

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Научно-методический журнал

3(53) / 2018

Учредитель
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Уральский государственный педагогический университет»

главный редактор: проф. *Н. П. Хрящева* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)

ответственные редакторы:

по истории древнерусской литературы, литературы XVIII и XIX вв.: проф. *С. И. Ермоленко* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ);

по теории и истории литературы XX — нач. XXI вв.: проф. *Н. В. Барковская* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ);

по теории и истории зарубежной литературы: проф. *Е. Г. Доценко* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ);

по методике литературы в вузе и школе: доц. *Л. Д. Гутрина* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ);

по лингвистике: проф. *Е. В. Дзюба* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ);

по методике преподавания языка в вузе и школе: доц. *С. А. Еремина* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)

ответственный секретарь: доц. *О. А. Скрипова* (Россия, Екатеринбург, УрГПУ)

Редакционная коллегия

М. А. Алексеева, Уральский федеральный университет, Специализированный учебно-научный центр, Россия

Л. О. Бутакова, Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского, Россия

Я. Галло, Университет им. Константина Философа в Нитре, Словакия

Е. В. Ерофеева, Уральский государственный педагогический университет, Россия

Й. Кеснер, Университет Градец Кралове, Чехия

К. С. Когут, Уральский федеральный университет, Специализированный учебно-научный центр, Россия

М. Л. Кусова, Уральский государственный педагогический университет, Россия

М. А. Литовская, Уральский федеральный университет, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия

М. Ю. Мухин, Уральский федеральный университет, Россия

А. М. Плотникова, Уральский федеральный университет, Россия

М. Э. Рут, Уральский федеральный университет, Россия

Т. А. Снигирева, Уральский федеральный университет, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия

Л. С. Соболева, Уральский федеральный университет, Россия

Е.К. Созина, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Россия

Д. А. Старкова, Уральский государственный педагогический университет, Россия

А. В. Тагильцев, Уральский государственный педагогический университет, Россия

Редакционный совет

И. Б. Ворожцова, Удмуртский государственный университет, Россия

Е. А. Добренко, Университет Шеффилда, Великобритания

Б. Доогэ, Университет Гента, Бельгия

А. А. Дырдин, Ульяновский государственный технический университет, Россия

Б. Ф. Егоров, Санкт-Петербургский исследовательский институт РАН, Россия

О. А. Клинг, Московский государственный университет, Россия

М. С. Костюхина, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия

И. В. Кукулин, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

М. Н. Липовецкий, Университет штата Колорадо, США

Н. М. Малыгина, Московский городской педагогический университет, Россия

Г. С. Меркин, Смоленский государственный университет, Россия

Г. П. Михайлова, Вильнюсский университет, Литва

Д.С. Московская, Институт мировой литературы РАН, Россия

Г. Л. Нефагина, Поморская Академия, Польша

Н. В. Пестова, Уральский государственный педагогический университет, Россия

Г. Петкова, Софийский университет Св. Климента Орхидского, Болгария

И. Постшиц, Университет им. Масарика, Чехия

Е. А. Подшивалова, Удмуртский государственный университет, Россия

Е. Н. Проскурина, Институт филологии СО РАН, Россия

Е. А. Рябухина, Пермский государственный педагогический университет, Россия

Т. Сабо, Печский университет, Венгрия

Н. П. Терентьева, Челябинский государственный педагогический университет, Россия

Л. А. Трубина, Московский педагогический государственный университет, Россия

В. И. Тюпа, Российский государственный гуманитарный университет, Россия

П. Фаст, Силезский университет, Польша

А. де ля Фортель, Лозаннский университет, Швейцария

Й. Херльт, Фрибургский университет, Швейцария

М. А. Черняк, Российский государственный педагогический университет, Россия

П. Чони, Итальянский Институт Культуры, Россия

С. Г. Шейдаева, Удмуртский государственный университет, Россия

Ю. В. Щербинина, Московский педагогический государственный университет, Россия

Адрес редакции

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Редакция журнала «Филологический класс»
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41
электронный адрес: olga-skripova@mail.ru
ISSN 2071-2405

