством устойчива в текстах рассматриваемого периода, что определяется интересом романтиков к мифологическим представлениям. Возможное явление призрака Эмилии (драма М.Ю. Лермонтова «Испанцы») лишает сна и беспокоит ее убийцу – аббата Соррини: «...если я / Преследуем, терзаем буду / Ее рукой холодную повсюду, / <...> Кровавое пятно и день и ночь / Глазам бессонным станет представляться!» [Лермонтов 1965: 216–217]. В поэме «Джюлио» перед героем предстает образ обманутой Лоры, появление которого служит напоминанием о причиненном при жизни зле. В поэме А.С. Пушкина «Братья-разбойники» болезнь и бессонница младшего брата также осмысливается старшим в контексте душевных мук совести за прошлые грехи: «Пред ним толпились привиденья, / Грозя перстом издалека» [Пушкин 1950: 168].

В заключение следует отметить, что в рассмотренных произведениях отсутствие сна героев определяют иррациональные причины – необычные ситуации и видения, не поддающиеся рациональному объяснению. Наиболее распространенным можно назвать мотив появления призрака: души, пришедшей проститься и исполнить данную при жизни клятву, или загубленной, желающей справедливости и мщения. Асомническое пространство в момент встречи с необъяснимым связано с переживанием страха или муками совести.

Литература

1. Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1958. – Т 1. Повести. Рассказы. Очерки. – 688 с.

2. Буланов А.М. Теоретико-методологические и историко-литературные аспекты проблемы соотношения рационального и эмоционального – дальнейшие перспективы // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: сб. науч. ст. к 60-летию А.М. Буланова. – Волгоград: Изд-во «Панорама», 2005. – С. 5–12.
3. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб: Аxioma, 1996. – 232 с.
4. Жуковский В.А. Баллады. Поэмы и сказки / предисл. К. Пигарева; И.А. Озеровской. – М.: Правда, 1982. – 368 с.
5. Загоскин М.Н. Сочинения: в 2 т. / сост. коммент. С. Панова и А. Пескова. – М.: Худож. лит., 1987. – Т. 2. Комедии; проза; стихотворения; письма. – 815 с.
6. Левкиевская Е.Е. Привидение // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / ред. Н.И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995. – Т. 4. – С. 263–265.
7. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Худож. лит., 1964. – Т. 1. Стихотворения. – 695 с.
8. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Худож. лит., 1965. – Т. 3. Драммы. – 566 с.
9. Мирская Л.А. Дискурс «ночного» желания // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения: сб. по материалам междунар. конф. / ред.-сост. Е.В. Дуков. – М.: ЛЕНАНД, 2009. – С. 60–74.
10. Погорельский А. Двойник или мои вечера в Малороссии. Монастырка. – М.: Худож. лит., 1960. – 351 с.
11. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Т. 4. Поэмы. Сказки. – 552 с.
12. Сомов О.М. Купалов вечер: избр. произведения. – Киев: Дніпро, 1991. – 559 с.
13. Fouqué Friedrich de La Motte. Undine / Holzschnitten nach Zeichnungen von Adalbert Müller, ausgeführt von A. Gaber. Berlin: Ferd. Dümmler's Verlagsbuchhandlung, 1870 // Goethezeitportals. URL: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6676> (дата обращения: 15.10.2019).

ЛИТЕРАТУРА NON-FICTION В АСПЕКТЕ ПАЛОМНИЧЕСКОГО НАРРАТИВА

Автор рассматривает малоизученные образцы литературы non-fiction с проекцией на принципы паломнического повествования. Объединяющим является понятие травелога, синтезирующего художественный домysel с документализмом.

Ключевые слова: документальность, домysel, литература странствий, нарратив, паломничество, травелог.

The author examines poorly studied examples of non-fiction literature with a projection on the principles of pilgrimage narrative. Unifying is the concept of travelogue, synthesizing artistic speculation with documentary.

Keywords: documentary, fiction, literature of travels, narrative, pilgrimage, travelogue.

Аксиоматичен тезис о том, что Homoiter (*Человек путешествующий*) издавна стал персонажем самых ранних образцов европейского героического эпоса, в которых органично сочеталась фактология с художественным вымыслом. Эти «архаичные представления о пространстве, в частности, о роли пути в освоении пространства и становлении героя надолго пережили мифопоэтические времена» [Топоров 1992: 341]. Тем не менее статус литературы путешествий как медиа феномена в информационно-коммуникативной и эстетической функциях по сей день остается объектом научных дискуссий. Одни исследователи пишут о размытой структуре явления, другие – считают правомерным говорить о самостоятельном жанровом образовании со своими специфическими параметрами и системообразующими принципами. Подобный разброс мнений закономерен, поскольку разделить художественную и нарративно-нефиксационную формы литературы путешествий проблематично.

Оживление колониционных процессов, установление дипломатических отношений между странами Запада и Востока в различных форматах активизировали распространенность путевых очерков, отчетов о вояжах и торговых миссиях, а также модифицированные варианты эпистолярных, дневников, мемуаров, эссеистики и т.п. Можно сказать, что перед нами весьма специфические образцы литературы путешествий, или травелогии (по современной терминологии). Пик популярности подобных произведений приходится на эпоху Просвещения, которая характеризовалась энциклопедизмом и центробежными тенденциями в получении нового знания о мире за пределами собственного дома, страны, континента. Данная ветвь литературы характеризуется ярко выраженным прагматизмом и просветительской направленностью, что давно стало объектом научного изучения. Доминирующей нарративной чертой русской путевой литературы, классическими моделями которой считаются «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова и «Остров Сахалин» А.П. Чехова, также является информативно-познавательная, поскольку текст насыщается этнографическими и историческими деталями, однако (подчеркнем) в высоко художественной форме.

И все же разница между путевыми очерками non-fiction и собственно травелогией не всегда четко артикулируется. Примером являются путевые записки русских служилых людей, к сожалению, малоизученные. Таковы, например, черновые «рабочие» заметки (очерки) А.С. Грибоедова, составляющие единство с его официальной деловой документацией: отчетами, предложениями, резолюциями, проектами. Только в 2019 г. эти документы удостоились отдельного издания. Назначенный в середине 1818 г. секретарем русской дипломатической миссии в Тегеране автор «Горя от ума» неоднократно совершал длительные поездки по южно-восточным землям, о чем делился в письмах с друзьями и что пытался зафиксировать документально.

Так, в путевых записях 1818–1827 гг. воспроизведены детали нескольких маршрутов Грибоедова из России через Кавказ в Персию. Это девять фрагментов: «Моздок – Тифлис», «Тифлис – Тегеран», «Тегеран – Султанея», «Рассказ Вагина»,

«Миана – Тавриз – Гаргары», «Ананурский карантин», «Тифлис – Тавриз», «Крым», «Эриванский поход». Н.В. Иванова подчеркивает их «наджанровый» характер, отождествляя с понятием «путевой цикл». По ее словам, Грибоедов «использует конспективную модель “сюжетного плана” как форму изложения материала, оставаясь верным предельно лаконичному принципу перечисления ключевых событий» [Иванова 2010: 20].

Разумеется, суждение справедливое. Понятно, что места, по которым пролегали многотрудные пути автора, представлялись основной массе соотечественников *terra incognita*. Однако отметим: статус дипломата предполагал не элементарное любопытство, выливающееся в ознакомительное описание, но личный интерес, нацеленный на государственный подход к новым землям и населяющим их народам.

В частности, перед путешествующим дипломатом, в первую очередь, вставал вопрос о необходимости получения информации из наиболее достоверных источников. «Скажите, не печально ли видеть, как у нас о том, что полагают происшедшим в народе, нам подвластном, и о происшествии столько значащем, не затрудняются заимствовать известия из иностранных ведомостей, и не обвиняясь выдающих по крайней мере за правдоподобные, потому что ни в малейшей отметке не изъявляют сомнения, а можно б было кажется усомниться<...>» [Грибоедов 2019: 8]. «А где настоящий источник таких вымыслов? Кто первый их выпускает в свет? – продолжает размышления автор. – Какой-нибудь армянин, недовольный своим торгом в Грузии, приезжает в Царьград и спасмурным лицом говорит товарищу, что там плохо дела идут. Приятельское известие передается другому, который частный ропот толкует общим целому народу. Третьему не трудно мечтательный ропот превратить в возмущение! Такая догадка скоро приобретает газетную достоверность и доходит до «Гамбургского Корреспондента», от которого ничто не укроется, а у нас привыкли его от доски до доски переводить, так как же не выписать оттуда статью из Константинополя? <...> не всяким турецким слухам надлежит верить, что если здешний край в отношении к вам, господам петербуржцам, по справедливости

может назваться краем забвения, то позволительно только что забыть его, а выдумывать или повторять о нем нелепости не должно» [Грибоедов 2019: 10].

Нетрудно заметить, что в Грибоедове одновременно «говорили» высокообразованный профессионал, подготовленный к несению дипломатической службы, государственное лицо и писатель: драматург, прозаик, поэт, автор гениальной комедии. Разве слухи, ходившие среди населения и воспринимаемые петербургскими чиновниками как источник информации, не аналогичны сплетням, опутавшим Чацкого? Вопрос риторический.

Кроме того, Грибоедов считал целесообразным работать с картографическими материалами и, вероятно, по мере надобности уточнять имевшиеся в его распоряжении карты кавказских и прикаспийских территорий, границы которых по причине постоянных военных действий перекраивались. Российские географические карты того времени были насыщены названиями географических объектов большей частью персидского происхождения. Лингвистами обнаружено, что в записках Грибоедова ощущается стремление автора, блестяще знающего персидский язык, привести различные варианты написания иранизмов, добиваясь точности в воспроизведении их фонетических особенностей. Доказано также, что «письменные фиксации» иранизмов-топонимов вошли в качестве нормы в написание некоторых наименований на официальных географических картах: Нахичевань, Дарьял, Карабах и др. [см.: Абдалтаджеддини 2015: 8].

Но если синкретизм наблюдений Грибоедова объясняется общей уникальностью его личности, то художественные и лингвистические «интересы» Ф.Ф. Торнау – русского офицера, участника Кавказской войны, кажутся хитроумными находками. Его записки, печатавшиеся в журналах 1860-х–80-х гг. уникальны по жанру, объединяющему описания боевых сражений с воспоминаниями о впечатлениях во время разных по длительности служебных экспедиций в Чечню (1832), Абхазию,

Черкесию (1835, 1836), а также о пребывании в двухлетнем плену у горцев (1836–1838).

Факт существования множества наречий на Кавказе, как известно, существенно затруднял общение между жителями. «По этим причинам многие на Кавказе, долее меня имевшие случай ознакомиться с горцами и вообще с местными обстоятельствами, считали подобного рода путешествие делом совершенно несбыточным. Но чем более представлялось препятствий и затруднений, тем сильнее укоренялось во мне желание исполнить путешествие вопреки всем предсказаниям<...>» [Торнау 2008: 180]. И сам Ф.Ф. Торнау признается в остроумном выходе. Ему, профессиональному разведчику, приходилось «выдавать себя за человека, принадлежащего к племени, которого языка не понимали жители того места, где я находился» [Там же]. В итоге разноплеменность и разноязычие позволяли безнаказанно участвовать в подготовке военных операций. В частности, настоящая цель пребывания в Абхазии, «откуда найдено было удобным начать мои путешествия», заключалась в том, что Ф.Ф. Торнау получил «гласное назначение состоять при войсках абхазского действующего отряда» [Там же].

Разве вышеизложенный сюжет не основа собственно художественной интриги в литературном произведении любого уровня? Положительный ответ очевиден.

Более того, признавая, что перемещения по местности приносили иногда мало удовольствия, Торнау не скупится на описания горной экзотики. К примеру, считал нужным подчеркнуть, что он, первый «между русскими», имел «случай» увидеть кавказского зубра, который похож на сородичей из Беловежской пуши [Торнау 2008: 255–256]. При всем прочем боевой офицер отдавал дань точным статистическим выкладкам. Так, сумел вычислить, что «абазинского племени» на Кавказе около 128 тысяч душ, черкесов до 500 тысяч, а татар (имеются в виду ногайцы и карачаевцы) по 8 тысяч душ. [Торнау 2008: 269]. Собранные же им этнографические сведения, были, по его мнению, «новы и весьма положительны» [Там же: 267].

Разумеется, авторы отчетов о вояжах, торговых миссиях, поездок с деловыми целями и даже описаний военных экспедиций занимались, прежде всего, надлежащей репрезентацией прагматически детерминированного материала. В отличие от путешественников, совершавших вояж ради развлечения или расширения собственного кругозора, они не были столь свободны в выборе стиля. Но, в то же время, стремились поделиться своим опытом не только в форме путевых очерков, но и дневников, писем, мемуаров.

На наш взгляд, нарративом травелога обладает практически любой текст, созданный автором-путешественником, который сочетает документализм с элементами занимательности. Общеизвестный блестящий образец – «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» А.С. Пушкина. Утилитарная функция путевого травелога, суть которой оставалась неизменной на протяжении всей истории его развития, дополнялась другими в зависимости от изменений социокультурной среды, особенностей мировосприятия и информационных запросов современников. Отметим, что во второй половине XIX столетия появляются специализированные издания, такие, например, как «Вокруг света» в России (1861) и «National Geographic» в США (1888). Весьма перспективным в этом плане представляется ориентация на концептуальные представления так называемой имажинальной, или гуманитарной, географии (Д.Н. Замятин). Будучи междисциплинарным научным направлением, она изучает различные формы осмысления земных пространств в человеческой деятельности.

Разумеется, невозможно отрицать связь (генетическую и типологическую) между травелогическим нарративом в литературе non-fiction и паломнической традицией. Общеизвестно, что в жанре древнерусских «хожений» важны религиозно-детерминированные дистанционные ожидания встречи с конкретной сакральной локацией; целенаправленность, заключающаяся в духовно-нравственном очищении путника, т.е. катарсис; сакральный ракурс изображения материальных объектов и географических реалий, который сочетается с

фиксацией прагматично-ориентированных деталей целого; интертекстуальная насыщенность нарратива библейскими реминисценциями и аллюзиями и т.п.

Все эти качества давно вошли в поле зрения литературоведов. Но, на наш взгляд, и к паломническим «хождениям» вполне применимо понятие травелога. Поскольку, помимо вышесказанного, паломнические тексты были призваны выполнять роль своеобразных путеводителей для последователей, которые решились бы повторить маршрут паломника. Это побудило уделять пристальное внимание рельефу местности, природным ориентирам, особенностям расположения сакральных объектов, конкретному местонахождению реликвий и пр., что обусловило наличие в них травелогического нарратива.

Так, к репрезентативным образцам паломнической литературы относится классический текст XII века «Житие и хождение игумена Даниила из Русскойземли». Это своеобразное «начало всех начал». Тем не менее, некоторые исследователи отмечают сухость и деловитость описаний; имеется даже сопоставление (явно не в пользу игумена) с впечатлениями англосакса Зевульфа, посетившего Святую землю приблизительно десятилетием раньше. «Зевульф <...> создает живое, образное, очень эмоциональное и полное трагизма описание шторма у берегов Яффы (Иопии). Он дает описание палестинских дорог, где валяются трупы людей, убитых сарацинами и изъеденных дикими животными. Таких сильных картин у Даниила нет» [Данилов 1954: 92].

Однако есть другое: стремление точнейшим образом воспроизвести свое путешествие со множеством подробностей. Так, описывая путь в Иерусалим, игумен Даниил замечает, имея в виду своих последователей, что от Царьграда следует идти по морскому берегу триста верст до Великого моря. Потом еще сто верст; от Калиполя до города Авиды верст восемьдесят, а от Крита до острова Тенеды – тридцать и т.п. Чем не травелог-путеводитель в современном значении слова? Здесь «перемещение по “карте” религиозно-моральных систем»

[Лотман 2000: 298] географически скоординировано, что является обязательной чертой любого путешествия.

Можно утверждать: синтез элементов повествования pop-fiction с травелогическим нарративом обусловили жизнеустойчивость и долговечность паломнического жанра в целом. Но это тема отдельных размышлений.

Литература

1. Абдалтаджеддини Н. Иранизмы в мемуарах, дневниках, письмах А.С. Грибоедова и А.П. Ермолова: автореф. дис. ... канд.филол. наук. – СПб.: СПбГУ, 2015. – 26 с.
2. Грибоедов А.С. О Кавказе и Персии. Путевые заметки, письма. – М.: Юрайт, 2019. – 138 с. – (Антология мысли).
3. Данилов В.В. К характеристике «Хождения» игумена Даниила // ТОДРЛ – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1954.– Т. XX.– С. 92 – 105.
4. Иванова Н.В. Жанр путевых записок в русской литературе первой трети XIX века: тематика, поэтика: автореф.дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПУ, 2010. – 26 с.
5. Лотман Ю.М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб., 2000. – С. 297–303.
6. Топопров В.Н. Пространство // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – М.: Сов.энцикл., 1992.– Т.2. – 341 с.

С.О. Егорова
Россия, Волгоград

ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ЭСХАТОЛОГИИ ГОГОЛЯ

В статье анализируется содержательная преемственность «Переписки» 1847 года с «Ревизором», а впоследствии и с «Мертвыми душами», обозначается источник эсхатологической угрозы русскому миру и путь его спасения.

Ключевые слова: эсхатология, символика, Н.В. Гоголь.

The article analyses the content continuity of Gogol's works states the source of the eschatological threat to the Russian world and the way of its salvation.

Keywords: eschatology, symbolism, N.V. Gogol.

«Мертвые души» безусловно утверждают заданное Гоголем в «Ревизоре» смещение идеала с патриархального (прежде всего, малороссийского) мира первых двух циклов на современный русский (имперский). Эксплицируется это смещение в «Переписке» (1847). Л.В. Жаравина в своей монографии, возможно, первой принципиально поставила вопрос о глубокой преемственной связи «Переписки» и такими гоголевскими шедеврами, как «Ревизор» и «Мертвые души» [см.: Жаравина 1996: 127–128, 130, 157].

«Авторская исповедь» связывает появление «Переписки» с замыслом продолжения «Мертвых душ», а именно – с поиском литературных персонажей:

«Я имел неосторожность заговорить вперед кое о чем из того, что должно было мне доказать в лице выведенных героев повествовательного сочинения» [VIII: 443].

Будучи абсолютно самобытной и самодостаточной книгой, «Переписка» призвана была развить в публицистической форме ряд идей первого тома «Мертвых душ», которые читающая публика, по мнению Гоголя, поняла не вполне. Этот источник и задача «Переписки» переходит из подтекста в текст во включенных в нее Гоголем «Четырех письмах разным лицам по поводу Мертвых душ». Во втором из них писатель признается:

«Ну, хоть бы и это мое сочиненье, которое теперь вышло и которому название «Мертвые души», – произвело ли оно то впечатление, какое должно было произвести, если бы только было написано так, как следует? Своих же собственных мыслей простых, неголовомных мыслей, я не сумел передать и сам же подал повод к истолкованию их в превратную и скорее вредную, нежели полезную, сторону» [VIII: 291].

Впоследствии, отвечая на критику С.Т. Аксакова 28 августа 1847 года, Гоголь пишет другу:

«Видя, что еще не скоро я совладаю с моими “Мертвыми душами”, и скорбя истинно о бесхарактерности направления и современной анархии в современной литературе, ... я поспешил заговорить о тех вопросах, которые меня занимали и которые готовился развить... в живых образах и лицах. Опрометчивая, а по-вашему, несчастная книга вышла в свет» [XIII: 374].

Ключевая же общность «Мертвых душ» и «Переписки» состоит, по оценке Л.В. Жаравиной, в том, что обе книги представляют собою особый вид утопии, где фантастику заменяет чудо преображения русского человека и русского мира в целом [см.: Жаравина 1996: 130].

Гоголевская апология русской имперской современности в «Переписке» имеет определенную синтагматику, которая способна прояснить многое в сюжетно-смысловом целом первого тома «Мертвых душ» и его эсхатологической составляющей. Л.В. Жаравина охарактеризовала «Переписку» как утопию «должностную», в которой углубленное развитие получили идеи, владевшие Гоголем еще в период работы над «Ревизором» и выразившиеся в его позднейших переосмыслениях [см.: Жаравина 1976: 118, ср.: Жаравина 1996: 148, 158]. Находя причину всех зол России в непонимании людьми святости своих званий, Гоголь в «Переписке» видит единственным путем нравственного возрождения личности ее «согласие» с «местом», полное духовное приобщение государственному целому. И в «Авторской исповеди» оно предстает для мятущихся и сомневающихся душ «пристанью и твердой землей» [VIII: 460]. В «Переписке» русское государственное устройство предстает плодом «божественной» мудрости:

«...чем больше всматриваешься в организм управления губерний, тем более изумляешься мудрости учредителей: слышно, что сам Бог строил незримо руками государей» («Занимающему важное место») [VIII: 357].

Это обуславливает спиритуальную природу монарха и монархии, понимаемую одной только Россией:

«Монарх <...> неминуемо должен наконец сделаться весь одна любовь... Всё полюбивши в своем государстве... и

обративши все, что ни есть в нем, как бы в собственное тело свое... В Европе не приходило никому в ум определять высшее значение монарха...» («О лиризме наших поэтов») [VIII: 258].

Отсюда вытекает «одухотворенность» всей административной иерархии как системы последовательных раскрытий духовного целого. Движение «административной» любви мыслится Гоголем и встречным, идущим снизу-вверх:

«...она (любовь – С.Е.) должна быть передаваема по начальству, и всякий начальник, как только заметит ее устремление к себе, должен в ту же минуту обращать ее к поставленному над ним высшему начальнику, чтобы таким образом добралась она до своего законного источника, и передал бы ее торжественно в виду всех любимых царь самому Богу» [VIII: 366].

Соответственно, эсхатологическая угроза русскому имперскому миру (а в его лице – человечеству) вытекает из забвения людьми «святыни» своих административных призваний:

«Еще ...не совсем открылась страшная истина нынешнего века, что теперь все грешат до единого» [VIII: 306]; *«... вина так теперь разложилась на всех, что никаким образом нельзя сказать вначале, кто виноват более других» («Нужно любить Россию»)* [VIII: 351].

Эсхатология обнаруживает в конечном счете свой эпический характер: угроза обращена на самую землю, чьим метонимическим продолжением выступает народ, погрязший в грехах и впустивший бесов в свои души:

«Уже крики на бесчинства, неправды и взятки – не просто негодование благородных на бесчестных, но вопль всей земли, послышавшей, что чужеземные враги вторглись в бесчисленном множестве... и наложили тяжелое ярмо на каждого человека...» [VIII: 300].

Финальный монолог князя в Заключительной главе второго тома «Мертвых душ» рисует эсхатологическую картину гибели России именно как утверждение в ней альтернативной (дьявольской) иерархии:

«...гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплемennых языков, а от нас самих; что уже, мимо законного управленья, образовалось другое правленье, гораздо сильнейшее всякого законного...» [VII: 126].

Утвердилась же она именно в результате забвения людьми «святыни» их служебных мест, званий и призваний:

«...Я приглашаю вспомнить долг, который на всяком месте предстоит человеку. Я приглашаю рассмотреть ближе свой долг и обязанность земной своей должности, потому что это уже нам всем темно представляется...» [VII: 127].

Поэтому спасение всех и каждого в России мыслится автором «Переписки» во всеобщем вступлении в службу как возвращения от мертвой / телесной периферии к живому / одухотворенному имперскому центру:

«Всяк должен подумать теперь ...о своем спасении... На корабле своей должности и службы должен теперь всяк из нас выноситься из омута, глядя на Кормщика небесного... и хватиться за свою должность, как утопающий хватается за доску... Служить же теперь должен из нас всяк не так, как бы служил он в прежней России, но в другом небесном государстве, главой которого уже Сам Христос...» [VIII: 344].

Первопричиной же всеобщих грехов в «Переписке» объявляется духовный сон / омертвление современного человека, изображая которое в «Предметах для лирического поэта в нынешнее время», Гоголь фактически рисует портрет «собирательного» героя первого тома «Мертвых душ»:

«Воззови... к прекрасному, но дремлющему человеку... уже он далеко от берега, уже несет и несет его ничтожная верхушка света, несут обеды, ноги плясавиц, ежедневное сонное опьянение; нечувствительно облекается он плотью и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души <...> выставь ему ведьму старость, к нему идущую, которая вся из железа, перед которой железо есть милосердье, которая ни крохи чувства не отдает назад и обратно. О, если б ты мог сказать ему то, что должен сказать мой Плюшкин, если доберусь до третьего тома "Мертвых душ"!» [VIII: 278].

Упоминание Плюшкина знаменательно тем, что предыдущий пассаж почти буквально повторяет лирическое отступление о старости в посвященной ему главе:

«Грозна, страшна грядущая впереди старость, и ничего не отдает назад и обратно! Могила милосерднее ее, на могиле напишется: здесь погребен человек! но ничего не прочитаешь в хладных, бесчувственных чертах бесчеловечной старости» [VI: 127].

Напрямую касаясь Плюшкина, оно суммирует трагедию всей галереи «мертвых душ», видимых нами глазами рассказчика и Чичикова. По точному определению Л.В. Жаравиной, помещики первого тома и Чичиков – образцы «оплотненной личности» [Жаравина 1996: 161]. Поэтому возрождение человека с помощью литературы состоит в том, что *«в уроде... вы почувствуете идеал того, чего карикатурой стал урод»* [VIII: 317].

Важно наблюдение Ю.В. Манна о том, что в «Мертвых душах» активируется античная символика сна как парафраза смерти – телесной и духовной [см.: Манн 1984: 164–165]. *«Веки проходят за веками, – полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлют беспробудно...»* [VII: 23]. И как прямое преддверие смерти: *«Он позабыл, что наступил ему тот роковой возраст жизни, когда все становится ленивей в человеке, когда нужно его будить, будить, чтоб не заснул навеки...»* [VI: 691].

«Мертвые души» вкупе с «Перепиской» окончательно утверждают в качестве идеала не патриархальный, но русско-имперский современный мир как объект осуществляющейся эсхатологической угрозы.

Однако в свете нового имперского идеала содержание «конца света» – всеобщее омертвление душ и превращение людей в бездуховную плоть – радикально разворачивает эсхатологические смыслы предшествующих гоголевских произведений и циклов – прежде всего, «Старосветских помещиков» и «Ревизора». Если в «Старосветских помещиках» петербургская цивилизация исходно знаменовала собою эсхатологическую угрозу патриархальному миру, а спасение от

нее состояло в бегстве / возврате в замкнутый мир родного гнезда, то в первом томе «Мертвых душ», наоборот, «эсхатологическое» по своим масштабам душевное омертвление способствует как раз замыканию его жертв в своих медвежьих «углах» и отъединению от русского общественно-государственного идеального целого. Петербургская империя выступает уже не источником, а объектом эсхатологической угрозы.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. – М. – Л.: АН СССР, 1937–1952. В работе тексты Гоголя цитируются по этому изданию с указанием тома – римскими цифрами и страниц – арабскими цифрами.
2. Жаравина Л.В. Смех Гоголя как выражение идейно-нравственных исканий писателя // Русская литература. – 1976. – № 2. – С. 109–119.
3. Жаравина Л.В. А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь: философско-религиозные аспекты литературного развития 1830–1840-х годов. – Волгоград: Перемена, 1996. – 214 с.
4. Манн Ю.В. В поисках живой души. – М.: Книга, 1984. – 416 с.

М.К. Кшондзер
Германия, Любек

МИСТИКА И РЕАЛЬНОСТЬ В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «ФАУСТ»

Повесть «Фауст» выделяется среди других «таинственных» повестей И.С. Тургенева философской и психологической насыщенностью, обилием литературных и общемировоззренческих реминисценций, на фоне которых раскрывается основная коллизия, связанная с проблемами чувства и долга, рационального и иррационального, любви и самоотречения.

Ключевые слова: долг, самоотречение, мистика, рациональное, иррациональное.

The story "Faust" stands out among other "mysterious" stories by I.S. Turgenev's philosophical and psychological richness, an abundance of literary and worldview reminiscences, against which the basic conflict associated with the problems of feeling and duty, rational and irrational, love and self-denial is revealed.

Keywords: duty, self-denial, mysticism, rational, irrational.

Поздний период творчества Тургенева представляет особенный интерес с точки зрения соотношения в нем рационального и иррационального. Именно в этот переходный для России период (окончание Крымской войны и смерть Николая I) обострились личные переживания писателя, на фоне которых отчетливо проявились поиски новых форм отражения действительности. Интерес к проблемам современности, всегда характерный для творческой манеры Тургенева, в поздних произведениях отразился своеобразно, он как бы уходит от решения актуальных вопросов и обращается к таким ситуациям, «которые позволили бы ему подойти к воспроизведению неустойчивости, шаткости, изменчивости как формы быта, так и психики отдельной личности» [Долгополов и др. 1973: 57]. Не случайно поздние повести Тургенева принято называть «таинственными», т.к. в них автор пытался объяснить новые веяния эпохи с позиций внутреннего психологического мира отдельной личности. По справедливому мнению А.Б. Муратова, 70–80-е годы 19 века – это то время, когда происходило смещение «некогда непреложных нравственных понятий» и человек ощущал «непрочность своего существования, подверженного многочисленным случайностям», что «обостряло интерес к коренным вопросам бытия, к вопросам жизни и смерти» [Муратов 1985: 102].

В контексте данной проблематики особый интерес представляет повесть «Фауст», в которой наиболее ярко отразились поиски новых форм как на уровне сюжета и композиции, так и в психологическом и общемировоззренческом плане. Повесть представляет собой «рассказ в девяти письмах». Повествование ведется от лица

рассказчика, история которого в чем-то перекликается с судьбой самого Тургенева, однако «характер художественной трансформации биографических фактов и философских представлений Тургенева в “Фаусте” носит достаточно опосредованный характер: наряду с тем, что писатель относится к персонажам рассказа как единомышленник, он и во многом полемизирует с ними» [Леа Пильд]. О внутреннем состоянии автора в период написания «Фауста» можно судить по его письму к М.Н. Толстой от 25 декабря 1856 года: «Мне было горько стареться, не изведав полного счастья – и не свив себе покойного гнезда. Душа во мне была еще молода и рвалась и тосковала; а ум, охлажденный опытом, изредка поддаваясь ее порывам, вымещал на ней свою слабость горечью и иронией <... > “Фауст” был написан на переломе, на повороте жизни – вся душа вспыхнула последним огнем воспоминаний, надежд, молодости <...> Очень меня радует, что Вам понравился “Фауст”, и то, что Вы говорите о двойном человеке во мне – весьма справедливо, только Вы, быть может, не знаете причины этой двойственности» [Тургенев 1988, т. 3: 170].

Как видно из этого письма, Тургенев «определяет свою психологическую "двойственность" как коллизию ума и души» [Леа Пильд]. В связи с этим возникает тема Фауста, которая становится психологическим центром повести и критерием оценки героев. Повесть предваряет эпиграф из «Фауста» Гете: «Entbehren sollst du, sollst entbehren» (Отречься должен ты, отречься). По справедливому мнению В. Жирмунского, «эпиграф из Гете подчеркивает элемент пессимистического скепсиса и отречения, присущий творчеству Тургенева» [Жирмунский 1937: 359]. Анализу гетевского «Фауста» Тургенев посвятил специальную статью в 1845 году, основная мысль которой – показать иллюзорность любого представления об истине в последней инстанции. Трагедия Фауста, по Тургеневу, в том, что он живет только собой. И.С. Тургенев воспринимал великое произведение Гете с позиций русского европейца, избегая крайностей в его оценке и понимая особенности русского мировидения: «Может быть, мы, читая “Фауста”, – пишет

И.С. Тургенев, – поймём, наконец, что разложение элементов, составляющих общество, не всегда признак смерти... Мы не будем бессмысленно преклоняться перед “Фаустом”, потому что мы русские; но поймем и оценим великое творение Гете, потому что мы европейцы...» [Тургенев 1982: 11: 37]. Философия отречения становится основным психологическим и мировоззренческим центром повести «Фауст», все герои как бы проверяются этим понятием, т.е. выбирают разные модели поведения в зависимости от их отношения к проблеме отречения.

Борьба между долгом и чувством, «коллизия ума и души», определившая двойственность Тургенева, о которой он говорит в письме к М.Л. Толстой, явственно проявляется в изображении трех главных героев повести – Веры Ельцовой, ее матери и самого рассказчика. Тема трагизма любви звучит и в других произведениях Тургенева («Затишье», «Переписка», «Яков Пасынков», «Ася», «Первая любовь», «Песнь торжествующей любви», «Клара Милич»), поэтому можно говорить об архетипе трагической любви в творчестве Тургенева, однако повесть «Фауст» выделяется среди них своей философской и психологической глубиной, обилием литературных и общемировоззренческих реминисценций, на фоне которых раскрывается основная коллизия, связанная с проблемами чувства и долга, рационального и иррационального, жизни и смерти, любви и самоотречения.

Повесть «Фауст» часто относят к так называемым «таинственным повестям», имея в виду ее иррациональное начало, связанное с образом матери Веры Ельцовой, сыгравшей столь драматическую роль в судьбе дочери. Однако фантастическая составляющая является не самоцелью для Тургенева, а скорее лишь одним из способов проникновения в глубины человеческой психики и стремлением разобраться в непостижимых тайнах бытия. Пытаясь объяснить причины смерти Веры Ельцовой, рассказчик (а, следовательно, и сам автор) рассуждает о «непонятном вмешательстве мертвых в дела живых» и приходит к выводу, что судьба человека незримо связана с судьбой его предков и что «нужно смириться и

преклонить головы перед Неведомым». Образ матери главной героини, несомненно, самый таинственный и в то же время самый прямолинейный образ повести.

В чем же заключается главная идея повести, герои которой с разных сторон отражают ее? Мы уже говорили о необходимости отречения во имя долга, к такому выводу приходит рассказчик, но сам автор не вполне разделяет его мнение. Все герои повести антиномичны и неоднозначны, они не поддаются прямолинейным оценкам. На примере эволюции рассказчика можно отчетливо проследить, какие метаморфозы происходят с героем на протяжении повествования, как он раскрывается и видоизменяется в связи с постигшим его глубоким чувством к Вере.

В начале повести перед нами вдумчивый человек средних лет, который с чувством легкой грусти вспоминает свою молодость, увлечение немецкой литературой, музыкой, театром, и в то же время его не покидает ощущение отсутствия в прожитой жизни чего-то самого важного, стремление испытать это потрясение. Эпистолярный жанр позволяет герою проанализировать свое состояние, признаться самому себе, что в его прошлой жизни отсутствовала любовь, и это — психологический центр повествования, позволяющий автору раскрыть его основную идею. Увлечение Верой Ельцовой в молодости не было для героя настоящим глубоким чувством, это поняла мать Веры, отказав Павлу Александровичу выдать дочь за него. Для понимания основной идеи повести очень важен разговор матери с героем, когда она в ответ на его слова о надломленности поколения говорит: «Надламывать себя не для чего, — ... надо всего себя переломить или уж не трогать...» [Тургенев 1980, т. 5: 99]. Мать Веры при всей своей приверженности строгой системе воспитания, основным принципом которой было умение выбрать в жизни «или полезное, или приятное», поняла, что в герое нет той силы страсти, того надлома, который способен дать счастье ее дочери, а может принести только разочарование и гибель. Обычно старшую Ельцову характеризуют как холодную и расчетливую

женщину, воспитавшую дочь только на разумных началах и пытавшуюся оградить ее от сильных чувств и эмоций, в том числе и от поэзии и искусства, которые способны вызвать глубокие страсти. Однако внимательное прочтение повести позволяет понять истинные причины такого поведения матери и воспринять ее образ в несколько ином ракурсе. Тургенев не случайно подробно описывает историю жизни Ельцовой-старшей, мать которой, итальянку по происхождению, на второй день после родов убил бывший жених, а мужа застрелил товарищ на охоте. Отец г-жи Ельцовой после смерти жены стал интересоваться кабалистикой, считал, что можно вызывать умерших. Портретные характеристики отца и матери Ельцовой-старшей позволяют понять истоки тех противоречий и трагических страстей, которые терзали ее всю жизнь и от которых она пыталась уберечь дочь: «Дед Веры поразил меня сходством с своей дочерью. Только черты у него <...> казались еще строже, заостреннее и резче, а в маленьких желтых глазах просвечивало какое-то угрюмое упрямство. Но что за лицо было у итальянки! Сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза <...> Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло здоровьем, роскошью молодости и женской силы» [Тургенев 1980, т. 5: 118].

Упрямство и склонность к мистике отца, страстность и неудержимость матери, роковая смерть мужа — все это сформировало характер матери Веры и определило ее отношение к действительности. В разговоре с героем-рассказчиком она признается, что боится «тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу» [Тургенев 1980, т. 5: 98]. Властный характер матери, сложившийся в результате внутренней борьбы и преодоления бурных страстей и эмоций, сильно воздействовал на ее дочь, которая получила в наследство от своих предков страстную натуру, впечатлительность, умение скрывать свои чувства и подавлять эмоции. Мать сознательно ограждала Веру от

искусства и поэзии, т.к. они могли вызывать сильные чувства, которые приводят к гибели.

Тема отрицательного отношения к искусству и поэзии волновала и самого Тургенева. По свидетельству М.Н. Толстой, замысел повести «Фауст» возник именно из споров Тургенева с ней о пользе или вреде поэзии. Мысли автора высказывает герой-рассказчик в разговоре с Верой, утверждая, что, не читая настоящей литературы и поэзии, она лишает себя «самого законного наслаждения». Предлагая Вере познакомиться с «Фаустом», рассказчик вступает в скрытый спор с матерью Веры, пытаясь ей доказать власть страстей над человеком. Чтение «Фауста», действительно, оказало очень сильное воздействие на Веру, она как бы проснулась от долгой спячки и постигла тайны страсти. Скрытое противостояние рассказчика и матери Веры лейтмотивом проходит через всю повесть и усиливает драматизм повествования. Следя за эволюцией героини и замечая изменения в самом себе, герой все время ведет внутренний диалог с матерью Веры, которая незримо наблюдает за судьбой дочери: «Что, взяла, — подумал я с тайным чувством насмешливого торжества, — ведь вот же прочел твоей дочери запрещенную книгу!» [Тургенев 1980, т. 5: 109]. « Но все-таки я собой доволен... если я разбудил эту душу, кто может меня обвинить? Старуха Ельцова пригвождена к стене и должна молчать» [Тургенев 1980, т. 5: 111].

Судьба Веры, с одной стороны, как бы подтверждает справедливость опасений матери о пагубном воздействии искусства на людей, а с другой стороны, отражает всю сложность и неоднозначность отношения самого автора к любви и ее подчас трагическим последствиям. Как уже отмечалось, у Тургенева любовь всегда окрашена в трагические тона, но это не делает ее менее прекрасной и притягательной. Любовь открывает в человеке новые, не изведанные доселе чувства и эмоции: Вера превращается из заторможенного ребенка в страстную женщину, рассказчик переживает полное перерождение, чувствуя, что заново открывает мир и меняет свое несколько ироничное и эгоистичное отношение к женщине: «Влечение мое к ней

становилось все сильнее и сильнее... Так я никогда не любил, никогда! Манон Леско, Фретильоны – вот были мои кумиры... а теперь... я только теперь узнал, что значит полюбить женщину» [Тургенев 1980, т. 5: 119]. Не случайно в своих терзаниях между чувством и долгом и в поисках выхода герой иронически замечает, что даже всемогущий Мефистофель не может ему помочь.

Павел Александрович – рефлексирующий герой. По мнению Тургенева, рефлексия составляет отличительную черту его современности. Рефлектировать – значит мыслить и уметь оценивать свои поступки со стороны. Рефлексирующий герой Тургенева, безусловно, продолжает традиции русской литературы, однако приобретает новые черты под влиянием немецкой классической философии эпохи романтизма.

Эйфория любви, по Тургеневу, неизбежно оканчивается трагедией. Предчувствие беды не оставляло рассказчика, он понимал, что коллизия будет иметь трагический конец. Смерть Веры была предначертана судьбой ее предков, таинственной ролью матери, которая и унесла ее в могилу, почувствовав, что не смогла уберечь дочь от пагубной страсти. Однако повесть не столь прямолинейна, и это замечали критики еще при жизни Тургенева. Так, С.А. Венгеров, разбирая повесть в 1875 году, считает, что нельзя сопротивляться эмоциональным порывам и отказываться от любви во имя долга: «Печальным предостережением возвышается перед нами симпатичная фигура Веры Ельцовой, увеличивая собою галерею привлекательных женских портретов Тургенева. В ее лице защитники свободы человеческого сердца могут почерпнуть гораздо более сильные доказательства, чем из всех жоржсандовских романов, потому что ничто не действует на нас сильнее, чем грустный финал, являющийся результатом известного нерационального явления» [Венгеров 1875: 72].

Взгляды Тургенева на проблемы любви и самоотречения во многом формировались под влиянием философских воззрений Гете и Шопенгауэра. Принимая теорию Шопенгауэра о том, что, незаинтересованность созерцания – единственный путь к

достижению объективности, он больше разделял мысли Гете о необходимости преодоления абстрактности познания через любовь. По справедливому мнению современных исследователей, «отречение» в рассказе понимается широко: с одной стороны, это трагическое признание персонажами своей ограниченности, с другой же стороны, «отречение», понятое Тургеневым в духе Гете, включает в себя возможность «бесконечного восстановления» [Леа Пильд].

Общение Тургенева с выдающимися европейскими писателями того времени (Флобер, Золя, Мопассан, братья Гонкур, Доде, Мериме), возможно, повлияло на положенный в основу сюжета повести адюльтер, однако интерпретация образов, психологическая глубина, своеобразие характеров, прекрасные пейзажные зарисовки создают неповторимый тургеневский стиль.

Архетип «трагической любви» как «ценностно-смысловое ядро» повести «Фауст» раскрывается Тургеневым через судьбы героев. Заключительные строки, в которых рассказчик как бы признает необходимость отречения от любви во имя долга, в какой-то степени являются декларативными. Однако психологическая, мировоззренческая и художническая глубина повести, мистическое начало, способствующее раскрытию внутреннего идейного конфликта, соотношение рационального и иррационального начал – все эти структурные составляющие позволяют судить о многослойности и неоднозначности этой интереснейшей повести, глубокие подтексты которой не теряют своей актуальности и в наши дни.

Литература

1. Венгеров С.А. Русская литература в ее современных представителях. Критико-биографический этюд. И.С. Тургенев. – СПб.: Типолитограф. Вилькина и Эттингера, 1875. – Ч.2. – 164 с.
2. Долгополов Л.К., Туниманов В.А., Прозоров В.В. Поиски нового героя. Проблема публицистичности и трансформации жанра // Русская повесть XIX века. История и проблематика

- жанра / под ред. Б.С. Мейлаха. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – С. 453–485.
3. Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. – Л.: Гослитиздат, 1937. – 674 с.
4. Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870-1880-е годы). – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 119 с.
5. Пильд Леа. Рассказ И.С. Тургенева «Фауст» (семантика эпиграфа). [Электронный ресурс]. URL: [https://www.ruthenia.ru/dokument/465064.hzml#pt 1](https://www.ruthenia.ru/dokument/465064.hzml#pt1) (дата обращения: 11.10.2019).
6. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1978–2018.

Е.О. Сычева
Россия, Ставрополь

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В РАССКАЗЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «КРОТКАЯ»

В данной статье рассматривается корреляция рационального и иррационального в «фантастическом рассказе» Ф.М. Достоевского «Кроткая». Прямая номинация лексемы «кротость», связанная с выражением христианского идеала смирения, трансформируется по ходу разворачивания сюжета. Амбивалентная структура персонажа (гордый/кроткий) вступает в корреляцию с понятиями рациональное и иррациональное.

Ключевые слова: дихотомия, кротость, бунт, самоубийство, вера, христианский идеал.

In this article the correlation of rational and irrational in the "fantastic story" of F.M. Dostoevsky "the Meek" is considered. The direct nomination of the token "meekness", associated with the expression of the Christian ideal of humility, is transformed in the course of the unfolding of the plot. The ambivalent character structure (proud/meek) comes into correlation with the concepts of rational and irrational

Keywords: dichotomy, meekness, rebellion, suicide, faith, Christian ideal.

Проблема рационального и эмоционального (иррационального), которую обозначил А.М. Буланов в своей монографии «Художественная феноменология изображения “сердечной жизни” в русской классике» непосредственно связана с творчеством каждого писателя [см.: Буланов 2003]. Ведь во все времена наблюдается гармоническое единство «ума» и «сердца» или их антиномия. Доминирование разума над чувством и наоборот показывает особенность творческой индивидуальности каждого из писателей.

В фантастическом, по определению самого Ф.М. Достоевского, рассказе «Кроткая», опубликованном в «Дневнике писателя» за 1876 год, поднимаются значимые для писателя темы: нравственность, вера, смирение.

Основу сюжета составляет история самоубийства швеи Борисовой, выпрыгнувшей из окна с образом Божией Матери. По мнению писателя, образ в руках – «странная и неслыханная в самоубийстве черта» [Достоевский 1982: 381], которая характеризует смерть как кроткую и смиренную. Луи Аллен отмечал, что тема самоубийства проходит через все творчество Достоевского. По мнению исследователя, психологические мотивы, сподвигнувшие героя на греховный поступок, обернуты метафизической мантией. Аллен акцентирует внимание на том, что самоубийства героев в произведениях русского писателя связаны чаще всего с материалистическим отказом от Бога. Кроткая не отрицает божественное, подтверждение этому – образ Божией Матери в руках [см.: Аллен 2000: 228].

Заглавие в поэтике Ф.М. Достоевского полифонично и является доминантой художественного текста. Название рассказа характеризует персонажа и последовательно организует читательскую рецепцию текста. «Кроткая» обозначает нравственное качество человека, совмещающее в себе номинативную и оценочную функцию. Доминанта текста связана

с этической оценкой, которая часто встречается в художественных текстах Достоевского.

Номинация лексемы «кроткий» – незлобивый, безропотный, смиренный (о человеке, народе) [см.: Ефремова 2000: 890]. Уже в Новом Завете кротость в наибольшей степени связана с выражением христианского идеала смирения: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф 5, 5), «Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание» (Гал 5, 22–23) и т.д.

Первое знакомство с героиней констатирует факт кротости: «Тут-то я догадался, что она добра и кротка» (незлобивая); «она имела вид такой робкой кротости» [Достоевский 1982:25] – и прогнозирует жизнь покорной, смиренной героини. Соотнесенность лексем «робкая», «бессилие» с лексемой «кротость» говорит о прямой номинации (безропотная). Апогеем этого становится смерть героини: «это уже какое-то кроткое, смиренное самоубийство... просто – стало нельзя жить, Бог не захотел, и – умерла, помолившись» (смиренная) [Там же: 381]. Кротость героини рассматривается в градации: добро, робость, бессилие и в итоге – смерть. Вслед за О.Ю. Юрьевой мы считаем, что нравственное качество героини обуславливает модус внешнего поведения, но является прямой антитезой проявлением ее внутреннего «Я» [см.: Юрьева 2006].

Борьба рационального и иррационального связана с дихотомией образа самой Кроткой. Двойственность образа проявляется в соответствии/несоответствии его прямому (положительному) значению. Впоследствии в романе «Братья Карамазовы» Достоевский высказал мысль о «двух безднах» человеческой души, содержащих в себе два идеала: высокий, духовный и низкий, греховный.

Парадоксальность восприятия образа Кроткой связана с поведением героини. По мере развертывания художественного текста трансформируется и ее образ. Христианский идеал, которому соответствует главная героиня, проходит стадию бунта, не соотносимому с канонем.

В тексте повести прослеживается градация бунта Кроткой. В начале повествования героиня сдает в заклад вещи молча, не торгуясь с ростовщиком. Герой подмечает ее кротость и доброту, отмечая, что такие люди недолго сопротивляются. Стоит ему пошутить над ее положением – как мы видим проявление невербальной агрессии: «загорелись глаза». Сам герой называет это бунтом. Его позиция в данном случае антиномична, он спокоен и строг. Далее, после второй фразы, она смолчала, но вспыхнула. Само положение забавляет рассказчика, он получает удовольствие от унижения Кроткой: «Очень уж я тогда развеселился» [Достоевский 1982: 25]. Он продолжает испытывать ее, и на ехидные фразы закладчика она реагирует эмоционально: «опять вспыхнула, опять глаза загорелись», «опять глаза сверкнули... она смолчала» [Там же].

Бунт Кроткой начинает выражаться вербальной агрессией: «сказано с едкой насмешкой». Сам герой отмечает, что «характер объявляется нового направления»; «да, это кроткое лицо становилось всё дерзче и дерзче» [Там же]. Рецепция образа Кроткой учитывается сравнением ее с тираном, мучителем: «Эта прелесть, эта кроткая, это небо – она была тиран, нестерпимый тиран души моей и мучитель» [Там же: 16]. Кротость героини отмечена аллегорией «зверь в припадке», эпитетами «буйное», «нападающее», «беспорядочное» существо, что полностью противоречит смирности.

Апогеем бунта становится истерический порыв Кроткой, который воспринимается героем строго и спокойно «Тогда я, не возвышая голоса, объявил спокойно..., она вдруг вскочила, вся затряслась... затопала ногами – припадок!» [Там же: 17]. Достоевский прибегает к оксюморонизации поведения героини «...наивнейшего хохота и святого презрения добродетели к пороку» [Там же: 19]. Следующий этап бунта – действие. В надежде задеть героя Кроткая соглашается на встречу с Епифанцевым (врагом), а после чуть было не совершает убийство героя. «Металось существо, чтобы оскорбить меня, но, решившись на такую грязь, не выдержало беспорядка» [Там же: 17]. По мнению Луи Аллена, бунт главной героини не

является «ни против Бога, ни против Творения, он является криком о помощи, сигналом бедствия» [Аллен 2000:230].

О. Юрьева отмечает, что конфликт повести связан со столкновением двух эгоистичных натур. У каждого свой бунт, у закладчика – с обществом, у Кроткой – с мужем. Героиня замечает в закладчике бунт: «Вы мстите обществу?» [Достоевский 1982: 9]. Взаимоотношения героев напоминает поединок, который становится доминантой повести. Причина отталкивания Кроткой социально детерминирована: «Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв вы ответили мне обидой на всю мою жизнь» [Достоевский 1982: 16]. Именно молчание избирает герой оружием против Кроткой. Интересна в этой связи амбивалентность феномена *молчание*. В одном случае молчание свидетельствует о близости, легкости в общении; в другом – как страшное психологическое оружие. Молчание в нашем случае выполняет коммуникативную функцию, превращаясь в нравственную пытку и являясь катализатором окончательного разобщения героев.

В своей исповеди герой признается, что мстил всему миру «мучил всех и ее за то мучил, и на ней затем женился, чтобы мучить» [Достоевский 1982: 30]. Бесовская гордость героя («Я действовал с гордостью, говорил почти молча, я всегда был горд» [Там же: 14].) доводит Кроткую до бунта, а в последней стадии до самоубийства.

Герой доминирует над Кроткой. Его прельщает их неравенство. «Это ощущение неравенства очень сладостно» [Там же: 13]. Неравенство проявляется в возрасте (16 лет и 41 год), в положении («отец ее всего лишь личный дворянин» и «я являлся как бы из высшего света»), во взгляде на мир (желание героя мстить миру и добиться своей сугубо материальной цели в виде поместья и нравственные идеалы героини).

Определение главной героини связано с лексемами *небо, чистая, кроткая, непорочная, святая*, которые составляют тематическую группу – *духовность*. Даже портрет «...была она такая тоненькая, белокуренькая, средне – высокого роста»

[Достоевский 1982: 6] акцентирует внимание не на внешнем, а служит, скорее, описанием внутреннего. Следует отметить, что автор обращает внимание на глазах героини – «большие, большие такие глаза, внимательные» [Там же 1982: 14]. Для Достоевского важна «красота, чувственно выражающая внутреннее, этически ценное» [Кашина 1989: 161], поэтому так духовен портрет Кроткой. Как отметила Н.В. Кашина в работе об эстетике Достоевского, протагонист и антагонист в произведениях русского писателя часто контрастируют, это касается и внешности, и внутренней составляющей.

Закладчик, характеризуя себя, упоминает, что недурен собой, высок, строен и воспитан. Определение героя связано лишь с внешней составляющей. Однако нельзя сказать, что он отрицательный герой. В его характере присутствует та же двойственность, что и у Кроткой. Идеал, нарисованный героем, содержит важные качества полноценной человеческой жизни: любовь, семья, социально-значимая деятельность. Но желание жить «вдали от всех» и гордость отдаляют его от положительно прекрасного человека. Несоответствие закладчика христианскому идеалу проявляется в его бесовской гордости, жажде мщения посредством Кроткой. Даже после смерти героини он пытается оправдать себя и обвинить ее: «она виновата, она виновата!..» [Достоевский 1982: 17].

В отличие от героев рассказа «Бобок» закладчик представляет собой рефлексирующую личность, способную на очищение. Исповедь героя дает ему шанс на воскресение, открывая ему Истину – красота в любви к ближнему: «Косность! О, природа! Люди на земле одни – вот беда! Люди, любите друг друга" – кто это сказал? чей это завет» [Достоевский 1982: 35]. Закладчик нуждается в красоте, а ведь эта потребность, по мнению Достоевского, «развивается наиболее тогда, когда человек находится в разладе с действительностью, в негармонии» [Кашина 1989: 150]. Его правильные, духовные порывы заканчиваются эгоцентризмом «...нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [Достоевский 1982: 35].

Самоубийство Кроткой происходит из-за невозможности жить в обмане. Герой понимает, что она не способна обманывать его нелюбовью: «Со мной надо было честно, всецело, любить так любить» [Там же: 35]. Однако парадоксально с точки зрения ортодоксальной церковной этики «жертвенное самоубийство» героини и воскресение героя. О. Юрьева отмечает во взаимоотношениях героев конфликт эгоцентричных натур, в которых христианские добродетели вытеснены обидой и гордыней [Юрьева 2006: 91-103].

Проанализированный материал позволяет заключить, что автор создает дихотомическую структуру персонажа по нравственным качествам *гордый – кроткий*. В художественном тексте заложены два типа интерпретации образа Кроткой: первый возвышает и оправдывает героиню и второй тип – полная противоположность, вызывающий отрицательные коннотации и создающий смысловую многомерность образа. Борьба «бунтующей» и «кроткой» заканчивается смиренным самоубийством. Достоевский в своем рассказе показал корреляцию «ума» и «сердца» на основе образов Закладчика и Кроткой.

Литература

1. Аллен Л. «Кроткая» и самоубийцы в творчестве Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. – 2000. – №15. – 228–237 с.
2. Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. – Киев: Next, 1994. – 511 с.
3. Буланов А.М. Художественная феноменология изображения "сердечной жизни" в русской классике (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой). Монография. – Волгоград: Перемена, 2003. – 190 с.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1982. – Т. 24. – 517 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Рус. язык, 2000. – 1100 с.

6. Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского: учеб. пособ. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк. (вузы и техникумы), 1989. – 288 с.
7. Пестов Н.Е. Современная практика православного благочестия: в 2 т. – М.: Братство ап. Иоанна Богослова, 2016. – Т. 1. – 1488 с.
8. Юрьева О.Ю. Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. – 2006. – Альманах 21. – С. 91-103.

В.А. Стаценко
Россия, Волгоград

РАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ПОЭТИКЕ СКАЗОК Н.П. ВАГНЕРА*

В статье рассматриваются сказки Н.П. Вагнера, русского ученого и писателя второй половины XIX века, осмыслиется их жанровая природа, выявляются отличия от народных сказочных традиций и сказок Андерсена, роль рационального начала в их поэтике.

Ключевые слова: сказка литературная, Вагнер, Андерсен, сказка народная, рациональное начало.

The article considers the fairy tales of N.P. Wagner, a Russian scientist and writer of the second half of the XIX century, comprehends their genre nature, identifies differences from folk fairy traditions and Andersen's fairy tales, the role of the rational principle in their poetics.

Keywords: fairy tale literary, Wagner, Andersen, folk tale, rational beginning.

Имя Николая Петровича Вагнера (1829-1907) как крупнейшего ученого-зоолога второй половины XIX века хорошо

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

известно. Любая энциклопедия упоминает о его научной деятельности. Однако сегодня мало кто знает, что он был плодовитым литератором и автором весьма своеобразных сказок. Его сборник «Сказки Кота-Мурлыки» (1872) – это удивительный мир, где фантастика соседствует с суровой реальностью, где отчаянный пессимизм не умаляет веру в чистоту души и силу разума, где дети заняты решением вопросов о смысле жизни.

Современники неспроста называли Вагнера «русским Андерсеном». Сюжеты некоторых сказок, действительно, были похожи, чем и ограничивался обыкновенный читатель. Исследователи сказок Вагнера, как правило, ограничивались поисками сюжетных аналогий. Более широкий взгляд на них предложил В.А. Широков в статье «Русский Андерсен»: он показал, что возможно соотнести не только сказочные сюжеты, но также тематику и проблематику сказок. Общим и для русского и датского сказочников стали такие темы, как: неизбежность расставания со всем дорогим и милым сердцу; вера в чудо, в светлый мир добра и любви и соответственно неприятие зла, отвращение к нему; просветительская вера в силу человеческого разума; дарвиновская борьба за выживание. Роднят обоих и сентиментально-религиозные мотивы. Андерсен и Вагнер совпали в своем понимании сказки, для них она не просто способ самовыражения, это способ мировоззрения, средство восприятия и познания мира. Их сказки не только учат ярким и сильным человеческим чувствам, но и предлагают модель поведения, указывают путь, на котором можно найти свое счастье [Широков 1991: 9].

Однако сам Вагнер в статье «Как я сделался писателем?» довольно резко заявлял, что многими сказками Андерсена он недоволен, считая их слабыми. Возникает закономерный вопрос: в чем преимущество «Сказок Кота-Мурлыки»? Чем они решительно отличаются от андерсеновских сказок?

Из отзывов современников писателя известно, что Вагнера в сопоставлении с Андерсеном они ценили выше за большую социальную направленность и современное звучание сюжета. Не нужно забывать и исторический контекст, в котором Вагнер

создавал свои философские сказки. Это было время краха народнических идей, породившее общее пессимистичное настроение русского общества и нашедшее отражение в его сказках. Человечество стояло на пороге величайших научных открытий и общественных перемен, и Вагнер в форме философской сказки старался дать читателю духовно-нравственную опору, укрепить веру в светлое будущее, полное добра и любви.

Исследователи проводили параллель между сказками «Пимперлэ» и «Оле-Лукойе», но при всей внешней похожести образов, переключке смыслов, есть то, что отсутствует у Андерсена, но ярко представлено у русского сказочника. Пимперлэ приходит к добрым детям, но не ко всем, *«он терпеть не может мраморных зал с раззолоченными карнизами»* [Вагнер 1991: 66] и не может слышать пафосные слова высших сословий – *«fashionable u commeilfaut»* [Там же]. Оле-Лукойе же не берет в расчет сословные различия и общественный статус героев.

Неизбежно возникает и другой вопрос: в какой мере Вагнер опирался в своих сказках на фольклорную традицию? Можно предположить, что псевдоним рассказчика «Кот-Мурлыка» восходит к русской фольклорной традиции. Коты «русского мира» постоянно участвуют в жизни детей, начиная с колыбельных песен: кот приходит качать колыбельку, ему платят пирогом и вином, коты из-за моря сон приносят. Есть кошачьи образы, которые известны ребенку с раннего детства – Кот Баюн, погружающий в дрему; Ученый Кот Пушкина, знаток песен и сказок, который стал для многих поколений русских детей проводником в мир литературной сказки. С XVII века кот – популярный герой лубков, народных комиксов для взрослых: «Кот казанский, ум астраханский, разум сибирский, ус терский». Но нужно отметить, что повествование от имени кота известно и в европейской литературной традиции – например, в «Житейских воззрениях кота Мурра» Э.Т. Гофмана.

Из всех жанров фольклора, соотносимых со сказками Вагнера по структуре, стилю, приемам изложения, основные –

народные сказки и предания. У него можно встретить типичных фольклорных сказочных героев: бедных крестьян, старших и младших (богатых и бедных) братьев, короля, королеву, принца, принцессу и др. Иногда герой может встретить на пути ведьму или гадалку, как, например, в сказке «Дядя Пуд»: *«старушка-бабушка слепая, всем на картах ворожит, на бобах разводит»* [Вагнер 1991: 124]. Автор сохраняет народную традицию: ведьма неизменно стара, место расположено далеко от обычного людского мира, *«на перекрестке, на трех столбах»* [Там же] она решает судьбу человека.

Писатель следует и некоторым внешним стилевым особенностям народной сказки, ее эпическим законам: инициальные («жил-был») и медиальные («что ни в сказке сказать, ни пером описать»), топографические и хронологические формулы (действие может происходить «не далеко и не близко, как раз в самой середине», на всем свете, на дороге, в лесу, на берегу моря, в бедной лачуге, в королевском замке, в селении, в маленьком городке). «Сказкам Кота-Мурлыки» свойственны фольклорная троичность (три столба, трехкратный повтор песенной фразы), ступенчатость по увеличению степени действия, большое количество восклицаний и эпитетов («Гулли»: *«Изобилие! Изобилие! Изобилие! – шепчут легкие, маленькие, крылатые создания и вьются, порхают, мелькают вокруг дерева»* [Вагнер 1991: 76]). Автор пользуется и приемами анимизации, одушевляя явления природы, создавая образы сказочных духов («Пимперле»: Пимперле олицетворяет дух радости, веселья и праздника). Частотно явление антропоморфизма («Чудный мальчик»: *ловчий Сокол*; «Майор и сверчок»: *самовар, сверчок*).

Но все же различий с народной сказкой у Вагнера гораздо больше, так как сказочник с самого начала поставил перед собой задачу творчески обрабатывать фольклорные сюжеты.

Сказки Вагнера имеют разный объем, одни занимают несколько страниц, другие – несколько десятков. И нужно отметить, что вторые значительно длиннее народных. Это объясняется тем, что литературная сказка, подобно всякому

литературному произведению, в отличие от фольклорного, всегда предполагает письменную форму существования. А поскольку такую сказку уже не нужно запоминать, она может быть какой угодно длины.

Время и пространство также не находят соответствия со сказочной традицией. Время всегда реально, измеряется конкретными промежутками, а не вымышленными: *«Целый год она жила так хорошо»* («Фанни») [Вагнер 1991: 395]. Оно не линейно, герои могут вспоминать о событиях прошлого, размышлять о будущем. Соответственно, не соблюдается и закон хронологической несовместимости: несколько героев здесь могут действовать вместе в одно и то же время. Пространство не имеет четких границ, мы не увидим в сказках писателя традиционных финальных формул, возможно потому, что автор обнажает тесную связь своих сказок с действительностью, и возврат из мира сказки в реальный не нужен. У Вагнера *«не отличишь иной раз того, что кажется, от того, что есть на самом деле»* («Фанни») [Вагнер 1991: 400].

Что касается героев, они практически не поддаются классической типизации по функциям в сюжете. В «Сказках Кота-Мурлыки» всегда есть протагонист, а вот антагонист отсутствует. Чудесным помощником является либо старушка, бабушка, либо его вовсе нет. Иногда можно встретить мнимых героев, но такие случаи единичны («Два Ивана», «Папа-пряник»).

Не последнюю роль в сказках Вагнера занимает стихотворный и песенный текст. В народном творчестве лирический песенный элемент присутствует только в сказках о животных и всегда является отражением действий героев. У Вагнера же песня имеет множество функций: она становится одним из способов самовыражения («Счастье»), служит средством защиты от темных сил («Макс и Волчок»), рассказывает о настроении героя («Папа-пряник»), является украшением речи («Курилка») и, лишь в единичном случае, говорит о совершении действия («Чудный мальчик»). Автор, безусловно, не отказывается от фольклорных традиций, а только использует их иначе, в соответствии со своим авторским

замыслом. В сказке «Без света» для придания большей трагичности, для того, чтобы читатель смог лучше прочувствовать горе и тяжелую жизненную ситуацию героини, Вагнер использует отрывки из фольклорного поминального причитания: *«На кого покинула / Горьких сиротиночек, / Мамонька родимая <...> / Нет им уголка в избе, / Выгнали их вороги / Из родима гнездышка, / Где с тобою жили мы, / Где ты нас лелеяла...»* [Вагнер 1991: 251].

Стихотворение нередко становится ключевым элементом построения сюжета, его разгадкой. Так, например, в сказке «Гулли» автор использует строки стихотворения М.Ю. Лермонтова «Ангел». Именно они помогают читателю понять глубокий философский замысел автора: чистая душа томится в этом грязном мире, сны о *«песне небесных птиц»* [Вагнер 1991: 82] будут преследовать Гулли всю жизнь, и лишь после смерти она обретет покой.

И едва ли не ключевой вопрос поэтики сказок Вагнера – их финалы. Здесь автор не придерживается единой линии. В большинстве своем концовки «Сказок Кота-Мурлыки» соотносимы с финалами бытовых сказок, но редко, чуть ли не в единичном случае, можно встретить благополучную концовку волшебной сказки, где добро всегда побеждает зло («Чудный мальчик»). Часто автор как будто сомневается в своем финале и только выдвигает предположения о дальнейшей судьбе героев: *«Может быть, он это и сделает, хотя, разумеется, не без выгоды для себя»* («Фанни») [Вагнер 1991: 407]; *«Ах! наверно теперь он был в самой Ямайке!..»* («Майор и сверчок») [Вагнер 1991: 156]. Иногда он оставляет нас наедине с размышлениями, сам не давая ответа на вопрос, Вагнер ожидает, что читатель вступит с ним в мысленный диалог: *«Чего не доставало для полного счастья его дорогой, ненаглядной Милы?»* («Мила и Нолли») [Вагнер 1991: 190]; *«Ведет она к добру, сеет отвращение к злу. Разве тебе этого мало?...»* («Сказка») [Вагнер 1991: 38]. Такая незавершенность способствует возникновению у читателя специфической свободы в интерпретации сюжета. Также Кот-Мурлыка может закончить повествование советом

читателю: «...ты должен любить его (Пимперлэ) и стараться быть добрым» («Пимперлэ») [Вагнер 1991: 72]. Порой весьма удивительным: «И если тебе случится когда-нибудь в твоей жизни встретить Курилку, который всем надоедает, постоянно болтает и ничего не делает, то знай, что это не что иное, как ходячая машина для удобрения твоей родной земли» («Курилка») [Вагнер 1991: 130]. Довольно часто сказка и вовсе заканчивается смертью и похоронами главного героя: «Ушли все. Осталась одна могилка под маленькой зеленой елкой и заносит могилку снегом» («Песенка земли») [Вагнер 1991: 137]; «...к пятнадцатой весне ее тихой жизни захирела и умерла» («Гулли») [Вагнер 1991: 83].

Необходимо отметить жанровое своеобразие «Сказок Кота-Мурлыки». Некоторые произведения сборника имеют черты литературной притчи, несущей морально-дидактический смысл. Как лидер российского движения экспериментального спиритизма Вагнер при любой удобной возможности старался убедить неверующих в существовании духовного мира, поэтому не удивительно, что в его текстах присутствуют христианские догматы, а сама сказка становится притчеобразной. Так, в основе сказки «Гулли» лежит евангельская притча о горчичном зерне: когда-нибудь вырастет огромное горчичное дерево, в ветвях которого укроются прекрасные небесные птицы. «Пимперлэ» по некоторым элементам соотносима с притчей о богатом юноше: трудно богатому человеку сохранить свое сердце от яда пристрастия к деньгам. А «Божью ниву» по таким чертам, как отсутствие развитого сюжетного движения, нечеткая обрисовка характеров героев, символическая наполненность и открытый морализм, и вовсе можно целиком отнести к жанру притчи.

Н.П. Вагнер прежде всего был крупным ученым-зоологом, а потом уже сказочником и писателем, поэтому структура и тематика его сказок во многом соотносится с законами жизнедеятельности животных. Борьба за жизнь, притом предельно жестокая, – вот то, что, по мнению Вагнера, сближает человека и животного или напоминает человеку о его происхождении. Автор исследует современное ему общество,

подвергает эксперименту и, приведя огромное количество примеров, старается убедить вероятных оппонентов (читателей, слушателей) в истинности своих суждений. В этом проявляется рациональное начало его литературного творчества. По мнению современного исследователя проблемы автора в словесном творчестве, «литературно-художественное произведение может быть рассмотрено как реализация рациональных сил автора или как одна большая метафора авторского видения мира и человека» [Карпов 2001: 30].

Итак, «Сказки Кота-Мурлыки» – это уникальный сборник, который доказывает, что Вагнер как писатель и сказочник оригинален и самобытен. Его своеобразная, не подчиняющаяся однозначному определению структура, как нам кажется, нужна автору для полноценного раскрытия тех сложных жизненных ситуаций, в которых оказываются герои сказок писателя. Здесь серое настоящее со всеми невзгодами, болезнями, нещадной борьбой за выживание озаряется мыслями о светлом будущем, о мире любви и добра. Любопытно, что Вагнер сравнивает горе в своих сказках именно с образом кошки, которая *«крадется из-за угла, выглядывает, высматривает и вдруг, неожиданно-негаданно, цап-царап, прямо за сердце!»* («Без света») [Вагнер 1991: 249]. Но, несмотря на всю непредсказуемость бедствия, всегда остается надежда, что *«настанет иной день, проглянет иное солнце и очнется бедный, связанный человек»* («Нашим детям») [Вагнер 1991: 25].

Рациональное начало, присущее автору «Сказок Кота-Мурлыки», является, на наш взгляд, органичной частью их поэтики. Они представляют несомненный интерес не только для исследователя русской литературной сказки, но и для современного читателя.

Литература

1. Богданова М. Коты русского мира. «Русский мир», 2016. [Электронный ресурс]. URL: <https://russkiymir.ru/publications/217389/> (дата обращения: 24.10.2019).

2. Вагнер Н.П. Как я сделался писателем? (Нечто вроде исповеди) // Русская школа. №1. – Спб., 1892. – С. 26–38.
3. Вагнер Н.П. Сказки Кота-Мурлыки. – М.: Правда, 1991. – 448 с.
4. Карпов И.П. Объективизация рациональных и эмоциональных сил как авторологическая проблема // Рациональное и эмоционально в литературе и фольклоре: Сб. науч. ст. по итогам Всерос. науч. конф. Волгоград, 22–25 окт. 2001 г. – Волгоград: Перемена, 2001. – С. 29–31.
5. Киселева Е.Ю. Творчество Н.П. Вагнера и истоки литературы русского символизма // Ученые записки КГАВМ им. Н.Э. Баумана. – 2012. – №4. – С. 472–477.
6. Широков В.А. Русский Андерсен // Вагнер Н.П. Сказки Кота-Мурлыки. – М.: Правда, 1991. – С. 5–14.

РАЗДЕЛ 3. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

С.А. Шульц
Россия, Ростов-на-Дону

«ВИЙ» ГОГОЛЯ И «ОЛЕСЯ» КУПРИНА (К ТРАКТОВКЕ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО).

Диффузно смешивая в романтическом «Вие» архаическое с современным, Гоголь ставит больший акцент скорее на архаике (мифопоэтическом начале), Куприн же выдвигает в реалистической «Олесе» на первый план свою эпоху в ее исторических смыслах, хотя Куприн не чужд момента романтики и романтизма.

Ключевые слова: Гоголь, Куприн, романтизм, реализм, архаическое и современное.

Diffusely mixing archaic and modern in romantic story «Vij», Gogol puts more emphasis on the archaic (mythopoetic beginning), Kuprin puts his era in its historical meanings to the forefront in the realistic story «Olesia», although Kuprin is not alien to the moment of romantic and Romanticism.

Keywords: Gogol, Kuprin, Romanticism, Realism, archaic and modern.