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

<i>Игнатович Т. Ю., Биктимирова Ю. В.</i> Теоретические основы и содержание лингвокраеведческого модуля в интегрированном школьном курсе «Забайкаловедение».....	7
<i>Колларова Э., Купина Н. А.</i> Русская поэтическая речь сегодня.....	14
<i>Богнер Р.</i> Klabunds Eulenspiegel-Roman «Bracke» als vitalistischer Entwurf des expressionistischen Neuen Menschen.....	22

К 200-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ И. С. ТУРГЕНЕВА

<i>Беляева И. А.</i> «Помни мои последние три слова»: к вопросу о структуре финалов в романах Тургенева.....	25
<i>Волков И. О.</i> «Со страхом... и верою приступите...»: И. С. Тургенев – читатель Шекспира (по материалам родовой библиотеки писателя).....	33

**ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ:
НАРРАТИВНЫЙ ДИСКУРС**

<i>Агратаин А. Е.</i> Особенности имплицитной наррации в повести А. П. Чехова «Живой товар»: герой перед лицом угрозы дезидентичности.....	41
<i>Московская Д. С.</i> Исторический нарратив поэмы Александра Введенского «Минин и Пожарский».....	48

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

<i>Пестова Н. В.</i> Der kognitive Wert der expressionistischen «absoluten Metapher» (am Beispiel Georg Trakls Dichtung und ihrer Übersetzung ins Russische).....	54
<i>Воронцова Т. А., Патрушева Л. С.</i> Формирование социолекта в интернет-коммуникации.....	60

**ЕВРОПЕЙСКАЯ МАЛАЯ ПРОЗА
И ЕЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

<i>Кузнецова А. И.</i> Рассказ У. Голдинга «Мисс Пулкинхорн» в контексте художественного мира писателя.....	67
<i>Новикова В. Г.</i> Жанровый диапазон рождественского рассказа в творчестве Д. Уинтерсон.....	73
<i>Доценко Е. Г.</i> Актуализация «Кандида»: просветительский сюжет для новой драмы.....	79

**ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ**

<i>Устинова Т. В.</i> Развитие лингвокреативного мышления школьников средствами смыслового чтения поэтического текста, содержащего окказионализмы.....	85
<i>Адаева О. Б.</i> Упражнения, реализующие идеографический подход к изучению родного языка.....	92
<i>Гутрина Л. Д.</i> Диалог с классикой в современной поэзии: урок по лирике Анны Русс в 11 классе.....	100

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

<i>Ложкова А. В.</i> «Цевница» М. Ю. Лермонтова. Жанровая специфика.....	105
--	-----

<i>Обласова Т. В.</i> Гипертекст стихотворения А. А. Фета «На стоге сена ночью южной...».....	111
<i>Милютин М. Г.</i> Взаимодействие антонимии и синонимии & игра со смыслами (на примере поэтических текстов М. И. Цветаевой).....	118

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

<i>Дёгтева Я. Н.</i> Чужой взгляд в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».....	124
<i>Баруткина М. О.</i> Мотив моления о чаше в лирике русского зарубежья 1930-х годов.....	130

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

<i>Харитонова Е. В.</i> Малая проза в творчестве современных детских писателей Урала: жанрово-стилевая вариативность.....	135
--	-----

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

<i>Ермоленко С. И.</i> «На переломе эпох»: «взгляд через два века» (Рецензия: Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох: [монография] / [сост., подгот. текстов Л. С. Соболева, О. А. Михайлова]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. 652 с.: ил.).....	142
<i>Галло Я.</i> О перцепции свойств текста детьми (Рецензия на монографию: Ковачова З. Культурный текст как дискурс. К вопросу онтологии перцепции текста для детей. Нитра: Университет Константина Философа в Нитре, 2017. 162 с.).....	146
<i>Костюхина М. С.</i> Петербургский десант на «Книгуру» 2018.....	149
<i>Верина У. Ю.</i> Неофициальное искусство как материал для преподавания РКИ: опыт словацких исследований (Рецензия на книгу: Мартин Лизонь. Неофициальное русское визуальное искусство в преподавании РКИ: монография. Banská Bystrica: Belianum: Vydavateľstvo Univerzity Matej Bela v Banskej Bystrici, 2017. 188 с.).....	153