Куприн в своем раннем творчестве периода 1892–1896 гг. часто обращался к теме загадочного и иррационального, к «исследованию различных состояний человеческой души» [Питляр 1994: 231]; таковы рассказы «Психея», «Лунной ночью», «Забытый поцелуй», «Странный случай» и др. Эта ранняя линия во многом продолжена в повести «Олеся» (1898), но на более зрелом уровне, когда дар Куприна уже полностью укрепился. По вниманию в иррациональному повесть сопоставима также с более поздними купринскими текстами («Штабс-капитан Рыбников», «Суламифь», «Гранатовый браслет»). Хотя Куприн в целом реалистичен, однако никогда не чужд романтике и романтизму.

В «Олесе» изображение главной героини двухаспектно: с одной стороны, она показана глазами полесских (волынских) крестьян, равно чуждых повествователю (автору-герою) и Олесе (хотя та изнутри себя воспринимает их без негатива). С другой стороны, Олеся дана также через видение автора-героя, «писателя», т.е., в данном случае, «субъекта страстной погони за разнообразными жизненными впечатлениями» [Питляр 1994: 231]. Последний момент двусмыслен (не поиск «любви», а «погона» за нею) и предопределяет печальную развязку истории.

Мотивировка двойного восприятия Олеси задана сразу: для крестьян она – «неблагодарная» и «ведьма», для автора/повествователя – светлый предмет страсти, вызывающий, однако, помимо умиления также некое растерянное «изумление» автора/повествователя. Ситуация столкновения возвышенно-таинственной, отрешенной от всех души с миром серой обыденности напоминает о коллизиях и образах романтических повестей Гоголя (Катерина из «Страшной мести»), новелл Э. По («Береника», «Морелла», «Лигейя»), неоромантических повестей позднего И.С. Тургенева («Клара Милич»). Образ ведьмы из «Вия» перекликается с соответствующими героинями названных текстов. Во всех случаях в структуре образов заглавных героинь налицо двуединый синтез некоей негативности (вплоть до инфернальности) и, вместе с тем, некоей привлекательности.

Отличие образа Олеси от образа панночки в том, что последний именно двуедин, имманентно поляризован внутри себя же, а образ Олеси вполне целостен – настолько, насколько он мог быть целостен в эпоху Куприна. Несомненен, однако, момент выхода данного образа в сферу архетипических, вневременных смыслов, при этом решенных в аспектах историзма.

Для Хомя ведьма загадочна и неуловима, прекрасна даже в ее дьявольщине. И в церкви он произносит о ней: «Такая страшная, сверкающая красота!» [Гоголь 2009: 439]. Вместе с тем «ведьмовский» статус героини неочевиден для Хомя уже время полета с нею: «Видит ли он это или не видит? Наяву ли это, или снится?» [Гоголь 2009: 422]. Если Хомя в своем отношении к

панночке – (неожиданно для себя) ведомый, то автор-герой «Олеси» – ведущий, инициатор.

Наличие писательского статуса автора-героя «Олеси» сближает того сличностью самого Куприна. В параллель к этому нужно напомнить, что отдельные исследователи почти буквально соотносили фигуру Хомя Брута из «Вия» с Гоголем (В.В. Розанов или Андрей Белый, например).

История Олеси, при акцентированности в судьбе героини необычности, при резкой ее выделенности, решена как история «романтической» любви, хотя с фиксацией автором-героем доля сознательного (словно искусственного) «эксперимента» с обеих сторон. Это подразумевает, что Олеся открывает в себе способность к контакту с человеком иного круга через особое внутреннее усилие, а автор-герой «гонится» за экзотикой, хотя вполне искренне.

Второй аспект сюжета, неотделимый от названного выше: столкновение необычной «лесной» героини с заурядными селянами, исповедующими суеверия, неготовыми выйти за рамки грубых жизненных и житейских стереотипов. Повествовательные локусы леса и села, в ключе мифологии и фольклора, противопоставлены Куприным в качестве, соответственно, вольного хронотопа (лес) и хронотопа, ограниченного некими правилами (село).

В мрачном показе автором-героем селян – значительная доля нарочитого нагнетания. Мир обывателей из «Олеси» полностью контрастен, в частности, написанной почти в то же время новелле Ф. Кафки «Воспоминание о дороге на Кальду», где крестьяне и все остальные жители отдаленного поселения в глубине Сибири, сам автор-герой – люди с сердцем.

Суеверие, неверно самоосознаваемое в виде пресловутого «здорового смысла», реально подводит волынских жителей, оборачиваясь на деле агрессивной пошлостью (хотя с констатацией автором-героем отдельных элементов их «святой простоты»), приводя их к аберрации восприятия. В рамках последней – также и урядник (ср. негативную фигуру урядника в драме Л.Н. Толстого «Власть тьмы»). Мотивировка аберрации

дается вполне реалистическая: «старый обычай, оставшийся от польского крепостничества» [Куприн 1980: 44].

Олеся выделена уже своей бессознательной, органической способностью к незамутненному (не пугающему ложного общественного мнения) взгляду на мир и на других. Вместе с тем, внутри «я» Олеси – значительная доля зависимости от недоброжелателей, что лишает ее должной стойкости. Привязанность Олеси к бабушке – не только проявление заботы и «родственных чувств», но также благодарность «знахарке», «наставнице».

Олеся знает о Мануйлихе больше, чем манифестировано в тексте. Это знание об «архаическом» ведовстве последней, обращающем вглубь времен, вглубь мифологии и истории. Открыв в Олесе «магическую» мечтательность и «магические» способности, Мануйлиха тем не менее не открыла перед нею тайны реального, исторического мира. Олеся так и остается до финала «естественным человеком», далеким от общественных условностей (ср.: [Саськова 1997]).

Чехов считал, что «загадочное прошлое старухи-колдуньи, таинственное происхождение Олеси – прием бульварного романа» [Куприна-Иорданская 1966: 128]. Но на примере повести точнее говорить о новом витке романтизации в литературе рубежа XIX–XX вв., о неоромантизме – при, в основном, реалистической природе купринского произведения. Реалистичность «Олеси» – не только в доле иронии автора-героя по адресу описываемых событий, но также в его неполном вовлечении в них, в трезвости его стиля, в его внимании к «среде» как равноправному участнику действий, т.е. в признании (в гегелевском значении) им данной «среды».

Ввиду этого повесть лишена стилизации «под романтизм» (и тем более «под бульварный роман»). Она имеет непосредственное референтное отношение к самой купринской эпохе, когда еще продолжались диффузно совмещаться в самой действительности доверие к сверхъестественному с полуироническим трезвомыслием (воплощенным через автора-героя), вера в суеверия – с разрушающей их живой романтикой,

хотя не выдерживающей испытания, пошлость срединной массы – с наличием отдельных необыкновенных личностей.

Гоголевская эпоха – эпоха романтизма – искала «след» (в значении Ж. Деррида) мифологии и «след» истории среди самого народа, отнюдь не воспринимаемого в виде некоей «среды», хотя уже для Достоевского тот стал «средой». «Местный колорит» для романтиков – не прием историзма, а способ пробраться к народному началу вневременно, константно, в качестве основы жизни конкретной страны, основы ее культуры и этики.

В «Вие» напрямую затрагивается топика народной жизни – не только благодаря образам хутора и хуторян («как будто бы вдруг <...> запел кто-нибудь песню об угнетенном народе» [Гоголь 2009: 433]), но также через образы карнавализованных бурсаков-школяров. Гоголь исследует также пределы власти господского сословия (ведьма – дочь богатого сотника), и, кроме того, топику церкви, церковной жизни (в том числе духовных учебных заведений). Для церкви ведьма и нечисть – враги рода человеческого, человека как вида. Гоголь в своем внимании к данным темам (народ, господское сословие, церковь) нелинейно взаимосоотносит их.

Контаминацию Гоголем кажущихся столь разноплановыми тем нужно увязать, помимо сцепленности с романтизмом, также с рецепцией писателем традиций ренессансной литературы о «дураках» (см.: [Шульц 2017: 117–138]; [Шульц 2019]), вообще ренессансных произведений, особенно «низовых», где затрагивается топика народных верований (в том числе мифологии и фольклора), а также взаимоотношений народа с духовным сословием, с образованным людом (включая сюда школяров и родственных им миннезингеров, трубадуров и т.п.) Одна из основных параллелей к «Вию» в аспекте соотнесенности с Ренессансом – творчество Шекспира (данный вопрос требует, безусловно, отдельного подробного разговора; ср.: [Жаравина 1982; Евдокимов 2011]).

Диффузно смешивая в «Вие» архаическое с современным, но ставя больший акцент скорее на архаике (мифопоэтическом начале и вырастающей из него карнавальности), Гоголь словно

воссоздает те первобытные времена, когда, по мнению О. Шпенглера, «Все в жизни – и повседневное, и демоническое – было безнадежно и бессистемно спутано» [Шпенглер 2000: 1024].

Последнюю ведьму в Европе казнили, что общеизвестно, в конце XVIII в. В художественном мире «Вия» одинаково сильные элементы атмосферы гоголевской современности (еще мало оторвавшейся от близости к XVIII в., но только условно перенесенной Гоголем в особый хронотоп), но также и эпохи средневеково-ренессансного «разгула шабашей», «ведьмовских проделок» как якобы реальных (ср., в частности, художественный мир рыцарских романов, шекспировского «Макбета», сервантесовского «Дон Кихота»).

Почти та же диффузия – в новелле Н. Готорна «Молодой Браун», написанной позднее «Вия» и представляющей собой определенный аналог его, сходная диффузия – в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова. Сама же по себе идея магии и колдовства идет из первобытности, из разных видов мифологий, не только исторических.

Вместе с тем Шпенглер также отмечал, что «Бессчетные тысячи ведьм были уверены в том, что они ведьмы. Они сами сознавались в этом, чтобы вымолить себе отпущение грехов, из святой любви к истине исповедовались в своих ночных полетах на метле и сношениях с дьяволом» [Шпенглер 2000: 1045]. Не подобным ли желанием «покаяния», «искупления» вызвано предсмертное желание панночки призвать Хому на хутор для совершения над ее телом заупокойных таинств? Такая трактовка приводит к неожиданному повороту понимания повести, когда «ведьма» – лишь «жертва» самооговора и/или оговора со стороны хуторян.

Описание автором-героем «Олеси», беспокоящимся о своей влюбленности, его поездки к ней после посещения ею церкви, неожиданно напоминает описание полета Хомы с ведьмой, хотя в обеих сценах показаны, безусловно, разнотипные коллизии.

Гоголь: «“Что это?” – думал философ Хома Брут, глядя вниз, несясь во всю прыть. Пот катился с него градом. Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то

пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою. Изнеможенный, растерянный, он начал припоминать все, какие только знал, молитвы» [Гоголь 2009: 422–423]. Куприн: «Невозможно описать того состояния, в котором я находился в продолжение моей бешеной скачки. Минутами я совсем забывал, куда и зачем еду; оставалось только смутное сознание, что совершилось что-то непоправимое, нелепое и ужасное, — сознание, похожее на тяжелую беспричинную тревогу, овладевающую иногда в лихорадочном кошмаре человеком» [Куприн 1980: 93].

Рассказ Мануйлихи о болезни Олеси отчасти напоминает причитания отца панночки после ее смерти: «Без памяти лежит Олеся, вот что с Олесей... Кабы ты не лез, куда тебе не следует, да не болтал бы чепухи девчонке, ничего бы худого не случилось. И я-то, дура петая, смотрела, потворствовала... А ведь чуяло мое сердце беду... Чуяло оно недоброе с того самого дня, когда ты чуть не силою к нам в хату ворвался. Что? Скажешь, это не ты ее подбил в церковь потащиться? — вдруг с искривленным от ненависти лицом накинута на меня старуха. — Не ты, барчук проклятый? Да не лги — и не верти лисьим хвостом-то, срамник! Зачем тебе понадобилось ее в церковь манить?

— Не манил я ее, бабка... Даю тебе слово в этом. Сама она захотела.

— Ах ты, горе, горе мое! — всплеснула руками Мануйлиха. — Прибежала оттуда — лица на ней нет, вся рубаха в шматки растерзана... Простоволосая... Рассказывает, как что было, а сама — то хохочет, то плачет... Ну, прямо вот как кликуша какая...» [Куприн 1980: 94].

Негативно коннотированное упоминание Мануйлихой «кликуши» говорит о ее недоверии собственно народным представлениям о вере, но также неожиданно сближает ее с критиками суеверий. Если в «Вие» ведьма изъявляет желание, чтобы после ее смерти над нею совершались церковные требы, то Олесю еще при ее жизни, напротив, посещение церкви губит.

В описываемую Гоголем эпоху поддержание не просто сохранности, но достойного интерьера и экстерьера церкви, проведение в ней служб на достойном уровне – зависело от состоятельных лиц в селе. В «Вие» же церковь изначально заброшена, тем самым вина на неблагочестие заведомо возлагается автором/повествователем на богатого сотника, отца панночки. А в финале повести церковь навсегда оказывается покинутой людьми, зарастает мхом и т.д.

Образы Олеси и ее бабки Мануйлихи составляют словно бы «диаду», параллельную, во-первых, к той диаде «Вия», в которой ведьма предстает то в качестве молодой красавицы, то в качестве старухи, а, во-вторых, образуют другую диаду, где Мануйлиха – это одновременно и «предок», своего рода «тотем» Олеси (параллелью к Мануйлихе в определенной мере здесь выступает образ сотника), и, вместе с тем, «мрачная» (в глазах селян) ведьма, знающая с нечистью.

Подобно призыванию на хутор панночкой перед ее смертью своего невольного убийцы Хомя, (панночка не успела договорить полностью: испустила дух), так и Олеся пытается во время своего финального потрясения «исповедоваться» поклоннику: «– Ох, милый... В какую ты меня ловушку поймал! Нет, уж лучше ты позволь мне своего обещания не держать. Я, если бы и в самом деле была больна, при смерти бы лежала, так и то к себе доктора не подпустила бы. А теперь я разве больна? Это просто у меня от испугу так сделалось, это пройдет к вечеру. А нет – так бабушка мне ландышевой настойки даст или малины в чайнике заварит. Зачем же тут доктор? Ты – мой доктор самый лучший. Вот ты пришел, и мне сразу легче сделалось... Ах, одно мне только нехорошо: хочу поглядеть на тебя хоть одним глазком, да боюсь...» [Куприн 1980: 96].

Среди того немногого, что остается в итоге от убежавшей Олеси и от ее лесной «избушки на курьих ножках» [Куприн 1980: 100] – «нитка дешевых красных бус» [Куприн 1980: 100], способная напомнить читателю о «дьявольской» «красной свитке» из повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» или, например, о «красном платке» «инфернальной» Степаниды из

повести Л.Н. Толстого «Дьявол» (эта повесть также на новом этапе продолжает линию «Вия»).

Диффузно смешивая в «Вие» архаическое с современным, Гоголь ставит больший акцент на архаике (мифопоэтическом начале); Куприн же выдвигает в «Олесе» на первый план свою эпоху в ее исторических смыслах, изображая «исторически окрашенные» (термин Л.Я. Гинзбург), а также романтически коннотированные отношения между различными образами людей.

Литература

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. – М.: Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009. – Т.2. – 664 с.
2. Евдокимов А.А. Гоголь и Шекспир: поэтика драматургии в сравнительном освещении: автореф. дис. 10.01.03. канд. филол. наук. – М., 2011.
3. Жаравина Л.В. Шекспиризм Гоголя: к постановке проблемы // Литературно-критические опыты и наблюдения: Вопросы русского языка и литературы. – Кишинев, 1982. – С. 3–12;
4. Куприн А.И. Олеся // Куприн А.И. Повести. – Ростов-на-Дону: Ростовское книжное изд-во, 1980. – С.44–100.
5. Куприна-Иорданская М.К. Годы молодости. – М.: Худож. лит., 1966. – 424 с.
6. Питляр И.А. А.И. Куприн // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энцикл., 1994. Т.3. – С. 230–236.
7. Саськова Т.В. Концепция «естественного» человека в повести А.И. Куприна «Олеся» // Лингвистический и эстетический аспекты анализа текста. Материалы Международной научной конференции. – Соликамск, 1997. – С. 126–128.
8. Шпенглер О. Закат Европы / пер. с нем. – Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 1376 с.
9. Шульц С.А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. – СПб.: Алетейя, 2017. – 288 с.

10. Шульц С.А. «Вий» Гоголя и комические произведения Г. Сакса // Восток – Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре. Сб. к 70-летию проф. А.Х. Гольденберга. – Волгоград: Перемена, 2019. – С. 110–116.

Т.А. Дьяченко
Россия, Астрахань

ИРРЕАЛЬНОСТЬ ОБРАЗА «ЧЕРНООКОГО ПРИНЦА» В ЛЮБОВНОЙ ЛИРИКЕ М.А. ЛОХВИЦКОЙ

Данная статья посвящена ирреальному образу «черноокого принца» в поэзии Мирры Александровны Лохвицкой. Его дуалистическая природа рассматривается в контексте произведений, в которых сюжет разворачивается в пространстве ориентальной экзотики, что становится характерной особенностью любовной лирики поэтессы.

Ключевые слова: черноокий принц, ориентальное пространство, образ, восточная поэзия.

This article is devoted to the unreal image of the «black-eyed prince» in the poetry by M.A. Lokhvitskaya. The dualistic nature of this image is considered in the context of works in which the storyline is in the space of oriental exoticism, and this becomes a characteristic feature of the poet's love lyrics.

Keywords: black-eyed prince, oriental space, image, oriental poetry.

Мирра Александровна Лохвицкая – одна из самых загадочных русских поэтесс. «Царица русского стиха», «русская Сафо», «золотая звезда», предварившая восход серебряного века и погасшая – все это попытки охарактеризовать ее. Лохвицкая – поэтесса драматической судьбы, превратно понятая современниками и до сих пор не востребованная потомками [Александрова 2003: 5].

Главная тема лирики Лохвицкой – любовь. Интерес к проблеме счастья, возможности счастья, стремление найти «разгадку бытия» заставили ее замкнуться на этой теме. Одни

видят в этом единственном содержании ее поэзии достоинство, утверждая, что «однообразие Лохвицкой – это однообразие Айвазовского», другие иронизируют, что она «как Паганини, умеет виртуозно играть на одной струне».

Лохвицкая (как и ее лирическая героиня) мечтает о дальних экзотических странах и о «чернооком принце», который становится Аполлоном ее музыки, ее богом и вдохновителем, а Восток представляется ей гармоническим миром, полным красок и ароматов, в котором доступно все невозможное в жизни [Александрова 2003: 18, 36, 62]:

Я помню, и в юные годы
Мне жизнь не казалась легка, –
Так жаждало сердце свободы,
Так душу терзала тоска.

Когда же ночные виденья
Слетались на ложе ко мне,
В каком-то недетском волненье
Томила я часто во сне.

Не шалости, куклы, забавы, –
Мне снились страны чудес,
Где пальм колыхались главы
На золоте алом небес.

Мне чудился замок высокий
И в розах ползучих балкон;
Там ждал меня принц черноокий,
Как в сказке хорош и влюблен.

Стоит он и смотрит так нежно,
Весь в бархат и шелк разодет,
На темные кудри небрежно
Широкий надвинут берет...

Исчезли и замки, и розы,
Виденья волшебной весны;
Поруганы детские грезы,
Осмеяны чудные сны...

Одной только вечной надежде
Осталось место во мне, –
И черные очи, как прежде,
Мне блещут в блаженной стране.

И призрачный мир мне дороже
Всех мелких страстей и забот, –
Ведь сердце осталось все то же,
И любит, и верит, и ждет!

(М. Лохвицкая, «Идеалы», 1985)

Стихотворение пронизано религиозно-мистическим мироощущением поэтессы, что подтверждает характерный для ее лирики мотив сна (или полуденного наваждения как, например, в балладе «Полуденные чары»). Он неразрывно связан с мотивом любви-искушения, обладающей роковой предопределенностью. Заметим, что уже в ранних стихах Лохвицкая предвидит наступление чувства, которое окажется для нее судьбоносным («Мне чудится – чьи-то могучие руки меня поднимают с земли...», «Вдруг – чье-то жаркое дыхание мне грудь и плечи обожгло...») [Александрова 2003: 33].

Мотив неги, томления, свойственный ориентальной поэзии, находим во втором четверостишии: «Когда же ночные виденья // Слетались на ложе ко мне, // *В каком-то недетском волненье* // *Томилась я часто во сне*».

Третий катрен иллюстрирует стереотипные представления поэтессы о «странах чудес» – Востоке, выражающиеся в фитонимическом образе пальм («Где пальм колыхались главы») вместе с метафорой алое золото небес. Внимания заслуживает лексема колыхались (и осталось в седьмом катрене). Известно, что глагольные формы на -ся присущи поэтическим текстам К. Фофанова, современника Лохвицкой, («*Встречались с тобой мы в улицах туманных*», «*И жизни впереди казалось так много*»), которые выдают сословный статус поэта. В письме к А.В. Жиркевичу Фофанов пишет: «Я мещанин, “просто русский мещанин”, сын купца, и притом без денег – и притом мыслящий стихами, следовательно, никуда не годный» [Сапожков 2010: 8].

Лохвицкая же, представительница дворянского рода, использует подобные лексемы с целью поддержания звукового строя произведения.

В четвертом катрене возникает образ черноокого принца, который «как в сказке хорош и влюблен». Его появление предваряет изображение элементов архитектуры («замок высокий») и описание экстерьера («в розах ползучих балкон»). Может показаться, что речь идет вовсе не об экзотических странах Востока, поскольку замок не является для них традиционным видом жилища, однако, обратившись к другим произведениям Лохвицкой, например, к балладе «Энис-эль-Джеллис», можно предположить, что это, скорее всего, проявление наивного восприятия европейцем чужой действительности либо ее поэтизация путем синкретизма ориентальных и европейских образов:

В узорчатой башне ютился гарем
Владыки восточной страны,
Где пленницы жили, не зная зачем
Томились и ждали весны.

Уж солнце склонялось к жемчужной волне,
Повеяло ветром и сном.
Неведомый рыцарь на белом коне
Подъехал и – стал под окном.

(Отрывок из баллады «Энис-эль-Джеллис»)

Колорита и роскоши привносят детали описания черноокого принца в пятом четверостишии: «Весь в бархат и шелк разодет». В последующих катренах лирическая героиня пробуждается («Исчезли и замки, и розы, // Виденья волшебной весны»), но не освобождается от любовного наваждения: черные очи ей по-прежнему «блещут в блаженной стране».

По словам В. Голикова, образ черноокого красавца – это какой-то неведомый бог или полубог, которого поэтесса постоянно называет в стихах «единственный». В сущности, он для нее – воплощение и синтез того Вечно-мужественного, что так влекло к себе бурно волновавшееся в Лохвицкой Вечно-

женственное. Голиков подчеркивает важную особенность ирреального образа черноокого принца, говоря что «Он – Никто, он – Кто-то; единственный и множественный» [Александрова 2003: 19]:

Твои уста – два лепестка граната,
Но в них пчела улады не найдет.
Я жадно выпила когда-то
Их пряный хмель, их крепкий мед.

Твои ресницы – крылья черной ночи,
Но до утра их не смыкает сон.
Я заглянула в эти очи –
И в них мой образ отражен.

Твоя душа – восточная загадка,
В ней мир чудес, в ней сказка, но не ложь.
И весь ты – мой, весь без остатка,
Доколе дышишь и живешь

(М. Лохвицкая,

«Твои уста – два лепестка граната»)

В произведении соматическая лексика в описании внешности возлюбленного лирической героини сопрягается с традиционными для восточной поэзии символами и образами. Так, *гранат* («Твои уста – два лепестка граната»), чей алый цвет ассоциируется с огнем и страстью, в «Песне песней» упоминается как символ чувственной любви, а щеки невесты по причине их розового цвета сравниваются с пластом гранатового яблока («как половинки гранатового яблока ланиты твои под кудрями твоими» (4:3)). Важность этого символа для поэзии мусульманского Востока обнаруживаем даже в европейских имитациях газели: «Твои глаза, как два агата, Пери. //Твои уста красней граната, Пери. //Прекрасней нет от древнего Китая //До Западного калифата, Пери. //Я первый в мире, и в садах Эдема //Меня любила ты когда-то, Пери» (Н. Гумилев). В любовной лирике Востока частотен образ черной ночи («Твои ресницы – крылья черной ночи»), выступающий в качестве сравнительного оборота,

например, в газелях Рудаки: «Лицо твое светло, как день из мертвых воскресенья, / А волосы черны, как ночь не знающих спасенья».

В первом катрене используются одорологические образы – еще один маркер ориентальной поэзии – *пряный хмель, крепкий мед*, которые, в сочетании с лексемой *выпила* создают явление синестезии: синкретическое слияние чувств – запаха и вкуса.

Структура произведения (единоначалие) также выстроена в соответствии со стилем поэзии Востока, для которого характерны анафора и эпифора:

چون آگهی ای دوست ز هر اسراری
چندین چه خوری به بیهوده تیماری؟
چون می نرود به اختیارت کاری
خوش باش در این دمی که هستی باری
(Рубай О. Хайяма)

Ты все пытаешься проникнуть в тайны света,
В загадку бытия... К чему, мой друг, все это?
Ночей и дней часы беспечно проводи,
Ведь все устроено без твоего совета.
(Перевод О. Румер)

Поскольку ты, мой друг, знаком с тайной мироздания,
Зачем тебе грустить о многом?

Поскольку ничего не происходит по твоему усмотрению,
Будь счастлив в тот короткий миг, пока ты живешь.

(Подстрочный перевод с персидского мой – Т.Д.)

Анафора («Твои уста...» // «Твои ресницы...» // Твоя душа...») в данном случае не только фигура речи. Она – часть антитетической параллели, подчеркивающей дуалистическую природу ирреального образа черноокого героя-возлюбленного лирической героини Лохвицкой: уста – гранат, но сладости нет; ресницы – ночь, «но до утра их не смыкает сон»; в душе – сказка, но нет лжи.

Восприятие «Вечно мужественного» у поэтессы различно, поскольку оно манит ее красотой, силой, властью и одновременно страшит жестокостью и деспотизмом:

О божество мое с восточными очами,
Мой деспот, мой палач, взгляни, как я слаба!
Ты видишь – я горжусь позорными цепями,
Безвольная и жалкая раба.

Бледнея, как цветок, склонившийся над бездной,
Колеблясь, как тростник над омутом реки,
Большая дремлет мысль, покинув мир надзвездный,
В предчувствии страдания и тоски.

Бегут часы, бегут. И борются над нами,
И выются, и скользят без шума и следа, –
О божество мое с восточными очами, –
Два призрака: *Навек* и *Никогда*.

(М. Лохвицкая, из цикла
«В лучах восточных звезд»)

Стихотворение также отмечено двухчастным строением. В каждом катрене по несколько антитетичных образов на разных уровнях текста: оксюмороны (*божество-деспот*, *божество-палач*), противопоставления (*божество-раба*, *горжусь-позорными*), парность (*навек-никогда*). Фитонимы *цветок* и *тростник* антропоморфизируются по женскому вектору, передавая чувственное состояние лирической героини, ее предчувствие тоски и страдания.

«Безмерность» чувств к «черноокому принцу», над которой нередко посмеивались, считая ее надуманной, на самом деле в высшей степени правдива, просто это, говоря словами А. Блока, «боль неизведанных ран». Самые глубокие чувства – неразделенные, самая сильная любовь не приносит плода в земной действительности, – писал В. Соловьев в «Смысле любви». Радостное горение неутоленной страсти, нашедшее отражение в пылкой любви лирической героини Лохвицкой к черноокому красавцу, продолжалось недолго. Через несколько лет лирика поэтессы окрашивается в тона загадочной грусти,

развивается мистическая теория «любви за гробом», уже ранее намечавшаяся в ее произведениях [Александрова 200: 39].

Литература

1. Александрова Т.Л. Жизнь и поэзия Мирры Лохвицкой // Лохвицкая Мирра. Путь к неведомой отчизне. – М.: Вече, 2003. – С. 5–87.
2. Любовный напиток. Лучшая персидская лирика. – М.: Эксмо, 2015. – 480 с.
3. Сапожков С.В. Творческий путь Константина Фофанова: между классикой и модернизмом // Константин Фофанов. Стихотворения и поэмы. – СПб.: Изд-во Пушкинского дома, 2010. – С. 5–64.

Ван Тяньцзяо
Китай, Чаньчунь

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ОБРАЗЕ КИТАЯ У К. БАЛЬМОНТА

В статье рассматриваются особенности изображения Китая в творчестве К.Д. Бальмонта на примере целого ряда стихотворений. Выдвигается гипотеза о доминировании ирреальных черт в образе Китая в лирике К.Д. Бальмонта, что связывается с мыслью о глубинной философской основе жизни и быта этой страны.

Ключевые слова: Китай, образ, реальность, ирреальность, миф, мифология, метафизика, поэзия, метафора.

The article discusses the features of the image of China in the creation of K. D. Balmont on the example of a whole range of poems. The hypothesis of the dominance of surreal features in the image of China in the lyrics of K.D. Balmont is put forward, which is associated with the idea of the deep philosophical basis of life and life of this country.

Key words: China, image, reality, unreality, myth, mythology, metaphysics, poetry, metaphor.

Образ Китая занимает существенное место в русской литературе. К концу XIX века сложилась устойчивая традиция обращения к мотивам и образам Китая. Интерес к этой теме активизируется в русской литературе серебряного века, и яркий пример тому – творчество поэта Константина Бальмонта.

Бальмонт принадлежит к числу тех поэтов, чей голос в эпоху Серебряного века прозвучал особенно ярко и индивидуально. Его поэзия, озаглавленная девизом «Будем как солнце», содержит в себе, несмотря на это категоричное утверждение, множество различных аспектов и тем.

Поэту было свойственно целостное восприятие мира. «Что мне больше нравится / В безднах мировых?», – спрашивал он в одноимённом стихотворении [Бальмонт 2018: 34], и в этой глобальной картине мира значительное место отведено Китаю.

Интерес поэта к Китаю озаменовался не только изучением культуры Поднебесной, чтением соответствующей литературы (китайская мифология, история, письменность), но и стихотворчеством на эту тему. По свидетельству К.М. Азадовского, Бальмонт неоднократно обращался к теме Китая в своём творчестве, переживал периоды интереса к нему. Один из таких периодов – 1915 – оказался по-настоящему благотворным в этом отношении [Азадовский 2017: 26]. «Я увлекся китайцами. Что-то грезится напевное», – признается поэт в письме к Елене Цветковской от 17 июля 1915 года. В тот же день он пишет ей: «Читаю “Мифы китайцев” и прошу <...> поискать у Вольфа или Суворина того же С. Георгиевского книги “Первый период китайской истории” и “Принципы жизни Китая”. Сам же я заказал Вольфу наложенным платежом “О корневом составе китайского языка” и “Анализ иероглифической письменности китайцев”. Осенью найду себе китайца и буду читать с ним Лао-Цзе» [Азадовский 2017: 26]. В результате этого увлечения на свет появились стихотворения, в которых К.Д. Бальмонт переосмысливает мифопоэтику Китая. Рассмотрим это на примере нескольких стихотворений.

В стихотворении К. Бальмонта «Проклятье человекам» образ Китая – это прежде всего образ Дао, соотносимый в

творчестве поэта с тьмой и пустотой, противостоящий Логосу (свету и полноте бытия):

И мы при имени Дракона литературность ощутим:

– Кто он? То Дьявол – иль Созвездье – Китайский символ – смутный дым?

Но, если я скажу, что где-то многосаженный горный склон,
Восколебался, закачался, и двинулся — и был Дракон?
[Бальмонт 2018: 44]

Первые две строки приведённого четверостишия – отражение неверного, по мнению героя, восприятия Китая, основанного на «литературности», на стереотипах, на неопределённости представлений. Но всё меняют две последующие строки: они делают «живым» миф о Драконе, превращая его в одухотворённое существо.

Здесь автор использует литературные приёмы: гиперболу («многосаженный склон»), принцип градации, при котором глаголы действия, выбранные по принципу усиления движения, способствовали тому, что мифическое, ирреальное существо превратилось в реальное. Так он подчёркивает ирреальные черты в образе Китая, обращаясь к самому известному его образу, и в то же время стирает грань между мифическим и бытовым.

Далее в стихотворении говорится о том, что истинные знания написаны именно с помощью иероглифов. Тем самым автор в метафорически воспекает мудрость Китая. Очевидно, что в стихотворении сочетаются ирреальные и реальные черты Поднебесной.

Образ дракона/змеи возникает и в стихотворении «Голубая змея». В нём снова обыгрывается тема бесконечности, и связывается она именно с этим мифологическим и одновременно зоологическим образом:

Голубая Змея с золотой чешуёй,
Для чего ты волнуешь меня?
Почему ты как Море владеешь Землёй,
И кругом предстаёшь как Эфир мировой,
С бесконечной игрою Огня?

[Бальмонт 2018: 56].

Благодаря образу Дракона/змеи Поднебесная всюду сопровождает лирического героя. Однако предстаёт Китай в окружении других мировых цивилизаций, чьи образы волнуют героя:

Я ещё не забыл ни Египет родной,
Ни подсолнечник вечный, Китай.
Ни того, как я в Индии, мучим Судьбой,
Лотос Будды взрастил, мой расцвет голубой,
Чтоб взойти в нетревожимый Рай

[Бальмонт 2018: 56].

И если Египет для него «родной», то Китай «вечен». И метафора, которую автор употребил здесь по отношению к Китаю («подсолнечник»), относится скорее не к цветку, а к тому месту, которое Китай занимает в «безднах мировых». Он – под солнцем, близко к небесам в духовном отношении, и эта мысль выглядит вполне логично на фоне эпитета «вечный».

То, что подобное восприятие Китая для Бальмонта носит устойчивый характер, подтверждает стихотворение «Высокие судьбы». Воссоздавая в нём мощное и эпическое полотно Восточного мира, он отводит в нём место и Китаю, вновь называя его «подсолнечником»:

И если ты хочешь
Священных сказаний
О звездных зачатях, – читай,
Взглянув на великий
Подсолнечник мира,
Венчанный драконом Китай

[Бальмонт 2018: 71].

Для лирического героя этого стихотворения познание Китая – это путь к соприкосновению с мировыми тайнами, возможность разгадать их. Ирреальный образ Поднебесной обрастает новыми подробностями – в данном случае, он не «вечный», но великий. Особый штрих в его метафизическом облике дан в последней строке. Китай отмечен печатью дракона, «венчан» им, что придаёт ему особый статус. Следует понимать, что семантика дракона в китайской культуре иная, чем в

европейской. Дракон в Китае – проявление божественного, олицетворение доброго начала ян [Лукьянов 2014: 7]. А.Э. Терехов пишет: «...дракон стал своеобразной моделью космоса, воплощающей в себе основные его характеристики» [Терехов 2011: 93]. Таким образом, можно заметить, что Бальмонт склонен к описанию ирреальных сторон Китая.

В стихотворении Бальмонта «Китайское небо» предстаёт зрелище древнего Китая. Эту картину поэт воссоздаёт по мифологическим верованиям, которые были присущи китайцам в древние времена:

Земля – в Воде. И восемь столбами
Закреплена в лазури, где над ней
Восходит в Небо девять этажей.
Там Солнце и Луна с пятью Звездами
[Бальмонт 2018: 101].

В стихотворной форме он точно передаёт мифические установки Древнего Китая. Действительно, китайцы верили, что на земле стоит восемь столбов, поддерживающих небо. В свою очередь, небо является не единым сводом, а состоит из девяти арок. Все остальные детали (описание сводов) так же соответствуют древнекитайским мифическим представлениям [Чжан Тунъян 2019: 54].

Привлекает в стихотворении образ богини Нюй-га:

Царица Нюй-Гуа, с змеиным телом,
С мятежником Гун-Гуном билась смелым
[Бальмонт 2018: 101].

Её облик воссоздан автором по мифам, и внешность Нюй-га на ассоциативном уровне («змеиное тело») – позволяет представить мифический, нереальный образ Китая. Приводит автор в этом стихотворении и легенду о том, что Нюй-га заделала в небосводе брешь при помощи камней:

Упав, он медь столбов раздвинул врозь.
И из камней Царица пятицветных,
Ряд сделала заплат, в ночи заметных
[Бальмонт 2018: 101].

Таким образом Бальмонт воздаёт дань культу неба в Китае, о чём свидетельствует не только сюжет, но и название. Страна не случайно имеет второе название – Поднебесная, в связи с чем семантическая нагрузка стихотворения очевидна.

Литература

1. Азадовский К.М., Дьяконова Е.М. Бальмонт и Япония. – М.: Нестор-история, 2017. – 304 с.
2. Бальмонт К.Д. Полное собрание поэзии и прозы в одном томе. – М.: Альфа-книга, 2018. – 1399 с.
3. Лукьянов А.Э. Дао Тана и Юя»: метафизика политики// Человек и культура Востока: Исследования и переводы – 2012 / сост. и отв. ред. В.Б. Виноградская. – М.: ИДВ РАН, 2014. – С.5–18.
4. Терехов А.Э. Китайский дракон как символ мировой гармонии // Путь Востока: Общество, политика, религия: Материалы XIII молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока. – СПб.: С.-Петербург. Филос. об-во, 2011. – С.86–93.
5. Чжан Тунъян, Ху Фанфан, Янь Синъе. Мифы и легенды Китая. – М.: Шанс, 2019. – 271 с.

М.А. Медведева
Россия, Волгоград

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ БИБЛЕЙСКОГО ТЕКСТА В ТВОРЧЕСТВЕ Р.П. КУМОВА И М. ГОРЬКОГО (ТИПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Устанавливаются типологические связи между драмой Р.П. Кумова «Конец рода Коростомысловых» и романом М. Горького «Дело Артамоновых», принципы обращения писателей к библейским и житийным сюжетам и образам.

Ключевые слова: Кумов, Горький, творческая перекличка, типологические связи, библейские образы, «Житие Алексия, человека Божия».

The typological connections between R.P. Kumov's drama «The End of the Korostomyslov family» and M. Gorky's novel «The Artamonov Case», the principles of the writers' appeal to biblical and hagiographycal plots and images.

Keywords: Kumov, Gorky, creative roll-call, typological connections, biblical images, «The Life story of St. Alexy, the Man of God».

Творчество донского писателя Романа Петровича Кумова (1883-1919) долгие годы оставалось в забвении. Между тем, оно получило высокую оценку читателей, критиков и целого ряда писателей-современников. Особенно значимо в этом ряду имя Максима Горького.

Уже после выхода первого сборника рассказов Кумова «Бессмертники» (1909), он заявил о себе как о писателе духовно-религиозной ориентации. В центре большинства произведений сборника – судьбы представителей православного духовенства. Во втором прозаическом сборнике «В Татьянину ночь» (1913) Кумов продолжает разработку религиозно-философской проблематики, однако в его творчестве появляются новые темы и герои, расширяется художественная палитра писателя.

Горькому принадлежит один из первых критических откликов на эту книгу Кумова. В рецензии на нее, опубликованной в журнале «Современник», он отмечает как сильные, так и слабые стороны таланта писателя. Однако Горький-рецензент не дает развернутой оценки всей книги. Его интересуют лишь те произведения донского писателя, в которых явственно звучат ноты социальной критики [См.: Горький 1913: 371–373].

В Архиве А.М. Горького сохранились пять писем Кумова, которые свидетельствуют о том, что творчество донского писателя интересовало Горького. Писатели состояли в творческой переписке с 1916 по 1918 годы. В 1917 г. в горьковском журнале «Летопись» был опубликован написанный на донском материале рассказ Кумова «Малаша с Перекопских гор». После того, как родная станица Усть-Медведицкая была

занята красными, Кумов уходит с белыми отрядами в Новочеркасск, где умирает от тифа 20 февраля 1919 года. Известие о смерти Кумова не вышло за пределы Дона, а в советское время имя донского писателя, не принявшего новую власть, было обречено на забвение.

20 декабря 1924 г. в письме К. Федину из Сорренто, Горький задает адресату вопрос: «Не слышали ли имя Роман Кумов? Где он? Он выпустил небольшую книжку рассказов и написал пьесу „Конец рода Коростомысловых“, еще до войны. Интересный» [Горький и советские писатели 1963: 483]. К. Федин ответил: «Имени Роман Кумов я не встречал, и узнать о нем не удалось» [Там же: 491].

На наш взгляд, Горький неслучайно вспоминает в декабре 1924 г. донского писателя и его драму о камских лесопромышленниках «Конец рода Коростомысловых», удостоенную в 1916 г. литературной премии А.Н. Островского. В конце 1923 – начале 1924 гг. Горький возвращается к своему давнему замыслу и начинает работу над романом о вырождении и упадке буржуазной семьи, получившем название «Дело Артамоновых» [См.: Овчаренко 1982: 152]. Рассматривая творческую историю «Дела Артамоновых», А.И. Овчаренко отмечает, что интенсивная работа над романом пришлась на лето и осень 1924 года, однако важным этапом создания произведения стал декабрь того же года, о чем свидетельствует письмо автора И.П. Ладыжникову, датированное 10 декабря 1924 года, в котором Горький сообщает: «Написал большую повесть, но – плохо, переделываю» [Там же: 153]. Образы и мотивы драмы Кумова, посвященной теме угасания древнего купеческого рода, оказались типологически созвучны творческому замыслу Горького.

Драма Кумова была впервые опубликована в журнале «Жизнь для всех» в 1913 под заглавием «Голос крови», которое содержит прямую отсылку к библейскому сюжету о Каине и Авеле: «И сказал [Господь]: что ты сделал? голос крови брата твоего вопиет ко Мне от земли» [Быт. 4: 10]. Необходимо отметить, что такое название своей драме автор дает неслучайно:

библейские архетипы Каина и Авеля реализуются в образах главного героя Кузьмы Коростомыслова и его племянника Николая, а текст четвертой главы книги Бытия, описывающей историю первого убийцы, неоднократно цитируется в пьесе. Однако в своем окончательном варианте пьеса все же получила название «Конец рода Коростомысловых» (1916).

Герои пьесы Кумова принадлежат к древнейшему купеческому роду, что подтверждается найденной Николаем Коростомысловым в семейном архиве Библией XIV века и грамотой, пожалованной Иваном III предку Коростомысловых на *«усолия и лесия»*.

Горький же, напротив, четко обозначив временные границы романа – с 1863 по 1917 год, прослеживает процесс превращения бывших крепостных Артамоновых в крупных промышленников, и затем постепенное угасание и вырождение рода, что, по мысли писателя, отражало основные этапы развития русского капитализма [См.: Осьмухина, Джигоева 2018: 168].

Илья Артамонов-старший, создавая семейное «дело», трудится с задором, не жалея сил на «свободную работу». Благодаря его предприимчивости и трудовому энтузиазму фабрика быстро растет, и Артамонов становится первым фабрикантом в уезде.

Кумов также неоднократно указывает на предприимчивость и трудолюбие Кузьмы Коростомыслова. Герой не раз говорит управляющему о росте дела, гордясь тем, что теперь фирма получает заказы на лес из-за границы, тогда как при покойном отце *«лес довозили самое большое до Питера»*. Кузьма Коростомыслов подчеркивает, что капитал, оставленный отцом, *«меньше ста тысяч да десять тысяч десятин леса»* приумножен благодаря тому, что он *«работает, не покладая рук»* [Кумов 2008: 281].

Герои пьесы часто вспоминают мать Кузьмы Коростомыслова, верующую женщину, усердно исполнявшую религиозные обряды, однако Кузьма далек от веры в Бога. Автор подчеркивает в ремарках, что в конторе промышленника совсем нет икон: Лесовик, зайдя в контору, *«ищет глазами в углах икону»*,

и не найдя, крестится на солнце» [Кумов 2008: 278]. Управляющий не раз просит Кузьму Коростомыслова *«не забывать Бога»*, однако он избегает разговоров о Боге.

Примечательно, что пьеса открывается диалогом служащих конторы Кузьмы Коростомыслова, которые осуждают разгульную жизнь главы фирмы и удивляются его безнаказанности: *«как в последний день куролесил, что он ни выделявал... девок честных срамил... жен законных брал к себе, в свой гарем... и никто насупротив»* [Там же: 277–278]. Кумов, таким образом, следует установившейся в русской литературе традиции изображения купцов, фабрикантов и промышленников с отрицательной стороны. Так, в романе Горького «Фома Гордеев» (1899) всех героев-купцов объединяет порочная жизнь, стремление к наживе и нежелание останавливаться перед чем бы то ни было ради достижения своих целей [См.: Родина 2016: 112].

Илью Артамонова также нельзя назвать верующим человеком, несмотря на то, что первое знакомство героя с городом Дремовым и его жителями происходит в церкви на праздничной обедне, где *«ходил он в тесноте людей, невежливо поталкивая их, и ставил богатые свечи пред иконами»* [Горький 1952: 325]. Илья Артамонов часто перебивал своего сына Никиту, читающего вслух поучения отцов церкви и жития святых: *«Высока премудрость эта, не досягнуть её нашему разуму. Мы – люди чернорабочие, не нам об этом думать, мы на простое дело родились»* [Там же: 332].

Герой драмы Кумова страстно влюблен в Татьяну Хлудову – дочь ктитора городского собора, которая выросла в монастыре. Именно страсть становится причиной нравственных падений героя. Кузьма заключает сделку с отцом Татьяны, за большие деньги согласившимся на брак. Татьяна же, оскорбленная договором отца и Кузьмы Коростомыслова, хочет бежать обратно в монастырь, но потом объявляет себя невестой Николая, влюбленного в нее.

Кузьма Коростомыслов не может стерпеть обиды на племянника. Он убивает его, пригласив почитать семейную Библию и обсудить историю Каина и Авеля. Развязка пьесы

неожиданна: Татьяна, оказавшаяся дочерью родного брата Кузьмы, не в силах больше бороться со своими чувствами, признается ему в любви. Однако любовь Татьяны Хлудовой и Кузьмы Коростомыслова, так же, как и любовь Николая к Татьяне, его сестре, является заведомо греховной, свидетельствующей о разрушении семейных отношений и вырождении рода.

Герой романа Горького Илья Артамонов, страстно любит Ульяну Баймакову, но их сближение становится вдвойне порочным, поскольку, согласно церковным канонам, женитьба старшего сына Ильи Артамонова на дочери Ульяны сделала их родственниками. Илья Артамонов, понимая, что совершил ошибку, поспешно женив сына, говорит об этом Ульяне, которая боится общественного осуждения: *«Зря мы детей женили, надо было мне с тобой обвенчаться»* [Горький 1952: 358]. Исследователи отмечают, что именно в любовной связи Ильи Артамонова и Ульяны Баймаковой намечаются истоки оскудения рода Артамоновых [См.: Осьмухина, Джигоева 2018: 169].

Так же, как и Кузьма Коростомыслов, Илья Артамонов становится убийцей, хотя и защищаясь от нападения. Однако герой не придает особого значения совершенному им убийству, что свидетельствует о его душевной черствости. Ульяне, поинтересовавшейся, не снится ли ему убитый, Артамонов ответил отрицательно, заметив с обидой: *«Наткнулся на тебя дураки, а ты за них отвечаешь богу»* [Горький 1952: 359].

В душе Кузьмы Коростомыслова после убийства Николая, напротив, происходит нравственный переворот. Свои чувства он подробно описывает Хлудову: *«Зашаталось все вокруг меня, точно самую основу земли тронул я... <...> Изнемогаю я, презрен от самого себя»* [Кумов 2008: 328]. Кумов нагнетает библейский мотив братоубийства, вкладывая в уста Хлудова слова о Каиновой печати: *«Как отворяет кто кровь брату своему, на том ставится печать черная – по древнему завету»* [Кумов 2008: 329–330].

Кузьма Коростомыслов приходит к выводу о ничтожности капитала, увидев, что человеческие чувства не регулируются

товарно-денежными отношениями: *«Как думал я раньше, что деньги все, что за деньги можно купить, что хочешь, а вышло наоборот, то спрашиваю тебя, старик: какая цена деньгам? Татьяна Григорьевна оказалась непродажною, потому что нет таких самых больших денег на свете, за которые бы можно было купить ее»* [Там же: 330-331].

В.Н. Запевалов справедливо замечает, что «Бунт Кузьмы против Бога (нарушил христианское «не убий») оборачивается смирением и признанием суда Всевышнего над собой» [Запевалов 2005: 366]. Это подтверждается финальной репликой героя: *«Господи, я жду суда твоего!»* [Кумов 2008: 334].

Герой Горького погибает во время установки парового котла на фабрике. По мнению А.И. Овчаренко, сцена гибели Ильи Артамонова под паровым котлом имеет глубокое символическое значение: «дело», как огромный шар, начинает катиться по земле, подчиняя людей и раздавливая самого создателя [См.: Овчаренко 1982: 155]. Умирая, Илья Артамонов подводит жизненные итоги: *«Эх, ошибся я, господи... Ошибся...»* [Горький 1952: 385]. Исследователи романа делают вывод, что уход из жизни главы семьи, на пороге смерти осознавшего губительность «дела», становится точкой отсчета дальнейшего распада семейных связей и оскудения рода [См.: Осьмухина, Джигоева 2018: 169].

Нельзя не отметить определенное сходство между героем Горького – сыном Ильи Артамонова, горбуном Никитой и героем драмы Кумова – братом Кузьмы Коростомыслова Степаном. В судьбах обоих героев прослеживаются мотивы жития почитаемого на Руси древнеримского святого – Алексия, человека Божия. Согласно житию, Алексей, человек Божий, отказавшись от богатства и мирской славы, покинул родной дом и достиг святости, прося милостыню на церковной паперти, а затем, по воле Божьей возвратившись в Рим спустя семнадцать лет, жил как нищий в доме своих родителей, до конца своей жизни оставаясь неузнанным. Мотивы ухода-возвращения и презрения к мирским благам, получившие детальную разработку в «Житии Алексия, человека Божия», нашли свое отражение в

произведениях обоих писателей, однако были по-разному ими осмыслены.

Брат Кузьмы Коростомыслова Степан уходит с нищими странниками на святую гору Афон неожиданно для своих родных, оставив жену и сына, через несколько дней после убийства жены Григория Хлудова. Он возвращается в родной город только спустя двадцать лет, чтобы основать монастырь на месте гибели Надежды Хлудовой. Отметим, что Степан Коростомыслов появляется только в конце второго действия пьесы, однако уже в начале этого действия сын Степана слышит пение странников, которые, как поясняет Николаю слуга, поют духовный стих об Алексии, человеке Божиим.

Герой Горького горбун Никита Артамонов из-за неразделенной любви хочет покончить с собой. После неудачной попытки самоубийства он уходит в монастырь, принимает постриг и монашеское имя Никодим, несмотря на то, что его вера в Бога уже была поколеблена смертью отца. Автор подчеркивает, что Никита, уходя в монастырь, *«отказался от своей части наследства после отца в пользу братьев»* [Горький 1952: 409]. Отец Никодим, которого настоятель хотел сделать утешителем угнетенных и духовным наставником сомневающихся, постепенно сам теряет веру в Бога. Он приходит в родной город на похороны брата Алексея, но так и не возвращается обратно в монастырь. Образ Никиты Артамонова – монаха, утратившего веру в Бога, отражает в романе Горького кризис религиозного сознания, характерный для российского общества накануне революции 1917 года.

Стоит отметить, что Алексей, человек Божий упоминается и в романе Горького. Святого вспоминает Никита в разговоре с Петром о его старшем сыне Илье, отказавшемся от управления фабрикой и лишившего себя, тем самым, финансовой поддержки отца: *«Вскочил он на чужого коня, поскакал, а – куда? Конечно, не всякий может, как он, отказаться от богатства и жить неведомо как... – Алексей божий человек также, – тихо напомнил Никита»* [Горький 1952: 544]. Сопоставляя Илью Артамонова-младшего с Алексием, человеком Божиим, Горький,

на наш взгляд намечает возможность возвращения героя, однако уже не в качестве наследника семейного дела, а в качестве проводника революционных идей.

Несмотря на созвучие целого ряда образов и мотивов романа и драмы, их авторы решали принципиально разные и по масштабу, и по проблематике творческие задачи. Если Кумов стремился показать победу духа над капиталом, духовного начала над звериным и стяжательским [См.: Заяц 1994: 229], выдвигая на первый план религиозно-нравственные проблемы, то для Горького важно было проследить «закономерность угасания и подъема целого класса, необратимость этого процесса, в связи с творческой истощенностью класса, смены его новой исторической силой» [Овчаренко 1982: 154]. Показательно, однако, что для обоих художников слова насущной необходимостью стало обращение к библейским и житийным архетипам мировой духовной культуры.

Литература

1. [Горький М.] А. 3-в// Современник. – 1913. – Кн.7. – С. 371–373.
2. Горький М. Собрание сочинений: в 30-ти т. / М. Горький: АН СССР. Ин-т мир.лит. им. А.М. Горького. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949–1955. – Т. 16: Рассказы, повести: 1922–25. – 1952. – 599 с.
3. Горький и советские писатели: Неизданная переписка / АН СССР. Ин-т мировой лит.им. А.М. Горького / ред. И.С. Зильберштейн и Е.Б. Тагер. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 70. – 736 с. (Лит.наследство).
4. Запевалов В.Н. Кумов Р.П. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: био-библиографический словарь. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. – С. 364–366.
5. Заяц А.А. Кумов Р.П. // Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. – М.: Большая Российская энцикл., 1994. – Т. 3. – С. 227–229.
6. Кумов Р. П. Избранное / сост. В.И.Супрун. – Волгоград: Изд-во ВГИПК РО, 2008. – 564 с.

7. Овчаренко А.И. М. Горький и литературные искания XX столетия. – М.: Худож. лит., 1982. – 512 с.
8. Осьмухина О.Ю., Джигоева А.Т. Специфика преломления традиции семейного романа в творчестве А.М. Горького (на материале романа «Дело Артамоновых») // Филология и культура. – 2018. – № 4. – С. 167–171.
9. Родина В.В. Образ торгово-промышленного сословия в русской литературе // Известия Санкт-Петербургского государственного экономического университета. – 2016. – № 6. – С. 105–115.

И.О. Баженова (Могирко)
Россия, Волгоград

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ГЕРБАРИИ С. ЕСЕНИНА*

В статье рассматриваются флористические образы поэзии С. Есенина, их символическая и метафорическая структура. Устанавливается их взаимосвязь в поэтическом гербарии, представленном в творчестве С. Есенина. Обращено особое внимание на антропоморфизм образов цветов, прослежены их функции в лирическом сюжете, соотношение в них рационального и эмоционального начал.

Ключевые слова: Есенин, гербарий, рациональное, иррациональное, эмоциональное, антропоморфизм, образ, символ, флоромотив, лирический герой.

The article considers floristic images of S. Yesenin's poetry, their symbolic and metaphorical structure. Their relationship is established in the poetic herbarium presented in the work of S. Yesenin. Particular attention is paid to the anthropomorphism of the images of flowers, their functions in the lyrical plot, the ratio of rational and emotional principles in them are traced.

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Keywords: Yesenin, herbarium, rational, irrational, emotional, anthropomorphism, image, symbol, flower motive, lyrical character.

Флористические образы в поэзии С. Есенина образуют своеобразный гербарий, соединяющий в себе рациональное, систематизирующее начало и иррациональное чувственное восприятие природного мира цветов. В основе гербария как художественного образа в лирических произведениях поэта лежит метафорическая природа слова. Образ цветка создается с помощью эмоциональной, образно-экспрессивной речи, выходящей за рамки рациональных языковых моделей.

Лирический герой его поэзии ощущает нерасторжимую связь с миром цветов, наделяя его антропоморфными признаками: «Цветы мне говорят – прощай, // головками склоняясь ниже.<...> Как не любить мне вас, цветы? // Я с вами выпил бы на “ты”» [Есенин 1996, т.1: 293]. Каждый цветок в поэтическом гербарии С. Есенина тесно связан с душевными переживаниями его лирического героя.

Таково, например, поэтическое восприятие мака как символа страданий неразделенной любви: «Маком влюблённое сердце цветёт. // Только не мне она песни поёт» [Есенин 1996, т.4: 112]. Красный цвет мака является воплощением силы и яркости чувства.

Ландыш в художественном мировосприятии С. Есенина несет положительные эмоции, связанные с неповторимой красотой его расцветания. Эти весенние цветы символизируют возрождение героя к жизни, его надежду и веру: «в сердце ландыши вспыхнувших сил» [Есенин 1996, т. 1: 125]. В другом контексте ландыш становится «небесным цветком», символическим образом небесного рая: «Не жалеите же ушедших // Уходящих каждый час. // Там на ландышах расцветших // Лучше, чем в полях у нас» [Есенин 1996, т. 2: 57].

Яркий индивидуальный образ создает поэт и при использовании номинации «маргаритка»: «И в глазах завяли маргаритки, // Как болотный гаснет огонёк» [Есенин 1996, т. 4: 132]. В народной культуре это растение символизирует

невинность и нежность, через признаки «цвет», «свежесть», поэтому метафорическое выражение «увядшие маргаритки в глазах» обозначает обманутые надежды, утрату веры, Безысходность подчеркнута блуждающим болотным огоньком [См.: Золотницкий 2005: 67].

Отдельное место принадлежит в «цветочном букете» Есенина образу розы. Замечено, что этот цветок является одним из главных образов стихотворений второго периода творчества поэта и ключевым для цикла «Персидские мотивы» [Захаров 2002: 186].

В первом стихотворении цикла «Улеглась моя бывшая рана...» поэт интерпретирует образ розы в соответствии с традицией восточной поэзии, подразумевая под «королевой цветов» красоту тегеранской девушки [См.: Марченко 1972: 136].

Во втором стихотворении цикла «Я спросил сегодня у менялы» роза выступает как олицетворение овладевшего лирическим героем чувства любви. Рисуя образ королевы цветов, Есенин акцентирует внимание на красном цвете ее лепестков. В его поэтике красный цвет символизирует любовь и страсть. Вполне вероятно знакомство поэта с книгой Д.П. Ознобишина «Селам, или Язык цветов», в которой красной розе приписывалось символическое значение признания в любви [Ознобишин 1830: 96]. Именно эта символическая наполненность, на наш взгляд, доминирует в есенинском стихотворении: «Поцелуй названья не имеет, // Поцелуй не надпись на гробах.// Красной розой поцелуй веют, // Лепестками тая на губах» [Есенин 1996, т. 1: 251].

Во многом благодаря образу розы в гербарии возникают восточные поэтические ассоциации, связанные с любовью к молодой персиянке («Голубая родина Фирдуси...», «В Хороссане есть такие двери...»). Роза символизирует радость воспоминания о далеком крае, красоту и свежесть «задумчивой пери»; именно там, «где обсыпан розами порог», живет возлюбленная лирического героя [Есенин 1996, т. 1: 263].

В стихотворении «Отчего луна так светит тускло...» королева цветов предстает как самостоятельный персонаж.

Измена Шаганэ вызвала состояние глубокой печали, грусти природы, луны и цветов. Герой, вопрошая у кипарисов и цветов о причине печального света луны, получает ответ именно от розы [См.: Борзых 2011: 30]. Обращает на себя внимание тот факт, что поэт наделяет царицу цветов способностью разделять чувства лирического «я»: «И цветы сказали: “Ты почувствуй // По печали розы шелестящей”» [Есенин 1996, т. 1: 271].

В заключительном стихотворении цикла «Персидские мотивы» «Голубая, да веселая страна...» Есенин обращается к вечному мотиву соловья и розы, издавна знаменитому как в восточной, так и в западной поэтической традиции. Это стихотворение было написано с посвящением Гелии Николаевне Чагиной, настоящее имя которой – Роза [См.: Баранов 2003: 129].

Роза Есенина не бесчувственна по отношению к соловью, она отвечает взаимностью: «Но одна лишь сердцем улыбнется» [Есенин 1996, т. 1:275]. Поэт-соловей любит именно эту розу, в ней для него важна, прежде всего, красота духовная. Таким образом, роза в лирическом творчестве Есенина приобрела новые поэтические значения: в представление о ее красоте входит душевная чистота и желание дарить свою любовь.

В поэме «Цветы» флористические образы наполнены серьезным философским и социальным содержанием. Условно поэму, на наш взгляд, можно разделить на две части. Первая посвящена размышлению о жизни. Вторая является лирическим раздумьем на тему «А люди разве не цветы?» и занимает важное место в общем ходе рассуждений поэта.

Повествование «выстроено» вокруг цветов. При этом цветы в данном случае выступают олицетворением земной красоты, которая волнует сердце лирического героя. Каждый из них дорог ему по-своему.

Левкой и резеда были необходимы сердцу поэта в дни тревог и волнений. Именно эти душистые цветы поэт призвал быть свидетелями его душевных переживаний: «Шуми, левкой и резеда.// С моей душой стряслась беда...» [Есенин 1996, т. 4:204].

Как сыну природы, как человеку, родившемуся «в травяном одеяле», Есенину особенно дороги простые полевые цветы,

которые пропитаны всеми звуками и ароматами его Родины: «Ах, колокольчик! твой ли пыл // Мне в душу песней позвонил» [Есенин 1996, т. 4: 20].

Важное место среди флористических образов поэмы занимает василек. Есенин объясняет, чем этот «голубоглазый» цветок ему ближе других: «Я только тот люблю цветок, // Который врос корнями в землю, // Его люблю я и приемлю, // Как северный наш василек» [Есенин 1996, т. 4: 205]. Скромный синий цветок является преданным спутником ржаного поля, что сделало его неотъемлемой частью северного русского пейзажа. Наименование василька (*Centaurea*) восходит к древнегреческому мифологическому существу Центавру, который излечил раны соком этого цветка. Весьма своеобразно василек трактуется в православной традиции. Это – «душа праведника, которая тем больше благоухает небесным ароматом, чем больше увядает и стареет их тело» [Титова 2005: 11].

Метафорические образы этого цветка в поэтическом мире Есенина часто служат для обозначения его душевного состояния: «Васильками сердце светится, // Горит в нем бирюза. // Я играю на тальяночке про синие глаза...» [Есенин 1996, т. 2: 26].

Центральное место в произведении занимает размышление на тему: «А люди разве не цветы?» По сути, вся поэма представляет собой развернутую метафору «люди-цветы»: «А люди разве не цветы? // О милая, почувствуй ты, // Здесь не пустынные слова... // Цветы людей и в солнь и в стыть // Умеют ползать и ходить...» [Есенин 1996, т. 4: 206–207].

Антропоморфная структура флористических образов поэмы прослежена в диссертации О.И.Мусаевой. Так, в основном тезисе автора поэмы «А люди разве не цветы?» она видит отождествление биологического развития человека и растения. Строка «Как стебель тулово качая, // А эта разве голова тебе не роза золотая?» [Есенин 1996, т. 4: 206–207] представляет метафорический перенос «части растения – части тела человека», основанный на подобии (поддержано сравнением, отождествляющим движение цветка и туловища человека). Метафора осуществляется по форме (головка цветка = голова

человека) и по цвету (цвет волос уподобляется цвету лепестков цветка).

Далее в стихотворении цветов и голова вновь соединяются в поэтическом образе: «Головку розы режет сталь» [Есенин 1996, т.4: 206–207], то есть голова отрублена мечом. «Цветы сражались друг с другом» [Есенин 1996, т. 4: 206–207] – перенос качеств растения на человека. «Цветы ходячие земли!» [Есенин 1996, т.4: 207] – направление метафорического переноса – растение–человек [См.: Мусаева 2005: 15].

В есенинских образах и метафорах выявляются не только черты сходства между человеком и цветами, но и существенные их различия. Цветы – живые, а потому все разные. Люди – те же цветы. Но если с каждой весной цветы расцветают вновь, то жизнь людей единственна, неповторима и бесценна.

В сознании человека цветы ассоциируются с миром прекрасного, чистого и светлого. Однако поэт видит не только свет, но и трагическую сторону этого мира («Цветы сражались друг с другом...»). Это прямой отклик на события гражданской войны: «И красный цвет был всех бойчей // Их больше падало под вьюгой, // Но все же мощностью упругой // Они сразили палачей» [Есенин 1996, т. 4: 207].

Лирическая исповедь героя перемещается в область раздумий о судьбах России, связанных с Октябрьской революцией. Отношение Есенина к этому событию противоречиво, оно вызывает у него те же сложные чувства, что и сражение цветов. Однако завершает поэт свое произведение следующими строками: «И потому, что я пою, // Пою и вовсе не впустую, // Я милой голову мою // Отдам, как розу золотую» [Есенин 1996, т.4: 208].

Героический мотив деятельной жертвы в финале поэмы не случайно поддержан сравнением лирического героя, готового отдать себя «милой», с розой. О какой «милой» здесь идет речь, кому предназначена его жертва? Логика развития лирического сюжета делает наиболее вероятным ответ – «милой родине». По христианской мифологии, роза является символом милосердия, всепрощения, милости. Иное значение образ имел у языческих

народов: «Сначала у римлян роза служила эмблемой храбрости... Цветок был как бы орденом, даруемым в награду за выдающееся героическое» [Золотницкий 2005: 32].

Антропоморфность образов цветов в поэме, делает их собеседниками лирического героя. Он обращается к ним с вопросами, раскрывает перед ними свои чувства и душевные переживания. И такой диалог отнюдь не кажется иррациональным, ибо в его основе лежит не формальная, а художественная логика поэтических символов и метафор.

Цветочный гербарий Есенина воссоздает красочную картину окружающего поэта мира, является одним из главных средств художественной выразительности, способных передать душевное состояние и широкий спектр чувств лирического героя.

Поэзия Есенина развивает и обогащает хорошо известные в русской и мировой поэзии флоромотивы. Творчество поэта дает новое дыхание традиционным флористическим символам и метафорам, предлагая иной уровень понимания и восприятия этих мифопоэтических образов.

Литература

1. Баранов В.С. Сергей Есенин. Биографическая хроника в воспоминаниях, фотографиях, письмах. – М.: Радуга, 2003. – 464 с.
2. Борzych Л.А. Символическая наполненность образа розы в поэтической ткани «Персидских мотивов» С.А. Есенина // Вестник ТГУ. – 2011. – №1. – С. 27–32.
3. Есенин С.А. Полн. собр. соч.: в 7 т. Т. 1 – Т. 6. // Сост., подгот. текста и коммент. С.П. Кошечкина, Н.Г. Юсова. – М.: Наука – Голос, 1996.
4. Захаров А.Н. Художественно-философский мир Сергея Есенина: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2002. – 152 с.
5. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. – М.: Дрофа-Плюс, 2005. – 327 с.
6. Марченко А.М. Поэтический мир Есенина. – М.: Сов. писатель, 1972. – 312 с.

7. Мусаева О.И. Флористическая метафора как фрагмент национальной картины мира. На материале русского и испанского языков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2005. – 24 с.

8. Ознобишин Д.П. Селам, или Язык цветов. – СПб.: Типография департ. народ. просвещения, 1830. – 132 с.

Е.О. Сенина
Россия, Волгоград

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛО В ЭПОПЕЕ И.С. ШМЕЛЕВА «СОЛНЦЕ МЁРТВЫХ»*

В статье характеризуются эмоции, доминирующие в эпопее И.С. Шмелева «Солнце мёртвых», и психологические механизмы, помогающие, по мнению художника, защитить личность в условиях социальной катастрофы.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, автор, заглавие произведения, традиции, эмоции.

This article describes dominant emotions in the I.S. Shmelev's saga «Sun of the Dead» and psychological mechanisms that help, from the author's point of view, to protect a person in the social catastrophe.

Keywords: the Russian literature abroad, author, the title of the work, traditions, emotions.

Иван Сергеевич Шмелев, творчество которого только недавно стало известно нашим современникам, вошел в русскую литературу в самом начале XX века. Он родился в сентябре 1873 года в Москве, в Замоскворечье, предки писателя «с отцовской стороны» происходили из крестьянского сословия. Семейная жизнь в родительском доме направлялась религиозными традициями. Большой успех принесла Шмелеву его повесть

*Работа выполнена под руководством Переваловой С.В., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ»

“Человек из ресторана” (1910)» [Кутырина 1960:25]. Февральскую революцию 1917 года И.С. Шмелев принял восторженно, он возлагал на это событие много надежд на преобразование России, но вскоре пришло разочарование, февральский восторг стал убывать. Пережив Гражданскую войну, голод в Крыму и потерю сына, И.С. Шмелев оказывается в эмиграции, сначала в Берлине, затем в Париже. Этот первый и, к сожалению, безвозвратный выезд писателя за границу в 1922 году стал для него не только прощанием с Отечеством, но и «открытием европейской культуры, встречей с иной цивилизацией, тогда как многие из его собратьев по перу воспринимали за границу как своё, родное <...> Он, гуляя с А.И. Куприным в пригороде Парижа, начинает воображать себе героев Мопассана и Жида, зашедших в ближайшее шале, чтобы отведать бисквиты под французское вино Шабли» [Суравова]. Постепенно «самый русский из русских писателей» [Бальмонт 2005: 289], не знавший французского языка, был вынужден вживаться в «зарубежное» культурное поле и начинать работать.

Замысел эпопеи «Солнце мёртвых» рождается у И.С. Шмелева в 1923 году на вилле, нанимаемой семьей Буниных в Грассе. Заглавие произведения было выбрано автором не случайно. Хотя многие приписывают цитату: «Слава – это солнце мёртвых», – Наполеону, но люди сведущие, к которым принадлежал И.С. Шмелев, знают, что «это слова из повести Бальзака “Поиски Абсолюта”: “Слава – это солнце мертвых; при жизни ты будешь несчастен, как все, кто был велик, и разоришь своих детей”» [Ронен 2006:56]. Почему цитата из упомянутой повести оказалась так близка И.С. Шмелёву в эмигрантский период творчества? Что может объединять двух писателей-реалистов разных эпох и стран? В первую очередь стоит обратить внимание на «биографические» совпадения: известно, что Оноре де Бальзак получил образование в сфере права, «практиковался у адвоката и нотариуса, дабы усвоить подробности судебной процедуры» [Сюрвиль 1986: 33]. И.С. Шмелев тоже некоторое время работал юристом, когда пришлось сделать десятилетний перерыв в писательской карьере. Видимо, можно говорить об

общем стремлении обоих писателей к справедливости, к страстной защите невинных. Недаром И.С. Шмелев признавался: «Бальзака люблю за изобразительность человеческих страстей» [Шмелев 1999: 471]. И.С. Шмелеву тоже нельзя отказать в глубоком понимании человеческой натуры. Г.В. Адамович, известный критик литературы русского зарубежья, близко знавший писателя, отмечает: «Это страстный человек, с унаследованным от Достоевского чутьем к людским страстям, и, в особенности, с чутьем и слухом к страданию» [Адамович 2002: 66].

Существует и «территориальная» связь Шмелёва с Бальзаком, который в своё время несколько лет проживал «на улице Басс №19, в Пасси» [Сюрвиль 1986: 22], в небольшом домике парижского пригорода. Эссеист и прозаик А. Моруа, лично знавший многих русских эмигрантов в Париже и написавший романизированную биографию Бальзака, в работе «Париж» (1970) уточняет: «Районы Шайо, Пасси, Отей образовали шестнадцатый округ» [Моруа 1970: 49]. Постепенно из пригорода Парижа район Пасси перешел в состав столицы Франции. Оказавшись в эмиграции, И.С. Шмелев поселяется в этом, 16 округе Парижа, о чем рассказывает в письме к племяннику: «Квартира моя – на rue Bouleau, <...>, 2 этаж, на солнце, полный комфорт, 2 комнаты и ниша для сна» [Цит. по: Жантйом-Кутырин 2011: 156]. Следовательно, И.С. Шмелева и О. Бальзака, несмотря на хронологическую дистанцию, сближает и «место жительства».