PROJECTS. PROGRAMS. HYPOTHESIS

<i>Ignatovich T. Y., Biktimirova Y. V.</i> Theoretical Foundations and the Content of the Linguistic Regional Study Module Integrated in the School Course «Transbaikal Area Studies».....	7
<i>Kollárová E., Kupina N. A.</i> Russian Poetic Speech Today.....	14
<i>Bogner R.</i> Ulenspiegel Novel «Bracke» by Klabund as a Vitalistic Project of Expressionistic New Person	22

TO THE 200th ANNIVERSARY OF I. S. TURGENEV

<i>Belyaeva I. A.</i> «Remember My Last Three Words»: to the Question of Structure of Turgenev's Novel Finals.....	25
<i>Volkov I. O.</i> «With Fear ... and by Faith Begin...»: I. S. Turgenev is Shakespeare Reader (on the Material of Turgenev's Family Library)...	33

**PROBLEMS OF MODERN LITERATURE:
NARRATIVE DISCOURSE**

<i>Agratin A. E.</i> Features of Implicit Narration in the A. P. Chekhov's Story «A Living Chattel»: Character to the Face of the Threat of Disidentity.....	41
<i>Moskovskaya D. S.</i> The Historical Narrative of the Poem by Alexander Vvedensky «Minin and Pozharsky».....	48

PROBLEMS OF MODERN LINGUISTICS

<i>Pestova N. V.</i> Cognitive Nature of Expressionistic «Absolute Metaphor» (exemplified by Georg Trakl's poetry and its translations into Russian).....	54
<i>Vorontsova T. A., Patrusheva L. S.</i> Sociolect Formation on the Internet Communication	60

**EUROPEAN SMALL PROSE
AND ITS POST-MODERN INTERPRETATIONS**

<i>Kuznetsova A. I.</i> William Golding's Story «Miss Pulkinhorn» in the Context of the Artistic World of the Writer.....	67
<i>Novikova V. G.</i> Possibilities of Genre in J. Winterson's Christmas Stories.....	73
<i>Dotsenko E. G.</i> Actualization of «Candide»: Enlightenment's Topic for the New Drama.....	79

**THEORY AND METHODOLOGY OF TEACHING
PHILOLOGICAL DISCIPLINES IN SCHOOL AND UNIVERSITY**

<i>Ustinova T. V.</i> Development of Schoolchildren's Lngua-Creative Thinking by Means of Reading a Poetic Text Containing Nonce-Words.....	85
<i>Adaeva O. B.</i> Exercises that Implement an Ideographic Approach to the Study of the Native Language.....	92
<i>Gutrina L. D.</i> Dialogue with Classics in Modern Poetry: a Lesson on the poems of Anna Russ in 11 Grade.....	100

SLOW READING

<i>Lozhkova A. V.</i> «Tsevnitsa» («Panpipe») by M. Lermontov: Features of the Genre.....	105
<i>Oblasova T. V.</i> Hypertext of A. A. Fet's poem «Southern Night In the Haystack...».....	111
<i>Milyutina M. G.</i> The Interaction between Antonymy and Synonymy & the Game with Semantics (Based on the M. I. Tsvetaeva's Poems).....	118

FROM A YOUNG SCHOLAR'S DESK

<i>Dyogteva Ya. N.</i> The Other's View in the Novel «Crime And Punishment» by F. M. Dostoevsky.....	124
<i>Barutkina M. O.</i> The Motif of Agony in the Garden in Russian Poetry of 30 th	130

CHILDREN'S LITERATURE OF THE URALS

<i>Haritonova E. V.</i> Flash Fiction in the Works of Modern Children's Writers of the Urals: Genre and Stylistic Variability.....	135
---	-----