Возможно, для И.С. Шмелева поводом обратиться к цитате из повести Бальзака стала и возрастающая популярность «великого француза» в России: «В послереволюционные годы интерес к творчеству писателя становится постоянным и даже обязательным, особенно для критиков-марксистов. Бальзак начинает трактоваться в свете известных высказываний К. Маркса и Ф. Энгельса как самый крупный представитель “критического реализма” в зарубежной литературе XIX века» [Михайлов 1999: 6]. Правда, И.С. Шмелев по этому поводу иронично замечает: «Классиков подгоняют под задачи дня»

[Солнцева 2007: 98]. Он не симпатизирует критикам-марксистам, но не может не считаться с тем, что их «старания» ведут к росту внимания к творчеству Оноре де Бальзака. Очевидно, Шмелеву было близко и то, что в свое время Бальзак стремился найти духовные опоры, помогающие человеку пережить нелёгкие обстоятельства существования в пореволюционной Франции, что нашло отражение в повести «Поиски Абсолюта». Главный герой произведения испытывает разочарование в «лжекумирах»: отказавшись от веры во всемогущество всевышнего, он уверовал в то, что алхимия поможет ему найти материю, из которой произошло всё сущее на земле, а это открытие подарит ему мировую славу. Но тяга к славе обернулась трагедией, отняв у него супругу, разделив с семьей. Шмелев, эмигрировав из России, поначалу тоже испытывает состояние полного одиночества и безверия: «У меня нет теперь храма. Бога у меня нет: синее небо пусто» [Шмелев 2017: 22]. Разделенные десятилетиями художники приходили к пониманию того, что без «Абсолюта», то есть без Бога, пустеет не только небо, но и человеческая душа. Об этом свидетельствует эмоциональное состояние их героев, в «изуверившемся» мире взыскующих веры и правды.

Что касается творчества русского художника, то уместным видится замечание В.В. Агеносова о «Солнце мертвых»: «Лучше всех жанр своей книги определил сам Шмелев: эпопея. То есть предельно широкое повествование о судьбе народа, страны, истории, космоса – всего, что находится под солнцем в годину великих испытаний. Можно даже сказать, что это апокалипсическое столкновение мира Божьего с дьяволом» [Агеносов 1998: 95]. Конечно, объем «Солнца мертвых» невелик, но это нисколько не умаляет его «эпичности». К тому же в произведении содержатся многочисленные упоминания о Париже, Берлине, других европейских городах, что выносит границы повествования за пределы Крыма, где разворачивается основное действие, придавая планетарный масштаб личной писательской трагедии. В «Солнце мертвых» авторский подзаголовок «символический», так как произведение повествует

о важных событиях в истории народа, в данном случае побежденного» [Сорокина 2000: 163]. В эпопее эту мысль прямо высказывает доктор, подводящий итог жизни русской пореволюционной интеллигенции: «Все – в прошлом, и мы уже лишние» [Шмелев 1998: 509]. Ощущение трагической безысходности испытывает здесь и автор-повествователь, с трудом пытающийся найти своих единомышленников, «единоверцев»: «В этой умирающей щели, у засыпающего моря, еще остались праведники. <...> Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки, – и бьются в петле» [Шмелев 1998: 550]. Всё повествование ведется от первого лица, что обеспечивает эффект доверительного разговора, предельной откровенности: «Шмелев стремится отказаться, насколько подобное возможно в эпической форме, и от конфликта человека и среды, и от доминирующего событийного ряда, уйти от события и от быта. Он хочет лишить их ключевой роли, подчинить личности, при этом личность показать не индивидуумом, отличным от среды, а частью бытия, его отражением» [Николаев 2001: 217]. Такое «отражение» становится убедительным вследствие эмоциональной насыщенности повествования.

К.Э. Изард в работе «Психология эмоций» (1999) трактует понятие «эмоции» так: «Это нечто, что переживается как чувство, которое мотивирует, организует и направляет восприятие, мышление и действия» [Изард 1999: 27]. Изард выделяет десять базовых эмоций: «интерес, удовольствие, удивление, отвращение, гнев, презрение, горе, стыд, вина и страх» [Там же: 23]. Следует заметить, что общая эмоциональная направленность произведения чаще всего кроется в его заглавии, которое «сообщает о главной теме, идее или нравственном конфликте произведения, времени и месте действия. В заглавии может содержаться эмоциональная оценка героев или описываемых событий, которая подтверждается или, наоборот, опровергается ходом повествования» [Николюкин 2001: 849]. В названии эпопеи И.С. Шмелева упоминается солнце, символизирующее «созидательную энергию, верховное божество, свет, интеллект» [Трессидер 2000: 202], поэтому заглавие «Солнце мёртвых»

задает читателю эмоции страха, сочетая в себе контрастные представления о прекрасном, светлом и холодном, мёртвом.

В эпопее И.С. Шмелёва можно выделить две группы доминирующих эмоций – это горе и страх. Количество употреблений слова «горе» – 33. Это самый высокий показатель среди всех остальных эмоций. В языке крымчан в эпоху Гражданской войны возникла поговорка: «У нас только море да горе» [Лосев 2004: 140], – которую записала у себя в дневнике Евфания Хатаева, проживавшая в Крыму это страшное время. Эта поговорка могла трансформироваться из закреплённой в словаре В.И. Даля пословицы: «Дальше моря, меньше горя. Ближе моря, больше горя» [Даль 2008: 54]. Эмоции горя и печали К. Изард связывает с «утратой объекта любви или привязанности, – это универсальное человеческое переживание» [Изард 1999: 306]. В доминирующей роли данной эмоции в рассматриваемом произведении большое место занимают биографические мотивы: в 1921 году был расстрелян единственный сын писателя. Об этом свидетельствует сам Шмелёв: «Мой сын <...> был арестован большевиками и увезен в Феодосию “для некоторых формальностей”, как, на мои просьбы и протесты, ответили чекисты. <...> Продержав с месяц, больного, погнали ночью за город и расстреляли» [Цит. по: Кутырина 1962: 263]. Этот трагический эпизод в судьбе художника не включается в сюжет эпопеи, но настойчиво дает о себе знать в повествовании об устройстве быта, о доме, где живет автор-повествователь. При этом слово «дом» постоянно соседствует с определением «наш», хотя повествователь проживает в нём один. Например: «Домик наш одинокий!», «Наш огородик... жалкий!» [Шмелёв 2017: 15]. Задача автора состояла в том, чтобы возвести трагедию личной потери в масштаб страны, потерявшей массу своих достойных сыновей. По примерным эмигрантским сведениям, собранным из материалов бывших союзов врачей Крыма, известно: «в конце 1920-го – начале 1921 года в Севастополе, Евпатории, Ялте, Феодосии, Алушке, Алуште, Судаке и других местах без суда и следствия было уничтожено до ста двадцати тысяч человек» [Солнцева

2007: 80]. В свидетельствах, приведенных в дневнике А.И. Бунина «Окаянные дни» от 8 февраля 1918 года, содержится такое упоминание о потерях в Крыму: «Приехал Дерман, критик, – бежал из Симферополя. Там, говорит, “неописуемый ужас”, солдаты и рабочие “ходят прямо по колено в крови”» [Бунин 2015: 94].

Не менее важный круг эмоций в анализируемом произведении связан с переживанием страха. Слово «страх» употреблено здесь 18 раз, а «испуг» – 13, а слово «ужас» – 28. «Страх-ужас» актуализируется в тексте примерно 59 раз. Можно сделать вывод о доминировании этих чувств, так в свое время охарактеризованных К.Э. Изардом: «Страх несет в себе и адаптивную функцию, ибо заставляет человека искать способы защиты от возможного вреда» [Изард 1999:351]. Действительно, описываемые Шмелевым события Гражданской войны в Крыму, несущие голод, заставляют героев переживать страх, который со временем становится обыденным: «Когда кошмары переходят в действительность, и мы так сживаемся с ними, что былое нам кажется сном» [Шмелев 2017:71]. Автор-повествователь всё-таки находит в себе силы, чтобы противостоять страху, сохраняя в себе здравый рассудок, сострадание к ближнему, честь и совесть. Для этого в человеке существует психологическая защита – «система процессов и механизмов, направленных на сохранение однажды уже достигнутого (или на восстановление утраченного) позитивного состояния субъекта» [Деларю 2004: 5].

Один из таких механизмов – сублимация – «переход психической энергии от одних систем личности к другим её системам, например от примитивных, инстинктивных, биологических процессов к высшим культурным процессам» [Немов 2007: 421]. Данный механизм присущ «сильным» личностям, которые способны генерировать отрицательную энергию в творческую деятельность, занимаясь литературой, наукой, изучением религии. И.С. Шмелёва показывает значимость веры для сохранения человеческого в страдающих героях. Слово «Бог» и производные от него встречаются здесь 48 раз. Бог в данном произведении – это максимально обобщённый

образ высшей силы, «Абсолюта». На это указывает М.А. Голованёва: «Разрушение в сознании героя границ мировых религий, восхождение в страдании к вере в Мирового Бога, вобравшего в себя лики Христа, Магомета, Будды – вершинная духовная точка эпопеи, к которой сводятся все планы повествования – бытовой, политический, религиозный, этический» [Голованёва 2002: 12].

Перебороть «страх-ужас» героям эпопеи Шмелева помогает и способность «занять себя делом». Е.П. Ильин в работе под названием «Психология страха» (2017) рассматривает психотерапевтические способы преодоления страха, одним из которых было переключение внимания. У Шмелева есть примеры такого «переключения»: «...и Иван Михайлыч тоже... ничего не осталось, один Ломоносов в голове!» [Шмелёв 2017: 43]. У Шмелева защита от страха подразумевает направление энергии на заботу о ближнем. Автор-повествователь в эпопее «Солнце мёртвых» находит своей целью заботу о домашних птицах. В условиях голода, когда весь рацион состоит из заваренных виноградных листьев, он сознательно отказывается от употребления в пищу «живых душ»: «Убивать я не в силах, а они правы: голод. Держать птицу – в такое время!» [Шмелев 2017: 14]. Перед лицом смерти и голода все живые существа равны, поэтому повествователь, замечая близкую кончину курочки Торпедки, успокаивает ее и хоронит в земле после кончины. Он проявляет нежность и заботу о невинных живых существах: «Я усаживаюсь на краю балки, сажаю Жаднюху на колени и тихо глажу» [Шмелев 2017: 43]. Такое отношение можно сравнить с заботой о ребенке.

И.С. Шмелев, находясь в эмиграции, несмотря на всю боль, им пережитую, не забывает о Родине. Память о дореволюционной России – тоже спасение для души. В эпопее «Солнце мёртвых» автор вкладывает в уста молодого писателя Бориса Шишкина мысль: «Вы знаете... я хочу о другом писать... о детском, о таком чистом, ясном... а это все так давит!» [Шмелев 2017: 102]. Слова оказались пророческими: И.С. Шмелев сам создаст светлое ностальгическое произведение

о той России, которая осталась лишь в воспоминаниях. В отличие от эпопеи «Солнце мёртвых» с её доведенным до предела трагизмом роман И.С. Шмелева «Лето Господне» (1948) изобилует упоминанием положительных эмоций: слово «радость» здесь встречается 68 раз, а «счастье» насчитывает 19 употреблений. Автор-повествователь, который здесь представлен в образе семилетнего ребенка, рассказывает о ярких ощущениях и тёплых воспоминаниях. Особенное значение «приобретает проблема сыновства, реализующая идею исторической памяти поколений» [Перевалова 2016: 11] В этом произведении цель И.С. Шмелева не столько в том, чтобы «сбежать» из реальности в идеальный мир детства, сколько в желании «культивировать молодое поколение и выросшее на чужбине, и оказавшееся в подавляющих условиях тоталитарного режима» [Бронская 2000: 67], «прививая» ему черты русского национального характера и знание особенностей родного быта, представленные в романе «Лето Господне». Само название – фраза из книги Пророка Исаии, означающая время утешения, воздаяния: «послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение и узникам открытие темницы, проповедовать лето Господне благоприятное и день мщения Бога нашего, утешить всех сетующих» (гл. 61.стих 1–2). Роман «Лето Господне» контрастен эпопее «Солнце мертвых» и в эмоциональном, и в идейном плане. Ещё в 1925 году И.С. Шмелев так характеризовал замысел будущего романа: «В записях и в памяти есть много кусков, – они как-нибудь свяжутся книгой (в параллель “Солнцу мертвых”). Может быть, эта книга будет – “Солнцем живых”. В прошлом у всех нас, в России, было много ЖИВОГО и подлинно светлого, что, быть может, навсегда утрачено» [Струве 1958: 401]. Можно сделать вывод, что в романе «Лето Господне» И.С. Шмелев вновь видит животворящее солнце, которое едва не погасло в «Солнце мёртвых», вновь обретает веру, которая была подорвана утратами, и вновь обретает Родину, даря и читателям «чувства добрые».

Литература

1. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья (1918-1996). – М.: Терра Спорт, 1998. – 543 с.
2. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. – СПб.: Алетейя, 2002. – 476 с.
3. Бальзак в воспоминаниях современников / сост., вступ. ст. И. Лилеевой; коммент. и указатели И. Лилеевой и В. Мильчиной; научн. подгот. тома В. Мильчиной. – М.: Худож. лит., 1986. – 559 с.
4. Бальзак в русской литературе: Сборник / сост. М.В. Линдстрем – М.: Рудомино, 1999. – 223 с.
5. Бальзак О. Неведомый шедевр. Поиски Абсолюта. – М.: Наука, 1966. – 236 с.
6. Бронская Л.И. Русская идея в литературе русского зарубежья (первая половина XX века) // Этнические проблемы современности. – 2000. – №6. – С. 66–73.
7. Бунин И.А. Окаянные дни. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. – 320 с.
8. Даль В.И. Русские народные пословицы и поговорки. – СПб.: Авалонъ, Азбука-классика, 2008. – 304 с.
9. Деларю В.В. Защитные механизмы личности: Методические рекомендации. – Волгоград: ВолгГАСА, 2004. – 48 с.
10. Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. – СПб.: Алетейя, 2012. – 447 с.
11. Жантийом-Кутырин И. Мой крестный. Воспоминания об Иване Шмелеве. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2011. – 174 с.
12. Изард Э.К. Психология эмоций. – СПб: Питер, 1999. – 464 с.
13. Ильин Е.П. Психология страха. – СПб: Питер, 2017. – 378 с.
14. Константин Бальмонт – Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения. 1926-1936 / Сост., вступ. ст., коммент. Л.М. Азадовского, Г.М. Бонгард-Левина. – М.: Наука, 2005. – 361 с.
15. Кутырина Ю.А. И.С. Шмелёв. – Париж: Русский научный институт при русской Академической группе, 1960. – 103 с.

16. Кутырина Ю.А. Трагедия Шмелева // Шмелев И.С. Солдаты. – Париж: Издание русского научного института, 1962. – С. 257 – 273.
17. Лосев Д. Крымский альбом. – 2004. – №4. – 239 с.
18. Михайлов Л.А., Маликова Т.В., Шатрова О.В., Михайлов А.Л., Соломин В.П. Психологическая защита в чрезвычайных ситуациях: Учеб. пособ. – СПб.: Питер, 2009. – 256 с.
19. Моруа А. Париж. – М.: Искусство, 1970. – 179 с.
20. Немов Р.С. Психологический словарь. – М.: Владос, 2007. – 560 с.
21. Николаев Д.Д. Эпопея И.С. Шмелева «Солнце мертвых»: поэтика жанра // Венок Шмелеву. – М.: Фонд Российской культуры, 2001. – С. 213–224.
22. Нусинов И.М. Бальзак Оноре де // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: Издательство Коммунистической Академии, 1929. – Т.1. – С. 313–324.
23. Перевалова С.В. «Волшебные места, где я живу душой...» // Литература в школе. – 2016. – №8. – С. 9–13.
24. Прокопович Ф. Избранные труды. – М.: РОССПЭН, 2010. – 623 с.
25. Ронен О. Слава // Звезда. – 2006. – №7. – С. 55–61.
26. Солнцева Н.М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество: Жизнеописание. – М.: Эллис Лак, 2007. – 512 с.
27. Сорокина О.Н. Москвиана: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. – М.: Моск. рабочий, 2000. – 404 с.
28. Струве Г. Из переписки И.С. Шмелева с П.Б. Струве и К.И. Зайцевым // Мосты. – 1958. – №1. – С. 400–410.
29. Суровова Л.Ю. Франция глазами И.С. Шмелева // Культурологический журнал: Электронное периодическое рецензируемое научное издание. – 2015. – №2. [Электронный ресурс]. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/&j_id=23 (дата обращения: 18.07.2019).
30. Сюрвиль Л. Бальзак, его жизнь и произведения по его переписке /пер. С. Брахман // Бальзак в воспоминаниях

современников / сост. Лилеева И. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 22–102.

31. Трессидер Дж. Словарь символов. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

32. Цвейг С. Бальзак. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 224 с.

33. Шмелев И.С. Въезд в Париж. – М.: Олма-Пресс, 2003. – 415 с.

34. Шмелев И.С. Лето Господне: роман. – М.: Вече, 2018. – 448 с.

35. Шмелев И.С. Ответ на анкету об отдыхе // Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Рус.книга, 1999. – Т.7. – С. 470–471.

36. Шмелев И.С. Солнце мертвых / Шмелев И.С. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Рус.книга, 1998. – Т.1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея. – С. 453–638.

А.Г. Успенская
Россия, Волгоград

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ (М. БУЛГАКОВ, А. БЕЛЯЕВ)*

В статье рассматривается «антропологический эксперимент» как основа сюжета в произведениях М.А. Булгакова и А.Р. Беляева. Выявляется его философская и литературная специфика в идеологическом контексте русской культуры 1920-х годов, амбивалентность его связи с концепцией М. Шелера об экзистенциальной сущности человека.

Ключевые слова: Булгаков, Беляев, Шелер, научная фантастика, антропологический эксперимент, природа человека.

The article considers the «anthropological experiment» as the plot of M.A. Bulgakov and A.R. Belyaev. It reveals its philosophical and literary specifics in the ideological context of Russian culture of the 1920s, the ambivalence of its connection with the concept of M. Scheler about the existential essence of man.

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Keywords: Bulgakov, Belyaev, Scheler, science fiction, anthropological experiment, human nature.

В первые десятилетия XX века в мировой истории произошли события, которые существенным образом повлияли на мировоззрение людей и заставили пересмотреть традиционный взгляд на человека как субъекта исторического процесса. Ужасы Первой Мировой войны, последовавшей за ней революции и кровавой гражданской войны, российский опыт построения социализма как нового вида общественной формации – все это способствовало росту пессимистических воззрений на природу человека и будущее человечества среди представителей европейской интеллектуальной элиты.

В наиболее яркой и емкой форме эту проблему сформулировал немецкий социолог, основоположник философской антропологии Макс Шелер. В одной из своих работ он отмечал: «До сих пор все религии и философы рассуждали о том, как и откуда возник человек. Но до сих пор не решен вопрос: а что он есть?» [Шелер 1991: 135].

Шелер говорил, что экзистенциальная сущность человека заключается в двух понятиях: самостоятельный мощный «порыв» человеческого духа и его бессильность. Человек, желая преобразовать окружающий мир, стремится выступать в качестве центра волевых актов. При этом в сущность человеческого бытия философ помещает категорию божественного. Таким образом, человека, по мысли автора, следует рассматривать не как творение Бога, а как соавтора (Mitbildner) всех онтологических явлений.

Иными словами, человек по своей экзистенциальной сущности воспринимался как активный творец и преобразователь окружающего мира. Но не менее актуальным оставался другой вопрос: «Каковы последствия деятельности человека как “соавтора” онтологических явлений?»

Советская власть, на наш взгляд, пыталась реализовать выдвигаемые М. Шелером постулаты об экзистенциальной сущности человека, поскольку ставила задачу коренным образом

перестроить природу человека. Отказ от религиозного мышления предполагал утверждение антропологической модели мира, в центре которого был человек-демиург.

Происходившие в рамках этой идеологии культурные изломы 1920-х годов отражали, по мнению Г.А. Белой, объективные общественные процессы: «С приходом новой советской власти рушится старый быт, старые общественные отношения, возникает новый быт и новые формы человеческого общежития. Именно появление этих новых отношений, новых форм и учреждений приводили к изменениям в человеческом сознании, изменились людские пристрастия, мнения <...> Были разрушены одни эстетические формы и возникли другие. В изменившихся общественных отношениях зарождается новый взгляд на природу человека – взгляда, наполняющего человека титанической мощью и наделяющего его ролью творца» [Белая 1984: 16].

Как замечает М.О. Чудакова, «в моменты слома культурных эр, который произошел в 1920-х гг., должен был сформироваться герой времени – новый человек. При этом не стоит забывать, что концепция формирования нового человека советской эпохи базировалась на примитивном убеждении, что натуру человека можно быстро изменить, так же, как и общественный строй. Достаточно только принять соответствующие меры» [Чудакова 2001: 52].

Вполне естественно, что подобные социокультурные сдвиги коснулись и создателей образа нового человека в советской литературе 1920-х годов. Этому способствовала и популярность в первые десятилетия XX века евгеники – науки о совершенствовании природы человека. Тема «антропологического эксперимента» становится центральной в творчестве родоначальника советской научной фантастики А.Р. Беляева. В середине 1920-х годов он создает цикл рассказов о профессоре Вагнере. Описание автором деятельности главного героя можно рассматривать как своеобразный художественный отклик на провозглашенный партией большевиков в 1920-е годы

курс на ускоренное построение социализма в отдельно взятой стране.

Впервые профессор Вагнер фигурирует в рассказе 1926 года «Человек из шкафа». С первых страниц произведения автор обращает внимание читателей на ассиметричный внешний вид профессора, который научился обходиться без сна и одновременно выполнять несколько функций. Общим итогом такого качественного преобразования самого себя, по мысли Беляева, стало то, что вся жизнь профессора превратилась в «бесконечный рабочий день. Он мог теперь выполнять две работы сразу, потому что каждое его мозговое полушарие ткали две мысленные нити как два независимых друг от друга веретена» [Беляев 1985: 162].

Таким образом, профессор Вагнер в ходе экспериментов над самим собой стал творцом мира, который для него был всего лишь игрушкой. Для того, чтобы изменить суть и форму окружающих предметов, профессор использует так называемые икс-лучи. Сначала, в качестве примера, он преобразует фотоаппарат в белый порошок, нарекая его «прахом маленькой вселенной». Затем, на глазах немцев он облучает чернильницу (которая, как известно, является символом лютеранства). Та становится проницаемой для пресс-папье и для пальцев Брауде, которые проходят сквозь нее. Вслед за этим профессор бросает чернильницу в камин и сам следует за ней.

Сознавшись шокированной публике, что он подверг себя действию «чертовых лучей» и может теперь проходить сквозь предметы, профессор громогласно заявил, что нет такой сказки, которую наука бы не воплотила в жизнь.

Впоследствии профессор Вагнер и вовсе превращает себя в человека-невидимку, что является аллюзией идеи о «призраке коммунизма», бродящего по Европе. На наш взгляд, расхожая цитата из «Манифеста Коммунистической партии» представлена в рассказе буквально, а неуязвимость профессора от пуль показывает непобедимость самого коммунизма и неизбежность его становления во всем мире.

Наиболее известным произведением Беляева, в котором представлена попытка кардинально изменить человеческую природу, является «Человек–амфибия». Стоит заметить, что автор взял за основу работы дореволюционного хирурга Ипполита Мышкина, который проводил опыты по пересадке органов одних животных другим. В ходе своей работы Мышкин провел опыт по пересадке жабр одному молодому солдату, страдавшему тяжелым легочным заболеванием. Данная операция прошла успешно, но спустя короткое время «новоиспеченный Ихтиандр» умер.

Центральная идея эксперимента в романе «Человек–амфибия» заключается в попытке человека бросить вызов смерти, над чем и работает доктор Сальватор (здесь читатель сталкивается с аллюзией – имя доктора созвучно с испанским словом «Salvador», которое переводится как «спаситель» [Барселла 2013: 110]).

Даже сами индейцы называют доктора Спасителем, так как именно он «держит жизнь и смерть в своих пальцах» [Беляев 1985: 12]. Ихтиандр как итог экспериментов доктора Сальватора являет собой, таким образом, пример преодоления смерти. Однако человек–рыба должен вести двойную жизнь, проводя часть времени на суше, а часть – в воде. Здесь можно сказать, что это – своеобразный договор с миром мертвых наподобие договора Персефоны с Аидом. Олицетворением смерти в романе является глубоководное озеро и потонувший корабль. Но именно на глубине Ихтиандр чувствует себя как дома.

Человек-рыба, о котором ловцы жемчуга говорят как о морском дьяволе, скорее, реализует своим существованием идею богочеловека. «Это морской бог, – говорили старые индейцы, – он выходит из глубины океана раз в тысячелетие, чтобы восстановить справедливость на земле. Католические священники уверяли суеверных испанцев, что это «морской дьявол». Он стал являться людям потому, что население забывает святую католическую церковь» [Беляев 1985: 43–44].

Ихтиандр – воплощение этой всепобеждающей надежды, как называет воскресение Г. Башляр. Обеспечивает эту надежду

учёный-чудотворец. Сначала Сальватор воскрешает умирающего ребёнка, пересадив ему жабры. Затем Ихтиандр воскрешает как сын Бальтазара и брат Гуттиэре. Но история Ихтиандра – это и история постепенного, в несколько этапов, умирания-погребения.

Раковина – грёза об укрытии, убежище. Жить в раковине можно только в одиночестве [Галинская 2003: 37]. Спасая ребёнка, Сальватор обрекает его на одиночество и создаёт ему дом-раковину, дом-убежище, дом, в котором совместились две среды обитания. В финале романа раковина (баланс между двумя началами Ихтиандра) разрушена, и убежищем человека-амфибии становится океан [Башляр 2004: 51].

Не менее показательным примером литературной реализации «шелеровских» идей является «антропологический эксперимент» героя повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» профессора Преображенского по пересадке собаке органов человека и попытка «перевоспитать» животное, превратив его в *homosapiens*.

Происходящие в Советской России 1920-х годов социокультурные процессы рассматривались Булгаковым как масштабный эксперимент по воспитанию (или даже созданию) нового человека, носивший революционный насильственный характер.

Автор не скрывает своей иронии по отношению к идее создания нового человека: он наделяет профессора фамилией Преображенский, а действие повести разворачивает в канун Рождества.

В результате сложнейшей операции появился человек безобразной внешности и дурных манер, целиком унаследовавший «пролетарскую» сущность своего «предка». Первые произнесенные им слова были ругань, первое отчетливое слова: «буржуи». А потом – слова уличные: «не толкайся!» «подлец», «слезай с подножки» и т. п. Это был омерзительный «человек маленького роста и несимпатичной наружности. Волосы у него на голове росли жесткие <...> Лоб поражал своей

малой вышиной. Почти непосредственно над черными ниточками бровей начиналась густая головная щетка» [Булгаков 2007: 347].

Этот новоявленный человек-творение в ходе повествования начинает чувствовать себя хозяином жизни; он нагл, чванлив, агрессивен.

При этом необходимо обратить внимание на мифологическую подоплеку двоякой сущности творения профессора Преображенского – товарища Шарикова. «В мифологическом осмыслении собака – это животное, упоминаемое в связи с мотивами земли и загробного мира» [Успенская 2018: 43]. Инфернальная сущность собаки напрямую отражается в мифологии. Стоит вспомнить греческого пса Цербера, стража подземного царства с тремя головами.

Таким образом, возникает художественная аллюзия, связующая Советскую Россию 1920-х годов с загробным царством. Профессор Преображенский, пытаясь реализовать принцип Шелера, сталкивается с грозным стражником потустороннего мира и призывает его в мир людей, где демон несет вред всему живому за вторжение в святилище.

Едва встав на задние конечности, Шариков готов вытеснить, загнать в угол породившего его «папашу»-профессора. Он устраивает дикие погромы в квартире, гоняется (по своей собачей сущности) за котами, устраивает потоп. Все обитатели профессорской квартиры деморализованы, ни о каком приеме пациентов и речи быть не может. Шарикову чужды совесть, стыд, мораль. У него отсутствуют иные человеческие качества кроме подлости, ненависти, злобы.

В конечном итоге чародею-профессору приходится провести обратное превращение человека-монстра в животное, в собаку. Профессор осознает, что природа человека не терпит насилия над собой.

Отметим, что «одна из наиболее устойчивых особенностей образа собаки заключена в его неизменной амбивалентности: он может быть знаком высокого и низменного, атрибутом нечистой силы и святого» [Успенская 2018: 44]. Очевидно, что в данном случае образ собаки наделен инфернальными чертами, ибо, по

мысли Булгакова, попытка профессора выступить в качестве «соавтора онтологических явлений» наравне с Богом противоречит экзистенциальной сущности человека.

Таким образом, реализация тех идей, которые выдвигал Макс Шелер, носит в литературе 1920-х годов амбивалентный характер: с одной стороны, утверждая себя в роли соавтора, герои Беляева и Булгакова способны добиться существенных результатов по изменению параметров человеческой природы. С другой стороны, они оказываются заложниками собственной преобразовательной деятельности: у профессора Вагнера вся жизнь превращается в непрерывный рабочий день, Ихтиандр становится орудием осуществления корыстных целей окружающих, а в «новом человеке» Шарикове побеждает не человеческое, а животное начало пролетария Клим Чугункина.

Рациональные попытки преобразовать на научной основе природу человека терпят в итоге неудачу. Провал «антропологического эксперимента» заставляет читателей Беляева и Булгакова вернуться к поставленному немецким философом вопросу: «В чем же заключается экзистенциальная сущность человека?» И русская литература по-прежнему пытается на него ответить.

Литература

1. Бар-Селла Зеев. Александр Беляев. – М.: Молодая гвардия, 2013. – 274 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Белая Г.А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
4. Беляев А.Р. Собр. соч.: в 5 т. – Л.: Дет. лит., 1985. – Т. 4. – 275 с.
5. Булгаков М.А. Собрание сочинений. Мастер и Маргарита. Собачье сердце. – М: Худож. лит., 2007. – 448 с.
6. Галинская И.Л. Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях. – М: ИНИОН РАН., 2003. – 132 с.

7. Иваньшина Е.А. Жизнь или смерть? Фаустианские мотивы в творчестве А.Р. Романова // Вестник Удмуртского университета. – 2016. – Т. 26. – № 3. – С. 29–37.
8. Успенская А.Г. Мифологема собаки в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» (рациональный и эмоциональный аспекты) // Студенческий электронный журнал «СТРИЖ». – 2018. – №2 (19). – С. 43–46.
9. Чудакова М.О. Избранные работы. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – Т. 1. Литература советского прошлого. – 467 с.
10. Шелер М. Человек и история // Человек: образ и сущность: (Гуманитарные аспекты). Ежегодник. – М.: ИНИОН РАН, 1991. – С. 133–159.

В.В. Селезнева
Россия, Волгоград

ГЕНЕЗИС И ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ НЕЧИСТОЙ СИЛЫ В РОМАНЕ М.А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»*

В статье рассматриваются фольклорные и литературные корни образов нечистой силы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», выявляется их типология, соотношение рационального и иррационального начал в их структуре.

Ключевые слова: Булгаков, генезис, типология, ведьма, черт, рациональное, иррациональное.

The article discusses the folklore and literary roots of images of evil spirits in the novel by M.A. Bulgakov «Master and Margarita», reveals their typology, the ratio of rational and irrational principles in their structure.

Keywords: Bulgakov, genesis, typology, witch, devil, rational, irrational.

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Образы нечистой силы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» играют роль своеобразного связующего звена между миром земным и потусторонним. Они вносят иррациональное начало в картину повседневной советской жизни 1930-х годов, поскольку действуют вопреки ее законам и правилам, не подчиняется ее абсурдной, но вполне рациональной логике. По мнению исследователя романа, «Булгаков показывает закономерное и логичное сквозь призму хаотичного и алогичного. Он говорит о мистике современности, представив изображаемую им абсурдную действительность в качестве результата действий inferнальных сил» [Южанинова 2007: 47]. Демонические персонажи выступают в романе как творческая сила, способная преобразить жизнь и судьбу его героев.

В ряду демонических персонажей писателя самую многочисленную группу составляют герои, наделенные архетипическими свойствами образов низшей мифологии ведьм и чертей. Если ведьмы могут выступать как традиционная женская ипостась нечистой силы, то черти находятся на службе у дьявола и выполняют для него «черную» работу, искушая людские души. Подобные образы особенно популярны в русской и мировой литературе. Народные представления о ведьме систематизированы в энциклопедическом словаре Марины Власовой «Абевега русских суеверий»: «Ведьма – женщина, наделенная колдовскими способностями от природы или научившаяся колдовать. Т.е. ведьма – это женщина, наделенная особыми знаниями, превосходящими уровень обычного человека» [Власова 1995: 41]. Проведенный нами анализ образов булгаковских ведьм позволяет выстроить следующий типологический ряд: ведьма по нужде, ведьма прирожденная, ведьма по греху, ведьма по случаю, бытовая ведьма. Героини писателя наделяются традиционными чертами и способностями, присущими ведьмам как персонажам народной и средневековой христианской мифологии. Функции каждой из них в романе разные, но все они помогают Воланду реализовать свой московский сюжет. Рассмотрим эту типологию более подробно.

Маргарита – один из главных персонажей романа – ведьма по нужде. Ей приходится стать ведьмой, заключив своеобразную сделку с Воландом. С честью и достоинством она проходит все его испытания ради спасения Мастера. По ходу своих бесчинств новоиспеченная ведьма Маргарита сталкивается с испуганным ребенком одного из его главных гонителей. Это прозрачный намек на обряд посвящения в ведьмы с помощью детоубийства. Но Маргарита лишь убаюкивает мальчика, а потом улетает. Этот эпизод можно интерпретировать двояко: и как милосердие героини, и как проверка на ее соответствие статусу ведьмы. Впрочем, сон ребенка, по народным представлениям, означает временную смерть, что подразумевает его обращение в сторону тьмы. Главная движущая сила магии Маргариты-ведьмы – любовь. Именно она помогает ей преодолеть все невзгоды и вернуть Мастера.

Гелла – ведьма по происхождению, ведьма-вампир, оживший мертвец. Она ближе всего к фольклорным представлениям о происхождении ведьм. В романе нет истории ее человеческой жизни. Имя «Гелла» Булгаков почерпнул из статьи «Чародейство» энциклопедического словаря Брокгауза и Эфрона, где отмечалось, что на Лесбосе этим именем называли безвременно погибших девушек, после смерти ставших вампирами. Когда Гелла вместе с обращенным ею в вампира администратором Театра Варьете Варенухой пытаются вечером после сеанса черной магии напасть на финдиректора Римского, на ее теле явственно проступают следы трупного разложения: «Финдиректор отчаянно оглянулся, отступая к окну, ведущему в сад, и в этом окне, заливаемом луною, увидел прильнувшее к стеклу лицо голой девицы и ее голую руку, просунувшуюся в форточку и старающуюся открыть нижнюю задвижку... Варенуха... шипел и чмокал, подмигивая девице в окне. Та заспешила, всунула рыжую голову в форточку, вытянула, сколько могла, руку, ногтями начала царапать нижний шпингалет и потрясать раму. Рука ее стала удлиняться, как резиновая, и покрылась трупной зеленью» [Булгаков 2007: 189].

Она обладает демонической силой прирожденной ведьмы, всюду следует за мессиром, выполняя роль его прислужницы. Когда в ее помощи отпадает необходимость, Воланд избавляется от нее, возвращая обратно в могилу.

Фрида – ведьма по греху. В отличие от Геллы, читателю известна история ее превращения в ведьму, которая содержится в мимолетном рассказе другого персонажа. Фрида совершила страшный грех – убила своего ребенка. Это и послужило причиной ее присутствия на бале Сатаны, который по своей сути является местом скопления грехов. На нем Воланд демонстрирует каждому своему гостю всю порочность и черноту его души. В пособии для инквизиторов – книге «Молот ведьм» описывается такой род ведьм, «который, вопреки инстинкту человеческой природы, больше того – вопреки инстинкту диких зверей, имеет обыкновение особым образом пожирать детей» [Шпренгер 2017: 250–251]. Это самый распространенный способ заключения сделки с Дьяволом – отдать душу невинного младенца (особенно силен обряд, если это собственный ребенок) ради доказательства верности отцу тьмы. Ее силу мы опишем как силу страдания. Покуда Фрида страдает, она будет оставаться ведьмой.

Аннушка – ведьма, которая как реальный персонаж появляется только в двадцать четвертой главе, но чье присутствие мы ощущаем с самого начала романа. Та самая скандальная Аннушка, что стала причиной смерти Берлиоза. Это бытовая ведьма, чья сила заключается в непрерывных кознях по отношению к окружающим ее людям: «Никто не знал да, наверное, и никогда не узнает, чем занималась в Москве эта женщина и на какие средства она существовала... Где бы ни находилась или ни появлялась она – тотчас же в этом месте начинался скандал, и кроме того, что она носила прозвище “Чума”» [Булгаков 2007: 223].

С некоторой долей условности ее можно назвать ведьмой по происхождению, так как бытовые ведьмы обычно с рождения обладают противным характером, и чем злее ведьма, тем она сильнее. Обычно такой тип ведьм не воспринимается как

полноценный, потому что эти ведьмы не могут контролировать свои силы, а чаще просто не знают о них. Вероятным источником этого образа являются именуемые ведьмами скандальные и драчливые героини повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» (жена кума, ткачиха и дьячиха).

Наташа – ведьма по желанию. Так вышло, что Наташа единственная из героинь, кому случай открыл дверь к настоящему призванию. Когда в руках обыкновенной неграмотной домработницы неожиданно оказывается чудодейственный крем, дарующий возможность свободного полета, красивая и веселая девушка не раздумывая становится ведьмой. Попробовав свободу на вкус, она уже не может с ней расставаться. Ее сила – в свободе. Она раскрывает внутренний потенциал героини и наделяет демоническими свойствами, которые дремали в ней, ожидая своего часа.

В романе Булгакова есть чертовщина, но нет традиционных образов чертей. Коровьев, Бегемот, Азazelло, в отличие от ведьм, более литературны, их, скорее, можно назвать демонами, имеющими в своих истоках русские и европейские литературные традиции. Так образ Коровьева исследователи пытались сопоставить с персонажами А.К. Толстого, Ф.М. Достоевского, М. Сервантеса, прототипы Бегемота и Азazelло обнаруживали в Ветхом Завете. Однако у этих демонических героев есть и определенное сходство с традиционными образами чертей славянского фольклора – по тем функциям, которые они выполняют. Это и подчинение главному Злу, и помощь ведьмам в кознях против людей.

Коровьев-Фагот, личный секретарь самого Дьявола, самый старший из всей свиты, поэтому ему доверяют особо важную работу, он исполнитель приказов главнокомандующего, когда мессира нет рядом. Появляется же он перед Воландом в первой главе, как и положено секретарю, в облике наваждения или миража:

«И тут знойный воздух сгустился перед ним, и соткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранного вида. На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый

воздушный же пиджачок... Гражданин ростом в сажень, но в плечах узок, худ неимоверно, и физиономия, прошу заметить, глумливая» [Булгаков 2017: 8]. Черти, по народным поверьям, умеют навевать на человека морок, чтобы он заплутал, забыл и т.д. Это нашло отражение во фразеологизмах «черт попутал» или «черт водит», означающих затуманенное темными силами сознание, приведшее к какой-либо беде. На принадлежность Коровьева к породе чертей указывают способы его воздействия на людей: он не только наводит морок на Берлиоза, но и заставляет Бездомного плутать по Москве, как безумного.

Азazelло – пожалуй, наиболее традиционный демонический персонаж. Его имя ассоциируется с Азazelем, демоном, которого в некоторых культурах отождествляют с самим дьяволом. Он встречается в древней семитской и иудейской мифологии как демон пустыни, падший ангел, которому приносили жертвы. В романе у него служебная роль своеобразного чиновника для особых поручений, выполняющего для мессира всю «грязную» работу, когда нужно кого-то вышвырнуть из квартиры или припугнуть, а также посредника в отношениях Воланда с москвичами.

Прототипом кота Бегемота стал, вероятно, персонаж из книги Еноха Ветхого Завета. Бегемот – морское чудовище, обитающее в невидимой пустыне и управляющее желаниями желудка, что объясняет неукротимый аппетит кота. Бегемот – главный шут в королевской свите, озорной весельчак, развлекающий своего господина. Однако он самый опасный из всей свиты Воланда, поскольку олицетворяет обман. Бегемот не только меняет свою личину, но и способен сплутовать даже в игре с мессиром. Дьявол – повелитель лжи, и сам обман должен всегда находиться рядом с ним. Что касается фольклорных истоков образа, то ближе всего Бегемот к такому персонажу народной демонологии, как оборотень, поскольку может по своему желанию менять облик с животного на человеческий и обратно. Какая из этих ипостасей является подлинной, сказать невозможно: истинный облик оборотня всегда скрыт.

Таким образом, архетипы ведьмы и черта включены автором романа в структуру целого ряда его персонажей, необходимых как для развертывания важнейших сюжетных линий, так и воплощения ключевых нравственно-философских и эстетических идей. Но главная сюжетная и идеологическая роль здесь принадлежит Воланду: «Воистину, Воланд зачастую выступает в качестве alter ego самого Булгакова, ибо он создает исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи – слова правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды» [Южанинова 2007: 51].

Князь Тьмы и члены его свиты, а также происходящие вокруг них события выстраиваются в оригинальную картину мира и души человеческой, служат необходимым фоном специфической философско-антропологической концепции автора романа. В гротескных фантастических событиях приоткрываются глубинная логика и подлинная справедливость мироздания, выявляется авторская картина мира, разрушающая абсолютную власть рационализма над мирозданием, которую воздвиг человек, желая объяснить все, что было неподвластно его уму.

Литература

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: роман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 480 с.
2. Власова М. Новая абевега русских суеверий. Иллюстрированный словарь. – СПб.: Северо-Запад, 1995. – 383 с.
3. Колышева Е.Ю. Принципы создания системы образов «Московских» глав в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – №1. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-sozdaniya-sistemy-obrazov-moskovskih-glav-v-istorii-teksta-romana-m-a-bulgakova-master-i-margarita> (дата обращения: 24.10.2018).
4. Малкова Т.Ю. Литература и фольклорная традиция: формы русских народных представлений о демонических силах в романе

М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Молодой ученый. – 2010. – №1–2. – Т. 2. – С. 86–88.

5. Шелковина Ю. Архетип ведьмы в женских образах романа «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. – Алматы, 2003. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2012/05/02/1042> (дата обращения: 08.05.2019).

6. Шпренгер Я., Крамер Г. Молот ведьм / пер. с лат. Н. Цветкова. – М.: Изд-во «Э», 2017. – 480 с.

7. Южанинова Е.Р. Рациональное и иррациональное в философском мировоззрении М.А. Булгакова // Вестник ОГУ. – 2007. – №2. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnoe-i-irratsionalnoe-v-filosofskom-mirovozzrenii-m-a-bulgakova> (дата обращения: 27.10.2019).

Е.Ю. Колышева
Россия, Москва

**РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В
СТАНОВЛЕНИИ ОБРАЗА ВОЛАНДА В ИСТОРИИ
ТЕКСТА РОМАНА М.А. БУЛГАКОВА
«МАСТЕР И МАРГАРИТА»**

В статье рассматриваются особенности создания образа Воланда в истории текста романа Булгакова «Мастер и Маргарита». Динамика становления образа демонстрируется на основе текстологического анализа всего корпуса черновиков романа.

Ключевые слова: Булгаков, «Мастер и Маргарита», Воланд, история текста.

This article is devoted to the character of Voland in the context of the creative history of Bulgakov's novel «The Master and Margarita». The development of this character is demonstrated through a textual analysis of the whole corpus of manuscripts of the novel.

Keywords: Bulgakov, «The Master and Margarita», Voland, creative history.

Е.С. Булгакова в письме к Дональду Пайперу (1 ноября 1967 г.) отмечает: «Нет, по-моему, “Фауст” и “Мастер” не похожи. “Фауст” не служил станцией отправления, как Вы пишете. А цитата была нужна» [Булгакова 1967: Л. 1 об.].

Если Мефистофель Гете стремится причинить человечеству вред, то динамика становления образа Воланда демонстрирует, что Булгаков прямо противоположным образом трактовал роль ведомства тьмы в картине мироздания его романа (мы опираемся на установленные нами систему редакций романа и его основной текст, максимально отражающий последнюю творческую волю автора. Текст черновиков передается методом динамической транскрипции с помощью графических условных обозначений: 1) текст, вычеркнутый писателем, – [текст], 2) вставка в процессе письма – текст, 3) более поздняя вставка – {текст}, 4) конъектура – <текст>, 5) завершение страницы и переход к следующей обозначены двумя прямыми вертикальными чертами ||. При цитировании текста черновиков сохраняются авторская орфография и пунктуация).

Во второй редакции романа Воланд и его свита, покидая Москву, устраивают череду пожаров. Но писатель акцентирует внимание на том, что герои стараются не причинять вред окружающим: «Азazelло, сердито покосившись, вынул парабеллум и выстрелил два раза по направлению группы подростков, целясь над головами» [Булгаков 2014, т. 1: 278]. Несмотря на это, пожары:

1) наносят увечья: человек с патефоном «<...> выпрыгнул из окна и патефон разбил и сломал руку» [Булгаков 2014, т. 1: 271];

2) влекут за собой гибель: «Но поэт не успел присмотреться как под самыми ногами у него тарахнуло и он видел как оглушительно || кричавший человек у стенки манежа упал на асфальт и тотчас же красная лужа образовалась у его лица» [Булгаков 2014, т. 1: 283];

3) причиняют боль детям:

«– Но дети [!]? Позвольте! Дети!...

Усмешка исказила лицо Азazelло

– Я уж давно жду этого восклицания, мастер» [Булгаков 2014, т. 1: 284].

Отрицательный характер действий нечистой силы в этой редакции романа подчеркивает реакция на них поэта (будущего мастера): «Но тут же он вспомнил убитого у манежной стены, стиснул руку нагой Маргарите и шепнул “летим!”» [Булгаков 2014, т. 1: 291].

В последующей же работе над романом Булгаков снимает отрицательный характер действий героев. Показательным в этом отношении является становление эпизода свиста:

Вторая редакция (1932–1936)	Пятая (последняя рукописная) редакция (1937–1938)	Шестая (окончательная) редакция (1938–1940)
«<...> пласт земли рухнул в Москву-реку, поглотив наступавшие шеренги и бронированные лодки» [Булгаков 2014, т. 1: 287].	«Огромный пласт берега вместе с пристанью и ресторанчиком высадило в реку. Она вскипела, взметнулась и ее выплеснуло на противоположный берег, а вместе с нею высадило на зеленый берег, на траву речной трамвай с невредимыми пассажирами» [Булгаков 2014, т. 1: 831].	«Огромный пласт берега вместе с пристанью и рестораном высадило в реку. Вода в ней вскипела, взметнулась, и на противоположный берег, зеленый и низменный, выплеснуло целый речной трамвай с совершенно невредимыми пассажирами» [Булгаков 2014, т. 2: 508].

Как видим, если во второй редакции свист причиняет людям вред, то на последующем этапе работы над этим эпизодом Булгаков не просто снимает момент пагубности действий своих

героев, но акцентирует внимание на том, что пассажиры речного трамвая остались «невредимыми». Вставка обозначенного прилагательного в рассматриваемом фрагменте связана со вставкой в предшествующей ему части:

«— Разрешите, мессир, свистнуть **перед скачкой?** — обратился Бегемот к Воланду.

– Ты можешь испугать даму, – ответил Воланд, – **и кроме того без членовредительства. Все {ваши} безобразия кончены.**

– **Пошутить, немного пошутить»** [Булгаков 2014, т. 1: 831].

В шестой редакции значение прилагательного «невредимыми» усиливает добавление наречия «совершенно», что демонстрирует стремление писателя подчеркнуть отсутствие вредоносного следа действий его героев.

Если Булгаков настойчиво акцентирует внимание на том, что Воланд и его свита не стремятся причинить вред людям, то какова их роль в картине мира булгаковского романа? Встречи с Воландом и его свитой являются основным механизмом создания системы образов «московских» глав, строящихся как череда разоблачений и наказаний, подобно эпизодам фокусов на сеансе черной магии в театре «Варьете» и во сне Никанора Ивановича.

Встреча с Воландом и его свитой делает зримыми пороки: герои «московских» глав наказываются за ложь в том или ином ее проявлении. Наказание осуществляется посредством помещения персонажа в обстоятельства, вызывающие смех. Кроме того, наказанием является безумие, «потеря головы», от страха, ужаса и непонимания происходящих событий. Неслучайно практически все персонажи оказываются заключенными в клинику профессора Стравинского. После наказания в романе Булгакова наступает исправление. Но не для всех. Такой возможности лишены Берлиоз и барон Майгель: гибель Берлиоза и барона Майгеля оказывается предначертанной.

Таким образом, целью Воланда является выявление порока и предоставление шанса к его исправлению. Такое решение образа Воланда складывается уже в первой редакции романа, когда Воланд призывает Берлиоза остановить Иванушку в его

намерении растоптать нарисованное им изображение Иисуса Христа на песке: «– После моего евангелия, после того, что я рассказал о Иешуа вы, Владимир Миронович, неужто **вы** не остановите юного безумца?! А вы, – и инженер || обратился к небу, – вы слышали, что я честно рассказал?! Да! – и острый палец инженера вонзился в небо. – Остановите его! Остановите!! Вы старший!» [Булгаков 2014, т. 1: 80].

Кроме того, целью Воланда является наблюдение за людьми, что он озвучивает сам в эпизоде встречи с буфетчиком. Эту цель Булгаков формулирует только в пятой редакции романа: «Я должен открыть вам тайну... Дело в том, что я, ведь отнюдь не артист... Просто мне хотелось повидать где-нибудь москвичей в массе, так сказать. || Удобнее всего это сделать в театре. Ну, вот моя компания, – он кивнул в сторону кота, – и устроила этот сеанс. Я же лишь сидел и смотрел» [Булгаков 2014, т. 1: 675]. Между тем реализация этой цели осуществляется в контексте образа Воланда с самого начала работы Булгакова над романом: Воланд следит за равномерным соотношением добра и зла в мире, что проявляется в эпизодах сеанса черной магии в театре «Варьете». Целесообразно обратить внимание на то, как Воланд реагирует на мольбу женщины не мучить конференсье. Работая над второй редакцией романа, Булгаков создает два варианта рассматриваемой главы. В первом из них возглас женщины остается без внимания Воланда: «– Не мучьте ее! – крикнула сердо-||больная женщина в партере» [Булгаков 2014, т. 1: 199]. Но уже во втором варианте Булгаков добавляет реакцию Воланда и сохраняет ее до конца работы над романом: «– Ради Христа, не мучьте его! – вдруг на весь театр прозвучал женский голос в партере, и видно было, как замаскированный повернул в сторону голоса лицо» [Булгаков 2014, т. 1: 326]. Реакция Воланда является показателем того, ради чего он осуществляет свое наблюдение: он выявляет не только пороки людей, но также и наличие милосердия в их сердцах, что проявляется в том выводе, который он делает после своих наблюдений. Вывод Воланда о милосердии разрабатывается Булгаковым во второй редакции романа – в первом варианте рассматриваемой главы, и в основе

своей остается неизменным до конца работы над романом: «– Милосердие еще не вовсе вытравлено из их сердец, – сквозь зубы молвил замаскированный на сцене и прибавил, – наденьте голову...» [Булгаков 2014, т. 1: 199]. Но на протяжении всей последующей работы над романом меняется манера произнесения этих слов, а следовательно, и отношение Воланда к тому, что он делает:

Вторая редакция Первый вариант главы	Вторая редакция Второй вариант главы	Четвертая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«сквозь зубы молвил» [Булгаков 2014, т. 1: 199]	«тихо, сквозь зубы, проговорил» [Булгаков 2014, т. 1: 326]	«тихо проговорил» [Булгаков 2014, т. 1: 474]	«задумчиво и тихо отозвался» [Булгаков 2014, т. 1: 595]	«задумчиво [и тихо] отозвался» [Булгаков 2014, т. 2: 251]

Если на первых этапах создания образа Воланд с явным недовольством констатирует наличие милосердия в людских сердцах (он говорит сквозь зубы), то в дальнейшем Булгаков переводит акцент на то, что его герой размышляет (говорит тихо, глагол «проговорил» дает понять, что герой говорит с расстановкой), взвешивая соотношение порока и милосердия в мире – об этом свидетельствует выбор наречия «задумчиво» и глагола «отозвался», который передает бóльшую погруженность героя в свои мысли, по сравнению с глаголом «проговорил».

В шестой редакции Булгаков вводит слова Воланда «Каждое ведомство должно заниматься своими делами» [Булгаков 2014, т. 2: 418], подчеркивающие наличие деления обязанностей между ведомствами света и тьмы. Делом Воланда является необходимость выявлять пороки, наказывать их, предоставляя шанс к исправлению, следить за равномерным соотношением добра и зла в мире. Каким же образом его

ведомство соотносится с ведомством света в романе? Ответить на этот вопрос позволит рассмотрение особенностей становления обращения Иешуа Га-Ноцри к Воланду. Иешуа в романе обращается к Воланду с просьбами – 1) за мастера и Маргариту и 2) Пилата.

1. Просьба Иешуа за мастера и Маргариту высказывается в романе дважды опосредованно в словах:

1) Левия Матвея в эпизоде встречи с Воландом;

2) Воланда в эпизоде прощания с мастером и Маргаритой на их пути к вечному приюту.

В истории текста эпизод встречи Воланда с вестником света оформляется 14 ноября 1934 г. в период работы Булгакова над второй редакцией романа (точную датировку позволяет установить помета, выполненная писателем в начале рассматриваемого эпизода: «14. IX 34» [Булгаков 2014, т. 1: 278]). Вместо Левия Матвея, к Воланду здесь является «фиолетовый всадник», при виде которого «Коровьев и Бегемот сняли картузики, Азazelло поднял в виде приветствия руку, хмуро скосился на прилетевшего гонца» [Булгаков 2014, т. 1: 278]. Всадник обращается к Воланду шепотом, и слова его тем самым оказываются скрытыми от читателя, но мы понимаем, что это был приказ:

1) по ответу Воланда: «— Очень хорошо, — говорил Воланд, — я с особенным удовольствием исполню волю пославшего. Исполню» [Булгаков 2014, т. 1: 278];

2) из разговора Воланда и мастера: «— Я получил [от] распоряжение относи-||тельно вас. [*Преблагоприятное. Вообще могу вас поздравить — вы имели успех. Так вот мне было велено...*

— Разве вам могут велеть?

— О, да.

— Велено, унести вас] ||» [Булгаков 2014, т. 1: 295].

Такая же расстановка сил выстраивается Булгаковым в шестой редакции романа — в период создания первого варианта рассматриваемого эпизода в процессе работы над машинописным текстом в 1938 г.: «[*Через некоторое время послышался шорох как бы летящих крыльев и [$\langle$ нрзб $\rangle$] на террасу высадился*

неизвестный вестник в темном и беззвучно подошел к Воланду. Азazelло отступил. Вестник что-то сказал Воланду, на что тот ответил, улынувшись:

– *Передай, что я с удовольствием это исполню.*]]» [Булгаков 2014, т. 2: 491].

Хотя на этом же этапе работы в эпизоде прощания Воланда с мастером и Маргаритой слова Иешуа уже постулируются как просьба: «Нельзя не поверить в то, что вы старались выдумать для мастера наилучшее будущее, но, право, то, что я предлагаю вам, и то, о чем просил Ие-||шуа за вас же, за вас, еще лучше» [Булгаков 2014, т. 2: 514–515].

В связи с этим во втором варианте рассматриваемого эпизода (май 1939) представители света обращаются к Воланду с просьбой – Булгаков дважды использует глагол «просить»:

1) «<...> просит тебя, чтобы ты взял с собою автора и награди его покоем» [Булгаков 2014, т. 2: 492];

2) «– Он просит, чтобы ту, которая любила и страдала из-за него, вы взяли бы тоже <...>» [Булгаков 2014, т. 2: 492].

Левий же, передавая просьбу о Маргарите, «первый раз моляще» обращается к Воланду.

При этом ответ Воланда демонстрирует то, что он не может отказать в выполнении этой просьбы: «– Передай, что будет сделано, – ответил Воланд <...>» [Булгаков 2014, т. 2: 492].

II. Просьба Иешуа за Пилата в эпизоде прощания оформляется Булгаковым также с помощью глагола «просить»:

Вторая редакция	Пятая редакция	Шестая редакция
«– О пощадите [<!/>] его, – попросила Маргарита. Воланд рассмеялся тихо. – Милая Маргарита, не беспокойте себя.	«– Это всегда так бывает, – отозвался Воланд, – но я успокою вас. Просить вам за него не нужно. За него уже попросили ранее вас...	«– <...> Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать <...>»

Об нем подумали те, кто не менее чем мы дальновидны» [Булгаков 2014, т.1: 293].	– Иешуа! Иешуа! – в восторге вскричала Маргарита» [Булгаков 2014, т. 1: 835].	[Булгаков 2014, т. 2: 514].
--	--	--------------------------------

Таким образом, равнозначное распределение возможностей между ведомствами света и тьмы происходит в шестой редакции романа. Кроме того, следует обратить внимание на использование формы глагола «просить» и особенности построения предложения в этом фрагменте:

1) форма 3 л., мн. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «подумали те»;

2) неопределенно-личное предложение «попросили ранее вас...»;

3) форма 3 л., ед. ч. глагола и указательного местоимения, двусоставное предложение «попросил тот», четко обозначающие, что речь идет об Иешуа.

Помимо рассмотренных эпизодов, в этот ряд необходимо включить следующие фрагменты:

1) Организация Воландом встречи мастера и Пилата.

Пятая редакция	Шестая редакция
«[И, вот, те, кто кроме меня читали его просили меня показать вам вашего героя.]» [Булгаков 2014, т. 1: 834]	«– Ваш роман прочитали, – заговорил Воланд, поворачиваясь к мастеру, – и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен. Так вот, мне хотелось показать вам вашего героя» [Булгаков 2014, т. 2: 513].

Если сначала Воланд выполняет просьбу, то на следующем этапе работы над романом он сам решает «показать» мастеру его героя.

2) Введение в шестой редакции слов Воланда «Всё будет правильно, на этом построен мир» [Булгаков 2014, т. 2: 514].

Воланд приводит данный закон в действие. Это было характерно для развития этого образа на всех этапах создания романа. Но особый акцент Булгаков ставит на этой особенности образа Воланда на заключительном этапе работы над романом, добавив в шестой редакции слова Левия Матвея:

«– <...> Неужели это трудно тебе сделать, дух зла?

– Мне ничего не трудно сделать, – ответил Воланд, – и тебе это хорошо известно» [Булгаков 2014, т. 2: 492].

Примечательно, что эпиграф из «Фауста» появляется в истории текста романа также на заключительном этапе работы Булгакова над произведением:

Пятая редакция (дополнительные материалы)	Шестая редакция Машинопись 1938 г. с правкой 1938–1939 гг.	Шестая редакция (дополнительные материалы 1938–1939)
Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft. (Goethe's Faust) [Булгаков 2014, т. 1: 837]	[«... [и] так, кто ж[e] ты[?] {наконец?} Я часть той силы, что [всегда желает] {вечно хочет} зла и [всегда творит добро».] {вечно совершает благо.»}] Гете. Фауст. [Булгаков 2014, т. 2: 91]	«...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо». Гете. Фауст. [Булгаков 2014, т. 2: 104]

Правка, которую делает Булгаков, демонстрирует не просто его стремление дать точный перевод Гете, но подчеркивает стремление акцентировать внимание на деятельностной составляющей образа Воланда.

И если на ранних этапах работы над романом Воланд сам совершает действие, то в последующем действие осуществляют представители его ведомства или он создает условия для совершения полагающегося действия другими. Например, следует обратить внимание на то, как Булгаков выстраивает приведение в действие прощения Пилата. Во второй редакции его совершает Воланд: «— Прощен! — прокричал над скалами Воланд, — прощен!», в дальнейшем отметив: «<...> мы совершили всё, что нужно было» [Булгаков 2014, т. 1: 294–295]. В пятой редакции и в последующей работе над романом прощение реализует мастер:

«Он сложил руки рупором и крикнул пронзительно:

— Свободен! **Иди, он ждет тебя!**» [Булгаков 2014, т. 1: 835].

Таким образом, на заключительном этапе работы Булгаков делает акцент на взаимодействии ведомств света и тьмы, вводя в шестой редакции романа слова Воланда: «Не будешь ли ты так добр подумать над таким вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» [Булгаков 2014, т. 2: 492]. Воланд приводит в действие закон добра и зла в мире, поэтому ведомство света обойтись без него не может. Но при этом Воланд подчиняется ведомству света. В этом смысле необходимо вспомнить слова, которые он говорит Маргарите в эпизоде преображения о Коровьеве: «— Рыцарь этот когда-то неудачно пошутил, — ответил Воланд, поворачивая к Маргарите свое лицо с тихо горящим глазом, — его каламбур, который он сочинил, разговаривая о свете и тьме, был не совсем хорош» (шестая редакция) [Булгаков 2014, т. 2: 511]. В романе этот каламбур не звучит, но в истории текста он присутствует — на страницах черновиков 1933 г. (вторая редакция) появляется помета Булгакова: «Свет порождает тень, но никогда, мессир, не бывало наоборот» [Булгаков 2014, т. 1: 222].

Литература

1. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Полное собрание черновиков романа. Основной текст: в 2 т. / сост., текстол.

подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева. — М.: Пашков дом, 2014.

2. Булгакова Е.С. Письмо к Пайперу, Дональду (Piper, Donald). 1967, ноября 1. Машинописный отпуск с подписью-автографом. 1 л. НИОР РГБ. Ф. 562. К. 33. Ед. хр. 17.

РАЗДЕЛ 4. КАТЕГОРИИ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Р.М. Ханинова
Россия, Элиста

КАЛМЫЦКАЯ БАЛЛАДА XX ВЕКА: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье рассматривается жанр баллады в калмыцкой поэзии XX века в психологическом аспекте. Выявляется жанровое, тематическое, сюжетное своеобразие с сохранением традиций национального стихосложения. Отмечается жанровая трансформация баллады на стыке с поэмой.

Ключевые слова: баллада, калмыцкая поэзия, психологический аспект, национальное стихосложение, жанровая трансформация.

The article deals with the genre of ballads in the Kalmyk poetry of the twentieth century in the psychological aspect. Genre, thematic, plot originality with preservation of traditions of national versification is revealed. The genre transformation of the ballad at the junction with the poem is noted.

Keywords: ballad, Kalmyk poetry, psychological aspect, national versification, genre transformation.

Баллада как заимствованный жанр появилась в калмыцкой поэзии в 1930 годы, когда происходило интенсивное освоение новых форм, однако она не стала ведущим жанром и к концу XX века выпала из арсенала калмыцкой поэзии¹.

Как правило, калмыцкая литературная баллада ориентировалась на русскую традицию, причём жанр произведения определялся авторами эксплицитно и имплицитно: одни обозначали его в названии, другие – в подзаголовке, третьи никак не маркировали свой текст. Некоторая часть калмыцких баллад была переведена на русский язык и опубликована. При

этом иногда переводчики по согласованию с авторами изменяли название произведения, включая в него не всегда равнозначный жанровый аспект.

Одно из первых произведений было создано молодым поэтом Гарей Даваевым (1913–1937). Это отрывок из несохранившейся полностью «Хөөтин баллад» («Баллада о будущем», 1936), опубликованный газетой «Улан баһчуд» («Красная молодежь») [Даван 1937: 1] в 1937 г. Необычность названия обусловлена сюжетом героической баллады, в которой изображен воздушный бой калмыцкой летчицы с десятком вражеских самолетов. Напомним, что в этот период шла война в Испании, вызвавшая художественные отклики калмыцких поэтов. Хронотоп, как обычно, в балладе не уточняется, дело в том, что в те времена не было профессиональных летчиц-калмычек, поэтому модальность будущего в сюжете-поединке сопряжена с готовностью советского народа к предстоящим сражениям за свою родину. Психологическая ситуация неравного боя летчицы с неприятелем иррациональна с точки зрения ее эмоционального монолога, в котором она успевает обратиться за поддержкой к ветру (языческий элемент), выразить готовность умереть за любимую родину (идеологический аспект) и потому не увидеть лица дорогого Сталина: «Үнтэ Сталинэ чирэһинь / Үзхэн уурад одсв!» [Даван 1937: 1] (политический аспект). Раненая героиня пытается остановить кровь и в духе времени клянётся именем вождя: «Альвн күүкн дээч / Асхрсн цусан тосв, / Алдр Сталинэ нерэр / Андһар өгэд өкв» [Даван 1937: 1].

Баллады о войне, созданные её участниками, обычно имеют автобиографический характер и передают героический опыт борьбы калмыцких поэтов против немецко-фашистских захватчиков.

Одна из первых военных баллад принадлежит Басангу Дорджиеву (1918–1969). Его «Тоһруна туск баллада» («Баллада о журавлях», 1942) иррациональна, она рассказывает о мести журавлиной стаи, которая в ответ на убийство немецким летчиком летящих птиц напала на самолет и ценой своей гибели в его двигателях разрушила машину. Автор актуализирует мотив

самопожертвования птиц: «Үнтэ үүрмүдиннь төлэ / Эмэрн шордн, диилсн / Орсин керсү шовун / Эңг-эңгэр тарв...» [Доржин 1959: 39]. Наш смысловой перевод: «Ради дорогих друзей русские сметливые птицы, жертвуя собой, победили, умирая одна за другой». Определение журавлей как русских птиц в балладе обусловлено тем, что осенью они летели в южные страны на зимовку и погибли во время войны.

Баллады Михаила Хонинова (1919–1981) о войне также отражают героику борьбы. Главным героем его баллады на тему гражданской войны «Күцц эс татгдсн цигарк» («Баллада о недокуренной сигарке», 1966) становится Ока Иванович Городовиков, сила которого такова, что он может приподнять большой валун и положить под него сигарку, решив докурить её после победы. «Үүрмүд! – гиж Ока дуудад, / Улан һардиртэн чолу зааһад, / – Эн чолун дор – гиһэд / Өргжәһэд, өрэл цигаркан авна. // Цэкүрэр цэкэд очд падрулад, / Цигаркднь цугтан һал күргв, // Хөрн жил кевтсн цигарк / Хөрн күүнэ жилв дарв» [Хоньна 1966: 61]. В нашем смысловом переводе: «Товарищи! – позвал Ока, указав «красным орлам» на камень, – Под этим камнем, – сказал, приподняв камень и достав половину сигарки. Зажег сигарку, дал её, пролежавшую двадцать лет, докурить двадцати бойцам, утолив их желание». «Описание кавалерийских атак, героизм красных бойцов, их гибель за свободу братских народов раскрывают героический сюжет, а сигарка, пролежавшая под огромным камнем и докуренная через двадцать лет, привносит в балладу элемент фантастического допущения, чуда» [Ханинова 2019б: 327].

В одной из хониновских баллад «Зөргиг зүркнднь суулһдг болхнь...» («Если б в сердца пересаживать отвагу...», 1976)² психологический параллелизм мира природы и мира партизан способствует разрешению конфликта, когда воспоминание командира о спасении верблюжонка в далеком детстве заставляет его отменить приговор бойцам, не выполнившим боевое задание, и дать шанс провинившимся взорвать все-таки вражеский поезд. Степная верблюдица, прибежав на помощь своему детенышу, которого хотел зарезать чабан, упала перед

ним на колени и заплакала, как человек, прося пощады: «Ботхна эх / бэркрж ирэд, / бир тэвэд, / күүншц уульв. / Өмн көлөн чөклэд, / өршэлh күүнэс эрэд, / һашун нульмсан цацв, / һазр элкэрн шудрв» [Хоньна 1976: 15]. Невероятность поведения животного, упавшего на колени перед человеком в знак мольбы, впечатляет, хотя и мало достоверно, материнские слезы же заставляют чабана отказаться от своего намерения.

Военная тема опосредовано, в силу возраста автора, вошла в баллады Алексея Балакаева (1928-1998). Первая из них, написанная в 1957 году, представляет собой воспоминание о военном детстве. Поскольку автор ведёт речь от лица своего поколения, употребляя местоимение «мы», кажется, что это реальная история о мальчике-певце, погибшем во время вражеского налета. На самом деле будущий поэт находился тогда вместе с калмыцким народом в сибирской ссылке, в глубоком тылу, поэтому иррационален сюжетный мотив о презрении мальчика к смерти во время бомбежки: «Шел мальчишка, / Песни распевая, / Презирая / Смерти злой полет. / Пуля догнала его / Шальная, / Так он и упал / Лицом вперед...» (пер. И. Романова) [Балакаев 1961: 4]. Баллада завершалась авторским признанием: «Знаю: / Светлой песне / Верен буду, / С нею / Все дороги обойду, / Буду петь о радости, / Покуда / Я лицом вперед не упаду» [Балакаев 1961: 4]. Сопряжение детского «воспоминания» о смерти маленького певца с авторской интенцией в конце стихотворения звучит нарочито: мальчик мог упасть не обязательно лицом вперед, такая героизация обнажает искусственность сюжетной конструкции баллады.

Другая баллада Балакаева «Мини үүрин туск баллад» («Баллада о моем друге», 1965) передает необычное событие, свидетелями которого стали рассказчик и ветеран Великой Отечественной войны: сквозь трещину асфальта в городском парке пробился цветок. Это чудо природы символизировало, по мнению поэта, победу жизни над смертью. Отважное растение показано, прежде всего, через восприятие бывшего партизана, который первым заметил храбреца и остановил молодого попутчика призывом не наступить на цветок. Рассказчик

полагает, что цветок должен знать, кто его спас от смерти, потому что этот друг – настоящий герой: «Чи, цецгэ, мед, / Чамаг үүрм харсв, / Болв түүг ямаран / Баатр бээсиг соңс» [Балакан 1965: 3]. Баллада имеет посвящение: «Советск Союзин Герой Михаил Арыкович Сельгиковд нерэджэнэв» («Посвящается Герою Советского Союза Михаилу Арыковичу Сельгикову»). Поэт, рассказывая о подвигах брянского партизана, перечисляя его боевые действия, стремится подчеркнуть, каков спаситель цветка: суровый во время войны, он становится мягким и спокойным в мирные дни. Рассказчик вновь повторяет цветку: «Мини үр тиим, / Мед терүг, цецгэ» [Балакан 1965: 3], буквально: «Таков мой друг, знай об этом, цветок», это человек, который готов защитить от беды каждый росточек: «Үчүкн цецг болһниг / Үклэс харсхдан белн» [Балакан 1965: 3]. Антитеза твердого асфальта и нежного цветка в мире природы и жесткого на войне, но мягкого в мирное время ветерана в мире людей призвана актуализировать мысль о гуманизме советского человека. Вероятно, поэтому автор произведения не уточняет названия цветка, при помощи безымянности типизируя ситуацию.

В переводе В. Стрелкова действие баллады перенесено из городского парка в весеннюю степь, в ней вместо предостережения «не наступи!» звучит лаконичный приказ «стой!», отсутствует и беседа лирического героя с «безвестным» цветком, в ходе которой он рассказывает о своём друге. Переводчик противопоставляет алые тюльпаны неизвестному цветку, сохранённому ветераном: «И вот он / цветочек невзрачный, простой / Спасает от смерти / Внушительным: “Стой!”» [Балакаев 1965: 4]. И совсем публицистично звучат последние строки: «О, как ему мирная жизнь дорога! / Он нежен для друга / И лют для врага!» [Балакаев 1965: 4].

Публицистический элемент присущ и одной из ранних баллад Алексея Балакаева – «Ээж һазрм» («Мать-Земля», 1962), повествующей о фантастическом перемещении лирического субъекта на Луну в поисках жизни без войн и бед. Чтобы не видеть родную планету, беглец даже поселился на обратной от Земли стороне Луны среди гор и океанов: «Һазриг үзш уган кергт

/ Сарин буру хажуднь бүүрлвв, / Һанцарн уул, дала дунд / Седкл тавар, амулц суунав» [Балакан 1978: 24]. В русском переводе О. Савельевой: «И вот я обогнул Луну, / Чтоб не видать своей планеты, / Забыть навек ее приметы, / Забыть ее голубизну» [Балакаев 1981: 40].

И все же беглец постепенно осознаёт, что нельзя оставлять опасности планету, раздираемую противоречиями, и возвращается на Землю. Он признается Земле в любви и заверяет, что будет защищать её, не жалея своей жизни: «Ээж һазрм, чамаһан үрдчн / Эрк биш хадһлж чадх, / Тер ноолданд эмән әрвлго, / Түрүн нүүрт көвүнчн орлцнав» [Балакан 1978: 27].

У Боси Сангаджиевой (1918–2001) также есть баллада на военную тему, названная при публикации в журнале «Теегин герл» («Свет в степи») просто: «Баллад» [Саңһжин 1969: 100–101]. Сюжет баллады определен мистическим элементом: в круге материнского кольца при лунном свете появляется сын, ушедший на войну, и старая мать убеждается в том, что он не погиб. Если женщина не имеет имени, то сын назван Баатр, что в переводе значит «богатырь». Это имясимволически подчеркивает его функцию защитника родины.

Авторский рассказ строится как воспоминание лирического субъекта о прошедшей войне. Вначале действие переносится в прошлое: ночь, больная женщина из соседней комнаты просит молодую подойти, чтобы спросить о чём-то. Вытащив узелок из красного платка, она достаёт золотое кольцо, размышляя о том, как единственный сын ушел на войну, и теперь только лунный свет знает, жив ли её мальчик. Мать учит соседку, что той нужно сделать, чтобы узнать главное: надо, чтобы лунный серп вместился в окружность кольца, тогда там можно будет увидеть воина, её сына. Он солнечный, плечистый, крепкий, недаром отец назвал его Баатром. «Ав, күүкн, наадк билцг... / Аюрхар эн алтна герлд / Тогтунар толһа тусан өргэд, / Дотрнь сариг бүклднь багта. // Мини көвүг чи таньхч, – / Маңнадан нарта көвүм йовхм, / Ээптә-далта, цогцнь күдр / Эцкиннь өгсн нернь – Баатр» [Саңһжин 2018: 100]. И, действительно, после нехитрых манипуляций молодая соседка видит в кольцевом круге простор,

снег и горы, а потом – силуэты солдат, среди них и калмыка, скорее всего, командира. «Эмгнэ келсэр билцгин герлд / Эргүлэд дотрнь сариг тунһавв, / Цаста уул мет, цээлзэд, / Ца-нань баран үзгдхш. // <...> Дэкн-дэкн сарин булхулуw, / Делкэ негжэд, билцгэн эргүлw. // Генткн нег баран холд / Нарад, аашсн болад одв, / Сана автлм ардаснь деврэд, / Сарас салдсмуд хэлэцмд дүүрв... // Көгшн эмгнэ көвүн өмннь / Командирин ямта йовх өнгтэ...» [Саңһжин 2018: 100].

Поверив знаку, молодая женщина, вернувшись с улицы, сообщает об этом старой матери. Та умиротворенно говорит, что теперь может спокойно умереть: ведь её сын жив, он вернется с победой. Мать уходит из жизни, выронив кольцо. В последний путь провожают её все жители поселка, родные которых воюют с врагом. Спустя четверть века воспоминание о той лунной ночи и волшебном кольце перерастает в поэтический гимн матери, не дождавшейся сына с войны, но верившей в будущую победу. И когда вернулись с войны сыновья, высохли горючие слезы их матерей: «Дэн мана диилврэр төгслэ, / Дээнэс көвүднь байрта ирлэ, / Ээжнр экнр үрдэн тосла, / Эдн халун нульмсан хагсала» [Саңһжин 2018: 101].

На русский язык эта баллада неточно переведена Анатолием Найманом. Сравним с последней цитатой: «Дети подрастают все быстрее, / Светит солнце, отшумели грозы, / Но вовек у мертвых матерей / На ресницах не просохнут слезы» [Сангаджиева 2018: 171]. Такая метафора у Наймана сомнительного качества. При этом переводчик на протяжении всего произведения путает ювелирные изделия – кольцо и перстень старой калмычки, несмотря на то, что разница очевидна [Сангаджиева 2018: 168–171].

Заметим, что вид гадания, представленный в стихотворении, не существует у калмыков, но нарождающаяся луна воспринимается как положительное начало в языческих представлениях степняков. Иррациональное в сюжетном мотиве – гадание на кольце в лунном свете – придает стихотворению элементы балладности, а героический пафос определяется темой Великой Отечественной войны.

Произведение Боси Сангаджиевой в сюжетном мотиве гадания испытало явное влияние русского балладного жанра.

Баллада Санжары Байдыева «Башмгудин туск баллад» («Баллада о башмаках», 1967) интересна иррациональным мотивом ожившей обуви. Но в переводе Даниила Долинского и Виктора Стрелкова произведение под названием «Ботинки» превращается в трудовой гимн рабочему классу, исчезает и жанровое определение.

Конечно, «Баллада о башмаках» имеет некоторые признаки заявленного жанра: сюжет основан на тайне, загадке, мистике. Начинается стихотворение ключевым словом «генткн» («внезапно»), интригуя читателя: «Генткн ик гидг хар башмг / Гермүдин эрсмүд чичрүлэд харч ирв, / Өрүн зурхан часин бүрн-барнгла / Өмэрэн сүртәһэр алхмнад одва» [Байдын 1967: 28]. Наш смысловой перевод: «Вдруг огромные черные башмаки вышли, сотрясая стены домов. Ранним утром в шесть часов, когда еще было темно, шагом шли они грозно вперед».

Дальнейшее описание строится по принципу гиперболизации и представляет собой шествие присоединившихся к башмакам сношенных сапог, за которыми появляются и другие башмаки: старые, новые, большие, маленькие, черные, белые, разных видов. Они торопятся с сегодняшнего дня обойти весь земной шар. Автор в конце баллады задается тревожными вопросами: «Күдр хар башмгин ишкдлиг / Күчнэс бэрх чидл бээхий? / Өр шарлж, Нарн хархиг / Өмнэнь хаадг чидл бээхий?!» [Байдын 1967: 29]. В нашем смысловом переводе: «Найдется ли сила, способная остановить поступь здоровых черных башмаков? Найдется ли сила, которая сможет перед рассветом задержать их?!».

Сравним в русском переводе концовку: «Как им всем не стоитя на месте! / Будто – маленьким или большим – / Слить шаги на рассвете и вместе / Шар земной обойти надо им... // Дни и ночи всегда в поединке. / Мир навеки рассветами горд. / Начинают рассвет ботинки – / Шаг рабочих ботинок – / тверд» [Байдыев 1973: 43].

Таким образом, разница между оригиналом и переводом очевидна, и она меняет смысл баллады. Философская идея произведения, выраженная в метафорической форме, отражает диалектику борьбы добра и зла с помощью символики дня и ночи, опасных башмаков, грозящих заполнить весь мир.

Попытка двух переводчиков рационально перевести иррациональный план баллады с её фантастическим содержанием в идеологический план пролетарской борьбы не имеет ничего общего с первоисточником.

В то же время отметим, что некоторые авторы обозначают свои произведения как баллады, когда на самом деле это не так. Например, у Алексея Балакаева «Жирһлин булг» («Родник жизни», 1961) не имеет балладных признаков: это рассказ о школьной учительнице, плавно перетекающий в размышления автора о том, что значит в жизни человека учитель, сравнимый с родником. «Хаалһин туск баллад» («Баллада о дороге, 1962) посвящена Константину Эрэнджену, но в семье главках тезисно передан жизненный путь писателя, идущего дорогой коммунизма, кроме того, произведение включено в книжный раздел «Поэмы», так трансформируется текст. В другом стихотворении – «Долан бурхн» («Семь богов», 1978) – звездный мотив, легенда о созвездии Большой Медведицы, соотносится со звездами калмыцкой литературы – писателями-современниками, названными по именам.

Все рассмотренные нами произведения калмыцких поэтов, соответствующие жанру баллады, имеют небольшой объем, их сюжет включает элементы героики, фантастики, приключений, тайны, гадания. Диалогические конструкции способствуют динамическому развитию сюжета. И хотя авторы обозначают жанровую принадлежность своих текстов или в заглавии, или в подзаголовке, но не всегда она подтверждается. В некоторых случаях происходит трансформация балладного жанра, когда текст «размывается» публицистическими компонентами, когда простое повествование не перерастает в балладный сюжет, когда названное балладой произведение позиционируется одновременно и как поэма.

Несомненно, калмыцкая баллада испытала влияние русской литературной баллады: в ней нашли отражение сюжет-поединок, сюжет-испытание, существуют героическая, политическая, фантастическая баллады. Рациональное и эмоциональное в произведениях данного жанра, как правило, определяется теми или иными заявленными мотивами, раскрывающими авторские интенции.

Калмыцкая литературная баллада состоит из строф, иногда с «лесенкой», всегда имеет единоначатие – анафору разных видов (парную, сплошную, перекрестную), характерную для национального стихосложения.

Не все баллады калмыцких поэтов переведены на русский язык. Некоторые переводы спорны, поскольку отступают от оригинала.

Примечания

¹ См.: Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX века // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1. – С. 194–206; Ханинова Р.М. Поэтика баллады в калмыцкой поэзии XX в. (Д. Кугультинов, М. Хонинов) // Oriental studies. – 2019. – № 2. – С. 320–333.

² Полный текст баллады см.: Хоньна М. Зөргиг зүркнднь суулһдг болхнь... // Хоньна М. Шүлг мини, делгр: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1976. – Х. 12–18.

Литература

1. Байдыев С. Ботинки // Байдыев С. Белые кони: стихи и поэмы. – М.: Сов. Россия, 1973. – С. 42–43.
2. Байдын С. Башмгудин туск баллад // Байдын С. Цецгэсиг серүлсн өрүн: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1967. – Х. 28–29.
3. Балакаев А. Баллада о друге // Советская Калмыкия. – 1965. – 25 июня. – С. 4.
4. Балакаев А. Баллада о мальчике // Советская Калмыкия. – 1961. – 21 мая. – С. 4.

5. Балакаев А. Мать-Земля // Балакаев А.Г. Имя той звезды: стихи и поэма. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1981. – С. 38–45.
6. Балакан А. Долан бурхн // Балакан А. Даңгин өртөв: шүлгүд, поэм. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 2001. – Х. 167–170.
7. Балакан А. Жирһлин булг // Балакан А. Даңгин өртөв: шүлгүд, поэм. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 2001. – Х. 42–48.
8. Балакан А. Мини үүрин туск баллад // Хальмг үнн. – 1965. – Майин 16. – Х. 3.
9. Балакан А. Хаалһин туск баллад // Балакан А. Ленинэ белгисн кишг: шүлгүд болн поэм. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1962. – Х. 58–63.
10. Даваев Г. Хөөтин баллад // Улан баһчуд. – 1937. – Январин 9. – Х. 1.
11. Доржин Б. Тоһруна туск баллада // Дорджиев Б.Б. «Среди степи широкой». Сборник стихов и поэм на калмыцком языке. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1959. – С. 37–20.
12. Сангаджиева Б. Мать солдата // Сангаджиева Б.С. Избранное: стихи, поэмы / пер. с калм. – М: ООО «Арго-Книга», 2018. – С. 168–171.
13. Саңһжин Б. Баллад // Теегин герл. – 1969. – № 4. – Х. 100–101.
14. Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX века // Новый филологический вестник. – 2019. – № 1. – С. 194–206.
15. Ханинова Р.М. Поэтика баллады в калмыцкой поэзии XX в. (Д. Кугультинов, М. Хонинов) // Orientalstudies. – 2019. – № 2. – С. 320–333.
16. Хоньна М. Зөргиг зүркнднь суулһдг болхнь... // Хоньна М. Шүлг мини, делгр: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1976. – Х. 12–18.
17. Хоньна М. Күцц эс татгдсн цигарк // Хоньна М. Цаһан нуурин айсмуд: шүлгүд болн поэмс. – Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1966. – Х. 57–62.

ДУХОВНОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ Б.Л.ПАСТЕРНАКА *

В статье рассматриваются христианские мотивы в романе Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго» на материале стихотворений XVII главы. К анализу представлена одна из тем стихотворного цикла: смерть и воскресение

Ключевые слова: христианские мотивы, роман «Доктор Живаго», поэзия, смерть, воскресение.

The article deals with Christian motives in the novel by B.L. Pasternak "Doctor Zhivago" on the example of poems of the XVII Chapter. The analysis presents one of the themes of the poetic cycle: death and resurrection.

Keywords: Christian themes, the novel "Doctor Zhivago," poetry, the poetic cycle, death, and resurrection.

«Искусство всегда, не переставая, занято двумя вещами: оно неотступно размышляет о смерти и неотступно творит этим жизнь. Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает» [Пастернак 2010:2]. Так видит Пастернак роль и миссию Художника. Отнюдь не увлекаясь эстетической функцией искусства, и вместе с тем, не отменяя ее значимости, поэт обращается к глубине и сути искусства как транслятора вечных смыслов и замыслов творящего, в особенности если он берется говорить о вечных темах: душе, жизни и смерти, любви и Боге.

Исследованию романа «Доктор Живаго» посвящено множество работ. Но, несмотря на это, одному из важных мотивов романа уделено не столь много исследовательского внимания, христианская тематика играет важнейшую роль в романе. Юстин Бертенс говорит в своем исследовании: «если такой элемент <...>

* Работа выполнена под руководством Тропкиной Н.Е., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

определяется как христианский это связано с тем, что он восходит к системе христианских идей, которые мы черпаем из церковной литературы и искусства, из литургических текстов, теологии и антропологии» [Бертенс 1994: 1]. Изучение дневников, заметок, других источников позволяет сделать вывод, что это отнюдь не случайный мотив в творчестве поэта, и апофеоз этого откровения явлен в романе «Доктор Живаго».

В раннем творчестве Пастернака мы видим не столь частое обращение к этой теме, все же на протяжении всего его творчества можно проследить явный интерес к ней, что описано и в автобиографических очерках. Об этом говорит один из биографов поэта – его сын Е.Б. Пастернак: «Детская память жадно впитала в себя напевы и слова, безотчетно создавая глубокое чувство причастности. Далее оно развивалось и менялось по внешним – историческим и собственным – душевным причинам. Тщательно таимое, остающееся предметом жажды, источником вдохновения, а не спокойной привычкой, – это чувство никогда его не оставляло» [Пастернак 1997: 4]. В этой первой настоящей работе, по слову самого Б.Л. Пастернака, он хотел дать исторический образ России в течение сорокапятилетия [Пастернак 1990:5]. Пастернак прямо говорит: «Эта вещь будет выражением моих взглядов на искусство, на Евангелие, на жизнь человека в истории и на многое другое<...> Атмосфера вещи – мое христианство, в своей широте немного иное, чем квакерское и толстовское, идущее от других сторон Евангелия в придачу к нравственным» [Пастернак 1990: 5].

Надо отметить, что начало написания романа приходится весьма знаково на первый год после одержанной победы в Великой отечественной войне. Год, по сути, переломный, и окончательный в становлении мировоззрения Пастернака. Так автор открыто заявляет, что важный мотив его романа – это собственное Христианство, персональное переживание некогда свершившихся евангельских событий, навсегда изменивших ход истории общей и личной. Таким образом, сугубый персонализм интонации, где автор стоит за своим героем, не споря с ним, а делая его в некотором смысле рупором своих идей, убеждений,

веры, как раз и открывает здесь для нас автора как апостола, или, иными словами, свидетеля Христа. И он, как очевидец, ведет эту извечную хронику событий, некогда развернувшуюся в истории всего Человечества, все соотнося с личной судьбой героя и своею. С немалыми оговорками, можно назвать роман неким Благовестием (греч. εὐαγγέλιον) от Юрия (или от Бориса, поскольку близость эта порой очевидна), и квинтэссенция этого благовестия содержится в последней, семнадцатой главе романа – главе «Юрьевых писаний», как называет их сам автор. Правоммерно ли такое сравнение?

Если мы обратимся к жанру Евангелий, то исследовательские позиции тут разнятся. Некоторые авторы склонны сравнивать их с биографиями греко-римской литературы, и историко-культурный контекст написания этих текстов отчасти говорит в пользу этой позиций. Биографический жанр был наиболее популярен в то время. К тому же по жанровым особенностям некоторые Евангелия содержат все формальные признаки жизнеописаний в композиционном, стилистическом отношении, в приемах изложения. Пожалуй, формальными признаками сходство это заканчивается. В содержательном же плане мы видим совершенно иную картину, не столь характерную для биографий того времени. Фокус внимания евангелистов направлен на то, «чтобы раскрыть роль Иисуса в планах Бога, а не тем, чтобы обрисовать Его достоинства и добродетели. Таким образом, с точки зрения их главной темы и цели, а также в некоторых других отношениях Евангелия принципиально отличаются от всевозможных жанров греческой и римской литератур» [Стентон 2004: 7]. Следует также отметить как отличительную особенность то, что адресатом текстов были члены общин, и в большей степени Евангелия были необходимы как документирующие свидетельства, и писались для внутреннего пользования. Цель написания их была вполне утилитарной. И открывалась она в провозвестии, фиксации учения о спасении, и в историчности событий (фактической достоверности). Таким образом, возможность определения жанровой принадлежности благовестий дает нам некоторое право

обозначить одну из линий романа как личное благовестие, личное свидетельство.

Мы остановимся на двух важных мотивах этого послания: мотиве Воскрешения и смерти. Мотив Воскрешения – ключевой в системе христианских мотивов романа. Тетрадь стихов Юрия Живаго открывает стихотворение «Гамлет». Пространство сцены символически обозначает начало пути. В стихотворении содержится аллюзия на евангельский текст – моление о чаше в Гефсиманском саду. Это путь крестный, путь к смерти через страдания:

Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси
[Пастернак 1989: 511].

Смерть для лирического героя стихотворения – это скорее, новый опыт, или избавление от тяжести. Поэтому, не взирая на внутреннюю борьбу, он «играть согласен эту роль». Особенности ритмики стиха генерируют ощущение молодости и открытости новому опыту наряду с ощущением глубокой экзистенции одиночества и противодействия миру. Смерть здесь нечто абстрактное, она где-то там, за границей бытия, нечто ирреальное. Композиционный параллелизм последней главы романа позволяет нам проследить эволюцию, внутренний рост лирического героя, и мы обращаемся к завершающему стихотворный цикл «Гефсиманскому саду». Очевидна событийная переключка между двумя произведениями – первым и последним – в тетради Юрия Живаго. Моление о смертной чаше – сюжет, который присутствует в обоих стихотворениях. Изменения происходят в том, кто в центре событий. Герой первого стихотворения ощущает свое одиночество, во втором он уже не один, у него есть ученики, однако здесь же, конечно, проявлена и слабость учеников, но тем не менее одиночество его не абсолютно. К ученикам он и обращается:

Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной
[Пастернак 1989: 538].

Здесь уже нет, как в «Гамлете», той раскованности в молитве и ожиданиях, а явлен страх – страх смерти, ради избавления от которой порою человек готов поступиться всем:

Он отказался без сопротивления,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь как смертные, как мы.
Ночная даль теперь казалась краем
Уничтожения и небытия [Там же].

Лирический герой первого стихотворения ощущает все как роль, как игру, в последнем явственно понимая горькую участь, неизбежность которой ощутима и необходима. И моление здесь, скорее, не об избежании участи, а об укреплении, поддержке, силе. Это видно в строке:

Смягчив молитвой смертную истому [Там же].

Истома – это некая жажда, желание, вожделение чего-то. Жажда смерти – от понимания того, чего стоит эта жертва, осознание ее искупительности для всего человечества. Поэтому голос героя становится твердым, как будто всю трусость человечества с него снесла молитва:

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст»

[Пастернак 1989: 539].

Герой «Гамлета» видит все в перспективе:

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути

[Пастернак 1989: 511]

Хроникер второго уже стоит у конца пути:

Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святынь.
Сейчас должно написанное сбыться,
Пускай же сбудется оно. Аминь

[Пастернак 1989: 539].

Далее следует пояснение, ради чего все вершится. Автор здесь уподобляет историю человечества притче. Красивая метафора линейности истории – ход веков, или времени, который может «загореться на ходу». Возникает образ скоростного поезда, который мчит на всех парах, сложно сказать куда, поскольку легко может загореться на ходу, и не совсем ясно, знает ли машинист верное направление. Как у любой притчи, иносказания, есть мудрое зерно – здесь речь о «страшном величьи». Надо отметить, что в церковнославянском языке слово «страшный» не имеет коннотаций современного русского. «Страшный» – внушающий почтение, удивительный, чудный [Дьяченко 2004:7]. Но, безусловно, если не связывать этот страх только с «величием» притчи, то речь о страшной, даже ужасной жертве Творца во спасение твари:

Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану

[Пастернак 1989: 540].

Обетование Воскрешения – не только пророчество о чуде, но и уверение в том, что смерть побеждена, и, более того, смерти нет для того, кто принял благую весть целиком. В стихотворении «На Страстной» короткий путь к победе – смерть борется усилием Воскресенья. Вторит этому монолог Марии из стихотворения «Магдалина II»:

Но пройдут такие трое суток

И столкнут в такую пустоту,

Что за этот страшный промежуток

Я до Воскресенья dorасту

[Пастернак 1989: 538].

Dорасти до воскресения – это путь, который не кажется коротким, но для веры, возможно, не существует времени, и герои романа – не подвижники веры, идущие к ней праведностью жизни, а вот здесь и теперь обретшие ее, как дар откровения, как дар любви и утешения перед страхом смерти, ибо ее нет. И этот дар куплен личным страданием и страданием Творца.

Литература

1. Бертенс Ю. Христианская тема в романе Пастернака «Доктор Живаго» // Проблемы исторической поэтики (Петрозаводск). – 1994. – №3. – С. 361–377.
2. Пастернак, Б.Л.: Доктор Живаго. –СПб: Азбука-классика, 2010. – 544 с.
3. Пастернак Б.Л. Собрание сочинений: в 5 т.– М.: Худож. лит., 1989.– Т.5.–3800 с.
4. Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. – М.: Цитадель, 1997. – 728 с.
5. Переписка Бориса Пастернака / вступ. статья Л. Гинзбург; сост., подгот. текстов и коммент. Е.В. Пастернак и Е.Б. Пастернака. – М.: Худож.лит., 1990. – 575 с.
6. Полный церковнославянский словарь: (со внесением в него важнейших древнерус. слов и выражений): [ок. 30 000 слов]: пособие / сост. свящ. Григорий Дьяченко. – [Репр. воспр. изд. 1900 г.]. –М.: Отчий дом, 2004.– 1120 с.
7. Стентон Грехем. Иисус и Евангелие. –Кембридж / пер., 2004 – 254 с.

Л.С. Шкурат
Россия, Липецк

ОБРАЗ ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ Ю.В. БОНДАРЕВА 60–80-Х ГОДОВ XX ВЕКА

В статье рассматривается образ героя-художника в романе Ю. Бондарева «Берег». На основе анализа жизненных позиций и взаимоотношений Никитина и Самсонова раскрываются черты, присущие герою-художнику.

Ключевые слова: Бондарев, роман «Берег», герой-художник, нравственный выбор, духовные искания.

The article is devoted the image of the hero-artist in the Yu.V. Bondarev's Novel "The Riverbank". Based on the analysis of the life positions and relationships of Nikitin and Samsonov, the features inherent in the hero-artist are revealed.

Keywords: Bondarev, the Novel “The Riverbank”, hero-artist, moral choice, spiritual searches.

Романа «Берег», вобравший в себя множество открытий автора, является безусловным художественным достижением в творчестве Юрия Бондарева. В рамках данной статьи мы остановимся подробнее лишь на одном аспекте этого многогранного произведения – особенностях репрезентации в нём образа героя-художника, что позволит выявить новаторский характер «Берега», ставшего одновременно и вершинным творением бондаревской «военной» прозы, и первым философским романом в творчестве писателя.

Ранее, вплоть до 70-х годов XX века, основным действующим лицом в произведениях Бондарева был герой-воин во всем многообразии проявлений его характера в условиях жесточайших испытаний военного времени. Даже главные герои романа «Тишина» и повести «Родственники», переступившие порог из военного прошлого в мирное настоящее, по своей сути ещё остаются воинами, биография которых может уложиться в одну строчку: «десять классов и четыре года войны», а их военный и жизненный опыт по большому счету равновелики.

Роман «Берег» – первое в художественном мире Бондарева произведение, в центре которого находятся духовные искания бывшего воина, а ныне известного писателя Вадима Никитина. Еще в 50-е годы, задолго до создания «Берега», Бондарев говорил о необходимости соединения времен в литературном произведении. «Когда мы пишем о войне, то должны иметь в виду, что наша мысль всегда устремлена в целевую точку, подобно стрелке компаса, а это направление носит единственное название – современность. – отмечал писатель в статье «О настроении, сюжете и языке». – Назрела определенная социально-психологическая и эстетическая потребность в “постижении своих лет”, в осмыслении исторического пути поколения и всего общества, в выходе к более глубокому осмыслению проблем, нравственных и философских, современного бытия человечества» [Бондарев 1959: 82].

Творчески реализовать эту мысль Бондареву блестяще удалось в романе «Берег», основу композиции которого составило сопряжение различных временных и пространственных пластов.

Фронтовые годы – важная составляющая биографии Никитина. Память о военном прошлом, ответственность перед погибшими однополчанами он проносит через всю жизнь и стремится передать в своих книгах тем, кто родился после войны, ведь невозможно созидать без чувства сопричастности к истории Отечества. Однако военное время представлено в «Береге» как воспоминания героев, а основные события произведения развертываются спустя четверть века после Победы. Конечно, Никитин в зрелом возрасте сохранил в себе лучшие черты характера, отличавшие его в молодости, но между юным лейтенантом Никитиным и Никитиным-писателем невозможно поставить знак равенства. И дело здесь не только в опыте, приобретенном героем за десятилетия мирной жизни, но и в его роде деятельности, без учета специфики которого представления о личности Никитина будут неполными.

Образом Вадима Никитина Бондарев открывает галерею своих любимых героев-правдоискателей: писатель Никитин («Берег») – художник Васильев («Выбор») – кинорежиссер Крымов («Игра») – ученый-эколог Дроздов («Искушение») – журналист Демидов («Бермудский треугольник») – драматург Максимов («Без милосердия»). В этой статье мы не ставим перед собой цели – проследить эволюцию литературной характерологии в прозе Бондарева. Данный аспект может стать предметом отдельного обширного исследования, некоторые концептуально важные положения которого представлены, к примеру, в нашей монографии «Ю.В. Бондарев: творческая эволюция писателя»¹. В рамках данной работы мы считаем необходимым подчеркнуть следующую мысль: суть художественных открытий романа «Берег» состоит в том, что писатель впервые в своем творчестве изобразил героя, находящегося в поиске Истины и осознающего свою судьбу как часть этого вечного общечеловеческого процесса. А духовно-нравственные искания главных героев последующих романов

Бондарева углубляют и высвечивают новые грани уже сложившейся в «Береге» авторской концепции человека и мира.

Несомненно, что все бондаревские персонажи как характеры индивидуальны, так же индивидуально неповторимы нравственный выбор каждого из них и траектория их движения по пути постижения бытийного смысла человеческого предназначения. Но существенно важно то, что все они принадлежат к среде творческой интеллигенции, всех их с полным правом можно назвать героями-художниками в широком смысле этого слова. По мысли автора, именно мир души творческого человека способен наиболее ярко и отчетливо отразить противоречия современного бытия: «Художник, – считает Бондарев, – это индивидуум, обостренно чувствующий внешние и глубинные проявления окружающей его жизни» [Панков 1984: 226]. «Мне интересны люди искусства потому, что эти люди с обнаженными нервами и должны по роду своей профессии совестливо проживать десятки чужих жизней. Мне интересен герой думающий, сомневающийся, идущий не кратким путем между двумя точками на плоскости, а зигзагообразно – ведь путь наш вообще зигзагообразен, жизнь человеческая такова» [Бондарев 2008: 312], – так в одной из публицистических статей Бондарев пояснял свой неослабевающий интерес к постижению тончайших движений души творческой личности.

В «Береге» есть два персонажа, занимающихся писательским трудом: это главный герой произведения Никитин и его коллега Самсонов. Заметим, что Самсонов вовсе не является героем эпизодическим, поскольку линия взаимоотношений Никитина и Самсонова проходит через весь роман. У них общие вехи биографии: оба прошли войну, оба стали писателями. В течение длительного времени «их пути нередко перекрещивались и зачастую соединялись» [Бондарев 1986: 7], книги обоих выходили почти одновременно, да и в критических статьях о прозе писателей-фронтовиков их имена упоминались рядом. Не потому ли Никитин без колебаний предложил своему коллеге совместную поездку за границу для участия в дискуссии по приглашению гамбургского

литературного клуба, объяснив это тем, что «им вдвоем будет легче» [Там же: 11], ведь их связывает так дорогая Никитину «объединенная одним опытом судьба поколения военных лет» [Там же: 7]. Ностальгируя по фронтовому прошлому, герой признается, что сейчас ему очень не хватает солдат и офицеров, с которыми он вместе воевал, потому что все они были «как братья в одной семье» [Там же: 361]. В круг этого фронтового товарищества Никитин безоговорочно включает и Самсонова. Но несколько дней, проведенных в Германии, окончательно разводят героев по разным «берегам», вскрывая их принципиальное внутреннее несходство.

Никитин и Самсонов – писатели. Однако манера письма, сама работа над произведениями разительно отличают их друг от друга. Если Самсонов писал «трудно и упорно», «выжимая» из себя по полстраницы в день, а писательский труд всегда был для него «мучительной каторгой», то для Никитина творческий процесс – это тоже каторга, но «сладкая», доставляющая ему огромное удовольствие и приносящая радость. Наблюдая лежащие на поверхности легкость и полет творческого воображения, свойственные коллеге, Самсонов недоумевает, почему не он, с таким трудолюбием создающий «добротный дом» произведения, а Никитин «шагнул вверх и вот-вот схватит в литературе чин полковника» [Там же: 307]. Каждый литературный успех Никитина вызывал у Самсонова чувства ревности и зависти, которые герою почти всегда удавалось скрывать за балагурством и иронией. Только однажды неприязнь к более удачливому коллеге проступила наиболее явственно и была замечена Никитиным. Это произошло в ресторане «Прага», где Самсонов затеял с Никитиным «джек-лондонскую» борьбу на руках, но в этом соревновании он смог доказать всего лишь физическое, а не моральное превосходство над Никитиным. Так в роман «Берег» на новом материале, в новую социально-историческую эпоху среди многих других входит «вечная» тема зависти художника, для которого писательство сродни любому ремеслу, истинному таланту. Разумеется, Самсонов очень отдаленно напоминает, к примеру, пушкинского Сальери, да и

творческий замысел Бондарева был иным и вовсе не состоял в том, чтобы перенести в XX век сюжет, положенный в основу «Маленькой трагедии» А.С. Пушкина. В романе «Берег» на примере образов Никитина и Самсонова автор показывает современному читателю, так часто блуждающему в дебрях аксиологического выбора, два разных жизненных сценария пути, два выбора, две судьбы, две разные поведенческие стратегии и тактики.

Самолюбивый Самсонов раздосадован тем, что в Гамбурге ему приходится выполнять функции переводчика при известном писателе, книги которого популярны и на родине, и за границей. Свое недовольство он выражает Никитину в шутливой форме, при этом всем своим поведением демонстрируя отличие от коллеги, а подчас и превосходство над ним. Наиболее очевидно позиция Самсонова проявляется за круглым столом в литературном клубе. Герой спорит «точно одержимый». По всем затронутым во время дискуссии вопросам он выражает несогласие с точкой зрения западных коллег, нередко принимая на себя роль высшего судьи, «способного беспощадно вынести приговор» [Бондарев 1986: 311]. Осознавая неуместность, а порой и излишнюю категоричность многих высказываний Самсонова, которые не проясняют сущности дела, Никитин пытается смягчить возникшие между оппонентами разногласия, и уже сам оказывается под прицелом критики Самсонова.

Примечательно, что даже принимавший участие в дискуссии немецкий журналист Дицман почувствовал разницу между двумя русскими писателями. «Господин Самсонов решительнее вас» [Там же: 77], – говорит он Никитину, причем эта «решительность» Самсонова, в понимании немца, сродни беспепелляциянности и беспринципности в словах и поступках. Проецируя поведение Самсонова и Никитина на военное время, Дицман невольно делает предположение, раскрывающее самое существенное в характерах обоих героев. Он уверен, что во время войны Никитин «не смог бы застрелить немецкого мальчишку или какую-нибудь немецкую девушку» [Там же: 77]. На первый взгляд, утверждение немца кажется парадоксальным: это

Самсонов, а не офицер артиллерии Никитин, по долгу службы не должен был стрелять, так как был переводчиком в штабе армии. Однако Дицман оказался прав: лейтенанты Княжко и Никитин в последние дни войны поднимаются до высшего самоотречения – рискуя собственной жизнью, они спасают от смерти немецких подростков. Такая высота воинского подвига – жертва за врага – стала открытием Бондарева в литературе о Великой Отечественной войне.

Сила духа, способность к беззаветному самопожертвованию за правое дело, благородство и великодушие по отношению к побежденным составляют основу нравственной природы Никитина. Жертвенность героя, душевная чуткость и отзывчивость оказываются особенно близки немке Эмме Герберт, которая, полюбив Никитина во время войны, сохранила это чувство на многие годы. Эмма увидела в нем того единственного человека, который стал её нравственной опорой, частью души. Следует заметить, что после долгой разлуки у героев нет и намека на возможную физическую близость. Они целомудренны не только в словах, движениях, но и в мыслях. Любовь Эммы носит характер тоски по подлинной духовности, которая ей приоткрылась в русском офицере. И эту тоску по истинным ценностям не могут заменить ни материальное изобилие, ни внешняя обустроенность и видимое благополучие. Эмма одинока в западном обществе потребления, которое рождает философию отчуждения от всего, что заставляет задуматься о главном: о жизни и смерти, любви и сострадании, о Боге и вечности. Никитин чувствует свою вину в том, что оставил Эмму угасать в безвыходном одиночестве. Нравственная привлекательность героя в том и состоит, что он способен сострадать ближнему до сердечных спазмов, которые стоят ему жизни.

После встречи с Эммой Герберт в Гамбурге Никитин поделится с Самсоновым своими переживаниями, надеясь найти у него душевную поддержку. Но Самсонов ни на минуту не может поверить, что Эмма и Вадим помнят о своей первой любви. Да, у всех были «походные», «фронтовые романчики», и у Самсонова тоже, – только «романчики» и ничего более, поэтому

он не помнит ни лиц, ни имен своих «возлюбленных». Искренний рассказ Никитина об Эмме, об их первой любви на войне вызовет у Самсонова ироническую насмешку и некое недоверие ко всему произошедшему. Помня о том, что они находятся в западной стране, Самсонов относится ко всему с излишней подозрительностью, боится слежки, прослушивания, считает, что встреча с Эммой была специально подстроена для того, чтобы как-то скомпрометировать, разоблачить советского писателя. Конечно, в его подозрениях есть рациональное зерно, если вспомнить о реалиях жизни середины XX века, но логика развития действия в романе «Берег» убеждает в правоте Никитина.

На встрече с читателями Бондарев отметил, что «Берег» – это «книга о поисках смысла жизни через познание истины современного бытия» [Бондарев 1979: 248]. Стремление к самопознанию, углубленность в свой внутренний мир и в собственные переживания и одновременно с этим – душевная открытость всему, происходящему в действительности, обостренный интерес к постижению мира и места человека в нем, духовная причастность бытию отличают главного героя произведения. Вся жизнь Никитина представляет собой этапы пути, постоянного движения, поэтому глубоко символично то, что земной путь героя завершается именно в дороге. Совершая перелет из Германии в Советский Союз, Никитин находится как бы на горизонтальной линии, соединяющей две страны. Однако в момент смерти, по словам Е.Р. Боровской, «его душа вырывается из этой двухзвеньевой цепи и поднимается вверх» [Боровская 2000: 173]. Таким образом, движение героя по земной пространственной горизонтали, по замыслу автора, заменяется небесной вертикалью. В последние минуты жизни осуществляется прорыв Никитина через боль и страдания к радости, его переход в новое духовное измерение, и открывшийся ему в этот момент другой мир манит его теплом и обещанием вечной душевной гармонии: «И уже без боли, прощаясь с самим собой, он медленно плыл на пропитанном запахом сена пароме в теплой полуденной воде, плыл, приближался и никак не мог

приблизиться к тому берегу, зеленому, обетованному, солнечному, который обещал ему всю жизнь впереди» [Бондарев 1986: 396]. Самсонов же остается в финале романа на пространственной горизонтали, и неизвестно, как сложится его дальнейшая судьба. Но думается, что опыт общения с Никитиным и сопричастность «великой тайне» его успеха не пройдут для него бесследно, ведь, по глубокому убеждению Бондарева, каждому суждено пройти свой путь поиска Истины и смысла жизни.

Примечания

¹ См. подробнее: Шкурят Л.С. Ю.В. Бондарев: творческая эволюция писателя: монография. – 2-е изд., стереотип. – М.: ИНФРА-М, 2018. – 252 с.

Литература

1. Бондарев Ю.В. Берег: Роман. – М.: Сов. Россия, 1986. – 400 с.
2. Бондарев Ю.В. О настроении, сюжете и языке // Вопросы литературы. – 1959. – № 11. – С. 80–83.
3. Бондарев Ю.В. Поиск истины. – М.: Современник, 1979. – 304 с.
4. Бондарев Ю.В. Публицистика. Мгновения. – М.: Сов. писатель, 2008. – 495 с.
5. Боровская Е.Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 193 с.
6. Панков А. Долгий путь познания // Знамя. – 1984. – № 3. – С. 225–230.

О.С. Батова
Россия, Волгоград

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЭМОЦИИ СТЫДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Л. ПАНТЕЛЕЕВА О ДЕТСТВЕ

В статье рассматривается изображение эмоции стыда в произведениях Л. Пантелеева во взаимодействии с другими эмоциями, которые являются определяющими мотивами поведения персонажей-детей

Ключевые слова: эмоция, стыд, паттерн эмоций, причина стыда, мотив поведения, психологическая защита

The article deals with the image of the emotion of shame in the works of L. Panteleev in interaction with other emotions, which are the determining motives of the behavior of the characters-children

Keywords: emotion, shame, pattern of emotions, cause of shame, motive of behavior, psychological protection

Как известно, под стыдом понимается осознание человеком «собственной неумелости, непригодности или неадекватности в некой ситуации или при исполнении некоего задания, сопровождаемое негативным переживанием – огорчением, беспокойством или тревогой» [Изард 2000: 348]. Наиболее распространенной причиной возникновения данной эмоции в школьном возрасте является нарушение запретов взрослых или моральных правил, принятых в обществе. В целом ряде автобиографических произведений о детстве встречаются подобные проступки. Достаточно вспомнить «Детство» Л.Н. Толстого, «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова, «Детство Темы» Н.Г. Гарина-Михайловского. Похожие ситуации наблюдаются и в произведениях Л. Пантелеева.

Продолжая традиции своих предшественников, Л. Пантелеев изображает паттерн стыда, который становится главным мотивом поведения его героев, например, целой плеяды персонажей-детей в повести «Республика ШКИД». Причиной стыда может стать их безобразное поведение как одна из самых ярких демонстраций собственной неадекватности. Так, например, чтобы вернуть в школу учителя Пал Ваныча, шкидовцы срывают уроки, готовят плакаты, призывающие к недопущению его изгнания, а затем «клянутся, что отстоят его, и дают торжественное обещание закатить такую бузу, какой Шкида еще ни разу не видела» [Пантелеев 1970: 81]. Любовь к Пал Ванычу вполне закономерна, так как в целях завоевания расположения ребят он вместо уроков пел песни, водил детей в театр, рассказывал различные новости, «устроивал “вольное чтение”»

или попросту объявлял, что сегодня свободный урок и желающие могут заняться чем угодно» [Там же: 79]. Педагог никого никогда не ругал и поэтому стал своим парнем: «Полюбили мы вас, Пал Ваныч, – изливал свои чувства Японец. – Друг вы нам теперь. Можно сказать, прямо брат кровный» [Там же: 78]. Следует заметить, что поначалу дети не испытывают стыд за свое поведение. Складывается ситуация, разобраться в которой и самостоятельно найти из неё выход шкидовцы не в состоянии. Но, как известно, «положение, в котором оказался человек, может быть облегчено путем объяснения того, почему это стыдное с ним происходит» [Орлов 2005: 8]. Спасает ребят мудрость Викниксора, который побуждает их задуматься над своим поведением. Преподаватель вызывает шкидовцев к чувству стыда: «Ребята, – сказал он печально, – как вам не стыдно... Вы, старшекласники, все-таки умные, развитые мальчики, и вдруг полюбили человека за какие-то “сосиски”...» [Пантелеев 1970: 84]. В итоге дети приобретают способность адекватно оценить свои поступки: «Бузили мы здорово, но, по правде сказать, не из-за Пал Ваныча, как вы думаете? – Это правда, – сказал Цыган. – Бузили мы просто так – ради самой бузы... А Пал Ваныч – порядочная сволочь» [Там же: 85].

Причиной возникновения эмоции стыда у шкидовцев может стать и нарушение запрета – ребята крадут табак из кладовой. Заметим, что герои не прогнозируют последствия своего поступка: «уже забыв о предосторожностях, спальня сорвалась и, как на состязаниях, помчалась в заветную комнату...» [Там же: 49]. Вначале вместо эмоции стыда шкидовцы испытывают радость, на что указывает оценочно-эмоциональная сентенция автора: «Через пять минут Шкида ликовала» [Там же]. Однако вскоре на смену радости приходит отрицание совершенного поступка – одно из трех путей избегания стыда («отрицание существования или значимости источника стыда, подавление и самоутверждение» [Изард 2000: 357]): «Виктор Николаевич! Мы ничего не знаем. Вы нас обижаете! – раздался единодушный выкрик» [Пантелеев 1970: 57].

Следует отметить, что у подростков в качестве психологической защитыпомимо отрицания выступает переход эмоции стыда в гнев. Поскольку это «более древняя эмоция и его механизмы хорошо отработаны, то его переживание, оттягивая энергию стыда на себя, ослабляет боль от стыда. Ведь в гневе мы не замечаем боли, так как в течение многих поколений привыкли в гневе наносить боль другому, даже невинному и чаще всего близкому человеку» [Орлов 2005: 7]. Доказательством тому служит, например, грубая речь Цыгана, который «свиристо вращая черными глазами и скрипя зубами, говорил страшным голосом: – Смотрите, сволочи, стоять до последнего. Не признаваться!..» [Пантелеев 1970: 54].

Паттерн избегания стыда и эмоции страха перед наказанием за кражу регулируют дальнейшее поведение героев: «Если бы наказание было уже известно, было бы легче, – неизвестность давила сильнее, чем ожидание. То и дело кто-нибудь нарушал тишину печальным вздохом и опять замирал и задумывался» [Там же: 60]. Шкидовцы хотят просить прощения, что свидетельствует о стыде, который часто возникает в период между совершением скверного поступка и просьбой о помиловании. Узнав о том, что Викниксор все же не накажет их, подростки испытывают невероятное облегчение: «Кто-то всхлипнул под наплывом чувств, кто-то повторил этот всхлип, и вдруг все заплакали» [Там же: 61]. Именно под действием стыда во взаимодействии с другими эмоциями ребята теперь способны верно истолковать свои поступки, прогнозируя будущие действия: «Спасибо. Больше никогда этого не будет» [Там же].

Как известно, стыд, являясь социальной эмоцией, вырабатывается у ребенка путем противопоставления «плохо – хорошо». Примечательно, что герои «Республики ШКИД» могут стыдиться не только за себя, но и за других. Достаточно вспомнить, как ребята набрасываются на Слаёнова, которому «каждый день полшколы отдавало хлеб <...> а тот выменивал хлеб на деньги, колбасу, масло, конфеты» [Пантелеев 1970: 110]. Они не желают больше находиться в положении его рабов. Цыган, которому Слаёнов велит отнять у должников пайку, вдруг

осознает, какую некрасивую роль он должен сейчас сыграть и какое безобразное действие он вынужден выполнить: «Ты что же это?.. Думаешь, я держиморда или вышибала какой? Я вовсе не обязан ходить и защищать твою поганую морду, а если ты еще раз обратишься ко мне, я тебя сам проучу!» [Там же: 122]. Оценочно-эмоциональная сентенция автора (ребята били Слаёнова «с ожесточением» (курсив мой – О.Б.) [Там же]) позволяет читателю понять, что шкидовцы стыдятся не только за себя, но и за Слаёнова, организовавшего рабство в ШКИДе. В данном случае эмоции стыда сопутствует эмоция гнева: нападая на Слаёнова, Громоносцев, например, сначала «молчал, но лицо его темнело все больше и больше. Узенькие ноздри раздулись», а Турка проговорил: «Попался, голубчик» [Там же]. Паттерн стыда и гнева свидетельствует о том, что, осознав результаты своего поведения и действия Слаёнова, дети оказались способны взять на себя ответственность за сложившееся положение, «и тем радостней было сознание, что они же помогли уничтожить сделанное ими зло» [Там же: 122–123].

Заметим, что и в других произведениях Л. Пантелеев также демонстрирует процесс зарождения и протекания эмоции стыда во взаимодействии с другими эмоциями, подчёркивая её связь с действиями персонажа. В рассказе «Главный инженер» Леша Михайлов в силу возраста еще не обладает способностью прогнозировать последствия своих поступков, поэтому, подражая взрослым, предлагает друзьям построить пушки из снега, которые немцы принимают за настоящие и бомбят их – в результате пропадает его друг Валька. Из-за того, что его могут отдать под трибунал, мальчик испытывает чувство страха, о чем свидетельствуют неконтролируемые движения героя: у него «не попадали в рукава руки», «зубы у него все-таки слегка стучат и голос дрожит» [Пантелеев 1972: 207].

Получив повестку, Леша «сразу же поднял воротник и спрятал лицо: еще, не дай Бог, увидит кто-нибудь из соседей...» [Там же: 207]. Примечательно, что, если «эмоция стыда временно затуманивает рассудок, то эмоция вины, напротив, стимулирует мыслительные процессы, как правило, связанные с осознанием

провинности и с перебором возможностей для исправления ситуации» [Изард 2000: 371]. Поначалу герой желает убежать и спрятаться, но в финале осознает, что провинился не только перед другом, но и перед многими людьми: «Тут и невоенные объекты – жилые дома, живые люди. – Товарищ полковник! – чуть не плача, перебил его Леша. – Да разве ж я не понимаю?!» [Пантелеев 1972: 210]. Желая восстановить связь между собственным «Я» и миром взрослых, Леша побеждает страх и стыд и раскаивается: «Товарищ полковник... пожалуйста... простите меня, – пролепетал он. – Я больше не буду...» [Там же: 209]. «Попросить прощения» – единственный способ, позволяющий Лёше восстановить утраченную душевную гармонию. Однако полное спокойствие герой ощущает только после того, как узнает, что его всё же не осудят.

Стремлению воссоздать гармонию между «Я» и обществом способствует эмоция стыда и в повести «Часы». Украд часы у Кудеяра, Петька, главный герой произведения, поначалу не чувствует раскаяния, однако, оказавшись в приюте и приобщившись там к настоящим человеческим ценностям, начинает испытывать чувство стыда за свои действия, о чём свидетельствует оценочно-эмоциональный комментарий автора, подчёркивающего, что шёл мальчик, опустив голову. Паттерн эмоции стыда и вины, переживаемый персонажем повести, стимулирует мыслительную деятельность ребенка, побуждая его искать различные варианты выхода из сложной ситуации. Петька осознает, что провинился не только перед Кудеяром, но и перед его семьей. В дальнейшем мальчик придумывает разные причины, чтобы подольше остаться в приюте и не продавать часы, а также разыскать Кудеяра. Заметим, эмоция стыда способствует также сближению Петьки с ребятами и преподавателями приюта. Итак, в произведениях Л. Пантелеева о детстве психологически точно представлен процесс зарождения эмоции стыда, её протекания и взаимодействия с другими эмоциями. Паттерн эмоций, испытываемый героями-детьми, проявляется не только в кризисные моменты, но и в повседневной жизни. Он является определяющим мотивом их

поведения, а также способствует осознанию мальчиками совершённых поступков и поиску возможных вариантов выхода из сложных ситуаций, что свидетельствует о формировании у них чувства совести и самосознания.

Литература

1. Изард К.Э. Психология эмоций / пер. с англ. – СПб.: Питер, 2000. – 464 с.
2. Орлов Ю.М. Стыд. Зависть / сост. А.В. Ребенок. – М.: Слайдинг, 2005. – 96 с.
3. Пантелеев Л.И. Собрание сочинений: в 4 т. – Л.: Дет. лит., 1970.–Т. 2. Республика ШКИД. Шкидские рассказы. Рассказы для маленьких. – 543 с.
4. Пантелеев Л.И. Собрание сочинений: в 4 т.– Л.: Дет. лит., 1972.–Т. 3.Рассказы. Воспоминания. Дневники. Одноактные пьесы. – 455 с.

Н.Е. Тропкина
Россия, Волгоград
Цзин Цзинши
Китай, Цзилинь

ОРНИТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ А. ТАРКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ

Статья посвящена проблеме соотношения рационального и иррационального в орнитологических образах на материале лирической поэзии А. Тарковского.

Ключевые слова: иррациональное и рациональное, Арсений Тарковский, образ, лирика, орнитологические мотивы и образы

The article is devoted to the problem of correlation of rational and irrational in ornithological images on the material of A. Tarkovsky's lyrical poetry.

Keywords: irrational and rational, Arseny Tarkovsky, image, lyrics, ornithological motifs and images

Образы птиц занимают существенное место в поэзии Тарковского. Семантический потенциал орнитологических образов актуализирует антиномию категорий рациональное/эмоциональное и рациональное/иррациональное. Орнитологическое пространство в лирике А. Тарковского представляет собой многоуровневую структуру, в которой образ птицы наделяется сложной и многозначной семантикой. Знаменательно, что в стихотворении 1960 года «Рукопись» поэт включает себя в семью «людей и птиц»:

Я тот, кто жил во времена мои,
Но не был мной. Я младший из семьи
Людей и птиц, я пел со всеми вместе [I, 189].

«Птичий пантеон» в творчестве Тарковского разнообразен. В стихотворениях разных лет мы можем встретить редкие и экзотические виды птиц, таких, например, как страус (стихотворение «Страус в 1913 году»), павлин (стихотворение «Первая гроза»). Однако чаще встречаются орнитонимы, традиционно частотные для русской литературы и в первую очередь – для русской лирической поэзии. Это голубь, стриж, ласточка, соловей, синица, ворон и другие. Стоит заметить, что часто птица в лирике Тарковского встречается без уточнения видовой дифференциации. Кроме того, в образном арсенале лирики поэта значительное место занимают образы, которые входят в сферу орнитологического мотивного комплекса: это многочисленные упоминания птичьих крыл, гнезда, клетки, полета, птичьего пения. С.В. Кекова отмечает: «Характерно, что в поэтическом языке А. Тарковского этот эпитет (небесные – Н.Т., Ц.Ц.) по отношению к слову “птицы” не употребляется, но образный потенциал устойчивого библейского словосочетания в стяжённом виде присутствует в этом существительном» и, более того, втягивает в семантическое поле категории “небесное” слова, обозначающие других “небесных жителей” (мотыльков, бабочек, стрекоз)» [Кекова 2009: 303].

В поэзии Тарковского прослеживается антиномия рационального/ иррационального как имманентное свойство орнитологической образности. Исследователь Е.В. Романова в

статье «Соотношение рационального и иррационального в картине мира» отмечает: «Как правило, проявление иррационального связывают со сферой чувств, а также проявлением подсознательного и бессознательного в психике человека, то есть тот духовный опыт, который невозможно упорядочить и постичь с помощью разума»[Романова 2007: 249]. В единстве рационального и иррационального начал предстает у Тарковского художественная семантика образов птиц в природном пространстве. В нем орнитоним может играть роль классификатора, с помощью которого дифференцируется природное время. Пример тому – стихотворение 1965 года «Ночь под первое июня». В начальной строфе можно отметить функцию орнитонима как индикатора темпоральности, имеющего двойственную семантику: это обозначение времени суток – конец ночи, наступление утра, и обозначение времени года – конца весны:

Пока еще последние колена
Последних соловьев не отгремели
И смутно брезжит у твоей постели
Боярышника розовая пена... [I, 223].

В стихотворении поэт опирается на чрезвычайно широкую разработанную в европейской и восточной поэзии традицию обращения к образу соловья, чему посвящен широкий круг исследований [См.: Азбукина 1998, 2001, 2002; Евстигнеева, Данилова 2019; Ушакова 2018 и др.]. М.Р. Ненарокова отмечает: «Уже в античности самым главным признаком соловья была песня, его быстро стали изображать как весеннего певца» [Ненарокова]. Можно отметить частотность образа поющего соловья как составляющей ночного пейзажа [См.: Ненарокова; Евстигнеева, Данилова 2019]. Этой системе единств (соловей/песня, соловей/весна, соловей/ночь) можно найти вполне рациональное объяснение, связанное с биологическими свойствами птицы. Однако в лирической поэзии этот мотивный комплекс обусловлен рядом факторов, не относящихся к сфере рационального познания мира. В творчестве Тарковского образ ночи, вынесенный в заглавие анализируемого стихотворения,

относится к поэтическому хронотопу, наделенному свойствами, имеющими иррациональную природу. Ночь в лирике Тарковского – «это пора самых глубоких и самых мучительных воспоминаний и снов (снов-воспоминаний)», о чем пишет Н.А. Резниченко, определяя далее ночное время в стихотворениях поэта как причастное к особому состоянию мира, когда «в человеческой душе пробуждаются иррациональные стихии и звучат “страшные песни”» [Резниченко 2014: 215].

Отчетливая оппозиция рационального и иррационального связана с семантикой образа соловья, точнее – соловьиного пения в стихотворении Тарковского «Балет» (1957):

Сценической чуши магический ток
Находит, как свист соловьиный,
И пробует волю твою на зубок
Холодный расчет балерины

[Тарковский I: 89].

Стихотворение относится к тем многочисленным произведениям, в которых поэт размышляет о сущности искусства. Вопрос: «Так что же такое искусство?» – прямо задан поэтом и трактуется в его стихотворении Таинству и магии, имеющим иррациональную природу, противопоставлено рациональное, «холодный расчет», вся проза «изнанки» творчества («весь этот пот, этот грим, этот клей»). Показательно, что магическая, не постигаемая разумом суть искусства передается в стихотворении Тарковского «ток» соловьиного свиста. В финальной строфе стихотворения «Балет» поэт еще раз акцентирует внимание на том, что загадочную природу искусства невозможно постичь разумом, она остается неразгаданной тайной:

Наверное, будет угадана связь
Меж сценой и Дантовым адом [I, 90].

Яркий пример антиномии рационального/иррационального в художественной семантике орнитологического мотива – стихотворение Тарковского «Переводчик» (1960). Дважды названный в нем образ соловья органично вписан в общую картину Востока. М.А. Таджибаева в статье «Традиционные

образы в узбекской джадидской поэзии» как общее место отмечает «использование таких традиционных образов, как цветок и соловей» [Таджибаева 2012: 53]. В стихотворении Тарковского орнитоним «соловей» становится одним из атрибутов Востока, включающих и ряд экзотизмов (шах, чалма, реди́ф), воссоздающих тот мир арабской, азербайджанской, туркменской поэзии и поэзии других народов, переводам которой Тарковский отдал долгие годы жизни. В соответствии с устойчивой традицией восточной поэзии, роза и соловей оказываются в нерасторжимом единстве. А.В. Азбукина пишет: «Анализ восточной поэзии (Саади, Рудаки, Хафиз) позволяет сделать заключение об использовании соловья и розы в одном ассоциативном ряду, в одной ассоциативной связке: где роза, там и соловей и наоборот» [Азбукина 1998]. Образы соловья и розы в русской лирике традиционно входят в язык романтической поэзии. Однако оба эти образа в первой строфе стихотворения Тарковского «Переводчик» иронически переосмыслены, отнесены к сфере ориентальной кулинарной экзотики, метафорическое определение сладостного пения соловья напрямую связывается с популярной восточной сладостью:

Розы сахаринной породы,
Соловьиная пахлава [I, 92].

Однако уже в третьей строфе стихотворения «Переводчик» образы розы и соловья, оставаясь в единстве, обретают новый художественный смысл. Роза напрямую оборачивается словом («редифом»), а соловей соединяется с традиционным романтическим образом луны, ночи («Лунный выкормыш – соловей»). Знаменательно, что именно в этой строфе звучит горькое признание поэта:

Для чего я лучшие годы
Продал за чужие слова?
Ах, восточные переводы,
Как болит от вас голова [I, 92].

Мотив «проданной проданного слова / проданной песни» прямо отсылает к традиционному мотиву соловья, который поет в неволе. Орнитоним «соловей» обретает новый смысл,

превращаясь из элемента восточной экзотики в символическое воплощение судьбы поэта.

Иррациональное начало в орнитологической семантике у Тарковского сопряжено с кругом экзистенциальных тем и прежде всего – с танатологическими мотивами. Характерный пример такого иррационального смысла образа птицы у Тарковского прослеживается в стихотворении «Четвертая палата», в котором предвестником смерти «детдомовской Анны» становится синица:

Будто синица из клетки,
Глянет из-под одеяла... [I, 279].

Образ синицы занимает существенное место в обширном «птичьем пантеоне» поэзии Тарковского. Н.А. Резниченко пишет, о синице как о «главной» птице в поэзии Тарковского [См.: Резниченко 2014]. Первое стихотворение из цикла «Пушкинские эпитафии» Тарковский начинает с эпитафии – строки из «Зимнего вечера» (1825 г.). Этот эпитаграф интерпретируется в статье Т.Г. Ивлевой «Пушкинский эпитаграф как мотив в цикле Тарковского “Пушкинские эпитафии”» [См.: Ивлева 1999].

Образ синицы – души поэта актуализирован в стихотворении Тарковского «Почему, скажи, сестрица...», и в нем он напрямую связан с танатологическими мотивами:

Пой, бродяжка, пой, синица,
Для которой корма нет,
Пой, как саваном ложится
Снег на яблоневого цвет [I: 327].

Мортальный код как составляющая орнитологической символики становится в стихотворении «Четвертая палата» ключевым, что детально рассмотрено в главе «Типы и модели пространства детства в русской поэзии второй половины XX века» коллективной монографии «Пространство детства в русской литературе XIX– начала XXI века». В ней отмечается: «Одно из устойчивых значений образа синицы – душа умершего, что и актуализировано в рассматриваемом стихотворении Тарковского» [Тропкина 2018: 112]. Портретные детали обретают в тексте двойственный смысл. В произведении выявляется иррациональная природа орнитологического мотива: появление

птицы, превращение девочки в птицу предвещает смерть. Очевидна связь между орнитологической символикой и танатологическими мотивами. Птица выступала в роли проводника души в загробный мир, о чем пишет, в частности, В.Я. Пропп [см.: Пропп 1996]. С.А. Мансков отмечает: «В художественном мире А. Тарковского на мотивном уровне душа представлена птицей» [Мансков 2001: 75]. Этот мотивный комплекс актуализирован и в стихотворении Тарковского «Анжело Секки» (1957 г.). В нем душа, покинув тело, встречает на своем пути ласточек:

Он сходит по ступеням обветшалым
К небытию, во прах, на Страшный суд,
И ласточки над экваториалом,
Как вестницы забвения, снуют [I, 85].

Таким образом, антиномия рациональное/иррациональное является устойчивым свойством структуры орнитологического образа в поэзии Тарковского.

Литература

1. Азбукина А.В. Интерсюжет «Соловей и Роза» в поэзии А.С.Пушкина и А.В. Кольцова // А.С. Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков: Тез. Междунар. науч. конф. / Казан. гос. ун–т.— Казань: “Унипресс”, 1998. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ksu.ru/science/news/pushkin/sod.htm> (дата доступа: 18.10.2019).
2. Азбукина А.В. Символика образа соловья в ноктюрах А. Фета и традиции романтической поэзии// Мир романтизма.— 2002. — №7(31). — С. 186–192.
3. Азбукина А.В. Соловейкак традиционный и индивидуально-авторский символ в русской поэзии 1-й половины XIX века // Бодуэновские чтения: Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика: Междунар. науч. конф. (Казань, 11-13 дек. 2001 г.): Труды и материалы: в 2 т. / под общ. ред. К.Р. Галиуллина, Г.А. Николаева.— Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2001.— Т. 2. — С.153–155.

4. Евстигнеева М.В., Данилова Т.И. Образ соловья в поэзии английского романтизма//Вопросы современной филологии в контексте взаимодействия языков и культур. III Международная научно-практическая конференция. Сборник статей / отв. за вып. Т.Н. Галинская. 2019.–С. 74–79.
5. Ивлева Т.Г. Пушкинский эпиграф как мотив в цикле А. Тарковского «Пушкинские эпиграфы» // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. V. – С.60-67.
6. Камалиева Н.И. А.А. Фет и Г. Гейне в интертекстуальных связях: образ соловья и розы // Сборники конференций НИЦ «Социосфера». –2012.–№45. –С. 128–141.
7. Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и ... А. Тарковского: дис. ... докт. филол. наук. – Саратов, 2009. – 460 с.
8. Мансков С. Поэтический мир А.А. Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний): дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул. 2001. – 193с.
9. Ненарокова М.Р. Соловей в средневековых bestiariaх и латинских сборниках эмблем // Культурологический журнал. – 2014. – №4. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/solovey-v-srednevekovykh-bestariyah-i-latinskih-sbornikah-emblem>(дата доступа 20.10.2019).
10. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – СПб.: Изд-во Петербург. ун-та, 1996. – 366 с.
11. Резниченко Н.А. «От земли до высокой звезды» (мифопоэтика Арсения Тарковского). – Нежин – Киев: Издатель Н.М. Лысенко, 2014. – 272 с.
12. Романова Е.В. Соотношение рационального и иррационального в картине мира // Вестник КрасГАУ. –2007. – №3.– С.247–252.
13. Таджибаева М.А. Традиционные образы в узбекской джадидской поэзии // Проблемы востоковедения. –2012.– №2 (56). – С. 53–58.

14. Тарковский А.А. Собр. соч.: в 3 т. –М.: Худож. лит., 1991. Поэтические тексты Тарковского цитируются по этому изданию с указанием тома – римской цифрой и страницы – арабской цифрой.

15. Ушакова О.Н. Эволюция образа соловья в эмигрантской лирике Г.В. Иванова // Ступени роста – 2018 тезисы 70-й межрегиональной науч.-практ. конф. молодых ученых, Кострома, 26 марта – 30 апреля 2018 г. / сост. и отв. ред. Л.А. Исакова. – Электронные текстовые, граф. дан. (4 Мб). – Кострома: Изд-во Костром. гос. ун-та, 2018. –С.189.

И.Г. Павловская
Россия, Волгоград

ПОЭТИКА СНА В ЛИРИКЕ АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

В статье рассматриваются поэтика пространства сна в лирике Арсения Тарковского, взаимодействие свойств данного пространства, анализируется противопоставление сон-явь/ слово/ речь.

Ключевые слова: пространство, лирика, сон, поэтика, явь.

Annotation: this article devoted to the research of poetics of dream in A.Tarkovsky's lyric by analyzing antinomies dream –reality/ word/ speech. Interactions between features of the space are also explored.

Keywords: space, lyric, dream, poetics, reality

Проблема поиска смысла жизни, определения места человека в окружающем его мире всегда оставалась одной из самых актуальных для мыслителей и философов, она также может быть отнесена к числу доминирующих в сознании русских поэтов начала XX века. Речь идёт, прежде всего, о явной абсолютизации высших человеческих целей и предназначений. Трагическая эпоха безверия привносит новые смыслы в их семантику, возникает убежденность во внутренней

бесконечности человека, в зыбкости границ (или полном их отсутствии) между человеческим *Я* и окружающим его природным или вещным миром. Личность предстает как особенный микрокосм со своими имманентными составляющими.

Для лирики А. Тарковского проблема противопоставления пространства сна и яви в границах познания человеческого «я» всегда оставалась крайне актуальной. С. Чупринин отмечал: «Отношения, складывающиеся между поэтом и миром в лирике А. Тарковского, справедливо было бы – помня всю условность метафоры – назвать «средневековыми». <...> Ни о каком равноправии и речи быть не может: слишком велика иерархическая дистанция, разделяющая мир и человека, слишком несоизмеримы их уделы» [Чупринин 1983: 71]. Сам А. Тарковский считал, что «поэт не должен давать себе поблажки ни в чем, и замысел должен быть полностью воплощен – несмотря ни на трудности выполнения, ни на соблазны сложности поэтического мышления. Приблизительность выполнения – тот Рубикон, который должен быть перейден, преодолен непременно. <...> Не давайте себе поблажки: поэт только тогда поэт, когда не уступает ни в чем себе, ни давлению извне» [Тарковский 1997: 129].

Стремление восстановить «распавшуюся связь времен», преодолеть тесные границы сна побуждает художника экспериментировать со временем и пространством, искать новые формы их соотношения, неслучайно пространство сна противопоставляется у Тарковского не только семантическим антонимам «явь», «пробуждение», но и контекстуальным – «речь», «слово»:

*О явь и речь, зрачки расширьте мне,
И причастите вашей царской мощи,
И дайте мне остаться в стороне
Свидетелем свободного полета,
Воздвигнутого чудом корабля.
О два крыла, две лопасти оплота,
Надежного, как воздух и земля!*

[Тарковский 1997: 277]

Совмещение пространственно-временных пластов в стихотворении «Просыпается тело...» прослеживается в характерном для творчества А. Тарковского эмоционально-психологическом ключе осознания героем собственного «я». Развитие библейского сюжета об «отречении Петра» даётся при помощи устойчивого противопоставления сна и яви. Хронология в динамике известного сюжета интерпретируется через ретроспективное обращение памяти лирического субъекта к временам Понтия Пилата: «Было так при Пилате, / Что теперь вспоминать...». Троекратное отречение Петра – любимого ученика – от своего Учителя оформлено в тексте А. Тарковского с такой же точностью временного обозначения, что и в евангельском претексте: «Ночь дошла до предела, / Крикнул третий петух» [Тарковский 1997: 329].

Вместе с тем, событийная канва воплощается А. Тарковским в ирреальной пространственно-временной категории сновидения:

Кто всего мне дороже,
Всех желаннее мне?
В эту ночь от кого же
Я отрекся *во сне*?

[Тарковский 1997: 329].

Противопоставление мира и сознания, «яви» и «сна» приведено не случайно: «Петр мог оказаться слабым, он был всего лишь человек, но человек <...> идеала страстного и всепоглощающего» [Миллер 1992: 9] – в контексте произведения мотив сна дает возможность различной трактовки и понимания анализируемых понятий «динамичность/статичность времени в восприятии лирического субъекта» и «граница двух пространств».

Время в пространстве, номинально обозначенном «во сне», не изменяется и этот факт усиливает трагическое начало в осознании лирическим субъектом своего предательства, в то же время позволяя в качестве оправдания ссылаться на неподвластность человеку такого условного состояния, как сон.

Говоря об антитезе сон/явь, Р. Зобов отмечает, что «в рамках перцептуального пространства–времени допустимыми являются такие эффекты, как растяжение или сжатие временных интервалов, деформация пространственных отношений <...>. Область существования перцептуального пространства–времени ограничивается двумя уровнями, довольно четко фиксируемыми в психологии, а именно, сон, в котором пространственные отношения варьируются, будучи мотивированными внутренними механизмами из области подсознания, и гипноз, когда перцептуальное пространство–время крайне сужено и фиксируется только на небольшом количестве образов, внушенных субъекту извне» [Зобов 1974: 21].

Граница между пространствами «сон/явь», категориями, достаточно хорошо изученными в литературоведении, не воплощается в каких-либо материальных объектах, она заложена в семантической характеристике специфичности самих пространств. Таким образом, под лирической границей можно понимать состояние на пределе эмоций субъекта в процессе перехода от состояния сна к бодрствованию наяву: «Просыпается тело, / Напрягается слух» [Тарковский 1997: 329].

Развязка сюжета в пространстве «явь» видится несколько статичной во временном аспекте, но именно отсутствие динамики подчёркивает категоричность и необратимость исхода:

Крик идет петушиный
В первой утренней мгле
Через горы-долины
По широкой земле

[Тарковский 1997: 329].

Нематериальность границы создает возможность взаимного сосуществования статичного и динамичного времени во втором лирическом пространстве. Однако две последних строки текста в некотором смысле материализуют границу двух пространств, вместе с тем отодвигая её практически за пределы зрительного восприятия лирического субъекта «по широкой земле» при помощи видоизмененной фольклорной формулы передвижения мифологического героя «за горы-долы». Тем не

менее, хронология временного отсчета соблюдается с точностью, закодированной по законам времени пространства «явь» во фразе «первая утренняя мгла», что вполне могло бы прочитываться вне контекста как «рассвет, начало светового дня».

Можно отметить, что пространство сна в лирике А. Тарковского играет особую роль. В произведениях поэта сон может быть противопоставлен не только традиционному пространству «явь», но и пространству «слово/речь». Время в данных пространствах существует по собственным законам, возможным только для художественного метода А. Тарковского.

Литература

1. Тарковский А. Белый день: Стихотворения и поэмы. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, АОЗТ Изд-во ЯУЗА, 1997. – 384 с.
2. Тарковский А. Собрание сочинений: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1993.
3. Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 11–26.
4. Чупринин С. Крупным планом. А. Тарковский: Дудка Марсия. – М.: Наука, 1983. –С. 67–79.

С.В. Перевалова
Россия, Волгоград

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА В.П. НЕКРАСОВА О ВОЗДЕЙСТВИИ ПАТРИОТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ НА ЗАЩИТНИКОВ СТАЛИНГРАДА

Характеризуется эмоциональное влияние русских патриотических традиций на защитников Сталинграда, о которых повествует художественная проза писателя-фронтовика В.П. Некрасова.

Ключевые слова: русские патриотические традиции, автор, герой, мир, дом, свобода, эмоции, Сталинградская битва.

The article is devoted to the emotional impact of the Russian patriotic traditions on the defenders of Stalingrad, which the writer-soldier V. Nekrasov describes in his prose.

Keywords: the Russian patriotic traditions, the author, hero, peace, home, freedom, emotions, the Battle of Stalingrad.