REVIEWS

<i>Ermolenko S. I.</i> «TURNING POINT OF EPOCHS»: «MANY YEARS FROM NOW» (A review of the monograph Russian Song and European Lyrical Song in the Handwritten Collection of the Beginning of the XIX century: Emotional Culture at the Turn of the Century, written by L. S. Soboleva, O. A. Mikhailova published in Ekaterinburg in 2017).....	142
<i>Gallo J.</i> On Perception of Text Qualities by Children (Review of the monograph: Kovachova Z. Cultural text as discourse. On the question of ontology of the children's text perception. Nitra: Constantine the Philosopher University in Nitra, 2017. 162 p.).....	146
<i>Kostyukhina M. S.</i> A Team from Saint Petersburg on «Knigaru» 2018.....	149
<i>Verina U. Ju.</i> Unofficial Art as a Training Material for Teaching Russian as a Foreign Language: Experience of Slovak Studies (Review of the book: Martin Lizon. Unofficial Russian visual art in the teaching of Russian as a foreign language: monograph. Banská Bystrica: Belianum: Vydavateľstvo Univerzity Matej Bela v Banskej Bystrici, 2017. 188 p.).....	153

ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ

УДК 372.881.161.1
ББК Ч426.819.=411.2

ГСНТИ 14.25.07

Код ВАК 13.00.02

Т. Ю. Игнатович
Ю. В. Биктимирова
Чита, Россия

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И СОДЕРЖАНИЕ ЛИНГВОКРАЕВЕДЧЕСКОГО МОДУЛЯ В ИНТЕГРИРОВАННОМ ШКОЛЬНОМ КУРСЕ «ЗАБАЙКАЛОВЕДЕНИЕ»¹

Аннотация. Целью статьи является рассмотрение теоретико-методологических основ и содержания разработанного авторами лингвокраеведческого модуля в интегрированном школьном курсе «Забайкаловедение».

Авторы статьи полагают, что обучение школьников лингвокраеведению на основе лингвокультурологического подхода к содержанию курса и системно-деятельностного подхода с опорой на базовые объяснительно-иллюстративный, исследовательский и проблемный методы в организации учебного процесса способствует активизации познавательного интереса у учащихся и обеспечивает формирование и развитие культурологической и лингвистической компетенций деятельной личности.

Материалом лингвокультурологического содержания лингвокраеведческого модуля служит региональная языковая картина мира, представленная в региональном варианте национального русского языка, в частности в народно-разговорной речи забайкальцев, в забайкальской топонимии, в региональных памятниках письменности, фольклоре, зафиксированном в словарях и описанном в научных и научно-популярных изданиях. В статье в лингвокультурологическом ракурсе дается тематическое планирование содержания модуля, которое позволяет через региональные факты языка дать учащимся представление об истории и культуре страны и региона, в том числе особенностях мировосприятия и системе национальных нравственных ценностей жителей в Забайкалье.

Учебный процесс по этому модулю с целью формирования и развития деятельной личности учащегося осуществляется на основе занятий учебно-исследовательского типа с применением методов наблюдения, сбора и выборки языкового материала и лингвокультурологического описания региональных фактов языка с использованием как традиционных, так и инновационных форм обучения (уроки-экскурсии в краеведческий музей, этнографический центр или в старинный деревенский дом на встречу-беседу со старожилами, игровые технологии, интерактивные практики и др.).

Теоретико-методологическое обоснование лингвокраеведческого модуля в интегрированном школьном курсе «Забайкаловедение» является научным вкладом в разработку общей методологии трансляции регионального языкового материала в общеобразовательной школе. Авторы считают перспективным исследование результатов внедрения обучения лингвокраеведению по предложенному модулю «Живое слово Забайкалья» в школах Забайкальского края.

Ключевые слова: Забайкаловедение; лингвокраеведческие модули; лингвокультурологический подход; интегрированные курсы; лингвокультурология; методы обучения; инновационные формы обучения; педагогические инновации.

T. Y. Ignatovich
Y. V. Biktimirova
Chita, Russia

THEORETICAL FOUNDATIONS AND THE CONTENT OF THE LINGUISTIC REGIONAL STUDY MODULE INTEGRATED IN THE SCHOOL COURSE «TRANSBAIKAL AREA STUDIES»

Abstract. The purpose of the article is to review the theoretical and methodological foundations and content of the linguistic-cultural module developed by the authors in the integrated school course «Transbaikal Area Studies».

The authors of the article believe that teaching of the linguistic regional studies module contributes to the activation of cognitive interest in pupils and ensures the development of cultural and linguistic competence for the active-minded person. The educational process should be organized on the basis of the linguistic and cultural approach to the content of the course and the system-activity approach using the basic methods: explanatory-illustrative, research and problem oriented.

The educational process should be organized on the basis of the linguistic and cultural approach to the content of the course and the system-activity approach using the basic methods: explanatory-illustrative, research and problem oriented.

The material for the linguistic and cultural content of the linguistic regional study module is a regional lingual «picture of the world» presented in the regional variant of the national Russian language, particularly in the folk-speech of the local people in Transbaikal territory (Zabaikalye), in the local toponymy, in the monuments of regional writing, folklore, recorded in the dictionaries and described in scientific and popular scientific publications.

The article presents the thematic planning of the content of the module using the linguistic and cultural perspective, which allows students to get acquainted with the history and culture of the country and the region through the regional facts of the language, including the peculiarities of the perception of the world and the system of national ethical values of residents in Transbaikal territory (Zabaikalye).

The educational process on this module for the purpose of formation and development of the active-minded student is carried out on the basis of training and research type studies with the use of the methods of observation, collection and sampling of the linguistic material and the linguistic-cultural description of regional facts of the language using both traditional and innovative forms of teaching

¹ Исследование осуществляется при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-012-00270 «Русский язык в полиэтничном Забайкалье: динамический аспект»

(lessons-excursions to the Museum of regional studies, ethnographic center or visiting an ancient village house for a meeting-conversation with old-timers, using game technologies, interactive practices, etc.).

Theoretical and methodological foundation of the linguistic module within the integrated school course «Transbaikal Area Studies» is a scientific contribution to the development of a common methodology for the conveying regional language material to a secondary school. The authors consider significant to examine the results of teaching linguistic regional studies within the proposed module «Living word of Transbaikal region (Zabaikalnye)» in schools of Zabaikalsky Krai (Transbaikal territory).

Keywords: Transbaikal Area Studies; linguistic regional studies modules; linguistic and cultural approach; integrated courses; linguistic culturology; teaching methods; innovative forms of education; pedagogical innovations.

Исследование посвящено научному обоснованию разработанного авторами лингвокраеведческого модуля в интегрированном школьном курсе «Забайкаловедение». **Целью статьи** является рассмотрение его теоретико-методологических основ и содержания.

Интегрированный школьный курс «Забайкаловедение» разрабатывается в Забайкальском крае в рамках реализации вариативной части Основной образовательной программы основного общего образования, формируемой участниками образовательного процесса. Содержание дисциплины, базируясь на принципах, заложенных в Федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации» (от 29.12.2012 г. № 273-ФЗ, с редакцией от 29.12.2017 г.), Федеральном государственном образовательном стандарте основного общего образования (от 17.12.2010 г. № 1897), учитывает социально-экономическую, природно-географическую, историко-культурную, полиэтничную специфику региона.

Актуальность введения интегрированного школьного курса краеведческого типа обусловлена целым рядом факторов, в том числе необходимостью формирования у учащихся знаний об особенностях развития региона, в котором они проживают, что содействует становлению личности гражданина России, воспитанию патриотизма и социализации, а в дальнейшем профессиональному самоопределению и трудоустройству в пределах региона.

В школьном курсе «Забайкаловедение» предусмотрен лингвокраеведческий модуль «Живое слово Забайкалья». Авторы статьи, разрабатывающие этот модуль, базируются его содержание на **лингвокультурологическом подходе**, поскольку считают, что в основном курсе русского языка он представлен в недостаточной степени, но имеет широкие возможности для интеллектуального, духовно-нравственного и личностно-деятельностного развития учащихся.