Героическое прошлое народов России, неизменно выступавших единой сплоченной силой во времена вражеских нашествий, с начала Великой Отечественной стало восприниматься современниками как непреложный факт общественного сознания. В этом неопределимая роль принадлежит нашей культуре с её любовью к родной земле, вниманием к полководцам и рядовым участникам незабываемых сражений, где победе русского оружия, по словам «севастопольского» офицера Л.Н. Толстого, помогала «скрытая теплота патриотизма». Об этом в дни боёв за Мамаев курган не случайно вспоминает лейтенант-сапёр Юрий Керженцев, автобиографический герой повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда», от лица которого ведётся рассказ о защитниках героического города. Впервые опубликованная в 1946, повесть лишь в конце XX столетия вновь вернулась на Родину из «зарубежья», к которому в 1974 году был насильственно причислен ее автор, не разделявший взгляды и действия политиков, руководивших в те годы нашим государством. Ни признание читателей, ни Сталинская премия, которой в 1947-ом были удостоены «Окопы...», ни отзыв командующего Сталинградским фронтом А.И. Еременко, в 1961 году причислившего повесть Некрасова наряду с «Днями и ночами» К.Симонова и романом В. Гроссмана «За правое дело» к «наиболее значительным книгам о днях сражений» [Еременко 1961: 470], – не смогли выполнить роли «охранной грамоты», и писатель-«сталинградец», офицер-«окопник», прошедший «самые адские котлы» Великой Отечественной, покинул Родину. Лишь относительно недавно молодое поколение читателей нашей страны получило возможность познакомиться с творческим наследием талантливого русского художника, в книгах которого «ни

единого лишнего слова, ни единого фальшивого звука. Такая внятность свойственна высокой прозе» [Замостьянов 2018]. Высокую планку художественного мастерства в книгах В.П. Некрасова удерживают нервущиеся связи отдаленного и близкого историко-культурного «родства». Они постоянно дают о себе знать на страницах «Окопов»: то в госпитальной палате «мелькнет «Бояджиев, младший лейтенант. Черноглазый, курчавый, похожий на Пушкина в детстве» [Некрасов 2018: 395], то взгляд лейтенанта Керженцева по-толстовски насмешливо оценит штабного «службиста»: «Появился Астафьев, помощник начальника штаба по оперативной части. Его зовут Ипполит. Помоему, очень удачно. Чем-то неуловимо напоминает он толстовского Ипполита Курагина. Так же недалек и самоуверен» [Там же: 287]. Такого рода замечания свидетельствуют не только об одаренности самого писателя, в них и благодарная память о школе 1930-х годов, когда «в основе программ по литературе были произведения русской классики», как утверждает М. Павловец в работе «Что читали советские школьники»¹. Сам писатель не расставался с романом Л. Толстого «Война и мир» ни в мирные, ни в военные дни. В одном из фронтовых писем домой он делится впечатлениями: «Читаю «Войну и мир», перечитывал в 39-ом, а сейчас читаю с не меньшим, если не с большим удовольствием. Любопытно, что раньше мне интереснее были военные куски, а сейчас – наоборот» [Фронтовые письма... 1989: 19]. Для автора-«сталинградца» этот роман особенно ценен тем, что будни войны делают зримым силу его эмоционального воздействия на формирование патриотического сознания воинов Красной армии: «На первый взгляд это может показаться даже неправдоподобным... Сталинград. Война, бомбежки. Чертова гибель тяжелой работы. Особенно у саперов, а вот читали. Я знал одного связиста, который всю «Войну и мир» в минуты затишья прочитал на КП батальона» [Некрасов 1989а: 422]. Рассказ В. Некрасова «Посвящается Хемингуэю» начинается так: «В Сталинграде, в первом батальоне нашего полка» [Некрасов 1989б: 376] воевал «маленький, худенький, казавшийся совсем ребенком» Лёшка, «восемнадцати-девятнадцати лет». Среди

однополчан он был знаменит тем, что много читал, даже «в полукилометре от немцев», на передовой, иногда читать умудрялся. При этом искренне сострадал литературным героям, открывая для себя мир непреходящих духовных ценностей, сосредоточенных в русской классике. Поскольку «он был чуть-чуть моралистом» [Там же: 337], прочитанное нередко приводило к желанию поделиться своими впечатлениями: «Пацан ведь, совсем пацан... А туда же, со взрослыми...», – сокрушался он «о Петьке... Да о Ростове», – и вздыхал, «скосив глаза в сторону книги. <...> «Война и мир» Эл. Толстого... (он так и сказал – Эл. Толстого)» [Там же]. Такие фронтовые воспоминания автора сказались и на способах создания образа Седых, молоденького сержанта из «Окопов». Первая встреча с ним позволяет видеть: это надежный боец, воюющий «с сорок первого <...>, с сентября». Но Керженцев считает своим долгом отметить: лицо у этого паренька «розовое, с золотистым пушком на щеках. <...> С таким лицом голубей еще гонять и с соседними мальчишками драться» [Некрасов 2018: 51]. А еще – учиться бы ему: пытливый ум у этого девятнадцатилетнего бойца, он всем живо интересуется. Керженцев с удовлетворением (ему «нравится Седых, <...> брызжущая из него молодость, <...> все у него получается как-то весело, бодро, без всякой навязчивости») замечает: «Любознателен Седых до смешного» [Там же], – отвечая на вопросы о том, «что значит «тезоименинство» или «генерал от инфантерии» и множество других. Объективность такой характеристики фронтовой молодежи подтверждают и воспоминания писателя-«сталинградца» Юрия Бондарева. Автор романа «Горячий снег» (1969) говорит о прототипах своего произведения, с которыми принял боевое крещение у степной речки Мышкова на подступах к Сталинграду: «В нашей батарее только три офицера оказались городскими, остальные были деревенскими. <...> И должен сказать, что все эти ребята были образованными! Они не учились в институтах, а сами тянулись к знаниям». А в основе стремлений молодых бойцов к знаниям – школьное образование: в довоенное время «в школе литературу преподавали не так, как сейчас, по три часа в неделю, а гораздо

чаще. <...> прекрасно помню, какому бережному отношению к слову, к культуре нас учили» [Бондарев 2014].

С этим утверждением солидарен и А. Зиновьев, уверенный в том, что «советская школа 30-х годов была беспрецедентным явлением. Тогда удалось обучить миллионы людей. Колоссально повысился уровень призывников» [Зиновьев 2014]. А. Зиновьев, писатель, философ, в молодости прошедший фронтовые испытания в танковых войсках и авиационных соединениях, а в «застойные» годы, как и В. Некрасов, вынужденно оставивший Родину, утверждает: «Советская школа не только давала хорошее образование. <...> Школа воспитывала на основе образования» [Там же]. При этом главным «воспитывающим образцом» была русская классическая литература, продолжающая многовековые гуманистические традиции отечественной культуры, связанные с «победами национальной самозащиты в оборонительной войне <...> в пределах Русской земли» [Хализов 1983: 72]. В повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» это обнаруживает образ сержанта Седых, в котором интерес к русской истории и культуре, усилившийся в годы защиты Отечества, помогает сформировать надежные нравственные ориентиры. Юрий Керженцев, вернувшись в родную часть после тяжелого ранения и госпиталя, вновь встречает своего сержанта и отмечает его «возмужалость». На первый взгляд, Седых «такой же свеженький, ясный», но «после нескольких месяцев пребывания на фронте» появилась в нем «какая-то внутренняя уверенность», свойственная «юности военного человека» [Некрасов 2018: 404]. В оценке Керженцева – радость и гордость за молодого однополчанина, отличившегося при выполнении боевого задания: «Заправским минером стал, а, Седых?» [Там же: 349], – улыбаясь, спрашивает он, видя, что теперь у сержанта «под телогрейкой блестит» боевой орден. В повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда» именно «Седых привлекает откуда-то учебник географии Крубера, письма Чехова, «Ниву» за двенадцатый год» [Там же: 117]. По вечерам «морщит лоб, шевелит губами» – читает. Стоит учесть, что значение русской литературной классики для поддержания боевого духа нашего войска хорошо понимали и в Генеральном

штабе, в число рекомендованных Главным политическим управлением тем для бесед с фронтовиками «входила тема о патриотизме великих русских писателей Пушкина, Гоголя, Толстого и Чехова» [Виноградова 2016: 393]. Не только «литературные» политбеседы, но и сами произведения русской литературной классики, оказывающиеся на переднем крае фронта, напоминали о доблестных традициях предков, о священном долге защитников Родины, а еще о том, что на фронте победу одерживает «хороший человек. В человеке нравственно слабым война способна развязать всякого рода темные инстинкты» [Кураев 2006]. Вот чем объясняется внимание воюющей армии к творчеству А.П. Чехова, не раз подчеркиваемое В. Некрасовым-художником. Главный герой рассказа «Посвящается Хемингуэю» молодой боец Лёшка «долго не мог прийти в себя» после прочтения чеховской «Попрыгуны» [Некрасов 1989: 378]. Кажется, парнишка «даже всплакнул немного» от досады, что писатель так «мало места уделил такому хорошему, такому умному, такому замечательному Дымову» [Там же: 388]. Мягкий, лиричный Чехов в условиях страшной войны сохраняет во фронтовиках «живую душу». Об этом говорится и на страницах повести «В окопах Сталинграда»: из городского репродуктора на трамвайном столбе «кто-то проникновенно <...> рассказывает о Ваньке Жукове, девятилетнем мальчике, в ночь под Рождество пишущем своему дедушке на деревню» [Некрасов 2018: 71]. Некрасов воспроизводит переживания бойцов, связанные с образом маленького героя Чехова: «Особенно огорчало солдат то, что письмо так и не дойдет до дедушки. <...> И хоть бы обратный адрес догадался написать...» [Там же: 423]. Сочувствие красноармейцев литературному персонажу XIX века вводит в повесть Виктора Некрасова тему солдатского письма, жизненно важную для воюющего человека. Об этом сообщал домой и сам автор повести: «Вчера вечером принесли очередную пачку писем. К счастью, оказалась свечка. <...> Письма для нас сейчас самая большая радость. Сначала каждый читает свои письма, а потом начинаем читать друг другу» [Фронтовые письма...1989: 20]. Но вот письмо «литературного» Ваньки, видимо, особенно трогает

солдатские души верой в силу добра и домашнего света. Содержание рассказа Чехова не сводится к пессимистическому выводу, вроде: «Волшебство, на которое так уповал мальчик в рождественскую ночь, не произошло, апелляции к Богу очевидно бессмысленны» [Рамазанова 2015]. Напротив, смысл реалистической литературы не только в отражении мира, но и в преобразении его: в чеховском произведении из «законого пространства», где «мелькало отражение свечи» Ваньки, старательно выводящего «адрес» дедушки, приходит к нему «ответный импульс». Ночной пейзаж рождественского рассказа говорит не об «итоговой неудаче затеи Ваньки», а о «скрытом присутствии творца», дарующем чудо: в счастливом сне мальчику представляется «чтение письма дедом» [Есаулов 1998: 481]. Наверное, рассказ Чехова воскрешает в бойцах Красной армии память о близких, о детях, какие бы имена они ни носили, чьими бы ни были – своими или незнакомыми: «ответный импульс» воинов составляло стремление защитить, освободить, поддержать страдающих и обездоленных. Имеет значение и то, что с чеховских времен изменились сами «Ваньки»: в годы Великой Отечественной дети нередко проявляли себя по-взрослому мужественно и героически, вызывая в людях старшего возраста не только умиление и жалость, но и гордость. Об одном из них, добровольном проводнике наших бойцов («лет десяти-двенадцати. Бедовый»), стремившихся обезвредить удары вражеской артиллерии, поведал А. Твардовский в стихотворении «Рассказ танкиста» (1941), включив в него речь ребёнка, способного к подвигу: «– Я знаю, где их пушка./ Я разведал... Я подползал, они вон там, в саду.../– Да где же, где?... – А дайте я поеду.../ На танке с вами. Прямо приведу» [Твардовский 1984: 76]. По-видимому, персонажи повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда», как и сам автор, знали широко представленную армейской печатью фронтовую поэзию Твардовского, опалившую сердца любовью, состраданием и гордостью и за неунывающего Василия Тёркина, и за безымянного маленького героя. Командир танка в «Рассказе» поэта тоже хранит в сердце «обиду» – на себя, успевшего только «руку как товарищу пожать» при прощании с бесстрашным

помощником, да «как зовут, забыл его спросить». Персонажам «Окопов Сталинграда», слушающим рассказ о чеховском Ваньке, знакомо такое сожаление. Кажется, знай точный адрес ребёнка – немедленно пришли бы на помощь не престарелые Константины Макаровичи, а полные сил и отваги герои, спасители Родины. Такие, например, как «лихой, с золотым чубом и в заливхватки сдвинутой на левую бровь пилотке» комбат Ширяев, появление которого в первых эпизодах повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» сопровождается примечательной характеристикой Юрия Керженцева: «В полку у нас его называют Кузьма Крючков» [Некрасов 2018: 17]. Упоминание об этой исторической личности не случайно встречается в сюжете произведения в тот период, когда персонажи Некрасова вынужденно оставляют места, с давних времен заселяемые казаками: Лог, Дубовку, Клетскую, Калач, Вешенскую, «несуществующую речушку с пышным названием – Царица» [Там же: 72]. Характеризуя тяжелое эмоциональное состояние наших воинов, под натиском фашистов отступавших к Дону и Волге (у всех «тяжело, как жернова, ворочающиеся мысли» [Там же: 60] о тех, кто погиб или остается «под немцем»), писатель и его герои в историческом опыте предков находят главное утешение и надежду на победу русского оружия. «Отступление – еще не поражение. И я верю в это» [Там же: 68], – убеждает себя и своих подчиненных Юрий Керженцев. С детства увлекавшийся военной историей, В. Некрасов, как и его главный герой, тоже волею фронтовой судьбы сменивший диплом архитектора на должность командира сапёрного взвода, конечно, знал о доблестных традициях донского казачества. Например, о том, что донские казаки по приказу Кутузова участвовали в знаменитом рейде атамана Войска Донского Платова на левый фланг армии Наполеона в самый разгар Бородинского сражения. В те памятные дни «Европа в лице Наполеона, оценила казаков как <...> лучшие легкие войска», а «уж о казачьих кавалерийских корпусах в Великую Отечественную каждый хотя бы слышал» [Гавриляченко 1995: 15]. Повесть «В окопах Сталинграда» свидетельствует: несмотря на трагические события Гражданской войны, в народном сознании сохраняется уважительное

отношение к главным подвигам казаков – охране рубежей, землепроходству и освоению приращенных земель, участием во всех войнах, которые вело российское государство. У В. Некрасова подтверждение этому находится в образе комбата Ширяева: в сорок первом он «отступал. От самой границы» [Некрасов 2018: 20], но не утратил самообладания, уверенности в себе: «Ширяев говорит спокойно, на него приятно смотреть. Подтянутый ремень. Плечи развернуты. <...> Руки по швам, слегка сжаты в кулак» [Там же: 19]. Вскоре этот опытный, решительный командир Ширяев получает звание старшего лейтенанта и становится начальником штаба полка, раненым продолжая управлять своим подразделением. «Из медсанбата сбежал» старший лейтенант. «Рука забинтована, в косынке. Белеет бинт из-под ушанки», но «дрозда дает» [Там же: 339], – почтительно говорят о нем сослуживцы. Важным представляется сравнение этого боевого командира Красной Армии с Кузьмой Крючковым, хотя разделяет их почти полувековая дистанция. Кузьма Крючков воплотил в себе «изломы» казачьей доли в XX столетии: он принял пули в грудь, в Гражданскую воюя на стороне белых, поэтому в повести советских лет не встретить о нём развернутой характеристики. Но в те годы само упоминание о первом Георгиевском кавалере Первой мировой войны, – свидетельство неистребимости его имени в народной памяти. Ведь это двадцатичетырехлетний Кузьма Крючков из Усть-Хоперской станицы Области Войска Донского в июле 1914 года бесстрашно вступил в бой с вражескими всадниками. Двенадцать немцев были «повержены Крючковым. Сам он получил 16 колотых ран пикой и ранение правой руки палахом. Конь Крюčkова, имевший 11 ран, вынес потерявшего сознание всадника из окружения» [Базанов 2002:79]. По-видимому, отдавая дань заслуженного уважения донскому казачеству, В.П. Некрасов и связывает образ своего начальника штаба с именем этого героя, способного к «служению без холопства», к доблестному выполнению воинского долга. «В окопах Сталинграда» представлен опытный командир Ширяев, под началом которого с достоинством и честью защищают наш

город бойцы, наследующие лучшие традиции русского воинства, на которых во все времена держится армия России.

Примечания

1. См. подробнее: <http://arzamas.academy/mag/412-school>.

Литература

1. Базанов С.Н. Судьба первого Георгиевского кавалера Первой мировой // Военно-исторический журнал. – 2002. – №2. – С. 79.
2. Бондарев Ю.В. Бог устанавливает свой срок // Литературная газета. 12–18 марта 2014.
3. Виноградова Л. Защищая Родину. Лётчицы Великой Отечественной. – М.: Колибри, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.
4. Гавриляченко С. «Служение без холопства» // Родина. – 1995. – №8. – С. 11–15.
5. Ерёменко А.И. Сталинград. Записки командующего фронтом. – М.: Воениздат, 1961. – 504 с.
6. Есаулов И.А. О некоторых особенностях рассказа А.П. Чехова «Ванька» // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1998. – С. 479–483.
7. Замостьянов А. Сталинград как образ: к 75-летию битвы Великой Отечественной // Литературная газета. 31 янв. – 6 февр. 2018.
8. Зиновьев А. «Смерти я не боялся» // Литературная газета. 20–26 окт. 2004.
9. Кураев М. Трудяги войны // Литературная газета. 5–16 мая 2006.
10. Некрасов В.П. В окопах Сталинграда: повесть. – СПб.: М.: Речь, 2018. – 416 с.
11. Некрасов В.П. Новичок // Некрасов. В.П. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. – М.: Правда, 1989а. – С. 422–441.
12. Некрасов В.П. Посвящается Хемингуэю // Некрасов. В.П. В окопах Сталинграда: Повесть, рассказы. – М.: Правда, 1989б. – С. 376–382.

13. Рамазанова Г.Г. Художественный мир рождественских рассказов (на материале произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.П. Чехова) // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – №1–2. – С. 47–56.
14. Твардовский А.Т. Рассказ танкиста // Твардовский А.Т. Стихотворения; поэмы. – М.: Худож. лит., 1984. – 559 с.
15. Фронтовые письма В.П. Некрасова // Огонек. – 1989. – №8. – С.18–19.
16. Хализев В.Е., Кормилов С.И. Роман Л.Н. Толстого «Война и мир». – М.: Высшая школа, 1983. – 112 с.

Е.Л.Райхлина
Россия, Тула

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В статье рассматриваются особенности народно-песенной поэзии времен Великой Отечественной войны, акцентируется внимание на их эмоциональной составляющей.

Ключевые слова: эмоциональное, песенная лирика, лирический репертуар, поэзия, Великая Отечественная война, поэтическая тематика.

In the article the author considers the features of the most striking examples of folk song poetry of the great Patriotic war, focuses on their emotional component.

Keywords: emotional, song lyrics, lyrical repertoire, poetry, the Great Patriotic war, poetic themes.

В годы Великой Отечественной войны было создано немало произведений, которые вошли в «золотой фонд» русской литературы. Немаловажную роль здесь играла поэзия, которая вдохновляла народ, призывала к подвигу.

Говоря о песенной лирике, нельзя не отметить, что она напрямую связана с народной поэзией, с жизнью простых людей, с их переживаниями, радостями и горестями. Именно народная

поэзия — начало и первоисточник всей нашей литературы, выразитель её эмоциональной сути. В годы Великой Отечественной войны песня «не только поднимала боевой дух, но и благотворно влияла на характер человека. Какой-нибудь замкнутый, недовольный жизнью и собой солдат под влиянием хорошей песни постепенно становился общительным и энергичным воином» [Лебедев 1978: 57]. Таким образом, мы можно говорить о прямой связи подвигов воинов с песнями, вдохновлявшими их на героические поступки.

Лирический репертуар Великой Отечественной войны был богат и разнообразен. На фронте и в тылу бытовали как традиционные народные песни, так и произведения советских поэтов и композиторов. Именно они составили «поэтический фонд» интонаций, образов, ритмов, который определял характер лирики времен Великой Отечественной войны.

Следует помнить, что «поэт на войне — это стихи на злобу дня, призыв, клич, душевная беседа политрука в ночь перед атакой, воспевание только что совершенного подвига» [Бурков 1984: 160]. В лирике этого периода еще более ярко и живо были представлены темы родины, любви и дружбы, верности и долга, родного дома, города, края, родной природы. Обратимся к эмоциональной составляющей стихов, которые стали или вполне могли стать песнями.

В первые дни Великой Отечественной войны поэт В. Лебедев-Кумач создает свою знаменитую «Священную войну», которая затем была положена на музыку А. Александровым. По силе своего эмоционального воздействия на дух бойцов эта песня была несравнима, пожалуй, ни с какой другой. Стихи падали на подготовленную почву. В них присутствовал агитационный призыв, который тут же находил отклик. Лексика в полной мере соответствовала публицистическому пафосу военного времени: «смертельный бой», «ярость благородная», «война народная», «священная война», «фашистская орда». В стихах, ставших песней, присутствует внутреннее эмоциональное ощущение народной силы, бескрайних просторов великой Родины. Таким образом,

«Священная война» вселяла беспредельную веру в победу, создавая монументальный образ народных масс, поднявшихся на борьбу с «фашистской нечистью».

Столь же сильное эмоциональное воздействие на слушателей оказывала и народно-песенная лирика. Так, в жанре «песенных» стихов работал М. Исаковский. Одни его стихотворения-песни («До свиданья, города и хаты...», «В прифронтовом лесу», «Ой, туманы мои...», «Где ж вы, где ж вы, очи карие?» и др.) говорили о тревогах фронтовых будней, свидетельствовали об обострившемся чувстве любви к Родине, другие – были связаны с миром любви и молодости («Лучше нету того цвету...», «Услышь меня, хорошая...»). Многие произведения Исаковского были написаны ещё до войны, но особую популярность приобрели в ходе Великой Отечественной.

Песенные стихи были сильны своим идейно-художественным строем. Они объединяли людей вокруг самого дорогого, и тем самым пробуждали новые силы, жажду жизни, волю к победе. В стихах-песнях М. Исаковского огромную роль играет их форма. Они ненавязчивы, сердечны и мягки. Здесь в качестве примера можно привести стихотворение «В прифронтовом лесу», в котором поэт смог выразить мысль о готовности человека на любые жертвы во имя Родины. Скромные герои поэзии М. Исаковского всегда надеются на лучшее, но не отворачиваются и от самого страшного. За всем этим, за шуткой и невероятной душевной щедростью, скрыта огромная сила духа:

А коль придется в землю лечь,

То это ж только раз

[Исаковский 1988: 219].

В этих строчках выражена неподдельная естественность русского человека в те исторические мгновения, которые требуют от него полной мобилизации в действии. Фразы «в лесу прифронтовом», «настал черед, пришла пора» привносят в текст песни несколько суровую окраску, однако она не мешает «пробиться» радостным и светлым моментам. Именно в этих тонах бойцы вспоминают «ту весну» и оставшийся за порогом войны «очей любимых свет». Стихи М. Исаковского,

утверждавшие мысль о неотделимости судьбы человека от судьбы всего народа, оказались созвучны представителям многих поколений. В 1942 году поэт написал «Ой, туманы мои, растуманы», заметим, что упоминаемый им символ тумана пришел из фольклора. Именно в этой песне М. Исаковский обосновывает идею преемственности между героическим прошлым страны и ее героическим настоящим.

В череде популярных произведений М. Исаковского нельзя не вспомнить и написанную ещё до войны легендарную «Катюшу», породившую в народной среде множество вариантов, рассказывающих о боевой подруге, преданно ждущей своего любимого.

Ещё одним ярким представителем народно-песенного лирического направления военных лет являлся А. Прокофьев. Картины природы в его стихах наполнены теми же чувствами, которыми жила тогда вся литература. Так, например, стихотворение «Яблоня на минном поле» становится раздумьем о стойкости, боли и вере в «такое счастье», что и цветущая яблоня «не будет этим днем обойдена!» [Прокофьев 1972: 217]. Еще более трогательно звучит стихотворение «Фиалка», где говорится о солдатах, которые, увидев анютины глазки, растущие на окопе, вспомнили о мирной жизни, о минутах счастья:

Товарищи скинули каски,
Увидев, как, нежно-светла,
Фиалка – анютины глазки –
На гребне окопа взошла...

[Прокофьев 1972: 254].

Лирика А. Прокофьева военных лет – это путь к главной вершине – к поэме «Россия», предельно эмоционально говорившей о непоколебимой «статии» нашей страны, об особой гордости за неё:

Сколько звезд голубых, сколько синих,
Сколько ливней прошло, сколько гроз.
Соловиное горло – Россия,
Белоногие пуши берез! [Там же: 400]

Поэма носит романтический характер, и Россия предстает в ней легендарной. Можно сказать, что стихи А. Прокофьева «провоевали» всю войну. Такова настоящая поэзия.

Еще одним задушевым произведением, написанным в годы Великой Отечественной войны, является стихотворение «В землянке» А. Суркова, позднее положенное на музыку и ставшее одним из лирических шедевров военной поры:

Ты сейчас далеко-далеко.
Между нами снега и снега.
До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти – четыре шага

[Сурков 1974: 331].

Главный посыл стихотворения заключается в утверждении мысли о том, что, несмотря на близкое дыхание смерти, любовь будет всегда спасением.

Говоря о самых запоминающихся образцах песенной лирики времен Великой Отечественной войны, отметим, что поэзию тех грозных лет отличала близость к людям, стремление разделить их радости и горести. Эти стихи, воздействуя на психологию читателя, приближали победу, своей задушевностью эмоционально вдохновляя на подвиг.

Литература

1. Исаковский М.В. Стихотворения. – М.: Современник, 1988. – 336 с.
2. Лебедев П.Ф. Песни, звавшие на подвиг. – Саратов, 1978. – 271 с.
3. Летописцы победы. / сост. Б.С. Бурков, В.А. Мякушков. – М.: Полит. лит., 1984. – 238 с.
4. Прокофьев А.А. Россия стоит на граните. – М.: Современник, 1972. – 495 с.
5. Сурков А.А. Избранные стихи: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1974. – Т.2. Стихотворения. Поэмы. Песни. Переводы. – 504.

МОТИВ РОМАНТИЧЕСКОГО БУНТА В РУССКОЙ РОК-ПОЭЗИИ

В статье рассматривается образный строй рок-поэта А. Васильева (группа «Сплин»), представляется анализ доминантной для лирического героя поведенческой стратегии – бунта, характерного для эстетики романтизма. В итоге выявлены традиционные и новаторские приемы репрезентации асоциального лирического сознания.

Ключевые слова: рок-поэзия, романтизм, лирический герой, приемы репрезентации бунтующего сознания, литературная традиция.

The image system of rock poet A. Vasilyev (the band “Spleen”) is studied in the article, the dominant behavioral strategy of the lyrical hero – the romantic rebellion is also analyzed. As a result traditional and innovative ways of representation of asocial lyrical consciousness are revealed.

Keywords: rock poetry, romanticism, lyrical character, ways of representation of rebellious consciousness, literary tradition.

Русская рок-поэзия все в большей степени осознается научным сообществом как особым образом организованный текст, существующий в культурном поле русской литературы в качестве «одной из основных форм существования современной поэзии» [Крылова 2016: 7]. Нельзя не отметить и появление в современной науке ряда исследований, посвящённых сопоставлению рок-поэзии 1990-х годов литературы русского романтизма и модернизма (Ю.В. Доманский, М.Н. Капрусова, А.В. Лексина-Цыдендамбаева, Е.Г. Милюгина) с их представлениями «о трансцендентном, иррациональном характере мировой гармонии», изображениями художника в «роли медиатора «этой» и «той» действительности» [Свиридов 2002: 12].

Мы остановимся на приемах репрезентации романтического бунта лирического героя в поэтических текстах рок-поэта А. Васильева, лидера группы «Сплин».

Общеизвестно, что антиномия «действительность – идеал» является ключевой для романтического мироощущения и транслируется, прежде всего, в стремлении лирического героя вырваться за пределы реального мира, суть которого ему непонятна и враждебна, или же, напротив, он единственный, кто ясно видит несовершенство, ужас и обреченность реальности, приходя к этому через утверждение в качестве единственной поэтической реальности своего субъективного мира мечты, грез, фантазии.

Это мироощущение лирического субъекта эксплицирует разлад между рациональным и эмоциональным, обнаруживает стремление к недоступному и, в свою очередь, требует бегства от реальности, тем самым фиксируя сущность романтического двоемирия, при котором мир раскалывается на две сущности, противостоящие, непримиримые, разнохарактерные, но вместе с тем представленные в единстве. На эту амбивалентность обращает внимание и М.М. Бахтин, называя ее основным признаком гротеска, который получает свое возрождение в романтическом творчестве и «становится формой для выражения субъективного, индивидуального мироощущения» [Бахтин 1986: 329].

Одно из самых первых стихотворений Васильева «Мне 20 лет» (1989) наиболее полно репрезентирует образ бунтующего лирического героя, во многом повторяя душевные поиски героев-романтиков, находящие свое отражение в поведенческих стратегиях. Лирический герой фиксирует неидеальность, враждебность мира:

Сядь в разбитый трамвай и, глаза закрывая, увидишь меня.
Кто-то разрешил трамвайным рельсам разрезать этот город.
Трамвай идет разбитый, громяхая через ночь, ножом по
горлу

[Васильев 2008: 54].

Я много курю, но сквозь сиреневый дым
Я вижу мир, как он есть

[Там же: 44].

постулирует свое отношение к нему:

Да бог с ним, плевать я хотел на их месиво

[Там же: 141].

Я знаю, я останусь цел и невредим,
Когда взорву все города и выкурю все зелье

[Там же: 47].

Подобное эмоциональное восприятие окружающего пространства рождает особый сюрреалистический, гротесковый образ города, в котором герой существует и который, вместе с тем, надеется покинуть. В лирическом сознании возникает мысль о гибельности одинокого противостояния миру, о неосуществимости идеалов и мечтаний. Понимание этого ведет к осознанию своего одиночества, приводя героя к постепенному отчуждению:

А мне хочется новых прелюдий,
Хочется новых симфоний

[Там же: 76].

А я устал, и мне сегодня не до смеха

[Там же: 144].

Крайней формой исключительности героя является осознание им своих творческих потенций, когда он презентует себя как поэт-певец:

Мне сказали слово, я расплел его в строку,
Голос был привязан к телефонному звонку,
Странные оркестры бродят в голове моей

[Там же: 9].

Сочетание разрушительного пафоса с безвольной созерцательностью приводит героя Васильева, одновременно и ненавидящего все вокруг, и не способного или не желающего покинуть пространство города, к душевным колебаниям:

Я люблю людей – люблю, когда их нет,
Я бы вышел на балкон и разрядил бы пистолет
[Васильев 2008: 26].

Герой, как правило, не находит поддержки у окружающих, что и усиливает его отчуждение и бунтарские интенции. Нередко у одинокого романтического героя Васильева появляется союзник, и теперь он противостоит враждебной ситуации бесконечной войны не один, находя поддержку, а не разочарование:

Помнишь, как мы проводили холодные зимы
[Там же: 8].

Мы шли дорогой горемык искать свою судьбу
[Там же: 15].

Как видим, в системе персонажей Васильева существует два героя, травестирующих романтический тип рефлексии: подчеркнуто индивидуалистических, с четкими моральными ориентирами и моделями поведения. С помощью местоимения «мы» рок-автор указывает на определенное сходство и даже слияние двух типов одинаковой ментальности в одну. Подкрепим сказанное примерами из стихотворения «Тебе это снится» (2000), где спутник героя также фиксирует алогизм современного существования («Ты видишь исключительно усмешки на лицах // <...> // Постепенно забывая, откуда и кто ты» [Васильев 2008: 116]), отмечает свою необычность («ты самый желанный, ты самый любимый» [Там же: 117]), пытается бежать («тебе снится Тибет где-то за облаками» [Там же]).

Таким образом, с определенной долей условности можно утверждать, что при создании образа исключительного героя, который у Васильева представлен как слияние двух бунтующих сил, рок-поэт следует романтической традиции, возрожденной в литературе начала XX века. Намного чаще таким спутником становится женщина, что неизбежно рождает ситуацию любви:

Мы не знали друг друга до этого лета.
Мы болтались по свету, земле и воде.
И совершенно случайно мы взяли билеты
На соседние кресла на большой высоте
[Там же: 109].

Ты словно излучаешь свет,
Я напишу с тебя портрет
И сдам рублей за восемьсот

[Там же: 18].

Лирический герой, пораженный красотой женщины, все более отчетливо фиксирует парадоксальность и алогичность мира, на что и направлен иронический пафос его инвектив. В результате сложный синтез идеализации и иронии стирает грань между мечтой и реальностью, травестируя сам романтический пафос.

Вместе с тем, образ женщины зачастую приобретает черты хаотического, стихийного начала, что нарушает порядок жизни героя, терзает его и нацеливает на бунт:

Прочь из моей головы. Босиком, кувырком,
С чемоданом в руке
Или без чемодана в руке, налегке, вдалеке, –
Пока я по тебе не проехал катком

[Там же: 210].

Любовь предстаёт в наивысшей своей стадии, часто с трагическим, подчеркнуто романтическим финалом, который в эстетической системе Васильева обрастает бытовым содержанием: в закрытом враждебном городском пространстве героиня, прежде обожествляемая и любимая, постепенно утрачивает ореол таинственности и обнажает свою истинную сущность, иронично оцениваемую героем: *«Твои соленые слезы, кислые мины, душные речи»* [Там же: 66]. Приведённые нами примеры позволяют утверждать, что, определяя характер женского образа, Васильев следует романтической традиции, заимствуя канонические для нее художественные приемы.

Итак, лирический герой Васильева обнаруживает несомненное типологическое сходство с героем-романтиком. Как носители «бунтующего» сознания, они обнаруживают ряд сходных черт: понимание собственной исключительности и эгоцентризм сопровождаются постоянной самопрезентацией лирического «я» как поэта, творца; ненависть к миру обывателей связана с постоянно усиливающимся чувством одиночества, а

бунтарство может сглаживаться верой в спасительность любви и склонностью к созерцательности острого пассивного наблюдения.

Литература

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С.Г. Бочаров, В.В. Кожин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
2. Васильев А. Сплин. Тексты песен. – М.: АСТ, 2008. – 221 с.
3. Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Москва: Intrada – Изд-во Кулагиной, 2010. – 232 с.
4. Капрусова М.Н. К вопросу о вариантах функционирования модернистской традиции в русской рок-поэзии // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 195–207.
5. Крылова М.Н. Рок-поэзия как современная форма существования поэзии: стилистические особенности текста // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2016. – Вып. 16 – С. 6–13.
6. Лексина-Цыдендамбаева А.В. «Неоромантический импрессионизм» как основа художественного мира В. Цоя // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 97–101.
7. Милюгина Е.Г. Феномен рок-поэзии и романтический тип мышления // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. – Вып. 2. – С. 60.
8. Свиридов С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста // Русская рок-поэзия : текст и контекст : Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – Вып. 6. – С. 5–26.

С.А. Петрова
Россия, Санкт-Петербург

ИРРАЦИОНАЛЬНОСТЬ И РАЦИОНАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ ВОЙНЫ В АЛЬБОМЕ В.Р. ЦОЯ «ЗВЕЗДА ПО ИМЕНИ СОЛНЦЕ»

Статья посвящена вопросам художественного воплощения темы войны в рок-альбоме Виктора Цоя «Звезда по имени

Солнце». Рассматривается двойственность в представлении темы в ракурсе взаимодействия рационального и иррационального начал. Рок-альбом анализируется по принципам циклизации.

Ключевые слова: иррациональность и рациональность, двойственность, Виктор Цой, циклизация, рок-поэзия, альбом, война.

The article is devoted to the issues of artistic embodiment of the theme of war in Victor Tsoy's rock album "The Star called the Sun". The duality in the presentation of the theme in the perspective of the interaction of rational and irrational principles is considered. The rock album is analyzed according to the principles of cyclization.

Keywords: irrationality and rationality, duality, Victor Tsoy, cyclization, rock poetry, album, war.

В 2019 году исполняется 30 лет альбому Виктора Цоя «Звезда по имени Солнце». Его выход стал значимым культурным событием в рок-поэзии. Красной нитью через все песни альбома проходит тема войны, словно предчувствие последующих исторических событий, случившихся в стране после распада СССР.

Как известно, художественная структура рок-альбома представляет собой жанровую форму цикла, важными циклообразующими элементами которого являются заглавие, композиция, изотопия, хронотоп и полиметрия. По мнению Ю.В. Доманского, «альбом обладает определенными свойствами, которые характерны для него вне зависимости от времени создания или музыкального направления: ограниченное время звучания, обязательное название, визуальная обложка, содержащая рисунок или/ и фотографии, перечень песен и прочую информацию об альбоме (список участников записи, благодарности, порой тексты песен)» [Доманский 2000: 99]. Рок-альбом как жанр имеет все основные черты, которыми определяют лирический цикл: «это <...> авторские контексты; единство композиций, входящих в альбом, обусловленное авторским замыслом; отношения между отдельными

композициями и альбомом можно рассматривать как отношения между элементом и системой; альбом озаглавлен самим автором» [Там же: 100].

В каждой песне альбома Виктора Цоя «Звезда по имени Солнце» функционируют элементы, связанные с темой войны и тем самым обуславливающие единство общего художественного пространства. Уже первое произведение – «Песня без слов» – включает в свой состав рефрен, в котором обозначена данная тема:

Снова за окнами белый день.
День вызывает меня на бой.
Я чувствую, закрывая глаза,
Весь мир идёт на меня войной

[Цой 1991: 330].

Первое произведение обычно определяет основную тематику всего цикла, подчёркивая её значимость. Рефрен в интермедийной структуре песни также имеет ценностную значимость, акцентируя внимание на самом важном. В то же время семантика войны раскрывается с точки зрения её обыденности, это и метафизическая война, которой в целом определяется жизнь героя, его отношения с миром. С одной стороны, данное противостояние можно расценивать в рамках формулы: жизнь – борьба, с другой – это вечная проблема противоборства Добра и Зла. В куплетах песни есть такие строки:

Если есть стадо, есть пастух.
Если есть тело, должен быть дух.
Если есть шаг, должен быть след.
Если есть тьма, должен быть свет

[Там же: 330].

Война в рок-цикле показана в своей двойственности: и как рациональное, и как иррациональное явление человеческого бытия. В следующей песне альбома, которая и дала название всему циклу «Звезда по имени Солнце», создаётся метафизический образ:

И две тысячи лет война.
Война без особых причин.

Война – дело молодых,
Лекарство против морщин

[Там же: 331].

Война определяется в рамках большого промежутка времени – «две тысячи лет», что акцентирует её метафизическую сущность, иррациональное начало. Но в то же самое время она, приносящая гибель, является «лекарством против морщин», и осмысливается с позиции рационального.

В следующих двух текстах цикла – «Невесёлая песня» и «Странная сказка» – используется лексема «бой»: «Командиры армии лет, мы теряли в бою день за днём» [Там же: 331], «Снова бой – каждый сам за себя» [Там же: 332]. В данном случае актуализируется повседневность темы войны, её рациональное начало. Однако поэт связывает эту составляющую и с онтологическим смыслом, включая в художественную структуру текста тему смерти как иррационального:

А потом придёт она.
Собирайся, скажет, пошли.
Отдай земле тело.
Ну а тело не допело чуть-чуть
Ну а телу недодали любви
Странное дело

[Там же: 332].

Иррациональное становится свойством обыденности и в последующих песнях альбома. В произведении «Место для шага вперёд» [Там же: 333] герой оказывается в абсурдном мире, в котором нет необходимых составляющих для самореализации. В песне «Пачка сигарет» пространство наделяется чужеродностью, происходит самоопределение героя: «А без музыки не хочется пропадать» [Там же: 333]. В этом и в следующем тексте «Одно лишь слово» [Там же: 334] развивается образ героя пути. В то же время в семантическую структуру включается и ключевая лексема, которая связывает жизнь с иррациональным началом – «Верь». Вводится мотив веры, выходящей за рамки разумного, не требующей объяснений и доказательств.

В следующей по порядку песне – «Печаль» – также нарастает ощущение приближающейся трагедии: «И сегодня луна каплей крови красна» [Там же: 334]. Этот текст перекликается со вторым произведением альбома «Звезда по имени Солнце» в соответствии с признаком изотопии цикла.

Заключительная песня цикла – «Апрель» – словно подводит итог эволюции темы войны и с иррациональной, и с рациональной позиции. В рефрене подчёркивается главное – победа светлых сил:

А он придёт и приведёт за собой весну
И рассеет серых туч войска,
И когда мы все посмотрим в глаза его
На нас из глаз его посмотрит тоска.
И откроются двери домов,
Да ты садись, а то в ногах правды нет.
И когда мы все посмотрим в глаза его,
То увидим в тех глазах солнца свет

[Цой 1991: 335].

В структуре цикла тему войны также развивают мифопоэтические элементы. Образ солнца включает в свою архитектуру мифологический сюжет об умирающем и воскресающем божественном начале, что также выходит за рамки рационального. Так, в песне «Звезда по имени Солнце» это воплощается в строках:

Красная-красная кровь
Через час уже просто земля.
Через два – на ней цветы и трава.
Через три – она снова жива...

[Там же: 331].

В последней песне цикла этот сюжет вновь манифестируется во втором куплете:

И умрёт апрель.
И родится вновь.
И придёт уже навсегда

[Там же: 335].

Главная семантическая категория рок-культуры, и рок-поэзии в частности, – это протест, который направлен не только против социальных ограничений, но и против обыденности сознания. В концепции рока звучит мысль об освобождении человеческого бытия от того, что мешает реализовываться лично. Именно эту проблему решает Виктор Цой в своём альбоме «Звезда по имени Солнце», соединяя в рамках рассмотрения темы войны два разных начала: рациональное и иррациональное.

Литература

1. Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Вып. 3. – Тверь: ТГУ, 2000. – С.99–122.
2. Цой В. Стихи, документы, воспоминания / авт-сост. М. Цой, А. Житинский. – СПб: Новый Геликон, 1991. – 382 с.

Е.Е. Завьялова
Россия, Астрахань

МЕТАФИЗИКА ИСТОРИИ В РОМАНЕ А.В. КОРОЛЁВА «ГОЛОВА ГОГОЛЯ»

В статье раскрывается суть исторической концепции, положенной А.В. Королёвым в основу романа «Голова Гоголя» (1992), анализируются особенности поэтики произведения, позволяющие писателю воплотить идею: повторы на сюжетном, образном, звуковом, графическом уровнях, сюрреалистическая техника и др.

Ключевые слова: А.В. Королёв, метафизика, постмодернистская парадигма, сюрреализм, двойники, художественный повтор, симметрия, трансформация.

The article reveals the essence of historical concepts, which A.V. Korolev laid on the basis of his novel "Gogol's Head" (1992). Specific features of the poetics of the work are indicated that allow the

writer to realize idea: repetitions at the plot, figurative, sound, graphic levels, surrealistic technique, etc.

Keywords: A.V. Korolev, metaphysics, postmodern paradigm, surrealism, doubles, artistic repetition, symmetry, transformation.

Мысль о цикличности истории человечества, вечной повторяемости событий была популярна уже в эпоху античности. Теоретики постмодерна поставили во главу угла энтропийную природу явлений, актуализировали философскую парадигму «беспорядка и разлада» («disorder» [Smart1997: 40–68]). Однако утверждение хаотичности, бессмысленности исторического процесса не исключает попыток обозначить его закономерности. В этом, на наш взгляд, главный парадокс интерпретативистской методологии.

Роман А.В. Королёва «Голова Гоголя», по словам автора, написан в жанре «документальной мифологии с элементами чёрного юмора» [Королёв 2000: 171]. Это оксюморонное сочетание достаточно точно отражает установку писателя на концептуальное мышление, метафорический характер повествования, вольное оперирование подлинными фактами, подчёркнутый натурализм, иронический модус художественности. Но «...громоздя гротеск на гротеск, Королёв... смертельно серьёзен», – констатирует А.Л. Агеев [Агеев 2006: 209].

Центральным образом романа является **отчленённая голова**. С научной обстоятельностью в произведении исследуется маниакальная страсть человечества к усекновению. Принципиально не разграничиваются исторические факты и мифы, апокрифы, слухи: смерть Иоанна Крестителя – и самой Саломеи, пострадавшей от острой ледины; бесконечный поток жертв Французской революции: де Лоне, Флессель, Бертье, де Совиньи, Фулон, Дантон, Демулены, Кутон, Робеспьер; описанная Тургеневым казнь Тропмана, украденная голова Гоголя; Лже-Гамлет, разглядывающий его череп; отрезанная голова императора Николая II, привезённая Ленину из Екатеринбурга в Москву и череп Гитлера, доставленный

советскому генералиссимусу. «С марта 1793 года по июнь 1794 года, – указывает А.В. Королёв, – историки революции насчитали 1251 отрубленную голову! Панорама, достойная кисти Адского Брейгеля. Долину ужаса венчает тысячеглазая Гора голов прерияля – 1376 человек, гильотинированных только за один месяц после принятия декрета Кутона о “реорганизации трибунала”» [Королёв 2000: 77].

Стремительны перемещения во времени и пространстве, представляющие собой своеобразное путешествие по «музею человеческой юдоли»: с «Титаника» 1912г. в Париж 1870 г.; из «наивной пещеры рождества» на заре новой эры в литературный поезд «Москва – Берлин» 1945 г.; из Кремлёвского кабинета Сталина на выставку в «Сокольниках» 1991 г. Символом вечного возвращения становится паноптикум мадам Тюссо, в совершенстве овладевшей искусством снимать посмертные маски с казнённых преступников. «Тысячи застывших фигур, парами, порознь, поодиночке и грандиозными группами; над панорамой истории – бесконечно меняющееся небо славы, а её подножие – свет, глубокие отражения уходят в зеркальную пропасть» [Там же: 91]. Воск, по словам повествователя, это «пародия на священную глину творения» [Там же: 76].

Предполагается, что существует формула, схема, матрица, по которой повторяются события. Показанные А.В. Королёвым аналогии сами по себе значимы: изрытые оспой лица богоборцев Робеспьера и Сталина, фальсифицированные свидетельства о штурмах Бастилии и Зимнего дворца, тонущий корабль России (розановская метафора) – «Титаник» – раскалывающаяся Пангея.

Несколько раз в романе напрямую высказывается мысль об исторических рифмах и о **«дьявольской симметрии»** [Там же: 41, 46, 76], которая со всей очевидностью проявляет себя в смутные эпохи. Это правило «становится законом революции – голова жертвы и голова победителя абсолютно взаимозаменяемы, на пиках свободы между ними нет никакой разницы» [Там же: 46], поэтому неслучайно в беседе с республиканцами первым революционером на Земле называет себя чёрт.

В «документальной мифологии» постоянно появляются разного рода «**двойники**», например, преподнесённые в качестве свадебного подарка восковые фигуры Людовика и Антуанетты: «Чисто гоголевский сюжет, правда, с оглядкой на Гофмана. <...> два подлинника рассматривают две копии, суть которых – подменить оригиналы. Есть что-то опасное в таких странных сближениях» [Там же: 72]. Схожи позы Флесселя и де Лоне, подобранные после казни головы Дантона и Демулена, с которых Мари Гроссхольц собирается снять слепки («головы целуются, плавая в льняном масле. Какое падение и какое величие» [Там же: 85]); Юдифь и Анна Маранц, проводившая операцию по отделению головы покончившего с собой Гитлера. Глава Советского государства также предстаёт в компании своих «настоящих» двойников: «Сталин сразу в трёх лицах: слева красавец-авантюрист Евсей Лубицкий, справа народный актёр Келавани¹» [Там же: 130], по поводу чего лукавый замечает: «Прямо Троица». В подобных дублированиях получает реализацию идея повторяемости событий и судеб.

«Сюжетный модус» истории подчёркивается **рекурренцией деталей**. Периодически упоминаются шары, носы, ещё чаще – сапоги: Гоголя (и героев его произведений), Сталина, комиссара Носова, лейтенанта Кати. В описаниях преобладают оттенки красного цвета: закатное небо, платок, ленты, сталинские чернила, подлива, вино и, разумеется, кровь.

«Дьявольскую симметрию иронии» А.В. Королёв усматривает также в **зарифмованности имён и чисел**. После казни Робеспьера и его сторонников в двух огромных ларях на кладбище Пик Пюс Мари находит 94 головы: «Прямо в честь 94 года» [Там же: 89]. Сама Тюссо умирает в жерминале, в этом месяце французского республиканского календаря казнён Демулен. Привлекает внимание и имя судебного медика, возглавлявшего экспертизу по идентификации тела Гитлера, – Фауст Иосифович Шкаравский: «Мефистофеля анатомировали сразу Фауст и Иосиф в одном лице!» [Там же: 175].

Имена и фамилии из сталинского списка врагов народа повторяют те, что написаны в реестре помещика Собакевича из

«Мёртвых душ»: оперуполномоченный особого отдела Михеев, рядовой конвойной команды Степан Пробка, член семьи врага народа – «святая» – Елизавета Воробей («бедная Лиза» [Там же: 154]). Упоминаются также конвоиры Максим Телятников, Еремей Сорокоплексин, Григорий Доезжай-ни-доедешь, заморозившие пятнадцать арестантов. Так оживают выдуманные Н.В. Гоголем персонажи-покойники.

Та же картина наблюдается и на микроуровне текста. Многие фразы писатель выстраивает, ориентируясь на **звуковые** и **графические повторы**. Характерный пример – лейтмотивное сочетание «несносный Носов». Внимание автора к фонетической организации художественной речи подтверждает следующая фраза: «Сатана и Сталин, две буквы “С”, два заглавия Смерти, <...> в сутолоке сумерек» [Там же: 182]. По словам А.В. Королёва, в названии романа «графически запечатлены три виселицы “ГГГ” с болтающимися на них головами “ООО”» [Нефагина 2008: 64].

Идею зарифмованности сущего помогает воплотить демонстрация многочисленных **перевоплощений**. Череп Гоголя превращается в огромный кегельный шар, который катится из эпохи в эпоху. Из окна кабинета Сталина различима то Москва, то «какая-то пустынная корявая местность лягушачьего цвета с одиноким далёким холмом» [Королёв 2000: 131] и крестом. Кремлёвская комната внезапно погружается в глубину Галилейского моря, сквозь потолок видно, как сверху наползает днище лодки, в которой спит Христос.

Французский политик Ж. Кутон постоянно изображается с любимым кроликом-альбиносом на руках. Расправа над председателем Конвента показывается в сравнении с жестокой сценой на кухне: «Кутон постыдно визжит и бьётся, как кролик, раненый ножом мясника, животное скачет по мраморному столу кухни, скользит, прыгая через тушки перепелов и холмы бычьей печени, его кишки волочатся по столу... <...> Ноги Кутона – кишками кролика – волокутся по чёрным ступеням» [Там же: 86]. В конечном итоге две картины накладываются друг на друга в лучших традициях сюрреалистической поэтики: «...Косое лезвие

отсекает кутонокролику голову, которая, страшно моргая двумя парами глаз, кувырком летит в бездну» [Там же: 89].

Кладбищенский сторож оказывается прозаиком Лялиным², тот – Гоголем, Гоголь – маской, цитирующей Шопенгауэра, та – дьяволом, который начинает говорить голосом Будённого. Сатана, именуемый также «треклятым чертякой» «вечным спорщиком», «завистником» и т.д., оборачивается Мессингом – похожим на Гоголя и с чёрным пудельком на руках. При наложении крестного знамения по лицу менталиста идёт «какая-то светлая полоса <...>, словно он был клубком дыма в человеческом облике, но тьма не рассеивается, а смеётся отменным смехом, демонстрируя крепкие мраморные зубы» [Там же: 159].

Комиссар Василий Николаевич Носов попадает в гроб вместо Гоголя. Далее он предстаёт безусым проводником из вагона, которого двойник Сталина заставляет выпить шесть стаканов чая. «Нахохленный, постаревший» железнодорожник всячески пытается оправдать классика, повторяя известную фразу «Как сладко умирать!». «...Он давно покойник» [Там же], – комментирует лже-Мессинг. Нечистый признаётся, что Носов и есть Гоголь, не принятый ни раем, ни адом, в итоге его расстреливают по приказанию генералиссимуса, как и чёрного пуделька, под личиной которого скрывался бывший помещик М.С. Собакевич.

Высшая мера ждёт и лейтенанта связи Катю, ту самую, что привезла Сталину голову Гитлера. Девушка превращается в прозрачный призрак, за которым приезжает на вокзал призрак поезда³ и уносит её в стратосферу. Примеривая шляпку, в воображённом зеркале она видит отражение «незнакомой женщины, видимо, немки, уже немолодой, несчастной и некрасивой» [Там же: 165]. Катя осознаёт, что уже жила, была Мари Гроссхольц. Её руки превращаются в чаши весов, на весу она держит отрубленные головы Демулена и Дантона, «две сияющих заглавных буквы “Д”, с которых в таз, полный льняного масла, стекает кровь» [Там же: 168]. Далее героиня перевоплощается в Саломею, на блюде которой лежит

«червонно-красный плод с дерева познания добра и зла – ещё совсем тёплая голова Иоанна Крестителя» [Там же: 170].

Эпизод с метаморфозами лейтенанта Кати можно назвать кульминацией **сюрреалистических перетеканий**. Значимы не только изменения. А.В. Королёв виртуозно изображает сам процесс трансформации: «жилистые пальцы красили губы не помадой, а стеклянной пробкой от жидких румян, итам, где должно было рождаться красное, под нажимом пробки на бледном лице наливался чёрной сукровицей увядший нецелованный рот» [Там же: 166]; «на поверхности тела распускались пятна красоты. Глазной перламутр оперялся ресницами. В белом молоке всплывал зрачок. В зрачке проступала радужная сетка» [Там же: 169].

Последний абзац «Головы Гоголя» начинается с пейзажа. «Сокольники», дождь, бегущая женщина. Одетая по моде начала 1990-х, она – очередная реинкарнация дочери Иродиады: «молода... хороша собой <...>, спешит квыходу из пустого парка, прикрываясь от дождя медным блюдом для головы Иоанна Крестителя» [Там же: 192].

Использованные А.В. Королёвым **тропы** выполнены в соответствующей технике. Возникает своеобразная аллюзия на картину Э. Делакруа – образ «Великой роженицы Свободы», в чёрной преисподней которой появляется голова новорождённого. Люсиль Демулен святотатственно сравнивает гильотину с Богородицей: «Каждый её взмах – это не смерть, а роды. Так на свет рождается истина, гражданин. А роды не обходятся без крови!» [Там же: 63]. Изображение будущей мадам Тюссо, безуспешно пытающейся отыскать в ларях голову Робеспьера, становится аллегорией иллюзии *Liberté*: «Вот уже двести лет Свобода ищет самую-самую последнюю голову среди миллионов голов Революции» [Там же: 90].

Важной идеей произведения является мысль о высочайшей ответственности художника, способного своей фантазией приумножать «сумму злых вещей в мире». Нечистый категорически заявляет: «Всё, что человек выдумает в голове, Бог тут же и запомнит, а память его такая хитрая штука, что всё

мысленное делается сразу действительным» [Там же: 103]. Споря с Носовым, чёрт⁴ развивает мысль В.В. Розанова о фатальной роли Н.В. Гоголя в судьбе отечества, доказывая, что кошмарное описание смерти невинного младенца в «Вечере накануне Ивана Купалы» – это первое убийство невинного ребёнка в русской словесности. За писателем вся Россия «гуськом, наощупь» тянется в пекло.

По мнению нечистого, благие намерения не могут оправдать автора, поскольку мир творения живёт по своим законам, не следуя моральным указкам художника. «Он [мир] совершенный шар, живущий всей поверхностью касания к жизни, а не только тем узким придаточным местом, где содержится христианский вывод» [Там же: 97].

Тяга человечества к страшной красоте, увлечение болью, культом раны, злом объясняется законом целесообразности. В уста Сталина писатель вкладывает слова о безусловном соответствии кровавого террора «Божьему промыслу» – иначе почему никто ни в этом, ни в потустороннем мире не отваживается его прекратить? А.В. Королёв живописует кошунственную сцену очередного воскрешения расстрелянного энкаведистами генералиссимуса: «Из стены, обитой на треть высоты дубом, шагнул дивной поступью света ангел, за спиной которого бурлили радужные водовороты из крыл⁵, печально склонившись над убитым, он погрузил в голову ирода туманную длань <...> цветными ветерками пальцев сдул в небытие пули, кровь и тут же, дивно вспыхнув, погас. <...> Так вот что значили проклятые оспины – это были следы спасения» [Там же: 157].

Владычество сатаны объявляется оправданным: если абсолютная власть развращает всех, то от неё отказывается даже Господь – дедуцирует князь мрака. В этом исток «пассов творящей симметрии», «геометрия творения». Когда на чаше весов лежит одна-единственная голова, «мера тревожно колеблется. Чтобы узнать цену добра – весам требуется противовес зла. Словом, пустая чаша весов ждёт» [Там же: 171].

Содержащиеся в романе мысли можно было бы назвать слишком безнадежными, если бы не развязка – «Deus ex

machina». Появляется спящий в лодке Христос, при виде «зрачка стигмата» на Его ладони, фигуры зла рассеиваются в радужной пестроте солнечных пятен. «Плывущая над миром рука <...> молча внушает: Бог не в силе, а в красоте и красота непорочна» [Там же: 187].

В «постскриптуме» к «Голове Гоголя» описывается гортензия; позволим себе процитировать этот фрагмент целиком. В полумраке ночного парка «тёмные массы уравновешены водоворотом белизны. По сути, это и не куст вовсе, а формула мира, где на равных правах сотворены свет и тьма. Весы, мера добра и зла. Ведь этот куст гортензии растёт из самого сердца бездны, за её корнем, за землёй, за нежной сутолокой молекул стоит в двух шагах само Ничто, и вот, сделав навстречу столь незначительное движение, оно распускается вдруг кустом гортензии, и так беззащитна её красота, её листья, её лепестки, а ведь Ничто абсолютно неуязвимо в своём абсолюте... Почему оно делает роковой шаг к ране?» [Там же: 191-192]. Отказавшись от масок Гамлета, Робеспьера или Сталина, А.В. Королёв восторженно воспевает чистую красоту, самопожертвование, де-факто опровергая постмодернистский принцип антиосновности.

Примечания

¹ В действительности – М.Г. Геловани.

² Прототип – В.Г. Лидин (Гомберг).

³ Аллюзия на сюжет о «голове Гоголя и поезде-призраке», по утверждению О.А. Колмаковой [Колмакова 2018: 39].

⁴ Подчеркиваем: не автор, как утверждают некоторые исследователи, а персонаж.

⁵ Н.Ю. Невярович предполагает, что в этом описании содержится отсылка к образу Люцифера [Невярович 2008: 317].

Литература

1. Агеев А.Л. Кто спит в лодке // Знамя. – 2006 – № 9. – С. 205–209.

2. Колмакова О.А. Трансформация мифа о Гоголе в повести А. Королёва «Голова Гоголя» // Вестник Бурятского государственного университета. – 2018. – № 2–1. – С. 36–41.
3. Королёв А.В. Голова Гоголя: роман; Дама пик. Носы: коллажи. – М.: ИД «XXI век – Согласие», 2000. – 320 с.
4. Невярович Н.Ю. «Гоголевский текст» в гротескном дискурсе повести А. Королёва «Голова Гоголя» // Русская литература. Исследования: сб. науч. трудов / редкол.: А.Ю. Мережинская и др. – Киев: БиТ, 2008. – Вып. 12. – С. 307–323.
5. Нефагина Г.Л. Стилевая палитра творчества А. Королёва // Нефагина Г.Л. Штрихи и пунктиры русской литературы. – Минск: Белпринт, 2008. – С. 60–71.
6. Smart B. Postmodernity. Key Ideals. L. – N.Y.: Ithaca – John Wiley & Sons, 1997. – 169 p.

Л.С. Кучмаренко
Италия, Венеция

ИГРА В СОЗДАТЕЛЯ КАК СПОСОБ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ: РОЛЬ МИФОЛОГЕМЫ ПИГМАЛИОНА В РАССКАЗЕ М. ЭТВУД «HAIRBALL»

В статье проанализирована роль отсылки к мифу о Пигмалионе и Галатее в нарративе М. Этвуд. С позиции Ю. Кристевой и М. Виттиг на примере установления коммуникации главной героини рассказа с другими персонажами рассматривается традиционное представление о взаимодействии мужских и женских моделях поведения.

Ключевые слова: Этвуд; Пигмалион; миф; Кристева; феминистская теория литературы

The article analyses the reference to Pygmalion myth in Atwood's "Hairball". The heroine is trying to realize who and what she is and to find out how to deal with it. The days the reader spends with Kat are presented as a process of resurrection. Ket is trying to invent her own voice, to learn how to hear it.

Keywords: Atwood; Pygmalion; Wilderness Tips; Hairball; myth; Kristeva; feminists studies

В соответствии с определением Карла Юнга, миф – это то, что способствует обретению себя: «Мифология дает почву, закладывает основание. Она дает ответ не на вопрос «почему», а на вопрос «откуда». Мифология повествует об истоках или, по крайней мере, о том, что было изначально. Возвращаясь в себя таким образом и описывая этот путь, мы переживаем и провозглашаем сами основы нашего бытия – это все равно, что сказать: мы основываем себя» [Jung 1951: 42].

Отвечая на вопрос о том, почему она так часто обращается к фольклорным и мифологическим реминисценциям, М. Этвуд отмечала: «Мифы – это истории, а традиционные мифы – это истории, сформировавшие традицию благодаря тому, что их часто пересказывали. Сам термин «миф» включает в себя не только мифы Древней Греции. Сказки Братьев Гримм – это те же самые мифы. Однако некоторые из таких историй повторяют так часто, что они становятся определяющими для того или иного общества, то есть мифами этого общества» [Appleton 2008: 11]. Равно как коллективное бессознательное посредством мифов реконструирует собственную самобытность, нарративы романов и рассказов М.Этвуд посредством мифологических отсылок формируют целостность персонажей и их индивидуальность.

Сара А. Эпплтон, автор монографии, посвященной роли мифов, легенд и сказок в романах и рассказах М.Этвуд, утверждает: «Произведения Этвуд всегда сложнее простого переосмысления интертекста» [Appleton 2008: 2]. Связь между оригинальным нарративом произведений Этвуд и мифами, к которым они отсылают, действует по типу сложного механизма. «Метанарративы Этвуд, деконструирующие собственный сказочный и мифологический интертекст и позволяющие приглушенному подтексту вновь заговорить, состоят из нескольких голосов, вовлеченных в диалог, объединенных различными элементами интертекста, переосмысленными при помощи пародии или гиперболы» [Wilson 1993: 31].

Рассмотрим, как взаимодействуют текст и интертекст в рассказе М. Этвуд «Hairball» (1991), отсылающем нас к мифу о Пигмалионе и Галатее. Идея реконструкции личности, поиска индивидуальности становится одним из тематических центров не только данного произведения, опубликованного в составе сборника «Wilderness Tips», но и всего творчества писательницы. Кэт, главная героиня рассказа, пытается найти свое место в этом мире, понять, кто и что она, как жить дальше с этим осознанием.

В первом предложении событие, ставшее отправной точкой развития сюжета, операция Кэт по удалению доброкачественной опухоли, описано как «day of unluck, month of the dead» [Atwood 1998: 33] (подобная характеристика связана с тем, что операция проходит 13-го ноября – Л.К.). Рассмотрение последнего предложения рассказа («And temporarily without a name») с точки зрения бинарной оппозиции «жизнь/смерть» позволяет проинтерпретировать его как провозглашение рождения Кэт, поскольку единственная ситуация, в которой человек еще не обладает именем, это момент его рождения.

Героиня Этвуд пытается обрести свой собственный голос, узнать, как слышать его. «Когда эти женские голоса дают о себе знать, становится очевидным, что женщины никогда не молчали. Пока мужчины подчиняли себе дискурс, женские голоса звучали настолько же отчетливо, как и мужские. Трудность состояла в том, чтобы услышать их уникальные голоса и их истории, так отличающиеся от тех, что сформировали дискурс патриархии, настойчиво пытавшийся уничтожить эти голоса. Чем дольше женские голоса противостоят тому молчанию, к которому их принуждали все это время, тем большей становится их значимость, что ставит под угрозу целостность патриархии» [Sexton 1993: 16].

Первое, что читатель узнает о Кэт, это то, что у нее опухоль, поэтому изначальной характеристикой её тела становится слабость. Опухоль показана не как инородный объект, пытающийся разрушить организм Кэт, а как фрагмент ее собственной плоти. Как известно, «образы фрагментированного тела являются воплощением угрозы, существующей по

отношению к целостности эго» [Rao 1993: 44]. Ослабленное тело олицетворяет разлагающийся, разделенный дух, находящийся в поиске целостности. Ситуация с опухолью становится прообразом отношений главной героини с её любовником Джером: в ней представлена первая попытка Кэт объективизировать мир вокруг неё. Единственный, кто, по мнению Кэт, может выступать в роли субъекта, – это она сама, поэтому и опухоль, и Джер становятся для неё объектами. Кэт стремится к обладанию этими объектами. Она просит доктора сохранить опухоль, поместив в банку с формальдегидом, и отдать ей, чтобы в дальнейшем поставить к себе на полку.

«It was hers, it was benign, it didn't deserve to be thrown away» [Atwood 1998: 34]. Отметим, что имя Джера впервые вводится в текстуальное пространство рассказа сразу после описания опухоли. Более того, первое упоминание этого персонажа так же напрямую связано с опухолью: «Ger doesn't like it» [Там же: 34]. Кэт определяет Джера как произведенный ей объект: «Bodyart. Herart. She's done her job well; he's finally sexy» [Там же]. Для неё Джер – её собственное произведение искусства, результат работы, с которой она справилась на отлично. Значим и тот факт, что Кэт описывает Джера исключительно в категориях телесности, обращая внимание на особенности его физической сущности, внешнего вида и сексуальности, что позволяет нам провести еще одну параллель между образами Джера и опухоли.

Однако если Джер воспринимается Кэт как объект, то опухоль – как нечто одушевленное, неслучайно риторической доминантой её описания становится олицетворение. Повествователь отмечает, что героиня рассказа обращается с опухолью так, как если бы у неё была душа: «as if the thing had a soul and wished her well» [Atwood 1998: 4], сравнивает с чем-то лишившимся жизни: «a stuffed bear's head or a preserved ex-pet» [Там же]. Женщине кажется, что у опухоли есть волосы, зубы, ногти, кости и пальцы. Она интересуется у доктора, можно ли считать, что опухоль – это её неродившийся ребенок, и недовольна отрицательным ответом. Принимая во внимание все упомянутое выше, можно сделать вывод о том, что Кэт

позиционирует себя как Пигмалиона по отношению и к Джеру, и к опухоли. Героиня рассказа нуждается в произведенных ею объектах, в своей Галатее. Однако возникает вопрос в том, почему подобная необходимость существует?

Гейл Лоусон Муди, исследовавшая проблемы самоопределения в прозе Маргарет Этвуд, утверждает: «Иногда женщины, которые сопротивляются подавлению, полагают, что сменить роль им поможет не поиск себя, а переход из позиции объекта в позицию субъекта» [Moody 1993: 109]. Этот тезис служит довольно точным объяснением ситуации Пигмалиона в рассказе «Hairball». Упоминание смерти в начале повествования (“day of unluck, month of the dead”) символизирует смерть индивидуальности Кэт, ее личностной целостности, отсутствие *identity*. Таким образом, операция по удалению опухоли становится стартовой точкой поиска себя.

Трансформации образуют семантический центр рассказа. Вся жизнь главной героини представляет собой череду трансформаций – превращение в новую версию себя через отрицание каждой предшествующей и есть личностное развитие Кэт. Особенно показательным в этом смысле становится описание появления нынешнего имени Кэт, представляющее собой историю превращения из “romanticized Katherine” в “pointed as a nail Kat”. Смена имени обладает для героини рассказа особой значимостью. Повествователь неслучайно уделяет так много внимания этому процессу, поскольку само понятие имени получает новое осмысление. Какова же связь между значимостью смены имени и попытками обрести собственную индивидуальность? В случае с Кэт имя не может быть ограничено функцией означающего. Следствием переосмысления его природы становится тот факт, что в данном случае имя начинает выполнять обе функции – означающего и означаемого. Оно становится неразделимым синтезом значения и его выражения. В соответствии с таким пониманием концепта *имя* Кэт не просто *именует* главную героиню, оно становится эксплицитным выражением её личности, основным средством самоопределения. Так язык становится еще одним семантическим

центром рассказа. Для героинь Этвуд найти себя – значит изобрести свой язык. В одном из интервью писательница отмечала: «Язык – это один из немногих инструментов, которыми мы владеем. Поэтому мы должны им пользоваться вопреки его ненадежности» [Atwood 1998: 34]. Комментируя это высказывание, Мелани Секстон поясняла, что Этвуд понимает язык как «наиболее мощное оружие, которое патриархальное общество использовало с целью порабощения женщин. <...> Язык, который всегда отвечал за способы формирования восприятия, превращал женщин в объекты» [Sexton: 1993: 10]. Против этого и пытается бороться Кэт, стремясь изобрести свой собственный язык. В начале своего становления она не открывает ничего нового, а лишь играет социальные роли, предложенные патриархальным обществом.

Так, Кэт учится действовать как представитель активной позиции, креатор (создатель), Пигмалион. Именно поэтому девушка рассматривает Джера как объект. Она не только изменяет, урезает имя своего избранника («It was she who transformed him, first to Gerry, then to Ger» [Atwood 1998: 36], но и воспринимает его как нечто, созданное ею самой: «A lot of his current tastes were once hers. In his new phase, with his new, hard, stripped-down name ending on the sharpened note of “r”, he is her creation.» [Там же: 36].

Стремление изменять окружающий мир проявляется не только в отношениях Кэт и Джера, но и в области профессиональной деятельности героини Этвуд. Неслучайно девушка работает стилистом, меняя внешний вид людей в соответствии со стандартами моды: “She had become a creator, she created total looks” [Там же: 36-37]. Р.М. Уивер интерпретирует это следующим образом: «Читателей журнала, для которого работает Кэт, убеждают покупать верные товары под видом того, что это поможет им измениться в лучшую сторону» [Weaver 1996: 76].

Пытаясь контролировать мир вокруг себя, Кэт стремится получить доступ к сфере силы, занять позицию того, кто может влиять на других. Это и есть поиск языка самоидентификации.

Однако как читатель, так и сама героиня рассказа осознают, что эти модели поведения не работают в сцене, когда Кэт предается мечтам о семейной жизни с Джером и детьми, которые могли бы у них быть. В контексте художественного видения Этвуд модели поведения, заимствованные у патриархального общества, не помогут женщине стать счастливой. «Для того чтобы стать субъектом в своем собственном языке, женщины должны не узурпировать уже существующие структуры, а изобретать язык заново» [Sexton 1993: 5]. Женщин, заимствующих язык мужчин, Юлия Кристева называет страдающими: «Женщины отстранены от языка. Они – провидцы, танцоры, страдающие в моменты, когда приходится говорить» [Там же]. «Женщина говорит: язык, на котором она говорит, отравляет ее связи, рот, пачкает ее губы. Женщина говорит, и язык, на котором она говорит, состоит из слов, убивающих ее. Она говорит, и язык, на котором она говорит, состоит из знаков, предназначенных для мужчин [Wittig 1981: 183].

Роль Пигмалиона для Кэт становится маской, под которой она скрывает свои естественные женские желания, принятые в патриархальном обществе именовать «нормальными». Стремление героини Этвуд позиционировать себя как исключительную женщину представлено в самом начале рассказа: Кэт интересуется у врача, является ли её опухоль какой-то аномалией, и разочаровывается, когда тот отвечает, что нет. Она желает быть носителем аномалии, поскольку соответствовать норме, с точки зрения патриархального общества, – значит быть под угрозой. «Для женщины, которой приходится постоянно договариваться с миром, которым владеют и управляют мужчины, самой страшной угрозой из всех является ее собственной желание быть желанной» [Pringle 1994: 10]. Для Кэт представляет опасность стремление видеть свою фотографию в серебряной рамке на столе у Джера, быть его женой, воспитывать общих детей. Девушка психологически зависит от Джера как от объекта традиционных женских желаний, спрятанных в её подсознании. Вводя в текст образ опухоли, Этвуд делает эту метафору видимой, почти одушевленной,

олицетворяющей наделённую кровью и плотью традиционную часть женственности Кэт.

В одной из заключительных сцен, Кэт, сидя на полу и разговаривая с опухолью, вдруг осознает, что роль Пигмалиона ей не подходит. Она признает, что никогда не хотела быть Пигмалионом, и эта роль лишь искусственная маска, которая помогает ей чувствовать себя в безопасности и ощущать свою независимость. Вступая в диалог с опухолью, Кэт впервые за все время вспоминает о своей женственности. Сравнивая опухоль с неродившимся ребенком, героиня Этвуд принимает свое желание быть женой и матерью.