В современной науке приоритетной является концепция языка как культурно-исторического феномена, средства познания, хранения и трансляции национальной культуры, традиций, ценностных стереотипов и исторических сведений [Толстой 1995; Телия 1996; Бартминский 2005; Березович 2007; James 2017; Legurska 2017]. Важность исследования региональных особенностей, отражающихся в языке, культуре, традициях коренного и старожильческого населения, отмечается рядом российских и зарубежных ученых, изучающих влияние глобальных трансформаций на процессы региональной и этнической идентичности автохтонных народов и старожилов [Topsakal 2014; Koptseva, Kirko 2015; Koptseva, Reznikova 2015].

По мнению авторов данной статьи, лингвистическое краеведение — один из оптимальных разделов лингвистики, который позволяет через рассмотрение региональных языковых особенностей дать

обучающимся представление о значимых общечеловеческих, включая национальные, культурных смыслах, поскольку объектом этого раздела выступает местный языковой материал, прежде всего, диалектный, отражающий особенности быта, реалий жизни, занятий, мирозерцания и системы ценностей, что в целом представляет и национальную картину мира, и региональную картину мира жителей того или иного региона с культурной ее составляющей. На примере регионального варианта учащиеся могут получить представление о богатых и широких возможностях варьирования русского национального языка.

Эффективность обучения и воспитания в школе через лингвокраеведческий компонент вызывает активный интерес у современных ученых. Научные школы, например Томская диалектологическая школа, избирают разработку этой проблемы одним из направлений своих исследований [Диалектология в высшей и средней школе 2006: 224; Лингвистическое краеведение 2005]. Широкий спектр вопросов изучения лингвокраеведения в школе рассматривается в современной лингводидактике [Ковалёв 1996: 20–24; Ковалёв 2005: 3–21; Бахвалова 2010: 21–26; Кадоло 2012: 126–130 и другие]. Забайкальские ученые более 10 лет назад разработали программный комплекс по национально-региональному компоненту ГОС основного общего образования по русскому языку для учителей [Лингвистическое краеведение Читинской области 2004], и содержание лингвистической компетенции по этому компоненту [Регионализация образования (на примере Забайкалья) 2007: 170–183]. Однако из-за отсутствия в те годы полномасштабной поддержки со стороны региональных и муниципальных органов управления образованием лингвокраеведение не вошло в широкую практику в забайкальских школах.

В настоящее время ситуация изменилась: модуль «Живое слово Забайкалья» разрабатывается в рамках интегрированного школьного курса «Забайкаловедение», который является инновационным проектом Министерства образования, науки и молодежной политики Забайкальского края и Института развития образования Забайкальского края.

Новизна разработанного авторами данной статьи лингвокраеведческого модуля проявляется как в содержании дисциплины, так и в методологии обучения.

Впервые в содержание школьной дисциплины включено изучение в лингвокультурологическом контексте регионального варианта русского национального языка, который представляют народно-разговорная речь с местными словами, забайкальские фразеологизмы, пословицы и поговорки, забайкальская топонимия и ономастика, язык региональных памятников письменности, фольклора, произведений забайкальских писателей.

Методологической основой обучения по этому модулю является **системно-деятельностный подход** [Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования 2010].

Развитие личности осуществляется через активную познавательную деятельность, которая базируется на активных методах обучения: **объяснительно-иллюстративном, исследовательском и проблемном**. Они становятся базовыми в методике преподавания лингвокраеведения в забайкальских школах, и в этом тоже проявляется **новизна** данного научно-исследовательского проекта.

Цель модуля: формирование у учащихся целостного представления о региональном варианте русского национального языка и его своеобразии, богатстве и выразительности, позволяющих увидеть в нем языковое наследие и достояние национальной культуры, кладезь народной мудрости и национальных ценностей, что обуславливает интеллектуальное, нравственное, эстетическое развитие деятельной личности.

Задачи:

1. Освоение совокупности знаний о русском национальном языке в его региональном варианте в полиэтническом Забайкалье в лингвокультурологическом ракурсе.

2. Развитие у учащихся познавательного интереса к русскому языку и его истории и формирование бережного отношения к региональному языковому наследию и через его посредство к региональной культуре и истории.

3. Формирование умений учиться, направленных на саморазвитие и самосовершенствование личности, путем приобщения учащихся к научно-исследовательской деятельности по лингвокраеведению и овладения первичными умениями и навыками поисковой работы, изучения различных источников информации, сбора языкового материала, его обработки и анализа, что развивает креативность мышления.