Рассказ «Hairball» – яркий пример того, как «Этвуд встает на защиту выбора пути женщины-матери. По мнению писательницы, дети не сублимация отсутствия успешной карьеры или паразитическое бремя; это право выбора каждой женщины, которое не должно вводить её в изоляцию» [Moody 1993: 4]. Принятие этого положения наделяет Кэт новым знанием, «dark and precious and necessary» [Там же: 46], «and this knowledge “cuts” (и это знание «режет» – Л.К.). Важно обратить внимание на употребляемый Этвуд глагол, который она использует вместо «hurts», поскольку хочет напомнить читателю историю возникновения нынешнего имени девушки: «When she ran away to England, she sliced herself down to Kat» [Там же: 36].

В финале рассказа Кэт, только что расставшаяся с Джером, упаковывает опухоль в подарочную бумагу и посылает на вечеринку Джеру и его жене, сопровождая свой странный «подарок» запиской: «Love, K.» [Там же: 36]. История бесконечных трансформаций имени главной героини заканчивается тем, что она сокращает его от Кэт до всего лишь одной буквы – К. Более того, новоприобретенное знание «обрезает» её до безымянности, декларирующей в последнем предложении рассказа: «She feels light and peaceful and filled with charity, and temporarily without a name» [Там же: 47]. Эта безымянность становится началом истории новой жизни, в которой Кэт предстоит сбросить все маски и наконец обрести себя. Парадоксально, что, притворяясь Пигмалионом, заигрывая с

ролью субъекта, Кэт осознает: нет необходимости имитировать создателя, так как она сама может стать творцом, способным дать жизнь не кому-то другому, а, в первую очередь, самой себе.

Литература

1. Atwood M., *Wilderness Tips*, New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc., 1998.
2. Jung C., *Collected Works vol. 9.I "The Concept of the Collective Unconscious"*, Princeton, Bollingen Series XX, 1951.
3. Kristeva J., *Oscillation Between Power and Denial // New French Feminism: An Antology*, New York, Schocken Books, 1981.
4. Moody Gayle Lawson, *The Quest for Selfhood: Women in the Novels of Margaret Atwood*, Baylor University, Waco, Texas, 1993.
5. *Once upon a Time: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings* (ed. By Sarah A. Appleton), Cambridge Scholar Publishing, 2008.
6. Pringle M.M., *The Desire of the Woman Which Is For the Desire of the Man: Feminist Readings in Austen and Atwood*, The University of North Dakota, 1994.
7. Rao E., *Strategies for Identity: the Fiction of Margaret Atwood*, Peter Lang, New York, 1993.
8. Sexton M., *The Woman's Voice: the Post-Realist Fiction of Margaret Atwood, Mavis Gallant and Alice Munro*, University of Ottawa, Ottawa, Canada, 1993.
9. Weaver R.M., *Innovation within the Modern Short Story through the Interaction of Gender, Nationality and Genre: M. Atwood's Wilderness Tips and Alice Munro's Open Secrets*, University of Manitoba, Winnipeg, Manitoba, 1996.
10. Wilson S., *Margaret Atwood's Fairy-Tale Sexual Politics*, Jackson, University of Mississippi, 1993.
11. Wittig M., *Les Guerilleres // New French Feminism: An Antology*, New York, Schocken Books, 1981.

**ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ И РАЦИОНАЛЬНОЕ НАЧАЛА В
ОБРАЗЕ ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ СБОРНИКА РАССКАЗОВ
ЭЛИС МАНРО «ТЫ КЕМ СЕБЯ ВООБРАЖАЕШЬ?»**

В статье рассматривается образ главной героини сборника рассказов канадской писательницы Элис Манро «Ты кем себя воображаешь?» (Who do you think you are?) 1978 года в аспекте корреляции оппозиций «эмоциональное – рациональное», «город – деревня», «мужское – женское».

Ключевые слова: Элис Манро, Канада, рациональность, эмоции, гендер.

The article discusses the image of the main heroine of the short stories book “Who do you think you are?” (1978) written by Alice Munro in the contexts of overlapping oppositions “emotions – rationality”, “city – village”, “male – female”.

Keywords: Alice Munro, Canada, rationality, emotions, gender.

Лауреат Нобелевской премии по литературе 2013 года, канадская писательница Элис Манро (род. в 1931 г.) оставила творческую деятельность за год до вручения престижной награды, однако интерес критиков и литературоведов к её произведениям растёт с каждым годом. Сохраняя верность однажды выбранной форме, она, наряду с Джеймсом Джойсом, Уильямом Фолкнером и Эрнестом Хемингуэем, является признанным мастером в области данного жанра, неслучайно Нобелевский комитет вручил ей премию с предельно ясной формулировкой – «мастеру современного рассказа» [The Nobel Prize 2013, перевод – К.В.]. В последнее время писательницу всё чаще сравнивают с Антоном Чеховым [Merkin 2004]. Их сближает не только обращение к образу маленького человека, хотя у Манро преобладают женские персонажи, но и сходство стиля. Заметим, что писательнице, явно влюблённой в своих героинь, очень трудно расставаться с ними, поэтому

она предпочитает возвращаться к некоторым персонажам снова и снова, изображая их взросление, взлёты и падения. Таким образом, рассказы «сериализируются», образуя синтетическую форму некоего проторомана. Одним из наиболее характерных приведений, относящихся к данному жанру, является, на наш взгляд, «Ты кем себя воображаешь?» (Who do you think you are?). Эта книга в 1978 году была удостоена самой престижной канадской награды – премии Генерал-губернатора. Героиня этого повествования, по имени Роза, показана на разных этапах своего взросления: от раннего детства до зрелости, причём события её жизненного пути располагаются не совсем в хронологическом порядке благодаря сложной системе воспоминаний. Об одних и тех же событиях рассказывается то от лица ребёнка или подростка, то с точки зрения уже повзрослевшей женщины. Можно сказать, что перед читателем предстаёт настоящий роман воспитания, фрагментированный и разделённый на сегменты сознанием человека второй половины XX века.

Любимые героини Элис Манро – это всегда аутсайдеры, с точки зрения окружающего их общества, они слишком умны, чтобы быть принятыми, слишком пылки, чтобы довольствоваться той жизнью, которую предлагает им чопорная Канада 50-х и 60-х годов, в которой чаще всего разворачивается действие рассказов писательницы¹. В целом можно сказать, что у Элис Манро оппозиционное начало традиционной антиномии «рациональное – эмоциональное» снято: у её героинь отсутствует конфликта ума и сердца, они одновременно и умны, и способны на страсть, подобную каренинской. Главная проблема этих девушек заключается в том, что они, выделяясь на общем достаточно сером и консервативном фоне, не хотят вписываться, «выпендриваются» и «воображают из себя», то есть перед нами интересная вариация антиномии «рациональное/эмоциональное – посредственное». Собственно говоря, название рассматриваемого в данной работе сборника тесно связано с концепцией канадского общества, представленного в произведении Манро. Более того, в интервью автор сама неоднократно отмечала, что выражение «ты себя кем воображаешь?» имеет к ней самой непосредственное

отношение: «Я выросла в деревне, я выросла среди людей ирландско-шотландского происхождения, и там была очень распространена идея не стараться слишком сильно, никогда не считать себя слишком умным. Это был один из популярных образов: “А! Ты считаешь себя очень умной?” А чтобы делать что-то такое вроде сочинительства, нужно считать себя довольно умной на некоторое время, но я была исключительным человеком» [Alice Munro: In Her Own Words 2014: 327, перевод – К.В.]. Можно сказать, что Роза – это в определённом смысле автобиографический персонаж, повторяющий некоторые вехи жизни автора и воспроизводящий её критические суждения о деревенской Канаде.

Главная героиня определённо умнее окружающих: она хорошо учится в школе, выигрывает стипендию на бесплатное обучение в университете, впервые самостоятельно едет за покупками в Торонто на деньги, полученные в награду за сочинение на тему «Наука и искусство в мире будущего». Об этой работе Фло, приёмная мать девочки, олицетворяющая скорее мир прошлого, шутя замечает, что приз дали, вероятно за то, что «она проглотила словарь» [Манро], однако женщина признаёт интеллектуальное превосходство падчерицы. И эмоционально-чувственная жизнь Розы с самого детства оказывается ярче и сложнее, нежели у большинства её сверстников, для которых секс под деревенским крыльцом является обыденностью, частью повседневности, а вот чистая любовь – поводом для насмешек. Будучи ещё совсем маленькой, главная героиня влюбляется в старшеклассницу Кору, боготворя, смотрит снизу вверх на необычные наряды девушки, присланные ей из города, на лак для ногтей, отмечает почти уже женственные формы. Роза крадёт конфеты из магазина мачехи, чтобы сделать символическое подношение своему кумиру, но ни Кора, ни Фло, явно принадлежащие одному сообществу, не могут оценить глубины и искренности чувства ребёнка. И даже годы спустя этот эпизод продолжает быть триггером злых шуток.

Рациональность и эмоциональность Розы в данной книге рассказов коррелируют с другими традиционными культурными

антиномиями: «мужское – женское», «город – деревня». Попробуем рассмотреть данные пересечения на конкретных примерах. Показательно, что главный мужчина, соединяющий двух столь непохожих женщин, – отец Розы и муж Фло – умирает практически в начале книги от последствий газовой атаки, пережитой ещё в Первую мировую войну, но и до этого он очень редко вмешивается во взаимоотношения внутри семьи и присутствует где-то за кулисами повествования. Роза чаще слышит, чем видит, его бормотание за стенами мастерской, кашель наверху в комнате во время острой формы болезни. Однако и после смерти отец всё время незримо присутствует в жизни дочери. Именно от него Роза наследует не только рациональность, любовь к учению, литературе, но и многие черты характера, считающиеся в традиционном обществе исконно «мужскими». Интеллект в послевоенной Канаде трактовался как минус для женщины, порой более страшный, чем физическое увечье, и Манро акцентирует внимание на этом факте практически в каждой своей книге. «Правильный» паттерн женского отношения к учёбе демонстрирует, например, Кора, не закончившая старших классов, и, конечно, Фло: «Каждый вечер Роза приносила домой груз учебников. Латынь, алгебра, древняя история, история Средних веков, французский, география. “Венецианский купец”. “Повесть о двух городах”. “Короткие поэмы и стихотворения”. “Макбет”. Фло относилась к учебникам с неприязнью, как и к любым другим книгам. Казалось, неприязнь усиливается пропорционально толщине и весу учебника, тёмному колориту и мрачности обложки, а также длине и сложности слов в названии. “Короткие поэмы” привели Фло в ярость, потому что, открыв книгу, она обнаружила поэму в пять страниц длиной. Фло коверкала названия. Роза считала, что Фло делает это нарочно. “Ода” произносилась с ударением на последнем слоге, а “Улисс” заканчивался долгим шепелявым “ф”, словно главный герой был пьян» [Манро].

Отцу как носителю мужского начала было свойственно совсем иное отношение к печатному слову, однако и он был вынужден следовать неписаным правилам консервативного

канадского общества в воспитании маленькой женщины: «Безусловно, это для отца она приносила книги. Для того чтобы перед ним похвалиться. И он смотрел на её книги, он в жизни не мог пройти мимо книги без того, чтобы не взять её в руки и не посмотреть название. Но говорил только: “Смотри, а то станешь чересчур умная”» [Манро]. В этих словах звучит главный страх мужчины середины XX века, боящегося, что женщина действительно станет «чересчур умной» и окончательно выйдет из-под контроля маскулинности, что и произойдёт в дальнейшем в конце 60-х. Интересно, что Роза противопоставляется вовсе не отцу, а мачехе: «Роза знала, что идеалом женщины для отца была Фло. Собственно он не уставал повторять это. Женщина должна быть энергичной, практичной, экономной, всякое дело должно гореть у неё в руках; она должна иметь острый житейский ум; должна уметь торговаться, командовать людьми, видеть их насквозь, что бы они из себя ни строили. Но в то же время, что касается умственной жизни, женщина должна быть простодушной, почти как ребёнок; презирать карты и длинные слова, книжную учёность; голова у неё должна быть очаровательным образом забита искорёженными обрывками знаний, предрассудками и народными приметами.

– У женщин голова работает по-другому, – сказал однажды отец Розе, когда между ними царил перемирие и даже дружелюбие – Роза тогда была помоложе. Возможно, отец забыл, что Роза и сама в будущем станет женщиной. – Они верят в то, во что им нужно верить. Ход их мысли никак не проследить.

Это говорилось по поводу убеждения Фло, что человек, ходящий по дому в калошах, непременно ослепнет.

– Зато они умеют управлять жизнью – такой уж у них талант. Это не в голове. В некоторых отношениях они ловчей мужчин» [Манро].

Показательно, что отец, во-первых, словно «забывает» о феминности Розы, негласно признавая наличие мужского начала у дочери, а во-вторых, признаёт верховенство женщин в бытовой сфере и как продукт своей эпохи утверждает, что это «не в голове», то есть полностью отказывает женщинам в

рациональности. Но дочь для него существует вне оппозиции мужского и женского, в связи с чем, он испытывает противоречивые чувства к ней: «преступление Розы частично состояло в том, что она – особа женского пола, но упорствует в заблуждении, не желая становиться женщиной правильного типа. Но это было ещё не все. Настоящая беда заключалась в том, что в Розе сочетались и продолжались качества отца, которые он сам считал худшими. Все недостатки, что он успешно задушил, прекратил в себе, снова всплыли на поверхность в Розе, и она отнюдь не выказывала готовности бороться с ними. Она грезила и уходила в себя, она была тщеславна и обожала работать на публику; она жила исключительно воображением» [Манро]. «Неправильная женщина» с самого детства, Розавызывает у него одновременно и отвращение, и гордость за её успехи, за её амбиции, он надеется, что она добьётся большего в жизни, чем он. Сама Элис Манро говорила в интервью, что в её юности «мир чтения и сочинительства был более открыт женщинам, чем мужчинам» [Alice Munro: In Her Own Words 2014: 328, перевод – К.В.], которые должны были заниматься фермерством или другим физическим трудом, поэтому выбиться в люди благодаря образованию удавалось именно таким, как Роза. Отец, несмотря на свою проницательность, практический ум и любовь к Шекспиру вынужден считаться с ожиданиями общества и скрывать определённые черты своей личности, чтобы оставаться в рамках модели «мужчина-кормилец» и «глава семьи», даже если фактически это уже не соответствовало действительности из-за его болезни. Только женщина могла позволить себе быть достаточно отчаянной, чтобы порвать со всеми условностями и решиться на бунт, в том числе и интеллектуальный.

Само собой, это обстоятельство тесно связано с оппозицией «город – деревня», внутри которой обитают герои. Дом Розы находится в Западном Хэнрэтти, бедном пригороде, где элитой считаются семьи рабочих. В школу в Хэнрэтти, настоящий город со своими богачами, врачами, дантистами, адвокатами, она ходит по мосту, пересекая каждый день своеобразную сакральную границу между невежеством и образованием, бедностью и

богатством, варварскими обычаями и воспитанием. Долгое время Роза оказывается единственным персонажем, которому удаётся преодолеть символическое пороговое пространство реки как символа будущих успехов и подъёма по социальной лестнице. Даже отец девушки, чтобы пересечь самый последний порог, уезжает в Торонто, там, в большом городе, в больнице, он проводит последние дни и тихо умирает.

Разделение на «городских» и «деревенских» в жизни Розы чувствуется и в мелочах: дети из Хэнрэтти даже на завтрак едят совсем иные блюда, чем обитатели Западного Хэнрэтти. И желая пересечь границу не только физически, но и ментально, стремясь принадлежать другому обществу, старшекласница-Роза идёт на обман. Она пытается нащупать общий культурный код и говорит, что ела на завтрак «половинку грейпфрута», которого никогда не было в магазине её мачехи: «Ей безумно хотелось показать, что она из городских, вопреки месту рождения, – что она одна из этих едящих вафли и пьющих кофе, лощёных и хладнокровных обладателей “кухонных островков”» [Манро]. Автор, в первую очередь, концентрирует внимание на том, как естественно, бойко и смело её героиня примеряет на себя новую роль и порывает с деревенской жизнью за рекой, хотя ей удаётся обмануть далеко не всех. В момент пересечения моста по пути домой, весьма символический момент возвращения из иного мира в реальность, кто-то кричит ей в насмешку: «Половинка грейпфрута!» И эта дразнилка будет преследовать её и после. Так как Роза не видит своего преследователя, можно предположить, что это был её собственный внутренний голос, иронизирующий над попытками девушки жить чужой жизнью, однако она не испытывает иллюзий по отношению к себе и не чувствует угрызений совести, довольно цинично подходя к вопросу: «Когда строишь из себя что-то, приходится попотеть» [Манро].

В этом смысле Розе намного проще преодолевать социальные и гендерные стереотипы, чем её отцу, вынужденному скрывать свой интеллект и тягу к прекрасному как нечто постыдное для деревни. Так, например, работая в мастерской с мебелью, он постоянно бормочет себе под нос бессмыслицу,

однако иногда среди несвязных звуков прорываются фрагменты из пьес Шекспира. «Когда отец это понимал, он принимался для маскировки кашлять, а затем воцарялась необычная настороженная тишина» [Манро]. И даже для Розы человек, способный на такое, и её отец – две абсолютно разные личности. Тем не менее, эта потаённая сторона вроде бы знакомого человека привлекает и манит подслушивать. Прочитированная строка из «Бури» «оглушила Розу, словно её хлопнули рукой по груди, – не больно, но ошарашивает. Ей пришлось обратиться в бегство, убраться подальше. Она знала, что услышанного достаточно, и к тому же что, если он её застанет? Будет просто ужасно» [Манро].

Необходимость скрывать в деревне свою начитанность, любовь к языку Шекспира, интимность этих откровений автор остроумно сравнивает со звуками, что доносятся из туалета. Первую уборную в доме Фло смогла оборудовать только в углу кухни, поэтому любой звук естественных отправлений был слышен любому находящемуся неподалёку, но все делали вид, что ничего не происходит: «никто никогда вроде бы не слышал и не слушал и тем более никогда не комментировал. Человек, издающий звуки в туалете, не имел ничего общего с человеком, который оттуда выходил» [Манро]. В данном случае бахтинский «телесный низ» метафорически замещает и десакрализует духовность, тягу к искусству, красоте: в равной мере и то, и другое безопаснее и, главное, приличнее не замечать.

Подводя итоги, следует сказать, что как таковой оппозиции «рациональное – эмоциональное» в образе Розы нет: её насыщенная интеллектуальная и чувственная жизнь противопоставлена критически оцениваемому деревенскому послевоенному обществу Канады, существующему под властью гендерных и социальных стереотипов.

Примечания

¹ См.: Воронцова К.В. Старый Свет глазами Нового Света: комплекс локальных текстов в сборнике рассказов Элис Манро «Беглянка» // Восток-Запад: пространство локального текста в

литературе и фольклоре. – Волгоград: Перемена, 2019. – С. 398–404.

Литература

1. Манро Э. Ты кем себя воображаешь? [Электронный ресурс]. – Санкт-Петербург: Азбука, 2015. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=77162&p=1 (дата обращения: 10.10.2019).
2. Alice Munro: In Her Own Words. Interview by Stefan Asberg // The Nobel Prizes. – Sagamore Beach: Watson Publishing International LLC, 2014. – С. 323–337.
3. Merkin D. Northern Exposure [Электронный ресурс] // The New York Times 24.10.2004. URL: <https://www.nytimes.com/2004/10/24/magazine/northern-exposures.html> (доступ: 10.10.2019).
4. The Nobel Prize in Literature 2013 [Электронный ресурс] // NobelPrize.org. Nobel Media AB 19.07.2019. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/summary/> (дата обращения: 10.10.2019).

И. Яндль
Австрия, Вена

ДЕТСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ: РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГАЙТО ГАЗДАНОВА И ПАВЛА САНАЕВА

В статье уделяется внимание рациональным и эмоциональным компонентам детского восприятия в произведениях Гайто Газданова «Счастье» и Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом». Противопоставляются два юных героя, которые понимают социальные отношения более четко, чем окружающие их взрослые: причём газдановский Андрэ делает свои выводы рационально, а санаевский Саша – по эмпатическому восприятию ситуации.

Ключевые слова: детская перспектива, эмпирическая реальность, рассуждение, эмпатия, восприятие, чувства.

The article discusses child perspective in literature referring to rational and emotional components of perception. Two young characters will be contrasted: Both of them perceive social relationships more clearly than the adults responsible for them, but while Gazdanov's André generates his insights by rational deduction, Sanaev's Sasha gains them through empathy.

Keywords: child perspective, empiric reality, ratio, empathy, sensation, emotion.

Предметом анализа в данной статье является соотношение эмоционального, рационального и иррационального в рассказе Гайто Газданова «Счастье» (1932) и автобиографической повести «Похороните меня за плинтусом» (1996) Павла Санаева.

Как известно, рациональное и эмоциональное имеют отношение к концепту эмпирической реальности Иммануила Канта, который отмечал связь пространства с перцепцией, а времени – с чувствами, из чего «рождается субъективность человека во взаимосвязанности восприятий и эмоций: «Что меня обманывает, зрение или чувство? (Ведь эмпиризм основывается на чувствуемой, а рационализм – на усматриваемой необходимости)» [Kant 2014: 119]. Исходя из этой посылки, эмпирическую реальность, получившую отражение в изящной словесности, следует рассматривать именно как соотношение между эмоциональным и рациональным.

Говоря о маленьких героях художественных произведений, следует вспомнить и высказывание Джона Локка, полагавшего, что разум как врожденное свойство не присущ человеку: «Очевидно, что дети <...> не имеют ни малейшего понятия или помышления» [Локк 1985: 97]. Между тем, детское восприятие не является ни безрассудным, ни неосознанным.

По мнению психологов, ребенок осваивает свои чувства в процессе общения со взрослыми, в то время как его самосознание тесно связано с нарративной логикой собственной биографии¹. Неслучайно Лев Выготский в исследовании «Мышление и речь» (1934), анализируя соотношение между общением и самопознанием, указывал на важную роль эмоций в этом

процессе: «Сама мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции» [Выготский 1999: 302–303].

Как правило, взрослые понимают суть социальных обстоятельств, а дети их чувствуют. Так, например, в рассказе Газданова мальчик, по имени Андрэ, несмотря на скрытный характер, лучше, чем его отец, понимает причины измены мачехи, а Саша Савельев, детское *alterego* Павла Санаева, хорошо усвоил, что не следует демонстрировать любовь к матери в присутствии ревнующей к ней бабушки, у которой он живет. Однако не следует противопоставлять эмоциональное начало рациональному, скорее всего, перед нами два «слоя» информации, которые часто не совпадают.

Традиционно «мир ребенка <...>наполнен гармонией родительской любви, играми с товарищами, детскими забавами и нехитрыми радостями» [Перевалова 2018: 191]. Однако ни в рассказе Газданова, ни в повести Санаева мы не встречаем покоя, счастья и надежной любви родителей: «детский рай» существует только как представление юных героев о времени до потери матери, которое они не помнят. Из-за разлуки с самым близким человеком мир детства воспринимается как ежедневное столкновение со сложными обстоятельствами, которые касаются в большей степени проблем взрослых. Причём герой рассказа Газданова – Андрэ – к жизненным перипетиям относится скептически. Хотя наивная детскость контрастирует с тем, что ему исполнилось уже пятнадцать лет, данная констелляция рефлектирует неполноценность подростка в отношениях со взрослыми, что является типическим для реализма XIX-ого века². В отличие от Андрэ, Саша Савельев живет и мыслит в обособленном детском мире, что характерно в большей степени для нового реализма XXI-го века, который в рамках сочетания социальной зависимости со свободой мышления старается ограничить влияние взрослых на детские решения и поступки.

Повесть Павла Санаева «Похороните меня за плинтусом» начинается с общих автобиографических сведений: «Меня зовут

Савельев Саша. Я учусь во втором классе и живу у бабушки с дедушкой. Мама променяла меня на карлика-кровопийцу и повесила на бабушкину шею тяжелой крестягой. Так я с четырех лет и вишу [Санаев 2018: 5]. Это экспрессивное признание воспринимается как «сказ». Дословно повторяя то, что слышит от взрослых, особенно от бабушки, рассказчик живописует безрадостную картину своей жизни. Отметим, что в произведении Санаева эмоциональное начало явно преобладает над рациональным, причём не только тогда, когда автор воспроизводит мировоззрение ребенка, но и когда он описывает поведение бабушки. Непредсказуемые аффекты, которыми обычно отличаются дети, присутствуют особенно в её отношении к Саше. Несмотря на то, что бабушка часто сетует на страдания, связанные с присмотром за внуком, она воспринимает его как самое ценное в своей жизни: «Она говорила, что сама любит меня больше жизни, и знакомые, дивясь на такое счастье, восхищенно качали головами и, сокрушаясь моей несообразительностью, требовали: „Обними бабушку свою, что стоишь! Сколько сил она тебе отдает, пусть видит, что ты ее тоже любишь”» [Там же: 204]. Данная цитата свидетельствует о том, что бабушка действительно требует от мальчика наглядных доказательств любви, тем самым вынуждая его подавлять и скрывать истинные эмоции.

Хотя Саша постоянно скулит по маме, он знает, что открыто проявлять свои чувства нельзя, чтобы не огорчать бабушку, которая является его «жизнью, а мама – редким праздником. У праздника были свои правила, у жизни свои» [Там же: 226]. Соблюдение этих правил приводят к тому, что ребёнок начинает демонстрировать негатив по отношению к маме: он смеётся, когда бабушка с балкона на неё выливает вермишель. Мальчик очень тонко ощущает, что ему дозволено и чего нельзя. На этом уровне он рационально принимает решения и действует так, как ему нужно, чтобы избежать проблем и чтобы не разочаровать ни мать, ни бабушку, которых он искренне любит. Наблюдая за поведением взрослых, Саша учится хитрить, чтобы легче устроить впоследствии свои отношения с окружающими. Таким образом, он приобретает способность к более сложным

рассуждениям, синтезирующим эмоциональное и рациональное начала. Если же попытаться оценить действия бабушки, то можно заметить, что старая женщина одновременно реагирует на происходящее и эмоционально, и иррационально: оказывая моральное давление на близких ей людей, причиняя им страдания, она, тем не менее, любит и свою дочь, и своего внука.

В отличие от Саши и его бабушки, персонажи рассказа «Счастье» сильными аффектами не отличаются. По наблюдению Лазло Диенеш, в поведении героев Газданова преобладают эмоции, которые характерны для «дорационального, детского мировоззрения» [Диенеш 1995: 157]. Кроме того, можно заметить «тесное взаимоотношение перцепции и эмоции, которое часто фигурирует как самостоятельный процесс, независимый от фабулы, хотя такие описания обычно ее мотивируют» [Jandl 2019: 19]. Для данного рассказа характерна ещё одна авторская особенность: противопоставление недетского мировосприятия ребёнка и детской наивности взрослого.

В отличие от доверчивого родителя, не замечающего, как ему изменяет вторая жена, подросток догадывается об этом, анализируя разговор Мадлэн с её любовником: «Когда я еду к вам, – ответил мужской голос, – я чувствую, что у меня вырастают крылья. – Крылья любви? – опять сказала Мадлен. <...> Андрэ отошел от окна и сел в кресло. <...> – Крылья любви, – повторил он про себя, – где я читал про крылья? И он вспомнил, что читал про некоторые породы муравьев, у которых во время периода любви вырастают крылья, и они поднимаются в воздух и потом падают и гибнут тысячами.<...> Вот они, крылья любви. Это о них говорит Мадлен. А папа? И Андрэ лег на диван и заплакал» [Газданов 2009: 346]

Разумеется, Андрэ воспринимает измену мачехи интуитивно-эмоционально, на том уровне, на котором он ощущает отношения взрослых, но себе он объясняет это событие, руководствуясь ассоциативно-логическими рассуждениями, являющимися закономерным продолжением его естественнонаучных интересов. Его эмоциональная реакция является следствием сильного потрясения, возникшего в

результате рационального осознания подростком самого факта измены. Отец же Андрэ, напротив, довольно долго не замечает этого печального обстоятельства, этому добродушному человеку не свойственны ни рациональное сомнение, ни интуитивно-эмоциональное восприятие данной ситуации.

Как и в тексте Санаева, эволюцию эмоционального начала в рассказе Газданова можно проследить, анализируя разговоры взрослого и ребёнка. Однако, в отличие от Сашиного общения с бабушкой и мамой, между Андрэ и его отцом существует полная гармония. Если герой Санаева постоянно непроизвольно вступает в эмоциональные споры со взрослыми, то персонажи Газданова предпочитают даже не обсуждать личные чувства: «Потом Андрэ подумал о своих вечерних разговорах с отцом, которые стали происходить только в самое последнее время, когда Дорэн впервые заговорил с сыном как со взрослым. Чаще всего это был один и тот же спор; он начинался с того, что Андрэ приходил к отцу спросить его мнение о том или ином историческом событии или о книге, которую он прочитал. – Ну, хорошо, – говорил Дорэн, – скажи мне, пожалуйста, что ты думаешь по этому поводу, а я потом тебе сообщу, какая это понимаю» [Там же: 349]. Таким образом, размышляя на отвлечённые темы, собеседники касаются больных тем, связанных с эфемерностью чувства любви и страха. Это понимает не только Андрэ, но и его отец, который, так же как и сын, неспособен открыто выразить то, что эмоционально происходит внутри него. Таким образом, взаимопонимание достигается без разговора на деликатные темы и выражается не столько в словах, сколько в ласковых детских жестах: Андре «частовысказывал то, что писал или собирался писать, иногда он касался вопроса, который все время не давал ему покоя, – вопроса о Мадлен; но он делал это в такой отдаленной форме, что отцу в голову не приходила мысль, что речь идет о его жене. Но всякий раз, когда Андрэ упоминал о любви, Дорэну делалось и стыдно, и хорошо в одно и то же время; стыдно потому, что он был женат на Мадлен, и хорошо потому, что он вспоминал о матери Андрэ. Впрочем, он сдерживался и только один раз посадил Андрэ к себе на колени, –

точно Андрэ было восемь лет, – и сказал ему: Андрэ, ты знаешь, как я тебя люблю? – Знаю, папа» [Там же: 349].

Эта ситуация вызывает у героев, которые обычно держат дистанцию, чувство стыда, тем не менее именно исключительная близость позволяет им признаться друг другу в самых нежных чувствах. Интересно, что Андрэ, никогда открыто не говорит об отношениях отца с женщинами, интуитивно понимая сложность данной эмоциональной ситуации. Отец, со своей стороны, реагируя на намеки сына, также не заводит личные разговоры на тему, которую он, кажется, воспринимает как случайную, хотя Андрэ к ней неоднократно возвращается.

Эмпирическая реальность ребенка в рассказе Газданова позитивно связывает эмоциональное и рациональное: Андрэ получает знания, руководствуясь своими чувствами, но выражает их при помощи рациональных метафор, чтобы не испугать отца. Родитель же избегает упоминаний о своих переживаниях, в процессе взрослых разговоров с сыном стараясь просто сохранять дистанцию. Если старший из собеседников ни письменно, ни устно не выражает своих сокровенных чувств и мыслей, то Андрэ в дневниковых записях и художественных эскизах воплощает свою внутреннюю речь, тем самым как бы закладывая своеобразный «фундамент» для совершенствования автобиографической памяти, способности к самосознанию и формированию аналитического взгляда на отношения окружающих его людей.

Все описанное выше позволяет нам сделать вывод о том, что и в произведении Газданова, и в повести Санаева рациональное начало превалирует в сознании не взрослых людей, а маленьких героев. Данное обстоятельство обусловлено, в первую очередь, позицией рассказчика, рассматривающего мир детства глазами и взрослого повествователя, и ребёнка, причём взгляд последнего является острашением, подчёркивающим иррациональность конфликтов окружающих его людей. Авторы наглядно демонстрируют, как естественное, добродушное мировоззрение детей страдает от действий взрослых, и стараются ограничить последствия агрессивного потенциала их отношений.

Примечания

¹ См. подробнее: Fivush R. Die Entwicklung des autobiographischen Gedächtnisses. Übersetzt von Florian Hessel // Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald (изд.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 2010. – С. 45–53.

² См.: Jandl I. Der Jugendliche in der Russischen Literatur vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart // Frieß, Nina; Lenz, Gunnar; Martin, Erik: Grenträume – Grenzbewegungen. Т 2. – Potsdam: Universitätsverlag, 2016. –С. 125–148.

Литература

1. Выготский Л.С. Мышление и речь. – М.: Лабиринт, 1999. – 350 с.
2. Газданов Г. Собрание сочинений: в 5 т. / под ред. Т.Н. Красавченко. – М.: Эллис лак, 2009. –Т. 2. – С. 335–366.
3. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Перевод Т.К. Салбиева. – Владикавказ: Изд-во Северо-Осетинского института гуманитарных исследований, 1995. – 303 с
4. Kant I. Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Bd III. Hrsg.v. Wilhelm Weischedel. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2014. – 302 с.
5. Локк Дж. Сочинения: в 3-х т. / Под ред. И.С. Нарского. – М.: Мысль, 1985.– Т. 1. – 623 с.
6. Перевалова С.В., Савина, Л.Н., Тропкина, Н.Е. Пространство детства в русской литературе XIX – начала XXI века. – Волгоград: Перемена, 2018. – 191 с.
7. Санаев П. Хроники раздолбая. Похороните меня за плинтусом. – М.: Изд-во АСТ, 2018. – 480 с.
8. Jandl I. Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov. Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild. – Berlin: Peter Lang, 2019. – 566 с.

РАЗДЕЛ 5. ДИХОТОМИЯ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ ХХІ ВЕКА

Ю.Г. Семикина
Россия, Волгоград

ФОРМЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНЫХ И РАЦИОНАЛЬНЫХ ОСНОВ МИФОЛОГИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ КОНЦА ХХ – НАЧАЛА ХХІ ВВ.

В статье рассматриваются формы проявления иррациональных и рациональных основ мифологического сознания в женской прозе.

Ключевые слова: женская проза, поэтика, мотив, иррациональное, рациональное, онейрология.

The article considers the correlation of irrational and rational in mythological consciousness in women's prose.

Key words: women's prose, poetics, motive, irrational, rational, oneirology.

В женской романной прозе конца ХХ начала ХХІ вв. используются различные формы проявления иррациональных и рациональных составляющих мифологического сознания. Решая художественные задачи на уровне формы и содержания, авторы обращаются к мифопоэтике вследствие ее полифункциональности. Писательницы намеренно используют архетипы, мифологемы, образы-символы, отсылки к известным мифам, выстраивают в произведении мифопоэтическую модель мира, чтобы активизировать мифосознание и подсознание читателей. Обращение к уже существующей мифологической системе дает возможность проводить множественные аналогии, расширять парадигму ассоциаций, обращаться к коллективному бессознательному и опосредованно влиять на социальную реальность.

Смерть человека (героя произведения), бесспорно, относится к архетипическим ситуациям. Мысль о смерти (упоминание её символа или образа) как в обществе, так и у отдельного индивида, реализуется в конкретных танатологических образах и символах, вызывает определённые эмоции и психические установки. Более того, представления о смерти являются не только «принадлежностью» бессознательного, но и предсознательного, а представления о потустороннем мире – важный компонент социально-психологических установок человека (и общества в целом), его ментальности. Неосознанное или невыговоренное играет особенно важную роль в танатологической сфере, являясь в то же время импульсом художественной деятельности.

В романах Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» и М. Галиной «Малая Глуша» (вторая часть) образы-символы, связанные с понятиями жизни и смерти появляются уже с первых страниц произведения (тайна смерти связана с особой диалектикой тайны рождения). Действительно, «переход» от одной стадии существования в мире к другой сопровождается символической или реальной смертью. В своих произведениях Л. Улицкая и М. Галина выстроили своеобразную систему образов-символов, связанных с темами жизни и смерти, – это *дверь, небо, вода и песок*. Эти символы связаны с понятием «судьба». Символичным является преодоление героями различных преград, например, во сне Елены Георгиевны персонажи произведения должны были перейти на другой берег гигантского провала. Переправа через реку в мифологической традиции также считается символом коренных перемен в жизни. Во второй части романа М. Галиной «Малая Глуша» главные герои Евгений и Инна отправляются в царство мертвых, чтобы забрать оттуда своих родных: жену и сына. Во время путешествия они преодолевают ряд преград, соотносящихся в мифопоэтической символике с понятиями «жизнь» – «смерть».

Пространственно-временная организация текста реализуется в романах Л. Улицкой и М. Галиной посредством системы мифопоэтических символов. Основные символы,

связанные в снах Елены Георгиевны с темой жизни и смерти, – это дверь и окно. Согласно мифопоэтической традиции, дверь и окно имеют двойственную (бинарную) символику: начало – конец, спасение – гибель, земная жизнь – потусторонний мир, жизнью – смерть и т.д.

Все явления жизни подчиняются определенным циклам: день – ночь, жизнь – смерть (жизнь человека, природы, Вселенной и их смерть). Основные герои романов Л. Улицкой и М. Галиной подсознательно соотносят свою жизнь с жизнью Вселенной. Своеобразное танатологическое наполнение имеет у Л. Улицкой мотив течения времени («игра со временем»), обладающий множеством культурологических и философско-религиозных ассоциаций. Время в романе не просто связано с жизнью и смертью героев произведения, оно также связано с мифопоэтическими символами воды и песка, которые, в свою очередь, являются своеобразными скрепами в произведении, соединяющими в единое целое сцены описания реального бытия и инобытия. Вода – одна из фундаментальных стихий мироздания. В самых различных мифологиях она – первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса, это среда, агент и принцип всеобщего зачатия и порождения. Но зачатие требует как женского, так и мужского начала; отсюда два аспекта мифологемы воды. В роли женского начала вода в мифах выступает как аналог материнского лона и чрева [Аверинцев 2003: 240]. Вода в мифологии – плодотворящее мужское семя, заставляющее землю «рожать». Двоякость функций воды воплощена в романе Л. Улицкой в истории отношений супружеской четы. Павел Алексеевич являет собой мужское порождающее начало (символична профессия героя произведения – врач, помогающий ребенку появиться на свет или лишаящий ребенка жизни). Елена Георгиевна, соответственно, олицетворяет собой женское начало в романе. В тексте произведения упоминается богиня из шумеро-аккадской мифологии (Ламассу), которая, связана с культом плаценты, т.е. имеет непосредственное отношение к деторождению. Ламассу первоначально изображалась в виде крылатого льва с человеческой

(мужской) головой и пятью ногами, т.е. она сочетает в себе и мужское и женское начала. Андрогинность богини можно соотнести с древним орфическим мифом, согласно которому некоторые предки людей были двуполовыми существами. Зевс разрубил их, в результате чего появились две половинки, которые ищут друг друга (если они находят друг друга, то возникает любовь) [Аверинцев 2003: 358]. В романе не раз подчеркивается, что Павел Алексеевич и Елена Георгиевна подходят друг другу, словно две половинки, но по трагическим обстоятельствам они не могут иметь детей. Таким образом, логика мифа нарушается в реальном мире, но она восстанавливается в инобытии, когда герои встречаются.

Мотив рождения и перерождения (как духовного, так и физического) также связан в произведении с символом воды. Вода, в соответствии с мифологическим значением, является границей между мирами – реальным и потусторонним. Например, беременная женщина может вместилищем иного, мифического пространства (ребенок рождается и переходит из мифического пространства в реальное). Вода может отождествляться с землей как другим воплощением женского начала. Так возникает возможность в контексте романа сопоставить воду с песком в пустыне из сна Елены Георгиевны. Символ воды в романе Л. Улицкой имеет еще одну грань: вода – это свет в различных его проявлениях (в системе противопоставлений жизнь – смерть, свет - тьма).

Для романной женской прозы характерно обращение к онейрологическим мотивам. Сон позволяет изобразить различные психические процессы, «другую» реальность, прошлые исторические эпохи или, наоборот, будущее. Для женской прозы характерно соединение онейрологии с танатологией: *сон* – *смерть* и *смерть* – *сон*. В некоторых романах (Л. Улицкая «Казус Кукоцкого», «Медея и ее дети», Л. Петрушевская «Номер Один, или В садах других возможностей») сны связаны с пространственно-временной организацией текста, которая реализуется в том числе и посредством системы символов, взаимосвязанных между собой и пересекающихся с темами,

мотивами и образами. Например, наиболее часто встречающиеся символы в снах Елены Георгиевны – это дверь, окно, вода, песок, свет, небо, переход по мосту через каменное русло иссохшей реки. Особое значение эти символы приобретают в сочетании с мотивом времени. Время в романе не просто связано с жизнью и смертью героев романа, оно тесно соотнесено с мифопоэтическими символами воды и песка, которые, в свою очередь являются своеобразными скрепами в произведении, соединяющими в единое целое сцены описания реального бытия и инобытия. Вода в романе является не просто символом, а в большей степени мифологемой. В романе «Казус Кукоцкого» мифологема воды связана с теми частями романа, в которых изображается бытие. Во второй части произведения («сон» Елены Георгиевны об инобытии, о жизни после смерти) функции воды выполняет песок. Ему присущ тот же мифологический контекст, что и воде.

Мотив рождения и перерождения (как духовного, так и физического) связан в произведении с мифологемой воды, которая является границей между мирами – реальным и потусторонним. В контексте романа сопоставить воду с песком в пустыне из сна Елены Георгиевны. В жизни обыденной дети развиваются в чреве матери в воде, а в инобытии взрослые персонажи получают новое рождение в песке. Таким образом, пустыня, в которой оказываются герои произведения и по которой они идут как бы бесцельно, может ассоциироваться в контексте романа с материнским чревом. В утробе матери человек проходит разные стадии развития, т.е. он выполняет особое «задание». Развитие всех детей во чреве унифицировано законами природы. В инобытии каждый персонаж романа, попавший в это пространство, имеет индивидуальное задание, порой ему самому неизвестное. Из текста романа читателям становится ясно, что это задание связано с предыдущей жизнью. Герои переходят в инобытии в другое состояние только после испытания: они должны перейти по железному мосту странной конструкции через каменное русло иссохшей реки. Мост в мифопоэтической традиции является средством связи между

разными ипостасями сакрального пространства. Мост является наиболее сложной частью пути для персонажей, находящихся в инобытии, поскольку он является последним испытанием, которое открывает путь в иное, более совершенное пространство и время, в другой жизненный цикл. В контексте сна Елены Георгиевны мост соотносится с фольклорным мотивом в соответствии с которым, пройдя через мост, души умерших людей попадают в рай.

Автор, связывая смерть со сном, иногда описывает события, происходящие во сне, как реальные. В романе Л. Улицкой сны Елены Георгиевны представлены как пребывание в третьем измерении, то есть события могут восприниматься читателем как реальные. В снах Елены не существует жесткой грани между миром «физическим» и миром «психическим», между реальностью «внешней» и «внутренней». И потому, следуя за героиней, далеко не всегда можно быть уверенным, пересекаешь ли ты физические ландшафты или же совершаешь путешествие по кругам сознания персонажа. Иногда мнимая разница между бытием и небытием исчезает (события, происходившие в инобытии, опережают события, происходящие с персонажами романа в «реальной жизни», в привычной для нас системе координат). В снах Елены Георгиевны равновесие между внешним и внутренним мирами резко нарушено в пользу внутреннего, особенно в конце романа, когда описание внешних событий в жизни героини почти отсутствует.

Как уже отмечалось ранее, для понимания ценностных смыслов в произведении Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» особое значение имеет вторая часть романа, в которой говорится о событиях, происходящих с персонажами в инобытии. Очень важен тот факт, что именно эта часть произведения в большей степени перекликается с эпитафией и отражает его значение: «Истина лежит на стороне смерти» Симона Вайля. Каждый из героев произведения находясь в бытии, ищет свою истину, отражающую смысл его жизни: служение науке, людям, вера в Бога, поиски внешней и внутренней свободы и т.д. Основные персонажи произведения (Павел Алексеевич, Елена Георгиевна,

Илья Гольдберг, Василиса, Сергей и др.) познают до конца истину, смысл жизни только в инобытии (во сне Елены Георгиевны), когда они «рождают себя заново».

В романе Л. Петрушевской «Номер Один, или В садах других возможностей» стихия льда (замерзшей воды) символизирует сферу инобытия «Это место, где уходят в подземный мир, по ступеням вниз, <...> в вечные льды <...>. Никому не дано было видеть, мм, как души уходят туда, тихо уходят, со страданием, с болью протискиваясь, пролезая с трудом в эту дверцу, <...> трудно войти в эти льды непомерные, бесконечные, труден путь смерти <...>» [Петрушевская 2004: 9]. В произведении используется поэтика страшного сна. Переход персонажа из мира живых в мир мертвых и наоборот, как и в романе Л. Улицкой, символизирует рождение к новой жизни.

Авторы-женщины остро переживают исторические события, происходившие в России в XX веке. В своих произведениях они отражают изменения, произошедшие в социальной мифологии, созданной в нашем обществе. Например, в контексте романа «Малая Глуша» официальный советский миф разрушается посредством доведения его основных компонентов до абсурда. Мифопоэтическая основа романа И. Полянской «Читающая вода» реализуется в сфере кинематографа. В советскую эпоху звуковое кино было ведущим медиальным средством, которое отражало государственную идеологию и «замещало» реальную действительность искусственной, а также способствовало формированию неомифологического сознания. Социальная мифология наиболее явственно проявляется в идеологии авторитарных и тоталитарных социумов. Поскольку элита, обладающая позитивно-информационной, негативно-информационной и властной привилегиями, монополизирует право на интерпретацию основных положений идеологии, то она конструирует ирреальный мир и систему его внедрения в сознание членов социума, в коллективное подсознание [Бирюков: 7–9].

В советской идеологии картины «светлого будущего» менее всего совпадали с обликом реальной жизни, для виртуального

восполнения и «маскировки» недостатков идеологии использовалось кино – «искусство, которое основывается на более относительном «Реальном». Фетишизм в кинематографе, понятый в широком смысле – это конструирование различного рода виртуальных субститутов. Именно такую функцию и выполняли советские фильмы. В произведении И. Полянкой очень значимой становится мысль о том, что киноискусство является своеобразным зеркалом эпохи, поскольку оно отражает (творит) реальность, созданную под воздействием социальной мифологии в угоду государственной идеологии. «Были гениальные картины, были посредственные, но все они снимались в русле общей игры, гарантом которой выступала общая идея построения ясного будущего» [Полянская 2001: 20]. Но весь парадокс заключался в том, что само киноискусство участвовало в создании социальных мифов, грандиозных мистификаций, поскольку фильмы воспринимались зрителями на подсознательном уровне как сценарии собственной и общей жизни. Киноискусство стало одновременно и жертвой и пособником, обслуживавшим государственную идеологию. Именно поэтому существовало официальное и подпольное искусство. Тенденции развития официального искусства определяли вожди (в частности, И.В. Сталин).

В романе «Читающая вода» И. Полянская выражает свою точку зрения на взаимовлияние истории и искусства советского периода. Лейтмотивом произведения стала мысль автора о том, что история пишется победителями. Она проводит параллель «история» – «киноискусство» – «лицедейство». Авторская интерпретация влияния государственной идеологии на киноискусство тесно связана с системой эротических мифопоэтических мотивов романа, которые ассоциативно (посредством образов-символов «любовник», «воин», «пахарь» и т. д.) соотнесены в большей степени с «мужским» началом.

В период правления И.В. Сталина визуальный компонент культуры (в частности кино) выполнял функцию внедрения в сознание народа важных для того государственного строя идеологем. Сталин – отец народов, т.е. был подключен

архаичный архетип отца. Патриархат(ль)ные отношения в обществе были очевидны. Подспудно в обществе актуализировался и архетипический образ Великой Матери (Мать-земля, Мать-родина, Мать-героиня, Партия и т. д.). Образ Родины соотносится с понятием «женское», которое в большинстве случаев трактуется как «материнское».

Таким образом, И. Полянская, подчеркивая идеологический контекст отношений «человек-государство-кинематограф», модифицирует понимание и осознание читателем патриархатных структур презентации власти. В произведениях И. Полянской выражено женское восприятие взаимовлияния государственной идеологии, социальной мифологии и киноискусства.

В статье представлен анализ некоторых компонентов романной прозы авторов-женщин, в которых наиболее ярко проявляется мифологичность картины мира. Официальная советская социальная государственная мифология сопоставлена с древними мифами. Женская литература относится к «новой литературе». «И в «новой литературе», противостоящей господствующему мифу («агрессивному», «милитаристскому», «мужскому»), закономерно должно возобладать женственное начало. Рациональному здесь будет противостоять иррациональное, яви – сон, свету – тьма, тверди – хлябь, поскольку если первые составляющие этих оппозиций в традиционном европейском сознании маркируются как «сильные», «мужские», то вторые – как «слабые», «женские» [Галина 2001: 173].

Литература

1. Аверинцев С.С. Вода // Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. - М.: Большая Российская энцикл., 2003. – Т. 1. - С.240
3. Бирюков Б.В. Социальная мифология, мыслительный дискурс и русская культура / Б.В. Бирюков. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusreadorg.ru/issues/hl/hl3-01.htm> (дата обращения: 06.09.2019).
4. Галина М. Малая Глуша. – М.: Изд-во Эксмо, 2009. – 480 с.

5. Галина М.С. Деструктивные начала в женской прозе // Общественные науки и современность. – 2001. – №5. – С. 173–181.
6. Друбек-Мейер Н. «Девушка с плюсом. Механизмы фетишизации в кинематографе Высокого сталинизма» // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма. – М.: Ладомир. – С. 479–499.
7. Полянская И. Читающая вода: Роман. – М.: Изд-во «Грантъ», 2001. – 224 с.
8. Улицкая Л. Казус Кукоцкого: Роман. – Л. – М.: ЭКСМО, 2003. – 447 с.

С.Ю. Воробьева
Россия, Волгоград

«ГЕНДЕРНАЯ ЛОГИКА» ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ

В статье рассматриваются способы репрезентации гендерно ориентированного сознания автора, показаны различные формы воплощения феноменов женственности и мужественности на материале четырех романов писательницы. Сформулирован вывод о взаимосвязи сюжетных линий и способах создания образов мужских и женских персонажей.

Ключевые слова: гендер, феминный стиль письма, художественный образ, структура.

The article considers the ways of representation of gender-oriented consciousness of the author, shows various forms of embodiment of the phenomena of femininity and masculinity on the material of four novels of the writer. The conclusion about the relationship of storylines and ways of creating images of male and female characters is formulated.

Keywords: gender, feminine writing style, artistic image, structure.

Романы Л. Улицкой – привлекательный, с точки зрения теории гендера, материал, так как их герои – представители

обоих полов, причастные к разным национальностям, культурным традициям, но практически всегда показанные сквозь призму семьи, частной, интимной жизни, в пространстве, очерченном как «круг личного».

Роман «Медея и ее дети» (1996) – не только первый опыт писательницы в романном жанре, но и своего рода ключ к «личной гендерологии» Л. Улицкой. Образная система романа строится на контрапункте, оформленном дискурсивно – *принципиально различающейся манерой письма*.

Рисуя внутренний и внешний облик Медеи, Л. Улицкая избегает завершать его прямой авторской оценкой, привлекая читателя к активному сотворчеству. В итоге внешний облик героини, как и ее характер, одновременно оказываются и заданы сразу, как некая стратегия, и проявляются постепенно, дополняясь новыми деталями, которые не воспринимаются как абсолютно новые, неожиданные, но всегда – как естественное развитие заданного изначально. Интерес к героине без молодости и внешней красоты, этих традиционных слагаемых ее сексуальности, вызван интересом к ее аутентичности, которая и становится главным предметом изображения феминно ориентированной авторской субъектности. Она проявляется в возможности создавать альтернативную в гендерном отношении реальность, где Женщина включается в жизнь не в роли объекта, а предстает субъектом креативной деятельности, то есть требует продолжения своей субъектности в пространстве Мира. Медея Л. Улицкой совершает в окружающем пространстве своеобразные, «кружевные» движения: она ходит по ближней и дальней округе, которая известна ей, «как содержимое собственного буфета», сходную траекторию она прокладывает и во времени, старательно отслеживая многочисленные родственные связи, воссоздавая ткань жизни во всем своеобразии ее «кружевного» рисунка, всякий раз поражаясь ее бесконечному разнообразию и неистощимому творческому потенциалу. Биологическая бездетность Медеи не отменяет ее материнской, феминной сущности, которую условно можно назвать «*креативная репродукция природной целостности*», согласно

которой окружающий Мир предстает в образе самоорганизующейся, гармоничной, естественным образом пульсирующей системы, обеспечивающей безопасность и максимальный комфорт, прежде всего, слабому – растущему, стареющему или страдающему от болезни. Так, Медея ухаживает за умирающим мужем Самуилом, не просто облегчая его физические страдания, но, что не менее важно, утешая и душевные муки. Совсем еще юная Елена Степанян остается в Феодосии ухаживать за разбитой параличом матерью и обе чудесным образом выживают: красный террор обойдет их стороной; Сандрочка и Ника прилагают все силы, чтобы вытянуть маленькую Машу из тьмы подступающего к ней безумия.

Креативность Медеи, усвоенная Женщиной от природного естества («кружева») жизни, игнорирует властные, иерархичные структуры, логоцентризм, в основе которых всегда угадывается некий абстрактный конструкт (пирамида, вертикаль, бинарность, антитеза). Эта креативность является в образе порядка, заданного глубинным, изначальным ритмом Земли, включаться в него – значит совершать своего рода трансляцию природных законов на законы нравственности. Этот обретенный вновь или усвоенный изначально единый мировой порядок нельзя изменить волевым порывом – только нарушить в той или иной степени, ему нельзя сопротивляться, его нельзя подгонять – ему можно только внимать и соответствовать, не считая это рутинным или зазорным делом.

Понимание этого, как откровение, снисходит на уже смертельно больного, умирающего Самуила, мужа Медеи: ему, мужчине, понадобилась целая жизнь, чтобы своим, рациональным путем, через книжную премудрость догмы дойти до того, что Медея знала всегда. Такая «топология» образа, когда прямая линия утрачивает статус наикратчайшего расстояния между точками, – свидетельство перехода этического континуума в иное измерение, где вполне очевидные ценности переосмысляются, децентрируются и сквозь привычное проступает *иное*.

Этот мотив включенности в *иное изначальное* – один из основных в «означающем» комплексе женских образов Л. Улицкой, так, для Медеи он задан в самом начале повествования, когда она тайно включается в работу по возвращению в Крым его исконных жителей – татар, при которых он был прекрасной, цветущей, ухоженной землей. Политика чужда Медее, но только до тех пор, пока Власть не посягает на естественное течение жизни, в том случае противостояние ей становится для героини Л. Улицкой личным делом.

Тем же пафосом восстановления и поддержания естественного порядка проникнуты и другие поступки Медеи, герои, разделяющие его, включаются вместе с Медеей в ее работу. Образ Медеи приобретает таким образом ризоматичный, «сложноподчиненный» характер: «дети» Медеи – те, кто продолжает ее работу, поддерживает естественный ход вещей, не пытаясь найти альтернативное или хотя бы рациональное объяснение его норме. Л. Улицкая указывает на особую форму женского Логоса, который в рамках традиционной патриархатной системы ценностей атрибутируется как хаос и неодушевленная материя. Неосознаваемая, нерефлексируемая осознанность поступков Женщины структурно продолжает мотив особой, специфической разумности Природы в целом, которая также имеет феминный статус, так как проявляет себя не вопреки, не благодаря чему-либо, а совершенно самостоятельно, организуя пространство Вселенной так, что все начинает идти своим чередом, без активного вмешательства, не требуя преодоления, покорения или реформирования.

Воссоздавая эту *иную* систему координат, писательница позволяет заглянуть за рамки традиционной оппозиции и увидеть *иную* картину жизни, где Логос – это осознание связи Всего со Всем, единство Духа и Материи, Света и Тьмы, Мужчины и Женщины, Жизни и Смерти. Он укрепляет того, кто все свои силы тратит не на преодоление, или завоевание, или устремленность к идеалу, а на включение в общую работу, обеспечивающую этот изначально заданный природой или Богом порядок, ритм, единство, не вдаваясь в подробности его

механики, кто «вплетается» в узор жизненного кружева, наслаждаясь самим движением, его орнаментальностью, его своеобразной поэзией.

Создавая образ Бутонова, Л. Улицкая выбирает иную стратегию презентации личности, которая символически выражает себя через идею целеполагания. В силу этого отношение мужчины с миром – это отношения субъект-объектные, отношения женщины и мира – партнерские, паритетные, субъект-субъектные. Медея наблюдает мир, восстанавливает разрушенное, поддерживает слабое, Бутонов – намечает цель, подчиняет, использует, отбрасывает в сторону, ищет новое. Образ ножа, брошенного в цель, выражает в рамках созданного Л. Улицкой художественного пространства *аутентичную мужественность*, адекватную ее образу в патриархатной традиции и невысоко оцениваемую в рамках феминной парадигмы, в центр которой писательница ставит свою Медею.

Конфликт Медея-Бутонов, заданный в большей степени дискурсивно, чем событийно, разрешается сходным образом: герой-мужчина оказывается вовлечен в процесс жизнестроительства, то есть подчинен правилам высшего порядка, преодолевая его нарушения, изменив в принципе свою поведенческую тактику, нацеленную уже не на бросок, а на воссоздание своего участка вселенной.

Эту тенденцию упрощать образ мужчины дискурсивно и психологически, в частности, можно проследить и в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» (2001), герой которого – светило гинекологии, признанный авторитет среди ученых, попадает впросак пред лицом женской сущности, совершая непоправимый в своей жизни поступок. В финале романного сюжета герой оказывается беспомощен и перед болезнями, отнимающими жизни его самых любимых женщин. Казус Кукоцкого – казус сильной, маскулинной по своей сути личности, устремленной к постижению мирового Логоса, и не сумевшей «вписаться» в сложное сплетение аттракторов жизненного порядка. В этом смысле Кукоцкий – антипод Медеи: в отличие от Бутонова, он

практически вплотную подходит к рациональному постижению того природного порядка, который управляет жизнью, поражается сделанным наблюдениям, но довериться и отдаться его ритму, течению, его логике окончательно, а не только проявить профессиональный интерес, он оказывается не способен.

Елена внешне занимает «подчинительную» позицию в отношении Павла Алексеевича: процесс ее живого «говорения» предельно редуцирован, но оригинальность видения мира Елены-женщины ничуть не уступает мощи «тайновидения» Кукоцкого-мужчины, при этом у Павла Алексеевича его «тайновидение» выливается в практику поступка и востребовано реальной жизнью в полной мере, в то время как креативная способность Елены остается «за кадром» жизни, и выливается только в акт письма.

Кукоцкий предстает безуспешной попыткой апологии мужчины в рамках феминной эстетической и этической парадигмы: вопреки потрясающей воображение мощи ума и таланта, Кукоцкий демонстрирует вполне традиционные для патриархатного сознания стереотипы нечуткости и прямолинейности, губительность которых для «кружева жизни» транслируется на уровне сюжета: не построил дом, не воспитал преемника, не спас Таню, не защитил Женю, не посадил свое дерево – то есть не следовал извечному закону феноязыка. В этом смысле он значительно проигрывает Бутонову, усвоившему, в конце концов, принцип жизнестроительства и отказавшегося от экспансивной стратегии «броска». Финал романа печален: автор не рад такой «победе», поскольку герой-мужчина, близкий к идеалу в системе традиционных патриархатных ценностей, оказывается бессилён, беспомощен перед лицом Жизни, не поддающейся рациональной причинно-следственной логике.

Роман «Искренне ваш Шурик» (2003 г.) – еще одна попытка Л. Улицкой исследовать положительный мужской тип. Развивая свою «гендерную дискурсию», писательница стремится сконструировать характер своего героя по типу женского, надеясь, возможно, выйти на искомый идеал. Шурик уже до

рождения «запрограммирован» автором по женскому типу, поэтому он почти сразу воспринимается еще и в пародийном ключе. Улицкая подвергает пародийному переворачиванию социально значимый в XX веке тезис о равенстве полов, наглядным способом демонстрируя его абсурдность, потому что подмена одного пола в его социальной роли другим не способна привести к ценностно значимому итогу. Подобно тому, как в реальной жизни номинальное уравнивание женщины в правах с мужчиной ведет к дефеминизации (женщина перестает быть таковой, стремясь уподобиться мужчине), точно так же и формальное наделение мужчины качествами, этически значимыми в женской вселенной, превращает его в пародию на мужчину. Он служит женщине в буквальном смысле: не как поэт, а как слуга, преданный работник, муж на час, «крыша», снабженец, утешитель и нянька, постепенно утрачивающий свое самостояние, потому что принадлежит всем и каждой, но никому до конца. Не осудить его невозможно: критика именно так и поступила [Абашева, Воробьева: 108], не обратив внимания на тот очевидный факт, что огромное количество любовных историй Шурика, помимо «размытого» сюжета, общей «небрежности» стиля, придает повествованию остро гротескную форму, приняв которую, легко угадать другую сторону проблемы: общее неблагополучие мира, состоящего из тотально несчастных и одиноких женщин, нуждающихся в любви. Гротескна, доведена до абсурда и *нетипичность* Шурика, который пожертвовал своим мужским амбициозным «Я» ради служения Женщине, по сути, растворившись в ее вселенной. Вывод, к которому приходит автор, задан дискурсивно, то есть не прямо: гендерное противостояние полов в процессе личной или социальной коммуникации не нацелено на поиск гармоничного единства, поскольку остается в рамках поведенческих стереотипов, заданных традицией, а следовательно, стереотипов патриархатных. Чтобы изменить ситуацию кардинально, необходимо изменить сложившийся стереотип, выработать новый идеал, лежащий за пределами узко эгоистичных

гендерных амбиций как женских, так и мужских: не подменять одно другим, а вырабатывать новое.

Отчасти это удастся Улицкой в следующем ее романе «Даниэль Штайн, переводчик», вызвавшем, в отличие от «Шурика», больше положительных отзывов. Гендерная проблематика в нем, на первый взгляд, значительно потеснена другой – религиозной, политической. Тематика произведения не провоцирует на разговор об отношении полов, тем более, главный герой – практически святой – католик, монах. Тем не менее в контексте предыдущих исканий именно Даниэль Штайн предстает в созданном Улицкой мире идеалом человека, мужчины. Герой, чья жизнь совпала с трагедией мирового масштаба, активно участвует в восстановлении изначального жизненного порядка, спасает жизни, налаживает порванные связи, пытается соединить две враждебные друг другу конфессии – все это для того, чтобы укрепить единство мира и жизни. Дискурсивные стратегии, выбранные на этот раз писательницей, адекватно формируют представление об идеале, образ которого воссоздается естественно и постепенно, «прорастая» сквозь многочисленные свидетельства. Как и в случае Медеи, Улицкая прибегает к приему «вторичной рефлексии», не стремясь к однозначному завершению облика Даниэля. В итоге он как будто приближается, постепенно оплотняясь собственным воображением читателя, заинтригованного тем множеством ролей, которые судьба уготовила сыграть герою. Главная его роль масштабна и значительна, но при этом подобна той, что играет в своем «сюжете» Медея: героиня-Женщина плетет «кружево» жизни внутри своего мира, обустроивая и гармонизируя ближайшую к себе Вселенную, герой-Мужчина же располагает свои аттракторы целостности, в идеале повторяющие рисунок той же жизни, в пространстве внешнего мира, субъектами которого, членами мировой семьи выступают государства, конфессии, культуры. Это гендерная утопия Улицкой. Понимая ее ограниченность, она заканчивает историю Переводчика трагически случайной смертью, поселяя в сознание читателя

мысль о хрупкости Жизни. Улицкую упрекают в ереси, в незнании истории церкви, в непонимании Священного Писания, но ведь роман лишь «загримирован» под документ, нон-фикшн. Совмещая фактуальное и фикциональное повествование [Григорь 2011: 100], писательница, помимо многих, несомненно важных проблем времени, поднимает и ту, что особенно актуальна для женщины: Даниэль хочет вернуться к моменту, с которого в истории началось искажение данного Христом учения, чтобы возвратить его понятную и простую каждому истину: «Бог – это Любовь», а значит, нет греха, если она есть.

Таким образом, прочитанные сквозь «линзу гендера», четыре романа Л. Улицкой предстают как развернутое, но единое метаповествование, сюжет которого можно обозначить следующими важными периодами-этапами: от утверждения приоритетности женского видения мира, его несомненно гуманистической установки на поддержание творческого начала Жизни в романе «Медея и ее дети» – к попыткам найти достойную модель поведения для мужчины: к Кукоцкому, стремящемуся утверждать гуманные принципы, не выходя за пределы маскулинной энергии «броска»; к Шурику Корну, принявшему «женскую» тактику и утратившему мужественность, растворившись в «женском» мире, и, наконец, к Даниэлю, совершившему дерзкую попытку перевести язык Церкви на язык Жизни, исправить ту затерявшуюся во тьме веков ошибку, из-за которой женщина на столетия вперед оказалась обречена быть виновной и «нечистой».

Литература

1. Абашева М.П., Воробьева Н.В. Русская женская проза на рубеже XX–XXI веков: учеб. пособие по спецкурсу. – Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2007. – 175 с.
2. Григорь С.А. Фикциональное и фактуальное повествование в романе Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» // Известия Саратовского университета. Т. II. Сер. Филология. Журналистика. – 2011. – Вып. 4. – С. 98–100.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ В РОМАНЕ Л. УЛИЦКОЙ «ЗЕЛЕНый ШАТЕР»

В статье рассматриваются проблемы эмоционального и иррационального аспектов в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер», исследуются значение времени и понятия «детскость», «детство», «инфантильность», «имаго».

Ключевые слова: время, герои, детскость, детство, инфантильность, имаго.

The article deals with the problems of emotional and rational aspects in L. Ulitskaya's novel «the Green tent», the meaning of time in the work, as well as the concepts of «childishness», «childhood», «infantilism», «imago».

Keywords: time, heroes, childhood, childhood, infantility, imago

Творчество Людмилы Евгеньевны Улицкой в новейшей русской литературе занимает особое место. «Проза нюансов», – так говорят о ее произведениях. Л. Улицкая обращает внимание читателей на мелкие детали быта, на самые незаметные проявления человеческой души, на чувства, эмоции, мысли, переживания.

Роман «Зеленый шатер» написан в 2011 году. В нем рассказывается об исторической советской эпохе. Время здесь ограничивается двумя основными событиями: в начале – смертью Сталина: «Сталин умер!» [Улицкая 2011: 10], в конце – смертью И. Бродского: «Был второй час ночи, двадцать восьмого января девяносто шестого года. В ту ночь поэт умер» [Там же].

Основным аспектом, который рассматривает Людмила Улицкая в романе «Зеленый шатер», является проблема взросления. Большинство персонажей этого произведения объединяет то, что они так и остались людьми с незрелым эмоциональным и волевым состоянием: это сделало их

несамостоятельными, нерешительными, то есть — людьми с иррациональным мышлением и поведением.

Определяя основной философско-художественный посыл книги, писательница вводит в повествование понятие «имаго» (детства и детскости). Лейтмотив «имаго» состоит из нескольких аспектов, выраженных терминами «детство», «детскость», «сиротство», «безотцовщина» и отражающих видение автором второй половины XX века.

Детскость часто переходит в инфантилизм. Инфантильный человек — это уже повзрослевшая личность с детским, наивно-эмоциональным подходом к окружающему его миру. Взрослого отличают такие качества, как способность принимать серьёзные и самостоятельные решения, отвечать за свои поступки, быть готовым к их последствиям. Психология инфантильности — это желание удовлетворять свои потребности, ничего при этом не делая.

Один из центральных аспектов «имаго» — это понятие «детскость», которое нашло свое отражение в образе Мухи Меламида, одного из главных героев романа. Мальчик, имея доброе и чуткое сердце, находит смысл жизни в служении окружающим людям, во всепрощении, терпении. В детстве «он был идеальной мишенью для всякого неленивого» [Улицкая 2011: 210], не только прощал издевательское отношение сверстников, но и жалел обидчиков, и даже посвящал им свои детские стихи. Став старше, Муха остался таким же: иррациональность его мышления не исчезла. Зная, к примеру, что если он пустит ночевать к себе крымских татар, то, вероятно, лишится свободы, герой не может поступить по-другому. Несостоятельность Мухино преподавания в школе для глухонемых тоже была связана с его совершенно детской и наивной доверчивостью, которой он пользовался по отношению ко всем окружающим его людям, родным и не очень. Эмоциональность и иррациональность более присущи Мухе и Сане, которые «живут сердцем», эмоционально напряженно. Отличается от них Илья, который находится в мире литературы лишь теоретически, для него превыше всего — идея борьбы за

свободу и мир, поэтому он равнодушен к общественной деятельности Миши, не понимает его привязанности к детям, недоверчиво обзывает глухонемых сирот-воспитанников «глухарями». В романе также показано множество эгоистических порывов героя, которыми он и живёт.

Мнение автора прослеживается и в главе под названием «Милютинский сад». Разговаривающий с Ильёй о самиздате Миша называется Улицкой «сущим ребенком» [Улицкая 2011: 197], отреагировавшим на рассказ Ильи о своей деятельности так: «Святое дело! – тихо сказал Миша, подавленный открывшимся величием друга» [Улицкая 2011: 199]. И пускай повествователь комментирует этот момент, называя его «дьявольским», но отрицание детскости в Мише идёт от понимания его необычайного характера как инфантильно-иррационального. Значит автор обозначает детскость как синоним инфантильности, оценивает действие Ильи, которое он выполняет по отношению к доверчивому, словно ребёнок, Мише, отрицательно. Л.Е. Улицкая также отмечает: «Илья и сам в этот момент наслаждался собственной ролью в мировом прогрессе. Нарисованная им величественная картина не вполне соответствовала действительности, но она и не была чистым вымыслом. Мелкие бесы русской революции – те самые, Достоевские – клубились в темнеющих углах оскудевшего сада» [Там же].

Повествователь явно считает «детскость» какой-то святой и высокой беззащитностью. Миша и сам ощущает себя ребёнком, даже после тяжелейшего опыта отсидки в тюрьме на протяжении трёх лет. И окружающие его люди тоже воспринимают «рыжего» как дитя. К примеру, Василий Иннокентьевич знал его лишь как друга Сани. На панихиде он замечает, как «рыжий Санин друг плакал детскими обильными слезами» [Улицкая 2011: 241].

В важной для повествования главе романа «Имаго» Илья понимает, что смысл существования Миши – в желании сохранить чувство собственного достоинства. Поэтому Илья дает советы другу: «Глупости романтические у тебя в голове. Зачем выбор? Какой выбор? Детский сад какой-то. Нет никакого выбора... В определённый момент почувствуешь – вот тут

опасно. Значит, пока не лезь. Граница-то всем видна. А там разберёмся». «Миха уловил одно: что-то было не так в рассуждениях Ильи. Сердце подсказывало, что выбор будет самым трагичным» [Улицкая 2011: 290]. Миха по-взрослому относится к себе, понимает и принимает свою «несостоятельность» как в жизни, так и в творчестве: «Детские, детские стихи. Скоро тридцать четыре года. И всё ещё детские стихи. И взрослых не будет никогда. Потому что я так и не вырос» [Улицкая 2011: 319].

На самом-то деле Миха вовсе и не ребёнок, а скорее – совестливый человек, подсознательно принявший православную этику поведения. Он совсем не сердится на Илью, а говорит другу, что тот ему сильно помог перед арестом. Он не обвиняет и отца Ольги за предательство и не судит никого: «А может, кончились силы. Я ему не судья» [Улицкая 2011: 158].

Виктор Юльевич Шенгели, учитель ребят, заинтересовался психологией взросления: «И, похоже, не все выбирались из этой пустыни, а значительная часть оставалась в ней навсегда» [Улицкая 2011: 78]. Для учителя литературы крайне важны рассуждения о так называемых человеческих личинках, существах, не дошедших до стадии взрослой особи, однако способных воссоздавать себе подобных. Виктор Юльевич уверен в том, что советское население живёт в обществе людей, которые больше похожи на подростков с излишней эмоциональностью, выдающих себя за взрослых. Взрослым человек становится только тогда, юноша перестает мыслить иррационально, меняет свое отношение к жизни, обеспечивает себя необходимым объемом нравственной зрелости.