4. Формирование у учащихся нравственных, гражданских, социальных, этнографических, культурных и других ценностей с помощью освоения знаний о забайкальской русской народно-разговорной речи и воспитание чувства патриотизма, гражданской идентичности, национального самосознания и толерантности к представителям всех народов, проживающих в Забайкалье, и их народно-разговорной форме речи.

5. Расширение сознательного и активного социального опыта учащихся на основе речевого общения с людьми старшего возраста, что укрепляет связи разных поколений и преемственность культурных традиций и ценностных ориентиров.

Методологические основы и основные содержательные линии модуля «Живое слово Забайкалья»:

1. Язык исторически изменчив и относительно стабилен на определенном этапе своего существования. В языке одновременно сосуществуют устаревающие черты и развивающиеся новые особенности.

2. В языковой системе есть стабильные элементы и подвижные, за счет последних язык имеет способность к варьированию, в том числе по территориальному фактору.

3. Региональный вариант русского национального языка, функционируя в полиэтническом Забайкалье, находится в межязыковых контактах с языками других народов, проживающих в регионе, что обуславливает взаимообогащение идиомов.

4. Язык является частью национальной культуры и средством ее сохранения и выражения, относится к общечеловеческой универсальной ценности.

5. Представления о мире у человека складываются в картину мира, которая, в свою очередь, выражается в языке и представляет собой языковую картину мира. Язык региона позволяет осознать особенности региональной картины мира и культуры.

Изучение модуля «Живое слово Забайкалья» на ступени основного общего образования направлено на достижение личностных, метапредметных и предметных результатов, которые описаны в разработанной программе модуля.

Реализация лингвокультурологического потенциала модуля «Живое слово Забайкалья» является более эффективной при использовании в процессе обучения не только **традиционных форм** проведения аудиторных занятий, но и таких **инновационных форм организации процесса обучения**, как уроки-экскурсии (уроки-путешествия) в краеведческий музей, этнографический центр или в старинный деревенский дом на встречу-беседу со старожилыми.

Данные виды занятий направлены не только на расширение и углубление теоретических знаний, повышение уровня владения языком, но и на действенное и наглядное изучение речевых, этнографических и культурных объектов, что приобщает учащихся к культуре в целом и русскому языку в его региональном варианте в частности и позволяет на практике лучше узнать и прочувствовать социум и его речевые особенности, историю и культуру региона.

В ходе обучения могут применяться игровые технологии, современные средства наглядности (документальные, научно-популярные, учебные фильмы, аудио- и видеозаписи речи забайкальцев, презентации), интерактивные практики, поскольку они, обладая новизной, занимательностью и креативной демонстрацией информации, стимулируют развитие познавательного интереса к изучению лингвокраеведческих объектов. Рекомендуется при изучении тем модуля использовать материал из истории своего села, поселка, города, района, Забайкальского края и истории России.

Ведущими методами и приемами организации проектно-исследовательской деятельности учащихся являются наблюдение, беседа с целью сбора материала, опрос, анкетирование, аудио- и видеозапись речи забайкальцев с последующей ее расшифровкой; анализ и систематизация лингвистического материала, интерпретация языковых данных, обобщение результатов анализа с формулированием выводов. Помимо традиционных видов деятельности, предусмотрены такие, которые оживляют учебный процесс, активизируют познавательные и творческие интересы учащихся, например, групповая или индивидуальная беседа с родными и соседями, записи рассказов старожилых, сбор и анализ диалектных слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок, созда-

ние школьного диалектного словаря «Живое слово Забайкалья» с рисунками-иллюстрациями или создание рисунков по теме занятия, составление небольшого словарика (10–15 слов) из языка народа, живущего в Забайкалье со словами, отражающими его культурные особенности.

Результаты группового или индивидуального исследования (проектной работы) в рамках выбранной темы могут быть оформлены в виде реферата, портфолио, доклада, презентации, отчета, представлены на конференциях или опрavlены на конкурсы молодежных научно-исследовательских проектов регионального или всероссийского уровня.