Людмила Улицкая в романе «Зеленый шатер» показывает жизнь людей советской эпохи, отмечает незрелость эмоционального и волевого состояния, которое влияет на человека, делая его несамостоятельным, нерешительным, одаряя страшным чувством незащищенности. Такие люди имеют заниженную критичность как по отношению к себе, так и к окружающему их миру и людям.

Литература

1. Улицкая Л. Зелёный шатер: роман: в 2 т. – М.: Эксмо, 2011.– Т. 1. – 384 с.
2. Улицкая Л. Зелёный шатер: роман: в 2 т. Т. 2. – М.: Эксмо, 2011.–Т. 2. – 387 с.
3. Тюрина М.В. Концептуальный смысл «Имаго» в романе Людмилы Улицкой» // Современные проблемы филологии: Материалы II международной конференции. Тамбов, 16 апреля 2012 г. – Тамбов: Изд-во Першина Р.В. – С. 134–138.

Л.Н. Савина
Россия, Волгоград

ОБРАЗ МУДРОГО РЕБЁНКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Б.П. ЕКИМОВА

В статье рассматриваются восходящие к мифопоэтической традиции способы создания образа мудрого ребёнка в рассказах Б.П. Екимова. Особое внимание уделяется конфликту детей и мира взрослых, помогающему осмыслить противостояние добра и зла, жизни и смерти.

Ключевые слова: образ, мудрый ребёнок, конфликт, мифопоэтическая традиция.

The article deals with the ways of creating the image of a wise child in the stories of B.P.Ekimov, which go back to the mythopoetic tradition. Special attention is paid to the conflict between children and the adult world, which helps to comprehend the confrontation of good and evil, life and death.

Keywords: image, wise child, conflict, mythopoetic tradition.

*Истинно говорю вам, если не
обратитесь и не будете как дети,
не войдете в Царство Небесное
(Матф.18:3).*

Исследование литературного пратекста наглядно свидетельствует о том, что «словесное творчество мифологично изначально, даже без осознанно постулированного писателем обращения к мифу или фольклору» [Шафранская 2008: 4]. Об изменении содержания мифа «при сохранении его глубинной гносеологической сущности» [Чернов 1994: 151], в частности о реализации архетипической схемы волшебной сказки на уровне сюжета, мотивов, образов в произведениях отечественной и зарубежной литературы упоминает целый ряд исследователей¹. Довольно часто мифопоэтические трансформации возникают в произведениях о детстве, поскольку сам «образ ребёнка и связанный с ним мотивный комплекс семьи и дома эксплицируют <...> архаическую модель человеческого бытия» [Тропкина 2017: 125].

Воплощение канонических мотивов и образов волшебной сказки можно отметить в целом ряде произведений, героем которых является ребёнок. Не является исключением и творчество волгоградского писателя Б.П. Екимова. Как правило, литературоведы и критики, рассматривая его повести и рассказы, обращают внимание на специфику конфликта героев-детей и мира взрослых, однако при таком подходе оказываются незамеченными многие поэтические детали, важные с точки зрения идейно-эстетической ценности. Анализ мифопоэтического «пласта» екимовских произведений позволит восполнить данную нишу.

Особое внимание писатель уделяет восходящему к фольклору образу мудрого ребёнка, способного, столкнувшись с несовершенством человеческих отношений, проявить смекалку и сообразительность, оценить кризисную ситуацию «умом сердца» и противопоставить свой выбор иллюзии трезвого расчёта. Автор выстраивает своеобразную вертикаль между маленькими героями и миром взрослых. Как и Л.Н.Толстой, именно в детях он видит «истинных ценителей самых древних и самых дорогих исконно-человеческих чувств – красоты, добра и правды. Они – дети – ближе всего к той эпохе детства человечества, когда ничем и никем не были заглушены и задавлены инстинктивные,

блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре» [Ломунов 1972: 72].

Особую мудрость в произведениях Б.П.Екимова проявляют маленькие герои в ситуации «испытания смертью», в основе которой лежит опыт «этической умоперемены, радикального изменения представлений о смерти с помощью определённых этических установок» [Назаров, 2000: 37]. Именно такое испытание проходит персонаж рассказа «Живая душа», по имени Алёшка, помогающий взрослым найти выход из, казалось бы, неразрешимого положения. Понимая, что новорожденный телёнок, чьё появление на свет произошло вопреки официальной статистике, обречён на гибель, мальчик решает сохранить ему жизнь. Екимов подчёркивает, что в размышлениях ребёнка тема смерти животного неразрывно связана с мотивом кончины его бабушки, с мыслью о невозможности телесного воскрешения умерших: «Мёртвые никогда не приходят. Их никогда не будет, вроде и не было» [Екимов 2010: 351]. Однако осознание этой печальной истины не только вызывает у ребёнка смирение с вечным законом бытия, но и подталкивает его к неожиданному, хотя и вполне предсказуемому решению – спасти «живую душу». Яркая образная картина предстаёт перед мысленным взором Алёшки: «Вспомнился телок с колхозной фермы. Он должен умереть нынешней ночью. Умереть и тоже никогда не ожить. Другие телки будут дожидаться весны и дождутся её. Задрав хвосты, будут носиться по обтаявшему базу. Потом лето настанет, и вовсе хорошо: зелёная трава, вода, по выгону бродить, бодаться, играясь» [Екимов 2010: 351–352]. И если вернуть к жизни бабушку ребёнок уже не в силах, то укрыть от могильного холода несчастное животное он может: «Он возьмёт сейчас санки, привезёт бычка и поселит в кухне с козлятами. И пусть он не умирает, потому что живым лучше, чем мёртвым» [Екимов 2010: 352]. И, словно в награду за содеянное, во сне к Алёше приходит баба Маня, о которой ребёнок так тоскует. Чудесное начало входит в его жизнь незаметно: «Сначала мальчик всё слышал и видел. <...> А потом всё затуманилось, лишь белый небесный свет становился ярче и ярче, и теплом

пахнуло оттуда, таким знакомым, родным, что, даже не видя, мальчик понял: это баба Маня идёт. <...> Она плыла по ясному летнему дню, а рядом с ней красный телочек вился. – Бабаня... Быча... – прошептал мальчик и тоже поплыл, раскинув руки» [Екимов 2010: 353–354].

Мудрое сердечное движение ребёнка, объединившего в своём восприятии мира умершую бабушку и спасённого от гибели телёнка, помогает его деду найти выход из сложной житейской ситуации: старик объявляет гостям и домашним, что их корова принесла двоих: тёлочку и бычка, тем самым «узаконивая» пребывание неучтённой «живой души» в доме. Таким образом, столкновение с мифологемой смерти-освобождения способствует бесконечному совершенствованию человеческого духа, радостному для того, кто живёт истинной жизнью по законам любви. В произведениях Екимова именно дети руководствуются этим законом, потому что, в отличие от взрослых, они свободны от эгоистических побуждений и меркантильных планов, связанных с достижением материальной выгоды. Только чистым сердцем натурам открыта подлинная истина в её сакральной сущности.

К образам мудрых детей можно причислить и безымянного героя рассказа Б.П. Екимова «Охота на хозяина». Символично, что автор не упоминает его имени, а называет просто «мальчик», тем самым подчеркивая не индивидуальную, а возрастную сущность данного персонажа, изначальную хрупкость его внешнего облика. Будучи городским жителем, ребёнок мечтает о рыбалке, однако, как отмечает писатель, он любит «не улов, не добычу, но <...> речную волю, разговоры да байки про хитрых щук, которые уходят даже из лодки; про озёрных карасей, <...> про времена былые» [Екимов 2018: 188–189].

Ситуация испытания мудрого ребёнка, характерная для сказки, реализуется Екимовым далее по ходу развития сюжета рассказа, когда дед и внук отправляются на ловлю рыбы. Как правило, мифические и сказочные архетипические мотивы предполагают антитезу «неба, земли, подземного и подводного царств, а также противопоставление дома и леса (последний

представляет собой “чужой” мир, насыщенный демонами и демонизмом), с маркированием реки как границы между мирами на суше» [Мелетинский 1994: 67]. Именно на речной глади и разворачиваются главные события рассказа «Охота на хозяина». Отметим, что в различных мифологических системах стихия воды может олицетворять как первоначало, источник жизни, так и некий эквивалент нижнего мира, царства мёртвых. Имеет множество значений и символ рыбы, причём одно из них ассоциируется с прародителями, носителями мудрости.

Отправляясь на рыбалку, маленький герой рассказа Екимова обращает внимание на запрет сгорбленного бородатого старичка, похожего на деревенского колдуна, который, появляясь неожиданно, грозит пальцем, предупреждая: «Много не лови. Не губи рыбу...» [Екимов 2018: 188]. Дедушка же, охваченный азартом предстоящей охоты на Хозяина, не внемлет совету Савушки: «На уху поймаете – и будет. Не жадайте. Вон хозяин глядит. <...> Всё видит» [Екимов 2018: 194]. Не замечает старик и большую темнопёрую птицу, орла-белохвоста, трижды пролетевшего над головами рыбаков, словно предупреждая их о грядущей опасности. Как известно, орёл во многих культурах олицетворяет солярный символ, духовную высоту. В христианстве он служит воплощением божественной любви и справедливости, а полёт этого посланника небес ассоциируется с нисхождением милости Божией и победой над злом в душе человека.

Однако антитеза верха и низа, живого и мёртвого, тепла и холода наглядно воплощена не только в образах-символах природы, но и в контрастных действиях деда и внука. Старик распалён удачной охотой, чувствуя небывалую добычу, он испытывает в прямом и переносном смысле слова жар, сбрасывая шапку и обнажая седую голову. В то же самое время мальчик, не желающий «вновь и вновь цеплять этих больших красивых рыб, превращая их в мёртвое мясо» [Екимов 2018: 197], мерзнет, ежится на ветру, мечтая о возвращении в своё пространство, в тёплую хату, где бабушка печёт пирожки с паслёном.

Нарушение запрета старшим из рыбаков, не прислушивающимся к просьбам внука вовремя остановиться, заканчивается катастрофой. Сказочное чудовище, сом-хозяин, покой которого потревожен, сбрасывает ударом могучего плеса хвоста старика в воду. В этот момент мальчик, понимая, что спасение деда возможно только чудесным образом, отдаёт всю пойманную ими рыбу орлу, наказывающему людей за алчность: «Закружи солнце огромные крылья. <...> Могучая птица упала в лодку, тут же взмыв из неё с рыбиной в когтях и роняя в волну добычу. И снова гневный клекот, тень крыльев. Жёлтые злые глаза, кривой клюв» [Екимов 2018: 201]. Однако дед не принимает этой жертвы, он так и не может уразуметь, о чём говорит спутанное и сбивчивое объяснение внука: «Он велел отдать... Чтобы тебя отпустили... <...> Мы его обидели, забрали много рыбы... А он тебя забрал... Хотел утопить» [Екимов 2018: 203]. Мудрость мальчика, его «бессвязные, горячечные слова» не доходят до сознания старика, и, даже чудом избежав смерти, он сокрушается только об одном: об упущенном шансе заарканить самого Хозяина. Сны деда и внука в финале рассказа являются своеобразной символической доминантой этой истории. Старик, видя сома, никак не может поймать его и просыпается от боли и огорчения, в то время как внук смеётся, то взмывая к облакам рядом с могучим орлом, то «вонзаясь в прозрачную склянь воды» [Екимов 2018: 205]. Символично, что во сне у мальчика появляются крылья, символ духовного, божественного начала, напоминающего об ангелах как о существах, олицетворяющих планетный разум. На наш взгляд, из четырёх архангелов, названных в Библии по именам, в наибольшей степени образу ребёнка близок Рафаил, утешитель и целитель людей. Знаком Рафаила является «рыба, символ самого Христа, и его функция неразрывно связана с аспектом Иисуса Христа как избавителя» [Бауэр 2000: 194]. Как Иисус, он исцеляет людей, терзаемых страстями, внутренними противоречиями и сомнениями, помогая им на всех путях жизни. Сон мудрого ребёнка, традиционный для финала рассказов Екимова, волшебным образом объединяет верх и низ, сумрачную глубь воды и солнечный зенит, мягкую землю

и бегущих ему навстречу дорогих людей, свидетельствуя о восстановлении гармонии в душе мальчика.

К архетипическому образу мудрого ребёнка, наделённого стариковской рассудительностью, смекалкой и проницательностью, следует отнести и героя одноимённого рассказа Б.П.Екимова, уважительно именуемого взрослыми «Фетисычем». Именно Яков, помогая учительнице организовать быт школы, руководит действиями сверстников и малышей, проявляя при этом недетскую осведомлённость в делах житейских. О мудрости мальчика свидетельствуют не только рассказанные им страшные истории, демонстрирующие познания ребёнка из области разоблачения нечистой силы, но и высказанные им практические советы: ввернуть красную лампочку в курятник, чтобы куры лучше неслись, или кормить коз гречишной соломой, чтобы они лучше отдавали пух.

В отличие от взрослых, демонстрирующих в кризисных ситуациях пассивность и бессилие, герой Екимова не боится предпринимать активные действия, жертвуя собственным благополучием во имя общей пользы и тем самым становясь на сторону творения добра. Фетисыч ясно осознаёт: «Есть школа – можно жить». А иначе «всё кончится, рухнет. Не будет уроков, повесят замок, цветы помёрзнут. А через неделю – это Яков знал точно – школу разгромят. <...> К Новому году от школы останется лишь пустая коробка с чёрными проемами. ... Без него всё пойдёт прахом» [Екимов 2000: 317]. Безусловную правоту мальчика чувствует посетивший школу хуторской бригадир Каледин, человек суровый и немногословный. «Отогревшись, он стал одеваться. На прощание Якову руку пожал. – Держись, Фетисыч. Учительницу найдём. А пока на тебя надежда» [Екимов 2000: 315].

Таким образом, совмещая изображение мифологического мудрого ребенка и взрослых персонажей с вполне реальными психоэмоциональными особенностями и желаниями, Екимов демонстрирует идеальность детской природы в её стремлении к добру и справедливости. Поскольку реалистическому искусству присущ совершенно иной подход к сказке, современное звучание

«пересказа» достигается не вопреки законам сказочного повествования, а благодаря их творческому использованию [Медриш 1980: 91]. Мудрый ребёнок в произведениях писателя, приближаясь к нравственному идеалу, наглядно свидетельствует о несостоятельности ценностного мира взрослых, неспособного адаптироваться к требованиям детской натуры.

Примечания

¹ См.: Дворак Е.Ю. Русское детское фэнтези: жанровая специфика и особенности мифопоэтики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2015. – 19 с.; Исаковская А.Ю. Детская сказка в русской советской литературе: рецепция мировых сюжетов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 23 с.; Квак Х.М. Время, пространство и герой в сказках К.И. Чуковского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2012. – 17 с. и др.

Литература

1. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: Крон-Пресс, 2000. – 503 с.
2. Екимов Б.П. Как рассказать: книга для школьников и семейного чтения. – Волгоград: Издатель, 2018. – 688 с.
3. Екимов Б.П. На хуторе: Повествование в рассказах. – М.: Время, 2010. – 464 с.
4. Екимов Б.П. Сочинения: в 3 т. – Волгоград: «Издатель», 2000. – Т.2. – 624 с.
5. Ломунов К.Н. Эстетика Л.Н. Толстого. – М.: Современник, 1972. – 472 с.
6. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. – Саратов: Изд-во Саратов.гос. университета, 1980. – 296 с.
7. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4. – М.: РГГУ, 1994. – 136 с.
8. Назаров В.Н., Меситова С.А. Этические мифологемы смерти. Л.Н. Толстой и русская религиозная танатология XX века // Толстовский сборник–2000: в 2 ч. – Тула: ТГПУ, 2000. – Ч. 2. – С. 37–45.

9. Тропкина Н.Е., Рябцева Н.Е. Пространство детства в поэзии О. Седаковой // Вестник Московского государственного областного ун-та. Сер.: Русская филология. – 2017. – № 2. – С. 124–130.
10. Чернов А.В. Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: сб. науч. трудов. – Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1994. – С. 151–158.
11. Шафранская Э.Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв.: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2008. – 40 с.

Н.Е. Рябцева
Россия, Волгоград

ИРРАЦИОНАЛЬНАЯ ПРИРОДА ТОПОСА ДЕТСТВА В КНИГЕ СТИХОВ ВЕРЫ ПАВЛОВОЙ «ДЕТСКИЕ АЛЬБОМЫ / ОДНОФАМИЛИЦА»

В статье рассматриваются структурно-семантические особенности топоса детства в аспекте проблемы иррационального на материале книги стихов В. Павловой «Детские альбомы» / «Однофамилица». Иррациональная семантика топоса детства исследуется в связи с музыкальной природой поэтического творчества, актуализированной в художественной картине мира Веры Павловой.

Ключевые слова: топос детства, иррациональное пространство, пространство музыки, образ ребенка, образ зеркала.

The article deals with the structural and semantic features of the topos of childhood in the aspect of the irrational problem on the material of the book of poems by V. Pavlova «Children's albums» / «Namesake». The irrational semantics of the topos of childhood is investigated in connection with the musical nature of poetic creativity, actualized in the artistic picture of the world of Vera Pavlova.

Keywords: topos of childhood, irrational space, space of music, image of a child, image of a mirror.

Поэзия Веры Павловой занимает особое место в современном литературном процессе. Критиками неоднократно отмечались такие особенности художественного мира поэта, как откровенность и интимность лирики, обилие физиологической тематики, нередко граничащей с эпатажем, предельная искренность и эмоциональная открытость, афористичность и лаконичность стиха, сближающие лирическое высказывание с дневниковой записью. Автор стремится нивелировать границы между личным, интимным и литературным, художественно-условным. Данная творческая интенция весьма симптоматична для литературного процесса последних десятилетий. Поэзия «нулевых» настойчиво ищет новые формы лирического высказывания, при котором «обретение себя... только внутри чужой речи, чужой интонации, чужого мировоззрения и отчетливой установки на отказ от своей индивидуальности» [Берг 2001: 87] воспринимается как упрощение и ограниченность в создании литературного образа. Собственные стихи Вера Павлова называет «фотографиями, сделанными во сне» [Павлова 2011: 81]. Природа творчества, по мысли поэта, иррациональна: поэтический образ фотографически-конкретен, но это не «мертвая» копия «вещного мира», а музыкальный по своей природе образ, рожденный за границами эмпирически-реального – в пространстве сновидения и интуиции. Определяя особенности собственного творческого метода, В. Павлова отмечает, что поэзия у неё рождается по законам музыки. Свои произведения она создает так же, как создаются хоралы: «берется мелодия и к ней присоединяются еще три голоса... по строгим законам гармонии» [Коробкова 2010: 25]. Музыка и поэзия – две сферы искусства, равноценно близкие автору, дополняющие друг друга. В совершенстве владеет «тайнами ремесла», чудесным даром слова и воображения исключительно ребенок, наделенный уникальной способностью к творческому, интуитивному познанию мира. Топос детства и топос творчества

актуализируются в поэзии В. Павловой в едином семантическом контексте.

Диалогическое единство Я-ребенка и Я-взрослого ярко представлено в книге-перевертыше Веры Павловой «Однофамилица» / «Детские альбомы» (2011). Структурно книга разделена на две части, которые соотносятся друг с другом как мир взрослый («Однофамилица») и мир детский («Детские альбомы»). Зеркальный принцип маркирован не только в содержании, но и в оформлении книги: на обложке представлены, словно зеркально отраженные, два фотографических образа автора – в детстве и в зрелом возрасте. Мотив отражения формирует открытое семиотическое пространство, в котором мир взрослого и мир ребенка не изолированы друг от друга, а взаимно отражают друг друга: детское «Я» «зеркально» преломляется в сфере сознания взрослого, сохранившего в своей душе образ ребенка, память о собственном детстве, но и «Я» взрослого, в свою очередь, отражается в образе ребенка через «кровную» связь поколений – архетип рода. Не случайно топос детства эксплицируется во «взрослой» и «детской» частях книги В. Павловой с помощью семантически близких образов «крови» (сборник «Однофамилица») и «молока» (сборник «Детские альбомы»). Кульминацией «зеркального» мотива как конституирующего элемента книги можно считать финальные строки из стихотворения «Счастье – это любовь»: «Молоко – это Лиза. / Лиза – это я» [Павлова 2011: 63].

Мир детства представлен в книге сквозь двойную проекцию художественного сознания. С одной стороны, топос детства актуализирован опосредованно – в «зеркале» взрослого сознания, улавливающего в лабиринтах памяти яркие образы собственного детства (первые две части книги «Недетские альбомы»: «Детский альбом Чайковского» и «Детский альбом Гречанинова»). Но это лишь первая ступень к познанию детства. Замыкают книгу «Недетские альбомы» стихи двух дочерей поэта – Наташи и Лизы, «сочиненные, когда они не умели писать». Стихи Наташи и Лизы Павловых отражают внутренний мир ребенка, его мировосприятие, не оторефлексированное взрослым сознанием.

Мир детства в стихах Павловой предстает как мир парадоксальный, непостижимый с позиции взрослой логики, «телеологического мышления взрослого, носящего рассудочный штамп направленности на цель и реализацию ее» [Пиаже 2008: 78]. Алогизм детского мышления сочетается с особым типом художественного пространства-времени: «фантастическое сочетается в нем с наивно-реалистическим, “невозможное” неотделимо от “возможного”» [Кондаков 2013: 141]. В стихах В. Павловой идиллический топос детства включен в вечно длящееся настоящее, актуализированное в пространстве игры. Ребенок творит в игре свой собственный мир, в котором «всё, что вне, настолько смешано с тем, что внутри, что нельзя провести грань между мечтой и действительностью, между жизнью и игрой» [Волошин]:

Папиросная коробка –
дом. Машина – коробок.
Едем, божия коровка,
заждался тебя бычок!
В огороде за сараем
в баночке из-под сардин
свадьбу скромную сыграем,
Колорадских пригласим

[Павлова 2011: 35].

Мотив игры «зеркально» отражен в сборнике «Однофамилица». Лирическая героиня Павловой пытается отыскать в зеркальном отражении утраченный детский образ. Весьма показательно признание поэта в том, что её «язык литературен», то есть вторичен по отношению к сознанию и языку ребенка, наделенного даром свободного мифотворчества. Отсюда – трагикомический образ поэта-шута, фигляра, пересоздающего жизнь в литературу и наоборот: «Дурацкий грим, парик напудренный... / Болтается туда-обратно / над площадью безлюдной утренней / поэт, фигляр, плясун канатный» [Павлова 2011: 147]. Образ играющего шута – поэта, творящего искусственный мир из «чужих» слов, противопоставлен образу играющего ребенка, прикасающегося к тайне слова, не разрушая

её, способного «увидеть за самой обыденной вещью, самым повседневным явлением его скрытую сущность и волшебство, недоступные глазу взрослого» [Флоренский]. Соотношение детского и взрослого миров проецируется на образную антитезу «звездное небо» – «карта звездного неба»: «Смотрю на карту звездного неба, / потом – на звездное небо / и вижу – смотрит звездное небо / на карту звездного неба / и видит: возле реки, на поляне, / на третьей от солнца планете / на карту звездного неба земляне / карманным фонариком светят» [Павлова 2011: 28]. Образ «звездного неба», наделенный высоким потенциалом «цитатности» и «литературности», следует читать «зеркально» наоборот, избегая схем и шаблонов – не «по карте» литературных цитат, а проникнув в его глубинный тайный смысл, следуя парадоксальной логике детского мышления. Ключом к постижению этих загадочных смыслов, скрывающих суть самого творчества, становится музыка, соединяющая разрозненные мгновения бытия в своей «нерасчленимой бытийственной сущности» (А.Ф. Лосев). Именно музыка отличается от чистой мысли отсутствием познавательной оформленности, она дает чистое качество, обращает нас к самой сущности мира [Лосев 1995: 606]. Первые две части сборника «Детские стихи» структурно и содержательно воспроизводят сборники пьес для фортепьяно композиторов П.А. Чайковского и А.Т. Гречанинова, тематика которых сосредоточена вокруг традиционного круга событий детской жизни и внутренних переживаний ребенка. Музыкальный образ в наибольшей степени соответствует наглядно-образному, дологическому мышлению ребенка, детскому языковому сознанию, постигающему мир в его бытийственной целостности и полноте, в первоизданном единстве. Танцевальные и песенные мотивы, обильно включенные в лирический сюжет сборника, призваны раскрыть естественный и свободный мир детской души. Через танцевально-песенные ритмы на бессознательном уровне ребенок выстраивает собственную картину мира, определяет свое внутреннее Я по отношению к миру внешнему.

Вместе с тем музыкальная тема обретает в контексте книги глубинный метафизический смысл. Музыкальный образный лейтмотив книги формирует особое мифопоэтическое, вещественно-осязаемое в своей полноте быта и бытия пространство, соотнесенное с темпоральной моделью вечно длящегося настоящего. Подобное мировосприятие вполне согласуется с традиционной метафизикой детства, с представлениями о детстве как о «единственной нише в космосе смерти, в которой танатос априорно упразднён» [Исупов 1994: 109]. Топос детства наделяется в стихах В. Павловой признаками сказочного пространства, поэтому теме смерти оказываются присущи лишь сказочно-мифологические коннотации, как, например, в стихотворении «Баба-Яга»: «Чем кровожадней сказка, / тем безмятежней сон» [Павлова 2011: 25]. В образной картине мира ребенка философские категории жизни и смерти слабо соотнесены с миром реальным, но ориентированы, главным образом, на литературно-мифологический контекст, преображенный собственной детской фантазией. Особый интерес представляет сам механизм порождения этих семантических связей, учитывая, что стихи Наташи и Лизы были сочинены ими тогда, когда они не умели писать. Так, например, образный строй стихотворения Наташи Павловой «А в раю вообще не бывает могил...» прочитывается с учетом определенных литературно-культурных и мифологических кодов, начиная от Откровения Иоана Богослова и заканчивая сочинениями К. Льюиса и стихами Б. Гребенщикова: «Райский сад, и орел у Христа на руке , / Тут же вол, и глаза, и глаза, и глаза, / Где-то лев и доносится радостный рёв, / Тут же души, похожи на стадо овец: / Жизнью их не убьешь, смертью не удивишь» [Павлова 2011: 68]. Однако функционирование «чужого» слова, прецедентных текстов в сочиненном детском произведении особого рода: это бессознательное, интуитивное воспроизведение творческим детским сознанием образных ассоциаций, инициированных не столько памятью рассудка, сколько памятью сердца и свободным ассоциативно-образным мышлением ребенка.

Памятью сердца и детской душой наделен в творчестве Веры Павловой и образа поэта. И ребенок, и поэт одинаково причастны таинственной сущности бытия, постигаемой в словесном и музыкальном образе. Поэт-ребенок, демиург, творец невидимых миров, слаб и беззащитен перед объективной реальностью, однако, ведомый невидимой рукой, он способен творить гармонию из Пустоты: «...бесстрашием пугая взрослых, / углы ощупывая лбом, / идет, хватается за воздух... / Кем, кем он за руку ведом?» [Павлова 2011: 143]. Зеркально-музыкальная структура книги, таким образом, рождает глубинную внутреннюю связь Поэта и Ребенка. Мир детства, представленный в «Детских альбомах», отражает гармонию внутреннего и внешнего бытия, эксплицируя миф о «золотом детстве». Перевернутая часть книги – сборник «Однофамилица» – реалистически-подробно воспроизводит этапы жизни от рождения до смерти. Топос болезни, моральный топос утрачивают мифологические коннотации, присущие стихам «Детских альбомов», и наделяются физиологически конкретной, натуралистичной семантикой («Мать-одиночка с аборта / на работу идет / и думает: с небесами / рассчитаюсь потом. / Девчонку подкину маме. / Ключ у папы возьмем») [Павлова 2011: 215]. При этом трагизм бытия, переданный сквозь семейно-бытовые коллизии, становится для лирической героини Веры Павловой непереносимым условием рождения музыки – поэтического дара. Возникает особая контрапунктическая связь двух музыкальных тонов и мотивов – веселой, игровой, задорной, плясовой музыки в сборнике «Детские стихи» и трагически-напряженной, с прерывистыми и ломанными интонациями в сборнике «Однофамилица». Внутренним центром «взрослых» стихов книги становится мотив «страшной музыки», звучащей на фоне семейных драм и исторических катаклизмов: «Хочется музыки, / как на войне. / Стражник при узнике / узник вдвойне. / Узник со стражником / стройно поют. / Страшная, страшная / музыка тут» [Павлова 2011: 194]. Творчество, рожденное диссонансной гармонией «страшного мира», преображается в стихах Павловой в жизнетворческую созидательную энергию

любви. Недаром заключительное стихотворение из сборника «Однофамилица» приближено по форме и семантике к молитве Христу и Богородице о человеке, любовью и верой преодолевающем своё сиротство и одиночество: «Верящих в надёжность любви, / в мудрую серьёзность игры, / Матерь Божия, усынови, / Сыне Божий, удочери!» [Павлова 2011: 377].

Подводя некоторые итоги сказанному, хотелось бы отметить, что поэтический мир В. Павловой не укладывается в жесткие антиномии и антитезы, о чем ярко свидетельствует книга стихов «Детские альбомы» / «Однофамилица», построенная по принципу зеркального отражения. Образ девочки и образ женщины из «детской» и «взрослой» частей книги представлены как двуединый зеркальный образ, ипостаси которого диалогически связаны. Это смысловое единство позволяет автору преодолеть трагическую разобщенность мира и обрести гармонию между эмоционально-чувственной и «головой» сферами бытия в пространстве творчества.

Литература

1. Берг М. Литературократия: Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое лит. обозрение; Хельсинки: Каф. славистики Ун-та Хельсинки, 2000. – 342 с.
2. Волошин М. Откровения детских игр [Электронный ресурс]. URL: https://dom-knig.com/read_348409-1 (дата обращения: 29.10.2019).
3. Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. – 1994. – № 3. – С. 106–115.
4. Кондаков Б.В., Попкова Т.Д. Художественный мир литературы и феномен детского мирознания // Вестник Пермского университета. – 2013. – Вып. 2 (22). – С.139-148.
5. Коробкова Е.С. Как сделаны стихи Веры Павловой // Челябинский гуманитарий. – 2010. – № 4 (13). – С.25–32.
6. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 940 с.

7. Павлова В. Детские альбомы: Недетские стихи. Однофамилица. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 448 с.
8. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М.: Директ-Медиа, 2008. – 848 с.
9. Флоренский П. Детям моим. Воспоминания прошлых дней [Электронный ресурс]. URL: <https://e-libra.ru/read/476955-detyam-moim-vospominaniya-proshlyh-let.html> (дата обращения: 29.10.2019).

И.С. Леонов, Т.И. Леонова
Россия, Москва

ОБРАЗ ПАСТЫРЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРИХОДСКОЙ ПРОЗЕ: КОНФЛИКТ «УМА» И «СЕРДЦА»

Статья посвящена специфике создания образа православного пастыря в современной приходской литературе. В процессе исследования было выявлено соединение в сознании персонажа двух моделей восприятия окружающей действительности: рациональной (должной) и эмоциональной, имеющей выход в сферу иррационального.

Ключевые слова: православная художественная литература, приходская проза, образ пастыря, рациональное, эмоциональное, иррациональное.

The article is devoted to the specifics of creating the image of an Orthodox pastor in modern parish literature. In the process of research it was revealed the compound in the individual's consciousness two models of perception of the environment: rational (due) and emotional, with the exit in the sphere of irrational.

Keywords: Orthodox fiction, parish prose, image of the pastor, rational, emotional, irrational.

Настоящая работа посвящена активно развивающемуся явлению современного отечественного литературного процесса – приходской прозе, возникновение и развитие которой тесно связано с возрождением в России сельских церковных общин.

Следует отметить, что создателями приходской прозы являются православные священнослужители, поэтому в произведениях отражается их уникальный опыт общения с прихожанами. Образ священника привлекал внимание писателей второй половины XIX – начала XX века: Ф.М. Достоевского, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, И.С. Шмелева, Б.К. Зайцева и др. Однако в современной литературе вопрос о приходской прозе, демонстрирующей взгляд сельского пастыря на окружающий мир, изучен в недостаточной степени. Данной проблеме посвящены работы С.М. Червоненко [Червоненко 2013], В. Каплана [Каплан], Ю. Кононенко [Кононенко].

Священник-повествователь в приходской прозе являет себя как совершатель богослужений и треб, проповедник, учитель, семьянин, друг. На каждом из этих уровней в нем обнаруживается столкновение двух начал: рационального (должного) и «сердечного», выходящего за рамки привычного церковного регламента, демонстрирующего особый диапазон реакций на более или менее привычные ситуации, относящиеся к сфере повседневного. Как отмечает М.В. Капкан, «повседневность охватывает достаточно разнородный круг феноменов: привычную трудовую деятельность, этикетные формулы поведения, техники решения профессиональных и домашних проблем...» [Капкан 2018: 9].

Следует отметить, что особое место в повседневной жизни сельского пастыря и его ближайшего окружения занимает богослужебно-обрядовая сфера, в которой доминирующую роль играют ритуалы похоронного цикла¹. На материале приходских очерков протоиерея Александра Шантаева, вошедших в цикл «Асина память», выделяются следующие модели изображения православного обряда отпевания: а) традиционный; б) «спор с Богом»; в) антагонистический.

Традиционный тип изображения отпевания умершего предполагает умеренно-отстраненную позицию священника-повествователя, который добросовестно выполняет положенные ему действия, но не принимает участия в общей суете, немногословен. Однако при внешней сдержанности он не

остается равнодушным к личности покойного, его судьбе и посмертной участи, о чем говорит сосредоточенность священнослужителя и скрытое от окружающих внимание к происходящему. Подобная модель раскрывается на примере «Отпевание в Заречном».

Рациональная сторона пастырского служения связана с требованиями соблюдения своеобразного этикета в отношениях между священником и родными новопреставленного: «Мне следует здесь (на кухне. – И.Л.) только поздороваться – и сразу в залу, к покойнику» [Шантаев 2004: 121]. Последний пример указывает на негласное требование к дистанцированному характеру этих взаимоотношений: священник краток и сдержан, его реплики, в первую очередь, касаются требы (в редких случаях он может задать несколько вопросов о жизни покойного).

Однако же наряду с этим очевиден и сердечный порыв: повествователь обращает внимание на определенные детали интерьера, которые, с его точки зрения, могут многое сказать о покойном, его семье, предках, их образе жизни, отношении к вере. В рассказе «Отпевание в Заречном» в поле зрения священника попадает старинная икона «примерно двухсотлетней давности, старательного письма», а также фотографии, по которым рассказчик пытается словно «заглянуть в прошлое» семьи, определить эпоху, когда они были сделаны, социальный статус изображенных на них людей. Остановливаясь на фотографии белолобого мальчика, автор невольно бросает взгляд на покойного, пытаясь выявить внешнее сходство.

Интерес к личности покойного на определенном этапе свидетельствует о соединении рационального и эмоционального начал в образе пастыря. Об этом свидетельствует тот факт, что внимание повествователя приковано к внешности умершего, изображение которой включает два плана. С одной стороны, речь идет о создании чисто физиологического портрета. При этом автор пытается уловить своеобразные отпечатки смерти в облике покойного: «Человек лет сорока пяти, жидкие волосы на правый пробор <...>. Лицо вполне ничего, нимало не смазанное смертью, вот разве губы, словно раскрашенные густой красно-коричневой

помадой, запекшиеся по краю, губы страдания...» [Шантаев 2015: 123].

Однако внешнее описание расширяется за счет второго плана, который условно можно назвать метафизическим, иррациональным. Вглядываясь в лицо покойника, автор невольно пытается уловить состояние его души, перешедшей в вечность и открывшей для себя новую реальность. В данном случае можно говорить и о своеобразной попытке вступить в общение с новопреставленным: «Он лежит тихий и будто важный, будто остепенившийся на момент, углубившись в серьезность минуты: “Умереть вот пришлось”. – “Да, брат, бывает”» [Шантаев 2015: 122].

Об усилении «сердечного» начала в образе священнослужителя свидетельствуют еще две модели изображения обряда отпевания.

Спор с Богом – редкое явление в приходской литературе, однако оно заслуживает внимания. С его помощью глубоко раскрывается внутренний мир священника-повествователя, который, с одной стороны, должен четко следовать религиозным принципам, с другой – не всегда находит в себе силы бесстрастно принять случившееся, оставаться к нему равнодушным. В качестве примера можно привести рассказ А. Шантаева «Тяжкие проводы».

Заслуживает внимания анализ психологического состояния священника, вынужденного отпевать молодого солдата. Динамика его душевных переживаний раскрывается в диапазоне: сдерживался – занемог – пытался забыться – спорил с Богом.

Своеобразной кульминацией произведения можно считать спор с Создателем, при котором наблюдается определенная двойственность сознания священника: одновременно он и отказывается принять волю Бога (эмоциональный аспект), и пытается примириться с ней, положившись на Высший Промысел (рациональный аспект): «В душе – бессловесный, надмысленный ропот на Господа: за что Ты так мучаешь людей? Зачем так суров, почему не пощадил единственного ребенка

матери-одиночки? Прости, прости, неведомы мне Твои пути!» [Шантаев 2015: 148].

Следующая разновидность изображения обрядовых действий посмертного цикла – *антагонистическая* – возникает в том случае, когда священник, совершающий отпевание, испытывает комплекс душевных переживаний, вызванных рядом внешних и внутренних факторов. В первую очередь, к ним относятся глубокие сомнения в благополучном решении загробной судьбы новопреставленного, ощущение некой враждебности в отношениях между Богом и усопшим. Сам повествователь в этом случае оказывается в ситуации неразрешенного конфликта: с одной стороны, он обязан совершить требу, с другой – не видит в ней смысла. Подобный тип восприятия можно обнаружить в рассказах А. Шантаева «Злая невеста».

В рассказе внутренние переживания повествователя определяются с помощью портретного и социального уровней. Портретный уровень связан с внешним обликом новопреставленной – молодой девушки, погибшей в автомобильной катастрофе. Вглядываясь в лицо покойной, повествователь отмечает: «мне определенно виделось, что ее лицо приняло выражение еле сдерживаемой ярости: правильные черты превратились в злобную маску, капризную и ненавидящую, тем более жуткую, что она воспринималась последним посланием с того света» [Шантаев 2015: 31].

Важную роль для раскрытия авторской позиции играет и феномен имянаречения. Покойная девушка является обладательницей специфического имени, которого нет в святцах, – Снежанна, что формирует мотив сакральной незащищенности и богооставленности.

Социальный аспект определяет характер взаимоотношений священника с родными и друзьями покойной. На глубинном уровне очевиден достаточно острый конфликт, вызванный ощущением отсутствия сопричастности общества совершаемой молитве, что делает обряд ненужным, а положение священника во многом искусственным. В рассказе ярко выражены мотивы

отчуждения, равнодушия, «дежурности» обрядовых действий: «все молча, не шушукаясь, стоят сзади и ожидают начала “ритуала”, неременная часть которого – я сам – в сущности человек бесконечно чужой и посторонний, которому приходится служебно и дежурно пропевать стихи заупокойного канона и возглашать “вечную память”» [Шантаев 2015: 29].

Таким образом, на примере трех рассказов одного автора была исследована специфика столкновения рациональных и эмоциональных (порой с выходом в сферу иррационального) сторон внутреннего мира православного пастыря.

Примечания

- ¹ Подробнее о сельской похоронной обрядности см.: Русские причитания / под ред. С.Н. Травникова, Д.Н. Фатеева. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2011. – 158 с.

Литература

1. Капкан М.В. Культура повседневности. – М.: Юрайт; Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2018. – 108 с.
2. Каплан В. Иерейская проза. Станет ли она литературным явлением? [Электронный ресурс]. URL: <http://foma.ru/ierejskaya-proza.html> (дата обращения: 12.12.2017).
3. Кононенко Ю. Феномен «священнической прозы» [Электронный ресурс]. URL: <http://dm-jurevch-67.livejournal.com/52847.html> (дата обращения: 01.03.2017).
4. Русские причитания / под ред. С.Н. Травникова, Д.Н. Фатеева. – М.: Гос. ИРЯ им. А.С. Пушкина, 2011. – 158 с.
5. Червоненко С.М. Духовно-нравственные аспекты творчества писателей-священнослужителей: малые жанры русской прозы 1990-2000-х годов: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2013. – 194 с.
6. Шантаев А., священник. Асина память: рассказы из российской глубинки. – М.: Никея, 2015. – 256 с.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МОТИВА ПЕРЕХОДА МЕЖДУ МИРАМИ В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ*

В статье рассматривается мотив перехода между мирами (мотив переправы) в фольклоре, его заимствование и трансформация в современной литературе фэнтези на материале романов Нила Геймана «Никогде» и Макса Фрая «Чужак».

Ключевые слова: мотив перехода между мирами, мотив переправы, трансформация фольклорных мотивов, двоемирие, литература фэнтези.

The article discusses folklore motive of transition between worlds in the literary genre of fantasy. The study was conducted on the material of novels Neil Gaiman's novel «Neverwhere» and Max Frei's novel «The Stranger».

Keywords: motive of transition between worlds, transformation of folklore motive, duality, fantasy genre.

Литература фэнтези привлекает современного читателя возможностью погружения в выдуманный мир, почувствовать себя участником событий, которые не произойдут в реальности. Среди сюжетов фэнтези часто встречаются истории о людях, которые оказались в другом мире или времени. Альтернативная реальность может быть одновременно и похожа, и не похожа на привычную для героя действительность. При этом ни сам вымышленный мир фэнтези, ни способ перехода в него не требуют рационального обоснования, так как чудесное вписывается в логику вымышленного мира и «воспринимается как должное» [Путило 2019: 428].

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Тесная связь фэнтези как разновидности фантастики с волшебной сказкой неоднократно подчеркивалась литературоведами¹. В отличие от фольклора, литература фэнтези «уделяет и самому процессу перемещения, и чудесным способам, при помощи которых оно происходит, особое внимание» [Путило 2013: 390]. Однако мотив двоемирия и перехода между мирами зародился еще в древности, (отражая представления наших предков о небесном, земном и подземном царствах) и нашел отклик в фольклорных произведениях, из которых позднее перешел в литературу. Фольклорная модель мира обычно представляет собой оппозицию по горизонтали или по вертикали, между составляющими которой перемещается герой. Данная тенденция свойственна и литературе фэнтези. Сосуществование двух и более миров подразумевает возможность перехода между ними. Отсюда возникает мотив перехода между мирами, или, иначе говоря, мотив переправы. Миры или их части связаны каким-либо объектом, находящимся на границе миров, с помощью которого герой может перемещаться. В пограничную парадигму входят:

1. Природные объекты:

А) *Вода*, которая, по словам Ю.А. Эмера, в сознании древнего человека выступала как образ начала всего живого и была связана со смертью, поэтому в фольклоре она часто разделяет «свое» и «чужое» пространство [Эмер 2003: 85].

Б) *Поле*, часто выступавшее, согласно народным верованиям, в качестве границы между миром живых и миром мертвых, куда необходимо отправиться для произнесения заговора [Хроменко 2010: 324].

В) *Лес* – темное, таинственное место, всегда казавшееся нашим предкам (обитавшим, в основном, на равнинах) опасным, полным чужих враждебных сил [Хроменко 2010: 325].

2. Предметы, созданные человеком:

А) *Зеркало*, отражающее окружающий мир подобно воде, всегда носило несколько мистический характер. Зеркало становится символом границы между мирами, так как позволяет

задуматься о возможности существования альтернативной реальности, похожей на наш мир.

Б) *Окно* также выступает границей между мирами. Окно выступает своеобразной границей, работая на оппозицию «свое» – «чужое». Герой может видеть то, что происходит снаружи, но закрытое окно не позволяет «чужому» ворваться в пространство дома.

В) *Дверь* как объект, связывающий разные миры, обычно встречается в балладах. В отличие от окна, здесь стирается колорит быта [Болотникова 2016: 8]. Современная литература особенно часто заимствует именно этот образ: открывая неизвестную дверь, герой попадает в новое пространство, которое может оказаться другим миром.

Г) *Мост* позволяет преодолеть водную границу, разделяющую потустороннее и земное. На нем происходят схватки с противниками. В русских сказках и былинах Калинов мост через реку Смородину соединяет мир живых и мир мертвых.

В.Я. Пропп отмечает и другие способы переправы: превращение героя в животное, волшебные предметы (сапоги-скороходы, ковер-самолет), сами животные или волшебные, потусторонние существа [Пропп 1998: 287].

Особое внимание в фольклорных произведениях, а затем и в литературе отводится мотиву *сна*, который выступает как переходное состояние героя между двумя мирами: физическое тело находится в мире людей, а душа – в другой реальности, где случается что-то необычное. К такому приему будут обращаться многие поэты и писатели в разные периоды развития литературы.

В романах Нила Геймана «Никогда» и Макса Фрая «Чужак» (настоящее имя писательницы – Светлана Юрьевна Мартыничик) мотив переправы представлен особенно широко, что обуславливается моделями вымышленных миров, созданных авторами.

Переход между мирами в романах осуществляется героями с помощью объектов, созданных человеком. Мотив зеркала как границы между мирами развит в некоторых главах «Чужака» Макса Фрая. В самом первом деле сэра Макса («Дебют в Ехо»)

фигурирует зеркало-монстр, которое заманивает людей и съедает или питается их кровью: «кровь возвращала жизнь зеркалу, которое только казалось зеркалом, а было просто заснувшей дверью в очень скверное место» [Фрай 2018: 67]. Автор сам обозначает зеркало не просто как живой предмет, а именно как границу, переход в другой, неведомый мир.

Мотив окна встречается у Макса Фрая как граница между частями одного мира: «Я подошел к окну и обмер. Оно выходило не в сад, а на хорошо знакомую мне улицу...<...> Высокая улица? Это Кеттари?» [Фрай 2018: 638]. Однако, в отличие от фольклора, пространство за окном не воспринимается героем как «чужое».

В романе Нила Геймана «Никогда» перед читателем предстают два мира, между которыми могут перемещаются герои: Верхний Лондон и Нижний Лондон, который воспринимается как подземное царство. Хотя топоры, в пределах которых разворачиваются события романа, выглядят одинаково в Нижнем и Верхнем Лондоне, время в них протекает по-разному. Большинство переходов между ними происходит при помощи дверей, которые могут быть открыты даже там, где нет прохода. Такой способностью обладает главная героиня с говорящим именем леди Дверь Портико (англ. – Door Portico). Вся ее семья умела открывать как замочные скважины, так и межпространственные двери. При первом появлении героиня, спасаясь от Круга и Вандемара, открывает проход в Верхний Лондон и попадает к Ричарду: «Вдруг впереди открылась дверь и кто-то шагнул на улицу. <...> Никакой двери там не было – только глухая кирпичная стена» [Гейман 2017: 35]. Может она применить свой дар и по отношению к обычной двери: «Девушка положила левую руку на заколоченную дверь, а правой взяла за руку маркиза. <...> Что-то зашептало, задрожало, изменилось... ... Дверь исчезла во тьме...» [Гейман 2017: 94]. Интересно, что в доме семейства Портико не было межкомнатных дверей, потому что его жители могли открывать их в стенах, а сами комнаты дедушка и ее отец «собирали» по всему Лондону: «В зале не было ни одной двери, никакого выхода» [Гейман 2017: 95]. Сама леди Дверь выступает в роли проводника для героев, которые

перемещаются посредством созданных ею межпространственных переходов, реализуя таким образом функцию чудесного помощника.

Следующий пограничный объект – мост встречается в обоих романах, но выполняет при этом разные функции. В «Чужаке» мост соединяет две части одного города, выступая в роли переправы между двумя частями одного мира – Правобережьем и Левобережьем города Ехо: «Я пересек мост Гребень Ехо, заманчиво сияющий огоньками лавок и трактиров, бойко торгующих, несмотря на позднее время. <...> Миновал оживленное пространство моста, я оказался на Правом Берегу. Теперь мой путь лежал в самое сердце Старого города» [Фрай 2018: 102]. В романе Нила Геймана мост – один из вариантов перехода из Верхнего Лондона в Нижний. Для того, чтобы сократить путь в Верхний Лондон, Анестезия с Ричардом должны пройти по мосту Найтсбридж, что в переводе означает «Рыцарский мост». Игра слов в названии: knight (рыцарь) напоминает по звучанию night (ночь), рождает мысли об опасности моста, объясняет страхи Анестезии и Ричарда. На вопрос героя о том, чего надо бояться, Охотница отвечает – «ночи» [Гейман 2017: 119]. Мост изображается как нечто потустороннее, за переход по нему нужно платить «дань», не всем удастся преодолеть его: «Он [Ричард] чувствовал, как мрак касается его кожи» [Гейман 2017: 119]. Охотница объясняет природу моста: «Это темнота, мрак, а во мраке – все кошмары, которые рождались в ночи с древнейших времен...» [Гейман 2017: 120]. Мост выступает не просто как переправа в другой мир, но и часть чего-то древнего, мистического, существовавшего еще до Верхнего и Нижнего Лондона. Найтсбридж – это отголосок какой-то иной реальности. При этом в этих романах мост не становится местом сражения героев, как это часто бывает в фольклорных произведениях.

В романах Геймана и Фрая присутствуют и другие варианты переправы. В Нижнем Лондоне в роли перехода выступают *лестницы*: герои спускаются по лестнице в Нижний Лондон или в камеру к Ислингтону, по лестнице поднимаются в

Верхний Лондон. Интересно, что лестница с говорящим названием «Даунстрит» (с англ. – «улица, идущая вниз»), расположенная вокруг башни, ведет в камеру к ангелу.

Характерны для городского фэнтези и такие способы переправы, что отсутствуют в фольклоре, например, *метро*. Герои путешествуют на поезде между станциями, которые находятся как в Нижнем Лондоне, так и в Верхнем, или позволяют пройти к нему. В «Чужаке» сэр Макс, следуя инструкции сэра Джуффина Халли, попал в мир Ехо на *трамвае*: «Трамвай без водителя, на улице, где не ходят трамваи, маршрут № 432, из ниоткуда в никуда...» [Фрай 2018: 250]. Тем не менее, эти способы могут быть соотнесены с традиционными фольклорными формами перемещения с использованием волшебных предметов (ковер-самолет и т.п.).

В роли переправы могут выступать совершенно любые объекты: Маба Калох, вытаскивающий предметы из земного мира, засовывая руку под свою мебель, научит Макса доставать необходимое с помощью подушки. Позднее герой сможет проникать в земной мир с помощью разных вещей.

Одним из средств связи между мирами в романе «Чужак» можно назвать и сон – состояние человека, когда его душа и мысли существуют в другой реальности. Именно во сне Макс впервые посещает Ехо и видит пейзажи, которые он не встречал в реальной жизни. Во сне им пытается овладеть чудовище из главы «Джуба Чебобарго и другие милые люди», и Максу приходится проснуться, чтобы спастись, то есть вернуться в свое физическое тело. Со временем он научится контролировать свои сны и отправляться туда, куда сам захочет. Присутствует мотив сна и в романе Нила Геймана, но не в функции связи между мирами, а как предупреждение о будущих событиях (Ричарду снится Зверь) или раскрытие судьбы персонажа через прошлое (отец учит Дверь открывать замки).

В романах Н. Геймана и М. Фрая присутствуют, в основном, варианты переправы из второй группы (артефакты), что обусловлено, в первую очередь, самим жанром городского фэнтези. Переосмысляя фольклорные образы писатели-фантасты

создают собственные миры со своими законами и своей логикой. Выбор хорошо знакомых нам бытовых объектов в качестве способа перехода демонстрирует возможность переложения традиционных фольклорных мотивов на современную почву. Таким образом, анализ различных вариантов переправы, представленных в рассмотренных нами романах, позволяет прийти к выводу, что новые модификации архетипического мотива перехода между мирами в жанре городского фэнтези определяются влиянием городской культуры.

Примечания

¹ См.: Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Ленинград: Изд-во ЛГУ им. А.А. Жданова, 1986. – 56 с.; Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1984. – 336 с. и др.

Литература

1. Болотникова О.Н. «Дева у окна» и «Стук у врат»: семантика мотивов окна и двери в русской литературе 1800-1830-х гг. // Вестник Томского государственного ун-та. – 2016. – № 405. – С. 5-15.
2. Гейман Нил. Никогда / пер. с англ. Н. Конча, М. Мельниченко. – М.: Изд-во АСТ, 2017. – 416 с.
3. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 274 с.
4. Путило О.О. Жанровое своеобразие фантастической прозы Е. Лукина // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. – С. 356–362.
5. Путило О.О. Изображение способов пространственного перемещения персонажей в произведениях зарубежного и отечественного фэнтези // Восток–Запад: типология пространства в русской литературе и фольклоре / отв. ред. Н.Е. Тропкина. – Волгоград: Изд-во ВГСПУ «Перемена», 2013. – С. 389–392.
6. Фрай Макс. Чужак. – М.: Изд-во АСТ, 2018. – 640 с.

7. Хроменко М.С. Народные представления о модели мироздания // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2010. – № 4. – С. 321–330.

8. Эмер Ю.А. Миромоделирование в языке фольклора // Миромоделирование в языке и тексте. – Томск: изд-во Томского государственного университета, 2003. – С. 8–90.

О.О. Путило
Россия, Волгоград

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В СТРУКТУРЕ КВЕСТА В ЛИТЕРАТУРЕ ФЭНТЕЗИ

В статье на материале произведений Д.Р.Р. Толкиена, К.С. Льюиса, М. Семеновы, С. Лукьяненко рассматривается роль рационального и эмоционального факторов в мотивации поступков героев. Анализ ситуации экзистенциального выбора в процессе реализации квеста позволяет утверждать, что положительные герои в своих поступках руководствуются, как правило, «умом сердца», в то время как отрицательные – рациональным началом.

Ключевые слова: фэнтези, квест, рациональное, эмоциональное, «ум сердца», Толкиен, Льюис, Лукьяненко, Семенова.

The paper considers the role of rational and emotional factors in motivating the characters' actions on the material of works by D.R.R. Tolkien, K.S. Lewis, M. Semenova, S. Lukyanenko. The analysis of existential choice situation in the course of the quest allows us to assert that the positive characters are guided, as a rule, by the "mind of the heart" in their actions while the negative ones are guided by the rational beginning.

Keywords: fantasy, quest, the rational, the emotional, "mind of the heart", Tolkien, Lewis, Lukyanenko, Semenova.

В литературе фэнтези квест является одним из главных жанрообразующих признаков, который «характеризуется тремя

составляющими: во-первых, путь героя изображается как перемещение в пространстве, во-вторых, задается целью, в-третьих, предполагается внутреннее, качественное изменение героя в процессе пути» [Королькова 2012: 213]. В ходе его реализации на первый план выдвигается умение героя принимать на себя ответственность как за личные поступки, так и за других людей. Наибольшее внимание уделяется ключевым этапам, «пороговым ситуациям», воплощающим «хронотоп кризиса и жизненного перелома» [Бахтин 1986: 280]. Попадая во время своего путешествия в ситуации экзистенциального выбора, герой принимает важнейшие решения, обоснованные сложной системой противоборствующих мотивов. Формирование каждого из них может быть определено как физическими раздражителями (голод, боль и т.п.), так и явлениями психической деятельности (мысль, эмоция, подсознание и т.п.).

Наиболее показательное влияние рационального и эмоционального на процесс выполнения квеста мы видим в классическом образчике жанра фэнтези – повести Д.Р.Р. Толкиена «Хоббит». Одним из первых решений Бильбо стала попытка кражи кошелька у тролля, продиктованная желанием «показать класс кражи со взломом» [Толкиен 1994а: 57]: «Настоящий Взломщик первой категории в подобных обстоятельствах очистил бы карманы троллей (дело почти всегда того стоит), стянул бы барана прямо с вертела, похитил бы пиво – и был таков. А тролли при этом его бы и не заметили. Взломщики *более практичные, лишенные профессионального тщеславия (курсив наш – Путило О.О.)*, пырнули бы предварительно троллей кинжалом. После чего весело скоротали бы ночь за сытным ужином. Бильбо все это знал. Он немало прочитал о том, чего сам в своей жизни не видел и не делал. Он испытывал *сильнейшее возбуждение, но и отвращение тоже (курсив наш – Путило О.О.)*. Ему хотелось быть в сотне миль отсюда и в то же время... в то же время он как-то не мог просто взять и вернуться к Торино и Ко с пустыми руками. Поэтому он стоял, скрытый мраком, и размышлял. Из всех известных ему многообразных деяний взломщиков обчистить карманы троллей казалось ему

наименее трудным» [Толкиен 1994а: 57]. Мы видим, что внутри хоббита борются несколько мотивов: «практичные» мысли, связанные с убийством, он отмечает, поскольку они вступают в прямой конфликт с его Сверх-Я. Тем не менее Бильбо все же предпринимает попытку воровства: возбуждение и тщеславие от предстоящего поступка подкрепляются продиктованным разумом желанием подтвердить незаслуженно присвоенный статус взломщика. Этот комплекс подавляет отвращение, вызванное мыслью о краже. Последовавшая за этим поимка злобными троллями не только хоббита, но и его спутников продемонстрировала авторскую позицию, что воровство у вора остается преступлением.

Впрочем, первое настоящее испытание в силу своей неопытности проваливают почти все герои фэнтези: Данька из романа С. Лукьяненко «Мальчик и тьма» отпускает Летящего и расплачивается за это потерей зрения, а Эдмунд, герой известного цикла К. Льюиса «Хроники Нарнии» предает мистера Тумнуса, брата и сестер, поддавшись главной детской привязанности – тяге к сладкому. Часто причиной этих незрелых поступков становится тщеславие: вслед за Бильбо, пытавшемся доказать гномам свою состоятельность в качестве взломщика, обидчивый Эдмунд мечтает о том, как будет королем и как не позволит «Питеру задирать перед ним нос» [Льюис 2018: 163]. В ряде случаев героями движет чувство мести. Ненависть к Людоеду заставляет Волкодава отказать противнику в праве на честный бой: «Не стал он предлагать Винитарию поединка. Ему незачем было просить о справедливости у Богов. Он пришел казнить Людоеда» [Семенова 2005: 22]. Это решение стало причиной вражды с его сыном, кунсом Винитаром. В конечном итоге, Волкодав сумеет научиться прощать своих обидчиков, следуя заповеди матушки Кендорат: «Да правит миром любовь».

Герои быстро усваивают опыт первой ошибки, в дальнейшем все свои действия они сверяют с внутренним голосом совести, отвергая и решения продиктованные холодным расчетом, и решения, порожденные страстями. «Ударить кинжалом злобную тварь, убить, опередить его, пока он не убил

Бильбо. Нет, это будет нечестно. Бильбо невидим, а у Голлума нет кинжала, да он еще и не пытался убить его, Бильбо. И потом, Голлум такой одинокий, такой несчастный и заброшенный. Внезапно сердце Бильбо наполнилось *сочувствием, жалостью (курсив наш – О.П.)*, смешанной со страхом...» [Толкиен 1994а: 100]. Бильбо не в состоянии совершить аморальный поступок, противоречащий идеалам чести и милосердия, он не считает возможным вынести смертный приговор несчастному созданию. Внутренний голос справедливости руководит хоббитом и в тот момент, когда герой отдает Аркенстон Барду в попытке предотвратить надвигающееся кровопролитие между гномами, эльфами и людьми. Раскаивается в своем предательстве и Эдмунд Певенси: преодолевая страх, он самоотверженно бросает вызов самой Колдунье. Жесткие моральные императивы определяют и поступки Волкодава, который, не колеблясь, вступает за тех, кому требуется защита, и отдает свой меч, чтобы выкупить старого раба.

Рано или поздно все герои фэнтези приходят к выводу, что решения должны приниматься в соответствии с их нравственными принципами и ценностями, за которые отвечает Сверх-Я. Это объясняет стремление к альтруизму, человеческим и героическим поступкам, которые подчас совершаются вопреки «здравому смыслу» и выглядят как интуитивное решение. В финальных решениях, определяющих судьбу всего мира, положительными героями движет «ум сердца», в основе которого лежат чувства и ощущения, определяемые иррациональным восприятием мира. Конечно, «ум сердца» подразумевает наличие не только эмоционального, но и рационального начала, потому что чувство не существует отдельно от разума, однако «ум» анализирует и оценивает в первую очередь не логические выкладки, а выводы, сделанные «сердцем», что, в конечном итоге, и приводит квест к положительному разрешению. В то же время холодный расчет и тотальный контроль над эмоциями остаются преимущественно уделом персонажей-антагонистов: Саурана, Воландеморта, Джадис и т.п. Первый из них не мог даже представить, что Хранители отважатся на иррациональный

поступок – уничтожить кольцо: «Поход в Мордор кажется безрассудным? Так пусть безрассудство послужит нам маскировкой, пеленой, застилающей глаза Врагу. Ему *не откажешь в лиходейской мудрости* (курсив наш – Путило О.О.), он умеет предугадывать поступки противников, но его сжигает жажда всевластия, и лишь по себе он судит о других. Ему наверняка не придет в голову, что можно пренебречь властью над миром...» [Толкиен 1994б: 289]. Похожую ошибку совершают и главные антагонисты циклов Дж. Роулинг и К. Льюиса, не предполагавшие, что самопожертвование главных героев – Дамблдора, Снега, Гарри Поттера, Аслана, Эдмунда – ломает их планы. В конечном итоге, следование чистой логике приводит злодеев к поражению.

Литература

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
2. Королькова Я.В. Квест героя фэнтези (на материале цикла романов М. Семеновой о Волкодаве) // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. – 2012. – № 3. – С. 213–217.
3. Лукьяненко С.В. Рыцари Сорока Островов. Мальчик и Тьма. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 412 с.
4. Льюис К.С. Лев, колдунья и платяной шкаф // Хроники Нарнии. – М.: Эксмо, 2018. – С. 107–226.
5. Семенова М. Волкодав. – М.: АСТ; СПб: Азбука, 2005. – 571 с.
6. Толкиен Дж.Р.Р. Хоббит, или Туда и Обратно / Собрание сочинений: в 4 т. – Тула: Филин, 1994а. – Т.1 – 398 с.
7. Толкиен Дж. Р.Р. Хранители / Собрание сочинений: в 4 т. – Тула: Филин, 1994б. – Т.2. – 444 с.

РАЦИОНАЛЬНЫЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ «СТРАШНЫХ ИСТОРИЙ» СЕТЕВОЙ СЛОВЕСНОСТИ*

В статье рассматривается пространственная организация текстов «страшных историй» сетевой словесности. Выявляются основные типы пространств, вызывающих эмоции страха у читателей, указывается на их отличие от предшествующей фольклорной и литературной традиции.

Ключевые слова: сетература, интернет-фольклор, крипи, пространство, страх.

The article considers the spatial organization of the texts of the "horror stories" in the network literature. The article detects the most common ways of evoking fear emotion among readers with using the description of the locale and indicates their difference from the previous folklore and literary tradition.

Keywords: network literature, internet folklore, creepy, space, fear.

В мировом фольклоре и литературе разных эпох – от глубокой архаики до современности – широко представлены тексты, призванные вызвать и преодолеть страх у их слушателей и читателей. Об их актуальности свидетельствует и современная сетевая словесность.

Для обозначения ее текстов существует специальный термин – «сетевая литература», или «сетература». В критике и литературоведении это понятие толкуется двояко. Первая точка зрения сводится к тезису о том, что Сеть – инструмент, новый способ и средство публикации литературных текстов. Следовательно, это «обычная» литература на новом «носителе». Сторонники второй точки зрения считают, что существуют специфические сетевые и компьютерные черты, представляющие

*Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

принципиально иные тексты, нежели те, которые принадлежат к традиционной литературе [См.: Левченко 2013]. Основными признаками сетературы называют гипертекстуальность, интерактивность и процессуальность, неконвенциональность, а также отсутствие статусной дистанции между автором и читателем.

К числу такого рода сетевых текстов принадлежат «крипиистории» – произведения сетевой словесности, ставящие своей целью как можно сильнее напугать читателя. Они отличаются разнообразием сюжетов, мест действия и способов вызвать страх у читателей – последнее остается их главной целью. Под термином «крипи» мы понимаем течение поклонников ужасного в сети Интернет. Основу контента его сайтов составляют ужасающие видео и словесные тексты различного характера – от анонимных историй до авторских рассказов, наделенные общими жанровыми признаками сетевой литературы ужаса. С некоторой долей условности мы относим эти разнородные тексты к особому словесному жанру – «крипи» [См.: Алешенко 2015].

Мы рассматриваем данный жанр с учетом двух точек зрения на природу сетевой литературы. Связано это с тем, что многим текстам «крипи» присущи ее основные специфические признаки. Крипиистории *гипертекстуальны*: примером могут служить страницы на сайте «Мракопедия – энциклопедия ужасов», где под текстом той или иной истории помещаются ссылки на похожие произведения, а также в сам текст внедрены гиперссылки, ведущие на страницы других историй по ключевым словам. Помимо этого, на сайтах с «крипи» есть возможность комментирования, что позволяет читателям высказывать свое мнение о публикациях. Следовательно, тексты «крипи» *интерактивны* и *процессуальны*. Целый ряд текстов жанра «крипи» приближается к устной повествовательной форме (связано это с ориентацией некоторых страшных историй на фольклорные жанры), что свидетельствует об их *неконвенциональности*. Написанием текстов, попадающих под определение «крипи», занимается множество пользователей сети

Интернет, в том числе и те, которые профессионально никак не связаны с литературным творчеством.

Тем не менее, некоторые тексты, принадлежащие жанру «крипи», являются традиционными литературными произведениями, авторами которых являются всемирно известные писатели. Они, по нашему мнению, чаще всего выступают как прецедентные тексты для массового творчества. Сам факт их размещения на криписайтах не является достаточным основанием для однозначного отнесения к сетературе как явлению – это «обычная» литература на новом «носителе».

Фольклорные истоки «крипи» достаточно очевидны и легко прослеживаются. Несмотря на то, что сам жанр первоначально зародился на зарубежных имиджбордах, в русскоязычной среде он, как и целый ряд жанров сетевой словесности, использует модели традиционного русского фольклора и постфольклора [См.: Гольденберг, Петренко 2015]. Таковыми являются былички, бывальщины, городские легенды и детские «страшилки» (последние – в меньшей степени, поскольку «крипи» ориентированы на взрослого читателя).

Не столь однозначно прямое влияние на жанр «крипи» литературных традиций. Связано это с тем, что на авторов, пишущих традиционные по форме и содержанию рассказы в жанре литературы ужасов (которые, тем не менее, также относят к «крипи»), повлияли самые разнообразные литературные и фольклорные традиции, выявить которые не всегда возможно. Мы полагаем, что «крипи» следует рассматривать в контексте мировой литературы ужасов, определяемой общим термином «хоррор». Не вызывает сомнений, что ее культовые авторы и произведения (в том числе кинематографические) в жанре «хоррор» оказали неоспоримое влияние на «крипи».

Ориентация на традиционные формы и жанры «страшного» фольклора накладывает определенные ограничения на тексты «крипи», поскольку уже не удовлетворяет современных авторов, стремящихся вызвать страх у читателя новыми способами. Поэтому, на наших наблюдениях, создатели крипиисторий

активно используют богатый арсенал художественных средств, накопленный в готических романах А. Радклиф и Г. Уолпола, повестях и рассказах Гоголя и Э. По, Г. Лавкрафта и С. Кинга, других многочисленных представителей мирового литературного хоррора.

Для «крипи» эмоция страха является ключевой: именно стремлением вызвать данную эмоцию руководствуются авторы историй. Для выполнения этой художественной задачи они обращаются к разнообразным способам изображения страшного.

Одним из самых эффективных способов испугать читателя является выбор места, в котором развиваются события крипистории. При всем обилии вариаций можно выделить некоторые закономерности.

Если мы обратимся к литературе жанра ужасов, то обнаружим, что выбор писателем места действия также зачастую подвержен стремлению поместить и без того напуганного человека в небольшое пространство [Колесниченко 2018: 58]. Это справедливо и для подавляющего большинства текстов, которые относятся к жанру крипи.

Их действие обычно происходит в замкнутом пространстве – квартире, подвале, в иных помещениях. Часто именно ограниченное пространство становится основным фактором, вызывающим страх у читателя: *«Да, я ухитрился СЛОМАТЬ КЛЮЧ В ЗАМКЕ, когда собирался вынести мусор!!! Я не имею ни малейшего понятия о том КАК, но, черт, опосля я три часа ковырялся в замке и безрезультатно. Без мастера не обойтись. <...> Будь проклята эта квартира, будь прокляты ее строители и каждая пылинка в ней! Я по-прежнему не понимаю, что здесь происходит, но одно мне предельно ясно: мой дом возненавидел меня. <...> Пока я искал мобильник, то, выходя из кухни, ухватился рукой за дверной косяк. И в этот же миг дверь захлопнулась! Прямо по моей руке! <...> Пальцы раздуло как сосиски, и цвет соответствует. Благо хоть не стормозил сразу под ледяную воду сунуть. Сильнее травмы меня беспокоит разве что вопрос КАК ЭТО ПРОИЗОШЛО. В квартире наглухо закрыты все окна, так что сквозняк не вариант. У меня есть*

лишь одно объяснение — дверь захлопнулась сама. По собственной воле» («Давка», автор: Krestovski) [Мракопедия].

Малое замкнутое пространство воспринимается человеком как опасное [Колесниченко 2018: 58], невозможность выхода из него вызывают чувства страха и обреченности.

Отметим, современные крипи приобрели урбанизированный характер, поэтому герои чаще всего находятся именно в знакомой и привычной читателю обстановке, однако в ней или с ней могут происходить самые разнообразные жуткие, необъяснимые метаморфозы. Так, в процитированном выше тексте герой не попадает в изначально враждебное пространство – его квартиру делает таковым некое передававшееся ему проклятие.

В «Цикле Кошмаров» Германа Шендерова (Towerdevil) действие первого рассказа, «Мать Кошмаров», также развивается во внутреннем пространстве дома – происходящие с героем пугающие события ограничены его жилищем: *«Вы, конечно, скажете, что нельзя избегать людей всю жизнь. И ошибетесь. Вот уже несколько месяцев я не выходил из дома. <...> Деньги на все свои хотелки я тоже зарабатывал не выходя из дома. <...> Ночная моя жизнь началась так: однажды, только встав с постели, я открыл вечно опущенные жалюзи – живя на первом этаже, я не мог отделаться от мысли, что все прохожие заглядывают внутрь моего жилища, как в аквариум – я понял, что снаружи глубокая ночь. Опустив жалюзи, с тех пор окна я не открывал и определял время только по часам в углу монитора»* [Мракопедия].

Постепенно действие переносится на улицы Мюнхена и приобретает совсем иные масштабы. На наш взгляд, по этой причине более поздние рассказы цикла нельзя отнести к крипи в полной мере, поскольку в этом жанре важны, хоть и не обязательны, факторы ограниченности и недосказанности.

Они относятся к понятию *саспенса* – «особого психологического состояния, связанного с неотвратимой, но при этом неопределенной угрозой, мучительной неизвестностью относительно сущности, размера и формы нависшей над

человеком опасности. <...> Наглядное, неотвратимое, буквальное изображение ужасного никогда не сравнится по своему воздействию с ужасами воображаемыми или подразумеваемыми» [Разумовская 2019: 44–45].

Отметим, что размеры пространств, в которых развивается действие, могут варьироваться от крохотной комнаты в подвале до целого зловещего города. Однако важно ощущение замкнутости и ограниченности. Так, даже если герой может перемещаться, нечто пугающее продолжит его преследовать. В подобных текстах само окружающее пространство таит в себе опасность, герой не может убежать или спрятаться: *«Я узнал улицу и больницу – через два квартала отсюда находился мой дом. Рядом не было ни одной живой души, никаких звуков, только ветер. Весь город выглядел так, словно все люди разом взяли и сгнули куда-то лет двадцать назад. <...> Этот ужасающий вой, разрывающий уши, вывел меня из транса, и я пулей метнулся в подъезд ближайшего дома. Тварь не принимала попыток проникнуть в мое убежище, что меня удивило. Я поднялся на пятый этаж и выглянул в окно. Она стояла напротив входа и терпеливо ждала, когда я выйду»* («Город по ту сторону», анонимный автор) [Страшные истории].

Исследователь современного «страшного» фольклора обратил внимание на то, что он является по преимуществу городским и наиболее активно бытует в сфере детской мифологии. В структуре детских страшилок и садистских стишков «присутствуют такие традиционные для мифологического сознания оппозиции, как свое/чужое, освоенное/неосвоенное, разграничивающие пространство города. Эти бинарные оппозиции восходят к архаическим человеческим представлениям о пространстве, ставшими, в частности, основой его демаркации в волшебных сказках и быличках. «Чужое» пространство всегда наполнено семантикой смерти, потенцией скрытой угрозы» [Петренко 2017: 33].

На наш взгляд, это справедливо лишь для некоторых текстов крипи: в остальных нет четко выраженной оппозиции между «своим» и «чужим» пространством – зло может проникать

в пространство «живых», таиться в привычной обстановке, нередко его навлекают на себя сами герои.

Урбанизированность жанра выражается также в том, что в современных крипи, присущие классической «страшной» литературе пространства, например, темные подземелья, нередко становятся тоннелями метро или подвалами зданий, а руины замков – заброшенными строениями. Авторы выбирают место действия, которое современный читатель может хорошо представить, и наделяют его качествами «чужого» пространства:

«За дверью в подвал оказалось несколько бетонных ступенек. Вова быстро спустился по ним, и попал в длинный коридор с синими стенами. Через четыре метра от него горела лампочка, но дальше за ней постепенно начиналась темнота. Пока что дорога была понятна. <...> Волосы на его руках встали дыбом. Ему очень не понравился этот звук. Он боялся сейчас обернуться – а поэтому, просто для гарантии, сделал ещё два шага. Это эхо. Просто эхо. Странный подвал, странные коридоры, и странное эхо, которого до сих пор не было. Может быть, и так. А, может быть, кто-то стоял у него за спиной» («Иди все время вниз», автор: Алекс Панк) [Мракопедия].

Тем не менее, не теряют актуальности для авторов текстов и традиционно враждебные для человека пространства. Так, на «Мракопедии» существует отдельная категория историй, действие которых происходит в лесу, и к ней относится 509 историй (при этом к категории «нехорошая квартира» относятся лишь 144).

Благодаря современным реалиям Интернет стал изображаться как враждебное пространство. Обычно именно там обитает некое сверхъестественное зло, которое связывается с героем и проникает в реальный мир, каким-либо образом вредя человеку:

«Несколько раз я обновлял страницу. Я полагал, что если обновить три, пять, ну, или десять раз, то это прекратится и появится некое сообщение или ссылка на другую страницу. Что-нибудь вроде: "Наобновлялся, тупой осёл? Теперь купи футболку с логотипом clickreload.com в нашем тупом магазине!" Но нет,

сайт продолжал показывать новые картинки. Я вдоволь насмотрелся, так что уже собирался закрыть страницу. На новых картинках были какой-то монах или друид, окружённая светом тёмная фигура и гигантская чудовищная рука, подсвеченная жутким зелёным сиянием. И ниже подпись: "Страх". <...> Оно выступило из света, грузно двигалось по прямой в направлении моего окна. По самой прямой линии. Бездумно, однако целенаправленно, как паук, подбирающийся по своей паутине к застрявшему насекомому... но намного медленнее. Агонизирующе медленно. И тут ко мне пришло осознание. Монах, тень, огромная рука и жуткий зелёный свет. Я повернулся к компьютеру и увидел эти изображения на экране. Они отражали происходившие события, проявлялись в реальности» («Нажми «Обновить», автор: SlimeBeast, перевод: И. Вахницкий) [Мракопедия].

Так, Сеть приобретает свойства «чужого», враждебного пространства, становится неконтролируемым источником зла.

Как видим, обозначенные выше особенности организации пространства в текстах крипи играют значительную, но далеко не исчерпывающую роль. Они являются эффективным способом заставить читателя испытать иррациональное чувство страха. При этом авторы современных текстов, относящихся к крипи, стремятся не только учиться у классиков жанра литературы ужасов, но и пытаются рационально переосмыслить их художественный опыт, наполнить его новым содержанием.

Литература

1. Алещенко А.А. Сюжеты «страшного» фольклора в сетевой словесности // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». № 4 (04). 2015. – С. 1–5. [Электронный ресурс]. URL: <http://strizh-vspu.ru/files/publics/1455284234.pdf> (дата обращения: 10.10.2019).
2. Гольденберг А.Х., Петренко С.Н. Универсалии постфольклора как текстопорождающие модели сетевой литературы // Универсалии русской литературы. 6 / Научн. ред. А.А. Фаустов. – Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 2015. – С. 146–158.

3. Колесниченко К.А. Особенности пространственной организации в текстах дискурса страха (на примере рассказов Э. По) // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». № 1 (18). 2018. – С. 58-59. [Электронный ресурс]. URL: <http://strizh-vspu.ru/files/publics/1518452847.pdf> (дата обращения: 10.10.2019).
4. Левченко М.А. Сетература // Современная русская литература (1990-е гг. – начало XXI в.): учеб. пособ. для студ. учреждений высш. проф. образования / [С.И. Тимина, В.Е. Васильев, О.Ю. Воронина и др.]; под ред. С.И. Тиминой. – 3-е изд., испр. – СПб.: Филолог. факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2013. – (Сер. Бакалавриат). – С. 269–288.
5. Петренко С.Н. Жанровые модели постфольклора в русской постмодернистской литературе последней четверти XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2017. – 178 с.
6. Разумовская О.По. Лавкрафт. Кинг: Четыре лекции по литературе ужасов. – М.: Группа компаний «РИПОЛ классик» / «Панглосс», 2019. – 224 с.
7. Мракопедия – энциклопедия ужасов. [Электронный ресурс]. URL: <https://mrakopedia.net> (дата обращения: 10.10.2019).
8. Страшные истории. [Электронный ресурс]. URL: <http://kriper.ru> (дата обращения: 10.10.2019).

Е.А. Спикина
Россия, Волгоград

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ РЕГИОНАЛЬНЫХ ПОЭТОВ

(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НАТАЛЬИ АДЛЕР)*

Статья посвящена поэтике рационального и эмоционального в лирике Н. Адлер. Исследуется любовная лирика поэта, своеобразие её лирической героини.

Ключевые слова: образ сердца, категория рационального и эмоционального, любовная лирика.

*Работа выполнена под руководством Павловской И.Г., кандидата филологических наук, доцента кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

The article is devoted to the poetics of rational and emotional in N. Adler's lyrics. The author investigates the artistic features of the poet's love lyrics, the originality of its lyrical heroine.

Keywords: image of the heart, rational, emotional, love lyrics.

Одна из главных притягательных черт художественной литературы – ее способность раскрыть тайны внутреннего мира человека, выразить душевные движения так точно и ярко, как это не сделать человеку в повседневной, обычной жизни. «В психологизме один из секретов долгой исторической жизни литературы прошлого: говоря о душе человека, она говорит с каждым читателем о нем самом» [Смирнов 1992: 57].

Именно такой представлена поэзия в строчках Натальи Адлер. Её имя на устах многих россиян. Наталья Савельевна Адлер родилась 8 августа 1955 года в Елани. Со школьной скамьи она пишет стихи, трогаящие и до боли волнующие обнажённостью души. Наталья Савельевна окончила Воронежский государственный университет (филологический факультет, отделение журналистики). Н. Адлер является членом Союза писателей СССР, а ныне – членом Союза писателей России. Её творчество всегда наполнено глубокими чувствами, порою – чистыми и светлыми, а иногда – надрывными, эхом отзывающимися в сердце каждого человека. Её стихотворения были напечатаны в таких журналах, как «Отчий край», «Крестьянская жизнь», альманахе «Утренние колокола», газетах «Коммуна» (г. Воронеж), «Волгоградская правда», «Интер», в приложении «Штудия» газеты «Городские вести» и т.д. В 1991 году на Всероссийском фестивале молодых композиторов и поэтов она стала лауреатом. На областных семинарах литераторов её творчество привлекало внимание тем, что строки её стихов наполнены философской раздумчивостью, лирическими светлыми отступлениями, искренней житейской правдой, красотой видения индивидуального житья человека, кто бы он ни был – простой, сложный, талантливый или посредственный. Её лирическая героиня до боли, до «обнажённости души» откровенна: если ей везёт в жизни, в

любви, то она, не скрывая своих чувств, смеётся и радуется на весь белый свет; если её постигает горе, то она не стыдится своих слёз. Основная тематика произведений Натальи Адлер – любовная. Она выражает свои мысли открыто, искренне, без робости:

*Как же тонко сердцем надо
Чувствовать, что будет дальше.
Пусть двуличность с лицемерьем
На балу пока кружатся.
Искренность стучится в двери,
Фальши весь резон обратиться.
Пусть любовь и пониманье
Зажигают свои свечи,
И участие, и вниманье
Раненые души лечит [Адлер 2015: 11].*

Стихотворения Натальи Адлер отличаются лиричностью, глубиной философской мысли, искренностью, пронизаны большой любовью к своему краю, к родной Елани. Они напевны, западают в душу, близки и понятны каждому человеку.

*Как невеста нежная каждою весною,
Аромат черёмухи дарит нам она.
Ах, Елань-Алёнушка, ты всегда со мною,
Милая сторонушка, как ты мне нужна! [Адлер 2015: 8].*

Что же преобладает в поэзии Натальи Адлер – рациональное или эмоциональное начало? Для начала следует дать дефиницию важных для раскрытия темы понятий.

«Душа – 1. Внутренний, психический мир человека, его сознание. Предан душой и телом кому-н. 2. То или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами. Добрая д. Низкая д. 3. В религиозных представлениях: сверхъестественное, нематериальное бессмертное начало в человеке, продолжающее жить после его смерти. Бессмертная д. Думать о спасении души. Души умерших. 4. перен., чего. Вдохновитель чего-н., главное лицо. 5. О человеке (обычно в устойчивых сочетаниях). В доме ни души. Живой души нет» [Ожегов 2015: 256].

«Рациональный – от лат. *rationalis* – разумный) – постижимый с помощью разума, разумно обоснованный, целесообразный, в противоположность иррациональному как «сверхразумному» или даже «противоразумному»; отпавляющийся от разума, осуществляющийся или существующий благодаря разуму» [Ушаков 2012: 301].

«Эмоциональный – 1. Выражающий эмоции, порождённый ими. Эмоциональный жест. Эмоциональная речь. 2. Легко возбудимый, несдержанный. Эмоциональный человек» [Ушаков 2012: 598].

Главенствующее место в поэзии Натальи Адлер занимает любовная лирика. Проанализировав сборник поэтессы «Запретное яблоко», пришли к выводу, что слово «**сердце**», «**сердечный**» из 137 стихотворений, входящих в сборник, употребляется 76 раз. Слово «**душа**» используется 27 раз. Слово «**любовь**», «**люблю**», «**любимый**» встречается 84 раза.

Её стихи посвящены близким людям, родным, сердце разрывается от горя, потери близких: *«Больше не откроет мама дверь, / Как бы моё **сердце** не кричало»* [Адлер 2007: 62] , *«**Сердцем** ты могла понять меня, / Поддержать рукою сильною, / А теперь уж не поднять тебя, / Ты ушла во тьму могильную»* [Адлер 2007: 14].

Любовь проявляется и к малой родине: *«Родимый край, мои просторы, / **Любимый сердце** уголок»* [Адлер 2007: 15].

Отвечая на вопрос, что же такое любовь, лирическая героиня Н. Адлер утверждает: *«**Любовь** – это Бог, это радость и солнце, / Что светит нам в самые мрачные дни. / Открою я **душу** свою как оконце, / И **сердце** моё ты скорей распахни»* [Адлер 2007: 16].

В её стихотворения любовь часто неразделённая, безответная: *«И вновь течёт родник признаний, / Из **сердца** моего к тебе, / Тону, тону в воспоминаньях, / Чтоб вновь ожить в твоей судьбе»* [Адлер 2007: 19], *«**Сердечко** в груди уворовано, / Хоть столько годочков стучит..... Живёт и не знает о том, / Что он без ключа и отмычек / Оставил без **сердца** мой дом»* [Адлер 2007: 60], *«Плачет неумная **душа**. / Сон за былё наивно*

принимая. / Распахнула **сердце**, чуть дыша, / Соловья спугнула с ветки мая» [Адлер 2007: 62], «Своё доверчивое **сердце** / Вложила нежно в твои руки. / Но не смогла я отогреться / От ледянящей **душу** муки» [Адлер 2007: 64], «Встреча была не встречей – / Прощаньем она была. / Слезой укатилась в вечность / Боль, с которой жила.... Я с осенью попрощалась, / Спрятав в сундук два крыла» [Адлер 2007: 66]. Несмотря на то, что избранник, возлюбленный причинил огромную боль лирической героине, она его не считает злодеем, не высказывает ему, подобно лирическому герою М. Лермонтова, обид, не проявляет эгоизма, хотя и слегка иронично называет его «хладнокровным королём»: «Ну, теперь ты доволен, / Хладнокровный король?», «Ну, теперь ты доволен? – / В **сердце** адская боль. / Расстоптал, обездолил... / Наслаждайся, король...» [Адлер 2007: 70].

Душа лирической героини неразрывно связана с любовью к Всевышнему, Богу. Невозможно по-настоящему любить ближнего, не полюбив всем сердцем и душою Бога: «На радость Господь наш воскрес через муки, / Людей **полюбил** Он сильнее Себя. / Так славь же Его, вспоминая те руки, / Что в святости всех обнимают **любя**» [Адлер 2007: 16], «Всю до капли себя отдам / На служенье **любви** и Богу», «Ведь это Бог позвал меня в дорогу. / И **сердце** радостно и трепетно стучит» [Адлер 2007: 17].

Смятение, боль, раздумья, возникающие в душе лирической героини, преображаются Словом молитвы: «Когда **душа** мятежностью полна, / И в **сердце** не находится ответа / Как дальше жить. Незримая волна / Меня укроет Нового завета» [Адлер 2007: 20].

Лирическая героиня – искренняя, настоящая, до боли, до «обнажённости души» откровенная: если ей везёт в жизни, в любви, то она, не скрывая своих чувств, смеётся и радуется на весь белый свет; если её постигает горе, размолвка, утрата, то она не стыдится своих женских слёз:

Я льдинка, льдинка,
Растопи меня.
Согрей дыханьем,

*Теплотой сердечной,
Я оживу от твоего огня,
И пусть растаю,
Пропаду навечно,
Но хоть на миг
Ты оживи меня!*

[Адлер 2007: 58].

В размышлениях лирической героини, безусловно, преобладают чувства, однако «жизнь сердца» всегда переплетаются в её стихах с рациональным началом:

«Но кончились стихи, / Настала жизни проза. / Последние штрихи / От пламени к морозу» [Адлер 2007: 628], *«Когда тоска сжигает разум, / И буря чувств сжимает грудь, / Когда навалится всё разом, / Прошу – меня не позабуди»* [Адлер 2007: 82], *«Можно любить без меры, / В муках внимая радость. Только нельзя без веры»* [Адлер 2007: 83].

Героиня понимает, что любовь – это волшебная, но в то же время «обманная страна»:

*За что **любить**? – нет тот вопрос...
Ведь **любят** подлых и горбатых,
Красивых, сильных и распятых,
Того, кто боль тебе принёс....
Того, кто дарит лишь страдания,
Не стоит преданной **любви**,
Но сердце просит – позови,
И тайну первого свиданья
Вновь принеси и подари,
Чтоб боль и муки утонули,
На веки вечные уснули
В покое утренней зари.*

[Адлер 2007: 69].

Несмотря ни на что, сердце лирической героини всегда наполнено любовью, надеждой и верой: *«И в глазах всё больше грусти. / Смех весёлый не искрится. / Может быть, судьба отпустит / Мне воды живой напиться»* [Адлер 2007: 71], *«Зачем*

оно ещё стучит? / Испито муками до дна. / Дай жизнь. Она заговорит / И вновь забьётся в нём весна!» [Адлер 2007: 72].

Подводя итог нашего исследования, следует сказать, что в стихотворениях Н. Адлер эмоциональное и рациональное неразрывно связаны. Любовная лирика поэта продолжает традиции русской классической литературы в стремлении к гармоничному соотношению «ума» и «сердца».

Литература

1. Адлер Н.С. Две жизни: стихотворения. – Волгоград: ОАО «Альянс «Югполиграфиздат», Волгоградский полиграфкомбинат «Офсет», 2015. – 56 с.
2. Адлер Н.С. Запретное яблоко: стихи. – Волгоград: Издатель, 2007. – 104 с.
3. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка: 100000 слов, терминов и выражений / под общ. ред. Л.И. Скворцова. – 28-е изд., перераб.. – М.: Мир и Образование, 2015. – 1376 с.
4. Смирнов А.А. Психологизм в культурной традиции русской лирики: Карамзин – Пушкин – Фет // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец: Изд-во Череповецкого пединститута, 1992. – 67 с.
5. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М.: Аделант, 2012. – 799 с.

С.С. Васильева, Е.А. Овечкина
Россия, Волгоград

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ VERBATIM-ПЬЕСЫ ЕЛЕНА ИСАЕВОЙ

«DOC.TOP. ЗАПИСКИ ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ВРАЧА»

В статье анализируются внешнее и внутреннее заглавия вербатим-пьесы одного из ведущих современных драматургов Елены Исаевой «Doc.top. Записки провинциального врача». Исследуется взаимосвязь между семантикой заглавия и проблематикой пьесы, уточняется жанровая принадлежность пьесы как социальной драмы.

Ключевые слова: поэтика заглавия, вербатим, документальная пьеса, жанр, социальная драма.

The article analyzes the external and internal titles of the verbatim play by Elena Isaeva «Doc.Top. Notes of a provincial physician», one of the leading contemporary playwrights, conceptualizes the relationship between the titles of the titles and the problems of the play, clarifies the genre of the play as a social drama.

Keywords: title poetics, verbatim, documentary play, genre, social drama.

Заглавие является авторским «ключом» к интерпретации художественного произведения. Изучения заглавия начинается в середине 1920-х годов С.Кржижановским [Кржижановский 2006] и продолжается до сих пор в работах Н.А. Фатеевой, В.Д. Черняк, М.А. Черняк, Ю.Б. Орлицкого, Н.А. Веселовой, С.А. Зыряновой, В.В. Рогова, Ю.В. Подковырина и др.

Рассмотрим своеобразие заглавия вербатим-пьесы Елены Исаевой «Doc.Top. Записки провинциального врача» (2005), получившей признание коллег и критиков. Впервые произведение была поставлено на сцене московского независимого театра документальной пьесы «Театр.doc». На главной странице сайта театра один из разделов посвящен понятию «вербатим» [Театр.doc]. Вербатим – это техника создания пьес при помощи монтажа дословно записанной речи (интервью или соцопроса) людей на тему, интересующую автора; предполагается именно дословная передача речи героя, со всеми речевыми особенностями (фонетическими, синтаксическими, стилистическими), чтобы создать эффект «нон-фикшн». Вербатим – одна из наиболее радикальных драматургических техник, отражающая постмодернистскую идею Р. Барта о смерти автора, и выдвигающая на первый план «ситуацию реальности», историю невымышленного героя, рассказанную им самим. Исследователи расходятся во мнениях относительно содержания понятия «вербатим»: его соотносят не только с драматургической техникой, но и с жанром, стилем, художественным

направлением. Показательно название статьи И. Болотян – «Вербатим: метод, стиль, жанр?» [Болотян 2008]. По словам Т. Журчевой, данный тип пьесы отличают «высокий удельный вес социальной составляющей, пристальное внимание к кризисным группам населения», «стремление зафиксировать индивидуальный голос, единичную судьбу, уникальную при всей своей похожести на других (каждый стоит в ряду других таких же, но несет свою боль, свою правду)» [Журчева 2011: 33]. Дискуссионными на сегодняшний день остаются и такие вопросы, как «документальность» пьесы, проблема авторского присутствия в вербатим-пьесе и их классификация [Болгова 2019].

«Дос.Тор. Записки провинциального врача» посвящена астраханскому хирургу Андрею Гернеру, воспоминания которого о начале врачебной практики, записанные и смонтированные Е. Исаевой, составляют «документ» = текст пьесы.

Из афиши мы узнаем, что действующих лиц трое: Хирург, Женщина и Мужчина. Но главный герой один: это врач-хирург Андрей Георгиевич, рассказывающий истории о себе, своей жизни, о медицинской практике. У Мужчины и Женщины нет имен. В ремарке указано: «Они играют всё «окружение» хирурга»¹ [Исаева], то есть в зависимости от сюжетной ситуации они играют роли то медицинских работников, то их пациентов. Таким образом, мы видим героя-рассказчика как врача – в окружении коллег по «цеху» и пациентов.

В названии, с одной стороны, акцентируется принадлежность к документальному театру («doc» от англ. «documentary theatre» + «top» – «вершина»). С другой стороны, мы можем прочесть это иначе: «доктор». На второе значение указывает и подзаголовок «Записки провинциального врача». Он же актуализирует в сознании читателя литературную (булгаковскую) традицию. Оба семантических варианта поля дополняют друг друга: читатель/зритель понимает, что это пьеса о враче, врачебных буднях провинциальной больницы, написанная в технике «вербатим».

Таким образом, «Дос.Тор. Записки провинциального врача» – это заглавие с двойным смыслом. Автор играет с читателем, выбирая заглавие с неоднозначной интерпретации, что дает и зрителю возможность самоидентификации, поскольку автор не исключает, что в зале могут присутствовать и потенциальные пациенты, и медработники, именно поэтому зрителям в некоторых постановках предлагают надеть белые халаты. Подобная перформативность создает ситуацию реальности, позволяет зрителю «примерить» образ жизни врача.

Социально-профессиональное начало в пьесе усиливается включением диалогов на медицинские темы. Но социально-профессиональное начало в пьесе не заслоняет индивидуально-личного. Хирург Андрей Георгиевич рассказывает и себе, о своей жизни, о своих личных переживаниях, и перед читателем раскрывается внутренний мир рефлексирующего страдающего героя, ищущего выход из сложных обстоятельств, стремящегося соответствовать своему высокому профессиональному предназначению. Работа – главное в жизни персонажа, это отражено и во внутренних подзаголовках пьесы. Семантика трех из них напрямую связана с медициной: «Камызяк и Джигли-Оливекрона», «У каждого хирурга – своё кладбище», «Пьян как хирург».

В подзаголовке «Камызяк и Джигли-Оливекрона» семантически соединятся несопоставимые названия: географическое название маленького поселка и название медицинского инструмента. Однако рассказ хирурга убеждает в том, что работа при отсутствии медикаментов и аппаратуры – это чудовищные реалии российской медицины. Камызяк – типичный районный центр, узнаваемы обстоятельства, условия, состояние районной больницы (нехватка необходимых медикаментов, инструментов, отсутствие специалистов, низкая квалификация персонала). Всё очень привычно, главного героя ничего не удивляет. Пила Джигли-Оливекрона, точнее, ее ржавый фрагмент, – это и символ бедности районной больницы, и мужества врача, пытающего спасти жизнь пациента вопреки обстоятельствам. Главный герой соотносит медицинский случай

с ампутацией ноги Коли Механтьева с подобным случаем, описанным М. Булгаковым в рассказе «Полотенце с петухом». Наш современник восхищается булгаковской достоверностью в изображении ужаса молодого врача, и с сожалением констатирует, что будни сельской больницы не меняются.

Пословица из профессионального медицинского фольклора «У каждого хирурга – своё кладбище», ассоциативно отражает издержки профессии, констатирует неизбежность смертельных случаев. Понимание этого приводит к внутреннему конфликту. Андрей Григорьевич вспоминает свою операцию онкологического больного. Несмотря на все усилия главного героя, его пациент умер во время операции. Даже воспоминание тяжело дается герою. Оправиться от глубокого эмоционального потрясения помогла эмоциональная поддержка коллеги:

ХИРУРГ. Я стою весь в этой чёрной крови. И хочется сдохнуть. Я не знаю, чего бы было со мной, если бы не анестезиолог, очень хороший человек. Опытный. И душевный мужик. Вот. И он налил мне стакан спирта. Я его хряпнул.

МУЖЧИНА-АНЕСТЕЗИОЛОГ. Андрей, ты пойми, мотивация у тебя основная была – спасти человека. Во-вторых, ты избавил его от страшной смерти от удушья. Тут мгновенно просто – кровь ушла из мозга – и мгновенная смерть. Вот. Успокойся [Исаева].

Для обоих врачей важны жизнь и здоровье человека, оба способны на сострадание, милосердие, готовы выполнить свой долг.

Название подзаголовка «Пьян как хирург» соотносится с известным фразеологизмом «пьян как сапожник», т.е. сильно пьян. Но если в народном представлении утвердилось представление о том, что сапожник – это бедняк и горький пьяница, который стал таким в силу различных причин, то врач не должен быть пьяницей, тем более, хирург. Однако в этой истории Хирург признается, что сам придумал это выражение, поскольку пьянство помогает ему ненадолго забыть о профессиональных проблемах. Спокойное врачебное отношение к боли и страданиям пациентам – защитная реакция, помогающая

осуществлять профессиональный долг. Но Андрей Георгиевич так и не привык, не научился «защищать башку», это его личностная особенность.

Остальные рассказанные главные героем истории имеют в пьесе заглавия, в которых нет медицинской лексики: «Сила притяжения», «Философская история», «Счастье», «Катастрофа», но они также напрямую соотносятся с буднями врачебной практики.

Название «Сила притяжения» символично отражает взаимосвязь личного и профессионального в жизни героя: его профессиональное становление происходит одновременно с личным: молодой интерн становится врачом, принимает первые в своей практике тяжелые роды в сельской больнице и одновременно узнает, что и сам стал отцом. Герой осознает свое предназначение, его не смущают пока ни бедная комплектация больницы, ни отсутствие специалистов узкого профиля, ни равнодушие коллег к пациентам.

«Философская история» – история о противостоянии жизни и смерти, в котором обычный провинциальный врач выступает посредником, каждый раз совершает подвиг, спасая жизни вопреки, казалось бы, непреодолимым обстоятельствам. При этом сам Хирург не считает себя каким-то особенным и выдающимся, искренне восхищаясь профессиональным мастерством и желанием коллег спасти людей.

«Катастрофа» – это формализм начальства, равнодушие коллег, непрофессионализм, обстоятельства, в которых вынуждены выживать провинциальные больницы:

Значит, а вот у меня бомж. У него нету родственника, который бы мог ему чего-то купить. Я могу ему назначить препарат, допустим, дорогостоящий антибиотик, но чтобы его назначить, мне нужно дать обоснование в истории болезни. То есть, я должен теоретически довести его до состояния, когда ему этот препарат понадобится, и уже тогда начать его лечить. Это ужасно. То есть, волосы на башке шевелятся.

Или, например. В какой-то момент у нас нечем кормить больных. Переводят на хлеб и воду. Больные пишут там жалобы

какие-то, бьются за свои права, типа там, полисы есть, лекарства покупаем, вашу мать, ещё и не кормите. Значит, изыскивают внутренние резервы. Покупают курочку. Но в этот день отрубают все телефоны за неуплату. И больница, которая несёт основную экстренную помощь, оказывается без внешней связи – только внутренние телефоны. Представляете?..

То есть ситуация ужасная. С каждым днём это становится всё круче и круче. То есть если курей покупаем, то на телефоны уже денег нет. Либо то, либо то: либо по телефону поговорить, либо курицу съесть [Исаева]

Главный герой избегает прямых оценок и конфликтов, так как старается все свое время посвятить лечению. Мы видим «недоумение» Хирурга, сталкивающегося с некомпетентностью медперсонала, «игнорирование» коллег, равнодушных к страданиям пациентов, «высмеивание» формализма начальства, «восхищение» профессионализмом и готовностью коллег к взаимопомощи, «благодарность» за профессиональную и эмоциональную поддержку.

Главный герой Е. Исаевой исключителен в том, что сохраняет верность своему предназначению. Его отличают компетентность, соблюдение врачебной этики, совесть, неконфликтность, оптимистичность, способность к саморефлексии, милосердию. Благодаря этим качествам герой отчетливо видит проблемы современного здравоохранения вообще и в провинции в частности. Он остро переживает из-за того, что отсутствие необходимых медикаментов, оборудования, нехватка узких специалистов, аварийное состояние больничных зданий и т.п. мешает осуществлению профессиональных задач. В пьесе, с одной стороны, показан внутренний мир рефлексирующего страдающего героя-врача, ищущего выход из сложных обстоятельств, а с другой – демонстрируются узнаваемые реалии российской действительности, что придает высказываниям персонажа остросоциальное звучание. Кроме того, Хирург чуть не погибает (или все-таки погибает, на наш взгляд, возможна и такая интерпретация) от рук своих постоянных пациентов-«ментов». В финале эта сюжетная

ситуация контрастно (эмоционально) соотносится с ситуацией обыденного профессионального общения: врачи убивают время игрой в слова-названия болезней. Авторская ремарка («И так далее – до бесконечности играют в слова...» [Исаева]) способствует восприятию ситуации как трагической: провинциальные больницы по-прежнему бедны, пациенты все также страдают от всё тех же болезней, и никому нет дела до умирающего Хирурга. Трагическому восприятию финала способствует и кольцевая композиция пьесы: в финале повторяется открывающая действие ситуация начала врачебной практики Хирурга, знакомства с начальством, ждущим не врача, а преферансиста, способного составить партию в карточных баталиях.

С одной стороны, «Дос.Тор. Записки провинциального врача» – пьеса с остросоциальной проблематикой, посвященная современной медицине, здравоохранению. С другой стороны, это пьеса о «маленьком» большом человеке, мечтающем, страдающем, философствующем, ироничном, талантливом, сильном, сопротивляющемся жизненным обстоятельствам. Композиция подчеркивает трагическую неразрешимость конфликта между субъективным (желанием героя-врача лечить, спасать) и объективным обстоятельствами, конфликт неразрешим, что позволяет сделать вывод о тяготении пьесы к жанру социальной драмы.

Примечание

¹ Здесь и далее текст цитируется по: Исаева Е.В. Дос.Тор. Записки провинциального врача [Электронный ресурс]. URL: <http://www.isaeva.ru/plays/doctor.html>

Литература

1. Болгова С.М. Поэтика новейшей документальной драмы конца XX – начала XX вв: автореф. дис. ... канд. филол. наук. [Самарский национальный исследовательский ун-т им. ак. С.П. Королева]. – Самара, 2019. – 20 с.

2. Болотян И.М. Вербатим: метод, стиль, жанр? // Современная российская драма: Сб. ст. и материалов междунар. науч. конф. (Казань, 27-29 сент. 2007 г.). – Казань: Школа, 2008. – С. 37–48.
3. Журчева Т.В. «Литература факта» и драма verbatim: притяжение и отталкивание // Современная российская и немецкая драма и театр: Сб. ст. и материалов междунар. науч. конф. (Казань, 7-9 окт. 2010 г.). – Казань: РИЦ, 2011. – С. 29–34.
4. Исаева Е.В. Doc.Top. Записки провинциального врача [Электронный ресурс]. URL: <http://www.isaeva.ru/plays/doctor.html>; [Электронный ресурс]. URL: <http://strizh-vspu.ru/files/publics/1455284234.pdf> (дата обращения: 10.10.2019).
5. Кржижановский С.Г. Поэтика заглавий // Собрание сочинений: в 5 т. – СПб.: Symposium, 2006. – Т. 4. Статьи, заметки, размышления о литературе и театре. – С. 7–42.
6. Подковырин Ю.В. Заглавие // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: материалы научно-практических семинаров, 26-27 апреля 2009, 14-16 мая 2010, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: СГУ; ООО Типография «Книга», 2011. – С. 101–110.
7. Театр.doc [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatrdoc.ru> (дата обращения: 10.10.2019).

О.И. Иванова
Россия, Якутск

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В РОМАНЕ

Н. ЛУГИНОВА «ПО ВЕЛЕНИЮ ЧИНГИСХАНА»

В статье на примере образов Чингисхана и Джамухи рассматривается рациональное и иррациональное начала в романе якутского писателя Н. Лугинова «По велению Чингисхана». Джамуха стремится к свободе поступков без всякой ответственности, Чингисхан же соизмеряет действия с судьбой монгольского народа.

Ключевые слова: Н. Лугинов, якутская литература, Чингисхан, Джамуха, рациональное, иррациональное.

The article, using the example of Genghis Khan and Jamuha's images, examines the rational and irrational beginnings in the novel "By the Will of Genghis Khan" by the Yakut writer N. Luginov. Jamuha strives for freedom of action without any responsibility, while Genghis Khan compares actions with the fate of the Mongolian people.

Keywords: N.Luginov, Yakut literature, Genghis Khan, Dzhamuha, rational, irrational.

Тема рационального и иррационального в литературе представляется актуальной, так как она находится в русле современных исследований соотношения разума и чувства в искусстве слова. Данные категории рассматриваются в статье В.Н. Бабиной «Понятия «рационального» и «иррационального»: проблема демаркации» [Бабина 2012]. Автор статьи отмечает, что иррациональное определяется как то, что ограничивает сферу рационального. В связи с этим категория «иррационального» как всякое отрицательное понятие менее четко определена. В это понятие включаются как чувственное познание и интуиция, так и вера и эмоционально-экстатические состояния психики. По мнению В.В. Кортунова, понятие иррациональности достаточно богато и универсально. А способность к иррационально-мистическому действию характерна для восточного и русского типов культурно-исторического мировоззрения [Бабина 2012: 261].

К теме рационального и иррационального в литературе обращались в своих работах О.В. Сизых [Сизых 2005], Н.И. Манжелевская [Манжелевская 2016], Е.Р. Южанинова [Южанинова 2007]. Н.И. Манжелевская в статье «Образы Аполлона и Диониса в дискурсе рационального и иррационального в греческой мифологии» пишет: «Дионис – это одновременно страдание, буйство, смерть, воскресение. А Аполлон, хотя и содержит идеи гармонии, радости, но они не несут всепоглощающего безумия, ведущего к смерти» [Манжелевская 2016: 26]. При этом Дионис воплощает бессознательное начало (иррациональное), а Аполлон –

сознательное (рациональное). А.М. Баишева в статье «Мифопоэтическое мышление и организация персонажной системы исторического романа Н. Лугинова “По велению Чингисхана”» подчеркивает, что «в центральном образе Чингисхана, которого многие тюркские народы считают своим прародителем, четко выражен солярный миф, насыщенный элементами, связанными с мистикой “преобразователя”» [Баишева 2014: 385]. В описании образа Джамухи «присутствует явный комплекс вегетативных мотивов: смерть и “новая жизнь”, возрождение» [Баишева 2014: 387]. Джамуха по собственному желанию принимает смерть, но «физическая смерть побратима Чингисхана продолжается его “воскресением”, вегетацией на ином уровне» [Баишева 2014: 387]. Исследователь опирается в данном случае на работу О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра», в которой говорится, что «метафорические отливки солярных мотивов и вегетативных, а вместе с тем и их сюжет и жанрообразование имеют общую схему при различных инструментовках. То, что в солярных композициях – удаление и возвращение, то в вегетативных – смерть и воскресенье; там подвиги, тут страсти, там борьба, тут гибель» [Фрейденберг].

В романе «По велению Чингисхана» современный якутский писатель Н. Лугинов обращается к образу создателя великой империи монголов. В экспозиции трехчастного романа автор использует сказочно-мифологические архетипы. Е.М. Мелетинский в монографии «О литературных архетипах» пишет об архетипическом комплексе «первопредок – культурный герой – демиург» [Мелетинский 1994: 16]: «В греческой мифологии герой трактуется как сын или потомок бога» [Мелетинский 1994: 19]. В романе Н. Лугинова герой имеет божественное происхождение, так как, рассказывая об истории первопредков Чингисхана Добун Мэргэна и Алан-Куо, автор пишет о том, что приключилось с Алан-Куо после смерти мужа. Осуждающим ее после рождения троих светловолосых и светлоглазых сыновей (Беге Хадагы, Салджы и Бодончора) старшим сыновьям Бугунатаю и Бэлгинэтэю, мать рассказывает следующую историю: «Однажды, когда небо утонуло в

кромешной тьме, вдруг словно день воссиял передо мной: в дымоход сурта спустился будто светящийся человек, волосы его отливали золотом, глаза лучились небесной голубизной... Он тихо присел рядом... Я замерла, не в силах пальцем пошевелинуть, дыша и не дыша, ибо страха не было во мне... <...> Солнечный человек распростер надо мной руки, и из разведенных его пальцев вырвалось пламя, которое обожгло меня, проникло внутрь, и в нижней части зародилось тепло... <...>. Так были зачаты ваши братья. <...> Через века, когда наши потомки станут царями царей, повелевающими великими странами, о них, а значит, и о нас станут слагать легенды и предания, тогда, наконец, люди поверят в наше Божественное происхождение, поверят и никчемные людишки, мусор и пыль времен» [Лугинов 2014: 13]. Далее внимание повествователя переключается на младшего из сыновей Алан-Куо – Бодончора, которого братья считают «придурковатым». Старшие братья делят наследство, доставшееся от родителей, между собой, младший же «оседлал худого серого облезлого жеребца, покрытого язвами и коростой, гордо молвил: «Суждено помереть – так помру, выжить – так выживу! – и отправился один-одинешенек вниз по реке Онон» [Лугинов 2014: 14]. Е.М. Мелетинский отмечает, что в волшебных сказках «мнимо “низкий” герой, герой, “не подающий надежд”, лишь незаметно и постепенно обнаруживает свою героическую сущность, торжествует над своими врагами и соперниками. Первоначально низкое положение героя может получить социальную окраску, обычно в рамках семьи: сирота, младший сын, младшая дочь (гонимая злой мачехой) и т.п. Социальное унижение преодолевается повышением социального статуса после испытаний, предшествующих заключению брачного союза с принцессой (принцем), и получением “полцарства”. Известная внешняя скромность и даже робость сказочного героя прямо противоположны вызывающему поведению героя эпического, но и эта скромность приобретает архетипическое значение» [Мелетинский 1994: 28]. И действительно, воссоединившись с братьями, Бодончор захватил людей, пришедших с верховьев

реки Тюнгкэлик, и их скот и в одночасье стал богатым и влиятельным человеком, женился на замужней женщине Адангхе из рода уранхаев, отобрав ее у мужа.

Согласно мнению исследователя А.А. Бурцева, «”по велению Чингисхана” и на его личном опыте формируется ”Ясу” – определенная этатистская философия, предполагающая приоритет общего – государственного, национального, родового – долга над личными, индивидуальными помыслами людей» [Бурцев 2018: 197]. В монографии «Якутский роман 70-90-х годов XX века: традиции и новации» А.Н. Мыреева пишет: «В целях объединения в единый народ разных племен он <Чингисхан – О.И.> проявляет великодушие к побежденным, понимая, что союз с ними прежде всего нужен его народу. Сила монголов – в их ясном законе обустройства жизни. Каждый поклоняется своему богу, но подчиняется единому закону, именно в единстве перед лицом джасака – подлинная свобода» [Мыреева 2014: 91].

Характер Чингисхана раскрывается в сопоставлении с характером его побратима Джамухи, живущего по принципу: свободен тот, кто владеет правом выбора пути, кто идет, куда хочет, берет, что хочет, и никто ему не указ. Чингисхан же думает, как объединить представителей совершенно разных племен и народов в единый Ил (государство), и приходит к мысли о создании джасака – закона, которому должны быть подчинены все: от правителя до воина. Ради своей идеи подчинения единому закону Чингисхану пришлось пожертвовать жизнями своего друга Джамухи, которого его полководцы считали опасным, и молодого тойона-мэргэнэ Курбана, павшего жертвой интриг и зависти окружающих.

Описывая Чингисхана, автор постоянно фиксирует внимание читателя на глазах правителя монголов. В доказательство можно привести следующие примеры: «залучились в улыбке зеленовато-голубые глаза хана», «глаза великана – светлые озера, дыхание – вольный ветер, а плечи – горные склоны», «глаза эти стали совсем светлыми, словно сине-зеленая ткань выгорела и выцвела на солнцепеке», «светлые глаза

Тэмучина темнели от гнева и сдерживаемой ярости, но и вода в котле кипит, а стенки его остаются гладкими», «широко раскрытые от удивления зеленые глаза». Потомок Бодончора, Чингисхан с детства приучен думать не только о себе, но и обо всех монголах. Ему приходится держать эмоции и личные желания под постоянным контролем, в связи с чем можно выдвинуть гипотезу о том, что с образом великого хана связано рациональное начало. Иррациональное в романе связано с образом друга и соперника Чинхисхана Джамухи. Тэмучин и Джамуха побратались, когда им было по одиннадцать лет. Люди считают Джамуху страстным, азартным, ловким человеком, но в то же время и коварным, не заслуживающим доверия. Тэмучин же с молодости старается восстановить древние законы, «отбрасывая те, которые потеряли смысл, и утверждая живые, спланирующие род!» [Лугинов 2014: 69]. Автор романа подчеркивает, что Джамуха «наверняка еще летает во сне, тогда как он, Тэмучин, даже в забытьи, ползает, оцупывая каждый поворот, встречную преграду, вымеряя движения» [Лугинов 2014: 71]. Был период в жизни Джамухи и Тэмучина, когда они были очень дружны, действовали сообща. Именно Джамуха спас будущего Чингисхана из плена у тайчиутов. Проходит время, и Тэмучин с Джамухой оказываются по разные стороны баррикад. Сам Чингисхан называет Джамуху сложным, упрямым, заносчивым, неуступчивым человеком. Джэлмэ считает, что побратим хана самый благородный, прямолинейный и доверчивый из всех встреченных им людей [Лугинов 2014: 133].

О той разнице, которая существует между ханом и остальными людьми, рассуждает и мать Чингисхана Ожулун в разговоре с внуками. Бабушка объясняет Угэдэю и Тулюю, что хан должен поступать не так, как хочется ему, а как полезно для всех: «Свободным и независимым может быть только человек без роду, без племени. А чтобы повелевать, нужно в первую очередь уметь укрощать себя, свои желания» [Лугинов 2014: 105]. По мнению матери Чингисхана, свободная независимая жизнь – участь безродных рабов и бродяг. Участь тойона – подчинение

высшему богу и стремление подчинить ему других [Лугинов 2014: 140].

Джамуха, воплощающий в своем образе иррациональное начало, предстает перед читателем как трагическая фигура. Он совершил множество промахов: заживо сварил в кипящих котлах наследников вождей рода чонос, снисходительно улыбался недалекости своих тойонов, насмеялся над заикой Хорчу, ставшим впоследствии тойоном-мэгэнэем (мэгэн – отдельная военная часть, состоящая из 1000 нукеров, не считая вспомогательные и обозные силы) у Чингисхана. По мнению исследователя А.М. Байшевой, Джамухе не хватает важного качества, доминирующего у Чингисхана – отцовской заботы о семье, народе, поэтому двойник монгольского хана обречен на одиночество [Байшева 2014: 386]. Сам Джамуха думает, что вокруг Тэмучина родные и сводные братья, множество детей, а он один [Лугинов 2014: 225].

По всей видимости, смысл противопоставления образов Чингисхана и Джамухи в том, что Джамуха стремится к полной свободе поступков, а Чингисхан считает условием существования государства, объединяющего представителей разных народов, среди которых христиане, мусульмане, тенгрианцы, буддисты, наличие единого закона – джасака. О причине начала вражды между этими персонажами рассуждает хан найманов Тайан: «Вот и Джамуха с Чингисханом побратимы. Вместе в бабки играли в детстве. Джамуха рассказывал: идем, говорит, на лед и играем. Они обменялись стрелами, стали одной душой, а теперь – враги. Кому верить?» [Лугинов 2014: 162]. По-своему объясняет причины вражды между побратимами сам Джамуха: «противостояние наше с андаем – это борьба наших окружений за владычество над Степью. Оказалось, Тэмучин – богатырь из рода монголов, а я<...> – всего лишь главарь шайки, азартный игрок в кости...» [Лугинов 2014: 320]. В критических ситуациях побратимы тоже ведут себя по-разному. Джамуха думает, что у Чингисхана «широкая спина» [Лугинов 2014: 225]. Это выражение на якутском языке имеет переносный смысл: если о ком-то говорят, что у него «широкая спина», то имеют в виду

человека с уравновешенным характером. О Джамухе во время суда над ним старый Аргас отзывается так: «Когда гур хан в ярости, он как бы впадает в безумие...» [Лугинов 2014: 338]. Но через много лет юноши, родившиеся после гибели Джамухи, продолжают петь его «сеющие смуту и сомнения в душах, разрушающие волю человека, вселяющие неуверенность и непонятную тоску» [Лугинов 2014: 935] песни. Старый Аргас говорит по этому поводу своей жене, что потерпел поражение от побратима Чингисхана: «Пусть Джамуха и не является воочию, как призрак, но он есть, постоянно где-то рядом с нами существует. И, кажется, все время противодействует нам, соперничает с нами, чуть ли не воюет... Странно, да? Но вот приходится с ним бороться» [Лугинов 2014: 936].

Перед смертью Чингисхан размышляет о том, что им и его соратниками было «совершено невозможное, достигнуто недоступное» [Лугинов 2014: 1008]. После гибели сына Джучи великий хан монголов испытывает тревогу за будущее своего немногочисленного народа. Империю раздирает на части борьба соперничающих группировок. Хан думает, что «возвеличившиеся сегодня до небес будут сокрушены, а ныне считающиеся ничтожными расцветут. Последние станут первыми, бредущие сегодня в хвосте выйдут вперед. Вместо монголов? Возможно, и так» [Лугинов 2014: 1012]. В данном отрывке автором цитируется Евангелие от Матфея: «Многие же будут первые последними, и последние первыми» (Евангелие от Матфея, гл. 19, ст. 30).

Таким образом, рациональное начало в романе связано с образом Чингисхана, потомка бога. Этого персонажа можно также сопоставить с образами бога солнца или златокудрого сребролукого бога света Аполлона. Чингисхан тщательно обдумывает все свои поступки, считает, что все жители империи должны быть равны перед единым законом — джасаком. Иррациональное начало связано в романе с образом побратима Тэмучина Джамухи. Этот образ вызывает ассоциации с образом умирающего и воскресающего бога Озириса, а также греческого бога растительности, производительных сил природы, вдохновения и религиозного экстаза Диониса. Джамуха живет,

руководствуясь чувствами, а не доводами разума. Искренние и проникновенные песни Джамухи и через много лет после его смерти продолжают привлекать молодых монгольских воинов.

Литература

1. Бабина В.Н. Понятия «рационального» и «иррационального»: проблема демаркации // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. – 2012. – №5(109). – С. 260–266.
2. Баишева А.М. Мифопоэтическое мышление и организация персонажной системы исторического романа Н. Лугинова «По велению Чингисхана» // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – №4. – С. 383–387.
3. Бурцев А.А. Художественный мир якутского романа: Проблемы типологии и поэтики: монография. – Якутск: Издательский дом СВФУ, 2018. – 232 с.
4. Лугинов Н.А. По велению Чингисхана. – Якутск: Бичик, 2014. – 1024 с.
5. Манжелевская Н.И. Образы Аполлона и Диониса в дискурсе рационального и иррационального в греческой мифологии // Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2016. – № 2 (6). – С. 24–27.
6. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Российский государственный гуманитарный ун-т, 1994. – 136 с.
7. Мыреева А.Н. Якутский роман 70–90-х годов XX века: традиции и новации. – Новосибирск: Наука, 2014. – 116 с.
8. Сизых О.В. Парадокс эйдического освоения реальности в постмодернизме // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: Сб. науч. статей к 60-летию А.М. Буланова. – Волгоград: Изд-во «Панорама», 2005. – С. 425–431.
9. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. [Электронный ресурс]. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Fren/18.php (дата обращения: 28.10.2019).
10. Южанинова Е.Р. Рациональное и иррациональное в философском мировоззрении М.А. Булгакова // Вестник

Е.А. Бурмистрова
Россия, Волгоград

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. МОСКВИНОЙ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье рассматривается эмоциональность художественного текста как основа его связности, описываются способы выражения эмоций в тексте современной литературной сказки, предназначенной для детского чтения, представлены результаты проведенного анализа сказок М. Москвиной с точки зрения способов выражения эмоций.

Ключевые слова: эмоция, литературная сказка, эмоциональность художественного текста, способы выражения эмоций.

The article considers the emotionality of a literary text as the basis of its coherence. Describes the ways of expressing emotions in the text of a modern literary tale. Presents the results of the analysis of fairy tales by M. Moskvina in terms of ways of expressing emotions.

Keywords: emotion, literary tale, emotional text, expression emotion.

Художественная литература дает возможность детям посмотреть на мир особым взглядом, увидеть прекрасную сторону обыденного. Ребенок получает из различных произведений знания об окружающем мире, о жизни, впитывает в себя огромное количество эмоций, передаваемых автором данного произведения. Художественная литература является источником насыщения эмоционального мира ребенка. В литературной сказке «действительность представлена через особый фильтр – сознание автора, который отобрал определенный эмоциональный материал и разные эмотивные знаки для своего текста» [Токмакова 2015: 173]. Проявление

эмоций в жизни ребенка непосредственно связано с деятельностью во всех ее формах и проявлениях; в эмоциях находит выражение его отношение к окружающей действительности.

Специфика языка художественного текста состоит в особой организации различных языковых средств. Как известно, природа художественного текста двойственна и изначально определяется сущностью самого искусства, заключающейся в способности не только выражать то или иное содержание, но и отражать чувства и переживания человека, пробуждать в нем эмоциональную реакцию на сообщаемое – любовь и ненависть, радость и огорчение, гордость и стыд и т.д. Эмоциональное воздействие на читателя считается неотъемлемым свойством художественного текста и рассматривается как основа его связности: эмоциональные процессы мотивируют познавательную деятельность, участвуя в процессах смыслообразования, чем и обеспечивают единство текста [Романова 2013: 148].

Многочисленные исследования позволили установить механизмы возникновения эмоций. В основе их классификаций лежат разнообразные критерии, описаны конкретные эмоции и чувства, а также способы их выражения. Система языковых средств позволяет выразить любую эмоцию.

Эмоциональное наполнение текста проявляется на всех языковых уровнях: фонетическом, графическом, лексическом, морфологическом, синтаксическом. С помощью единиц разных уровней языка в текстах литературных сказок могут быть переданы эмоции, отражающие внутреннее состояние героя.

Обращаясь к литературным сказкам для детей, мы остановились на творчестве современной писательницы Марины Львовны Москвиной. Для детей ею написан ряд сказок, объединенных в сборник под названием «Увеличительное стекло». Герои этих сказок – животные, насекомые. Они, как маленькие дети, познают окружающих мир, рассматривая его вместе с читателями сквозь увеличительное стекло, и удивляются его многообразию.

В сказках Марины Москвиной для передачи эмоционального состояния героев используются языковые средства различных структурных уровней – лексики, морфологии, синтаксиса.

Вслед за С.Е. Токмаковой к лексическому уровню выражения эмоций можно отнести следующие группы слов:

Слова-номинативы эмоций, «семантическое значение которых равно обозначаемой эмоции» [Токмакова 2015: 174]. Проанализировав тексты литературных сказок разных временных периодов, С.Е. Токмакова пришла к заключению о постепенном количественном возрастании слов-номинативов эмоций в произведении, что, по мнению автора, свидетельствует об «усложняющемся духовном мире персонажей» [Токмакова 2015: 174]. Для сказок М. Москвиной характерны как положительные эмоции: *жалость, веселье, радость, любовь, гордость, счастье, восторг, восхищение* – так и отрицательные: *стыд, зависть, страх, обида, тоска (скука), испуг, тревога, злость, ярость, несчастье, возмущение, разочарование*. Отмечены также нейтральные: *удивление (изумление), любопытство, интерес*. [Москвина 1990]

Слова-коннотативы эмоций, выражающие отношение к собеседникам, и окружающему миру: *зеленая зубастая старуха, заморыш, пигалица, чокнутый, копуша, злюка, жадина*.

Фразеологические единицы, характеризующиеся «семантической гибкостью», также способны обозначать как положительные, так и отрицательные эмоции в составе литературной сказки [Токмакова 2015: 174]: *пеняйте на себя, наострили уши, лопнуть от зависти, умереть от счастья*.

Слова-аффективы эмоций не только выполняют коммуникативно-эстетическую функцию в литературной сказке, но и являются «средством создания живой, естественной речи героев» [Токмакова 2015: 174]:

Одна (капля) упала на нос дикобразу.

– **Ого**, какая синяя! – крикнул дикобраз.

«**Ага!** – думает. – Сейчас оно – **дзынь-дзынь** – и нету!»

Зазевался и – **бац!** – попал.

– Был крокодил как крокодил. И вдруг – **трах-тарарах!** – Лететь вздумал!

Морфологический уровень в тексте литературной сказки связан с использованием аффиксов, несущих эмотивный оттенок: *На ветках почки распускаются и всю пошла клейкие листочки...*

Раньше он не замечал муравьев, потому что они были маленькие.

Для выражения эмотивности в литературной сказке М.Москвина использует языковые средства синтаксического уровня.

Это повторы:

Шел по этому лесу еж. Шел-шел, смотрит – лежит увеличительное стекло.

Они очень спешили, но черепаха все равно немного отставала.

– *Давай-давай, не канителься!* – Потопливал ее дикобраз. – *Плетется там еле-еле.*

– *Ну, попробуй!* – улыбнулась она своему крокодилу.

– *Попробуй! Попробуй!* – захохотали из реки разинутые пасти.

– *Все хорошо, папа! Двигай, двигай лапами, как будто в воде плывешь...*

Повторяющаяся словоформа, помимо экспрессивной функций, семантического подчеркивания, выполняет также и синтаксические функции: осуществляет связь с предложением, из которого его выделили, является центром, направляющим дальнейшее синтаксическое развертывание высказывания.

В соответствии с понятием порядка слов в качестве эмоциональной синтаксической конструкции в литературных сказках М. Москвиной выделяем инверсию, поскольку порядок слов является одним из средств экспликации эмотивности:

В одном подмосковном лесу жил-был кабанчик.

Мимо поплыли трава, мхи, лишайник, сыроежки, заячья капуста.

В ушах у кабанчика загулел ветер.

– Слыхали, сто разные чудеса бывают на свете! У одного оленя на лбу выросло дерево-вишня! <...>А чтоб тут, в джунглях, на НАШЕМ слоне начали расти деревья – нет, этого мы не слыхали и не видали!

Вопросительные конструкции в тексте литературной сказки приближены к форме диалога в устной речи; вопросно-ответный комплекс, свойственный живой разговорной речи, позволяет достичь эффекта живого соучастия маленьких читателей:

– *Это какое пернатое?* – спрашивает дикобраз.

– *Это чайка,* – ответил тушканчик.

<...> – *А сам спрашивает чайку:* – *Скажи, ты чайка?*

– *Чайка!* – отвечает чайка.

Выражению эмотивности в тексте литературной сказки способствует графическая передача фонетических средств при помощи употребления различных знаков препинания. Восклицательный знак указывает на особое отношение к содержанию высказывания [Орлова 2009:14], например:

– *Куда ты? Не смей летать! Упадешь! Вернись!* – кричал что есть мочи взволнованный крокодил.

И услышал в ответ:

– *Не упаду! Я птица! Настоящая птица! Я уже не птенец!*

Использование восклицательного знака подчеркивает возмущение героя, связанное с тем фактом, что он должен сделать трудный выбор, пойти на какой-то серьезный шаг:

Тогда крокодил сказал:

– *Послушайте, странное все-таки дело! Ну, повезло вам, появились вы на свет по всем правилам, как положено. А если кто-то получился не похожим на вас? Так давай смейся над ним, дразни, а еще лучше – проглоти!*

К другим графическим средствам, влияющим на степень эмоциональной выразительности письменного текста, можно отнести написание слов заглавными буквами, разбивка слова на слоги:

Он взял увеличительное стекло в лапы и начал смотреть сквозь него на весь ОКРУЖАЮЩИЙ МИР. И увидел, что

ОКРУЖАЮЩИЙ МИР стал большой-большой, намного больше, чем раньше.

А теперь муравей был большой, УВЕЛИЧЕННЫЙ УВЕЛИЧИТЕЛЬНЫМ СТЕКЛОМ, и еще он тащил НАСТОЯЩЕЕ БРЕВНО.

– Не хо-тим! Не хо-тим! У-хо-ди! У-хо-ди!

Кабанчик долго по складам читал рецепт:

– ЗВЕРОВОЙ ПРО-ДЫ-РЯ-ВЛЕН-НЫЙ!.. Знаю! Идем, покажу!

Таким образом, проанализировав литературные сказки М. Москвиной, мы пришли к выводу, что способы выражения эмоционального в данных текстах представлены единицами разных уровней языка. И среди средств репрезентаций эмоционального состояния героев (морфологических, лексических, синтаксических) названия эмоций занимают главное место в текстах литературной сказки, так как наиболее точно передают эмоциональное переживание персонажа. Именно названия и описания эмоций не вызывают у юного читателя литературных сказок ошибок в восприятии.

Литература

1. Москвина М.Л. Увеличительное стекло. – М.: Нигма, 2016. – 48 с.
2. Орлова Н.Н. Языковые средства выражения эмоций: синтаксический аспект: на материале современной английской прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2009. – 24 с.
3. Романова И.В. Языковые способности выражения эмоций во французском художественном тексте (на материале романа Амели Нотомб «Катилинарии») // Вестник КемГУ. – 2013. – № 2(54). – Т. 2. – С 148–151.
4. Токмакова С.Е. Эмотивная лексика в тексте литературной сказки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2015. – №9 (51). – Ч. 1. – С. 173–175.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алещенко Алина Андреевна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Алещенко Елена Ивановна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Анищенко Валентина Владимировна – аспирантка кафедры литературы Астраханского государственного университета

Баженова (Могирко) Ирина Олеговна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Батова Ольга Сергеевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного технического университета

Брысина Евгения Валентиновна – доктор филол. наук, профессор, директор Института русского языка и словесности Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Бурмистрова Елена Анатольевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Вальчак Дорота – аспирантка Варшавского университета (Польша)

Ван Тяньцзяо – аспирант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Китай)

Васильева Светлана Сергеевна – кандидат филол. наук доцент Волгоградского государственного университета

Овечкина Елена Алексеевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного университета

Воробьёва Светлана Юрьевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского государственного университета

Воронцова Кристина Владиславовна – кандидат филол. наук, адъюнкт Естественно-гуманитарного университета в Седльце (Польша)

Герман Дмитрий Сергеевич – старший преподаватель кафедры русской филологии Волгоградского государственного университета

Дьяченко Татьяна Анатольевна – аспирантка кафедры литературы Астраханского государственного университета

Егорова Светлана Олеговна – кандидат филол. наук, старший преподаватель Волгоградской академии Министерства внутренних дел РФ

Завьялова Елена Евгеньевна – доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой литературы Астраханского государственного университета

Иванова Ирина Николаевна – доктор филол. наук, профессор Северо-Кавказского федерального университета

Иванова Оксана Иннокентьевна – кандидат филол. наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова (Якутск).

Карчагина Мария Александровна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Колышева Елена Юрьевна – кандидат филол. наук, доцент Московского городского педагогического университета

Кудоярова Татьяна Викторовна – кандидат пед. наук, доцент кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина

Кучмаренко Лилия Сергеевна – магистрант Университета Ка-Фоскари (Италия)

Кшондзер Мария Карловна – доктор филол. наук (Германия)

Лазарев Алексей Александрович – аспирант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Ларионова Марина Ченгаровна – доктор филол. наук, главный научный сотрудник, зав. лабораторией филологии Южного научного центра РАН, профессор Южного федерального университета

Леонов Иван Сергеевич – кандидат филол. наук, доцент
Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина,
Леонова Татьяна Ивановна – кандидат филол. наук
Мадей-Цетноровска Моника – доктор филол. наук, зав. кафедрой
русской филологии факультета языков Института иностранных
языков (Польша)
Манаенкова Елена Федоровна – кандидат филол. наук, доцент
Волгоградского государственного социально-педагогического
университета
Мачеева Анна Евгеньевна – учитель русского языка и литературы
МОУ гимназия № 16 г. Волгограда
Медведева Мария Александровна – старший преподаватель
кафедры русского языка как иностранного Волгоградского
государственного социально-педагогического университета
Павловская Ирина Григорьевна – кандидат филол. наук, доцент
Волгоградского государственного социально-педагогического
университета
Перевалова Светлана Валентиновна – доктор филол. наук,
профессор Волгоградского государственного социально-
педагогического университета
Петрова Светлана Андреевна – кандидат филол. наук, доцент
Ленинградского государственного университета им.
А.С. Пушкина
Путило Олег Олегович – кандидат филолог. наук, доцент
Волгоградского государственного социально-педагогического
университета
Райхлина Евгения Львовна – доктор пед. наук, доцент, зав.
кафедрой русского языка и литературы Тульского
государственного педагогического университета им.
Л.Н. Толстого
Рябцева Наталья Евгеньевна – кандидат филол. наук, доцент
Волгоградского государственного социально-педагогического
университета
Савина Лариса Николаевна – доктор филол. наук, профессор, зав.
кафедрой литературы и методики её преподавания

Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Селезнева Виктория Витальевна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Семикина Юлия Геннадьевна Евгеньевна – кандидат филол. наук, доцент Волгоградского института управления, филиала РАНХиГС

Сенина Екатерина Олеговна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Серебряков Анатолий Алексеевич – доктор филол. наук, доцент, зав. кафедрой отечественной и мировой литературы Северо-Кавказского федерального университета

Соломонова Анастасия Александровна – кандидат пед. наук, доцент, декан филологического факультета Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина

Спикина Екатерина Александровна – магистрант кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета, учитель русского языка и литературы МБОУ «Еланская средняя школа № 3» Еланского муниципального района Волгоградской области

Стаценко Варвара Анатольевна – студентка Института русского языка и словесности Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Супрун Василий Иванович – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Сычева Елена Олеговна – ассистент кафедры отечественной и мировой литературы Северо-Кавказского федерального университета

Табачникова Ольга Марковна – доктор философии (PhD), зав. кафедрой русистики Университета Центрального Ланкашира (Великобритания)

Трушникова Виктория Николаевна – студентка Института русского языка и словесности Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Тропкина Надежда Евгеньевна – доктор филол. наук, профессор Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Успенская Алина Геннадиевна – студентка Института русского языка и словесности Волгоградского государственного социально-педагогического университета

Ханинова Римма Михайловна – кандидат филол. наук, доцент, ведущий научный сотрудник ФГБУН «Калмыцкий научный центр РАН»

Цзин Цзинши – аспирантка кафедры литературы и методики её преподавания Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Китай)

Шкурат Лидия Сергеевна – кандидат филол. наук, доцент Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского

Шульц Сергей Анатольевич – доктор филол. наук

Яндль Ингеборг – преподаватель Института славистики Венского университета (Австрия)

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

Алещенко А.А.	385	Мачеева А.Е.	347
Алещенко Е.И.	78	Медведева М.А.	173
Анищенко В.В.	104	Овечкина Е.А.	399
Баженова (Могирко) И.О. ..	182	Павловская И.Г.	266
Батова О.С.	252	Перевалова С.В.	270
Брысина Е.В.	86	Петрова С.А.	290
Бурмистрова Е.А.	416	Путило О.О.	380
Вальчак Дорота	27	Райхлина Е.Л.	280
Ван Тяньцзяо	168	Рябцева Н.Е.	359
Васильева С.С.	399	Савина Л.Н.	351
Воробьева С.Ю.	338	Селезнева В.В.	208
Воронцова К.В.	313	Семикина Ю.Г.	329
Герман Д.С.	285	Сенина Е.О.	189
Дьяченко Т.А.	161	Серебряков А.А.	51
Егорова С.О.	121	Соломонова А.А.	63
Завьялова Е.Е.	295	Спикина Е.А.	393
Иванова И.Н.	35	Стаценко В.А.	143
Иванова О.И.	407	Супрун В.И.	94
Карчагина М.А.	238	Сычева Е.О.	136
Колышева Е.Ю.	215	Табачникова О.М.	7
Кудоярова Т.В.	58	Трушникова В.Н.	373
Кучмаренко Л.С.	304	Тропкина Н.Е.	258
Кшондзер М.К.	127	Успенская А.Г.	200
Лазарев А.А.	114	Ханинова Р.М.	227
Ларионова М.Ч.	70	Цзин Цзинши	258
Леонов И.С.	367	Шкурат Л.С.	244
Леонова Т.И.	367	Шульц С.А.	152
Мадей-Цетноровска		Яндль И.	321
Моника	43		
Манаенкова Е.Ф.	17		

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
--------------------------	----------

Раздел 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ СООТНОШЕНИЯ ИРРАЦИОНАЛЬНОГО И РАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Табачникова О.М. Русский иррационализм: «Ум без нравственности неразумен, но нравственность разумна и без ума»	7
Манаенкова Е.Ф. Сознательное и бессознательное в творческом процессе	17
Вальчак Д. Мотив иконы в русской литературе: рациональный и иррациональный аспекты	27
Иванова И.Н. Диалектика рационального и иррационального в теоретической рефлексии акмеистов	35
Мадей-Цетнаровска М. Трансгуманизм: культ разума или духа	43
Серебряков А.А. Концептуальные подходы к жанру романа в раннем немецком романтизме	51
Кудоярова Т.В. Восприятие текстов русской литературы иностранными школьниками: рациональный аспект	58
Соломонова А.А. Восприятие русской литературы в иностранной аудитории: рациональное и эмоциональное	63

Раздел 2. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ФОЛЬКЛОРЕ И КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ларионова М.Ч. Метаобразы фольклора и литературы юга России: степь	70
Алещенко Е.И. Славянские фольклорные персонажи как отражение наивной картины мира древнего человека	78
Брысина Е.В. Языковые ресурсы эмотивности в русской лирической песне	86
Супрун В.И. Парадоксы этимологии диалектных слов	94
Анищенко В.В. Иррациональное начало в асомническом пространстве романтических произведений первой трети XIX века	104

Лазарев А.А. Литература non-fiction в аспекте паломнического нарратива	114
Егорова С.О. Иррациональное начало в эсхатологии Гоголя	121
Кшондзер М.К. Мистика и реальность в повести И.С. Тургенева « Фауст»	127
Сычева Е.О. Рациональное и иррациональное в рассказе Ф.М. Достоевского «Кроткая»	136
Стаценко В.А. Рациональное начало в поэтике сказок Н.П. Вагнера	143

Раздел 3. РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Шульц С.А. «Вий» Гоголя и «Олеся» Куприна (к трактовке иррационального)	152
Дьяченко Т.А. Ирреальность образа «черноокого принца» в любовной лирике М.А. Лохвицкой	161
Ван Тяньцзяо. Рациональное и иррациональное в образе Китая у К. Бальмонта	168
Медведева М.А. Художественная рецепция библейского текста в творчестве Р.П. Кумова и М. Горького (типологический аспект)	173
Баженова (Могирко) И.О. Рациональное и иррациональное в гербарии С. Есенина	182
Сенина Е.О. Эмоциональное начало в эпосе И.С. Шмелева «Солнце мёртвых»	189
Успенская А.Г. Антропологический эксперимент в русской прозе 1920-х годов (М. Булгаков, А. Беляев)	200
Селезнева В.В. Генезис и типология образов нечистой силы в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	208
Колышева Е.Ю. Рациональное и иррациональное в становлении образа Воланда в истории текста романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»	215

Раздел 4. КАТЕГОРИИ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Ханинова Р.М. Калмыцкая баллада XX века: психологический аспект	227
Карчагина М.А. Духовное начало в поэзии Б.Л. Пастернака	238
Шкурат Л.С. Образ героя-художника в прозе Ю.В. Бондарева 60–80-х годов XX века	244
Батова О.С. Изображение эмоции стыда в произведениях Л. Пантелеева о детстве	252
Тропкина Н.Е., Цзин Цзинши. Орнитологические образы в поэзии А. Тарковского в контексте проблемы рациональное и эмоциональное	258
Павловская И.Г. Поэтика сна в лирике Арсения Тарковского	266
Перевалова С.В. Художественная проза В.П. Некрасова о воздействии патриотических традиций русской культуры на защитников Сталинграда	270
Райхлина Е.Л. Эмоциональное в песенной поэзии Великой Отечественной войны	280
Герман Д.С. Мотив романтического бунта в русской рок-поэзии	285
Петрова С.А. Иррациональность и рациональность темы войны в альбоме В.Р. Цоя «Звезда по имени Солнце»	290
Завьялова Е.Е. Метафизика истории в романе А.В. Королёва «Голова Гоголя»	295
Кучмаренко Л.С. Игра в создателя как способ самоидентификации: роль мифологемы Пигмалиона в рассказе М. Этвуд «Hairball»	304
Воронцова К.В. Эмоциональное и рациональное начала в образе главной героини сборника рассказов Элис Манро «Ты кем себя воображаешь?»	313
Яндль И. Детское восприятие: рациональное и эмоциональное в произведениях Гайто Газданова и Павла Санаева	321

Раздел 5. ДИХОТОМИЯ РАЦИОНАЛЬНОГО И ИРРАЦИОНАЛЬНОГО В ЛИТЕРАТУРЕ XXI ВЕКА

Семикина Ю.Г. Формы проявления иррациональных и рациональных основ мифологического сознания в женской прозе конца XX начала XXI вв.	329
Воробьева С.Ю. «Гендерная логика» Людмилы Улицкой	338
Мачеева А.Е. Эмоциональные и иррациональные аспекты в романе Л. Улицкой «Зеленый шатер»	347
Савина Л.Н. Образ мудрого ребёнка в произведениях Б.П. Екимова	351
Рябцева Н.Е. Иррациональная природа топоса детства в книге стихов Веры Павловой «Детские альбомы/однофамилица»	359
Леонов И.С., Леонова Т.И. Образ пастыря в современной приходской прозе: конфликт «ума» и «сердца»	367
Трушников В.Н. Трансформация фольклорного мотива перехода между мирами в литературе фэнтези	373
Путило О.О. Рациональное и эмоциональное в структуре квеста в литературе фэнтези	380
Алещенко А.А. Рациональный и эмоциональный аспекты «страшных историй» сетевой словесности	385
Спикина Е.А. Рациональное и эмоциональное в поэзии региональных поэтов (на примере творчества Натальи Адлер)	393
Васильева С.С., Овечкина Е.А. Поэтика заглавия verbatim-пьесы Елены Исаевой «Doc.top. записки провинциального врача»	399
Иванова О.И. Рациональное и иррациональное в романе Н. Лугинова «По велению Чингисхана»	407
Бурмистрова Е.А. Способы выражения эмоционального в произведениях М. Москвиной для детей	416
Сведения об авторах	422
Указатель имен авторов	427
Содержание	428



РАЦИОНАЛЬНОЕ И ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Сборник научных статей по итогам X Международной научной
конференции (Волгоград, 30-31 октября 2019)

Ответственный редактор: Е.Ф. Манаенкова

Редакционная коллегия:

А.О. Путило, О.О. Путило, Н.Е. Рябцева,
Л.Н. Савина, Н.Е. Тропкина,

Дизайн обложки Е. Шварц

Вёрстка И.Л. Поликарпов

Подписано в печать 29.11.2019 г. Формат 297х210 мм. Бумага офсетная.

Гарнитура Times. Печать цифровая RISO RZ200.

Тираж 500 экз. 27 уч.-изд. л. Заказ № 58



Отпечатано ООО РА «Фортесс»

400066, г. Волгоград, ул. Коммунистическая, д. 11, литер А, оф. 56

8 (903) 371-61-83 E-mail: ra_fortess@mail.ru