Содержание уроков и других форм обучения, на наш взгляд, должно носить комплексный характер, то есть включать рассмотрение теоретических вопросов и выполнение практических заданий по закреплению знаний и развитие умений и навыков учебно-исследовательской деятельности.

Теоретический компонент занятий направлен на формирование знаний об особенностях регионального варианта русского языка в полиэтническом Забайкалье, о его взаимосвязи с региональной национальной культурой.

Информационными источниками содержания дисциплины, кроме школьного учебника по модулю «Живое слово Забайкалья», являются записи забайкальской русской народно-разговорной речи, материалы словарей [Элиасов 1980; Пашенко 2014; Федотова 2017 и др.], научных и научно-популярных изданий [Игнатович, Биктимирова 2016].

Практические задания служат более глубокому усвоению и закреплению теоретических сведений и через регулятивные, познавательные, в том числе логические, а также коммуникативные универсальные учебные действия развивают умение учиться и способствуют саморазвитию и самосовершенствованию личности обучающегося.

Рекомендуем в их спектр включать самые разнообразные виды: лингвистические задачи, задания тестового характера с выбором правильного решения, поисковые задания по работе со словарями, справочниками, энциклопедиями, учебными и научно-популярными изданиями, с современными информационными интернет-ресурсами, написание творческих работ (сочинений, эссе), создание картотеки диалектизмов с рисунками-иллюстрациями и др.

Предлагаемые темы индивидуальной или групповой проектной работы:

- сочинение-эссе «Народные образы русской забайкальской речи»;
- поиск и пересказ легенд, раскрывающих названия сёл, рек, сопок, падей, расположенных вблизи вашего населенного пункта;
- придумывание и запись легенды про географические объекты вашей малой родины;
- запись и определение самых популярных имен в вашем населенном пункте в разных возрастных группах, школе, классе, другом коллективе. Какие выводы можно сделать?
- составление генеалогического древа (родословной) своей семьи, определение происхождения фамилий родных и близких;

– представление себя авторами исторического фильма, квеста или компьютерной игры и описание жителей Нерчинского воеводства времен первопроходцев и первооселенцев. Выбор героя, придумывание ему имени и составление словесного портрета забайкальца по плану.

Важная роль в обучении отводится заданиям ярко выраженного **учебно-исследовательского типа**, ориентированным на выработку практических умений и навыков исследования особенностей забайкальского речевого узуса: на них учащиеся обучаются и практикуются в сборе фактического материала для исследования путем ведения тематической беседы (опроса) и записи образцов забайкальской речи, анкетирования, чтения региональных текстов, проводят выборку языкового материала для научных проектов, определяют региональные особенности живой речи забайкальцев или языка забайкальских памятников письменности, современных забайкальских писателей. Для достижения эффективности обучения обязательными являются задания, направленные на развитие логического мышления, установления причинно-следственных связей, анализ и систематизацию языковых фактов, обобщение результатов анализа и формулирование выводов.

Таким образом, реализуемый лингвокраеведческий подход в обучении учащихся должен сформировать у них **лингвокраеведческую и лингвокультурологическую компетенции**, а также необходимые **универсальные учебные действия**.

Курс (24 часа) рекомендован для учащихся 6 (12 часов) и 7 классов (12 часов) общеобразовательных организаций.

Содержание модуля «Живое слово Забайкалья» 6 класс, 12 часов

Раздел I. Забайкальская народно-разговорная речь как разновидность русского национального языка.

Тема 1. Введение. Русский язык в полиэтническом Забайкалье. Языки коренных народов Забайкалья и их взаимодействие с русским языком (1 час). Забайкалье в пространстве России. Полиэтнический состав населения Забайкалья. Народы Забайкалья в культурном и языковом взаимодействии.

Тема 2. Забайкальская народно-разговорная речь как разновидность русского национального языка (1 час). Региональный вариант русского национального языка в Забайкалье и его сегменты изучения: забайкальская русская народно-разговорная речь с диалектной основой, забайкальская топонимия, антропонимия, язык забайкальских памятников письменности, фольклора и современных забайкальских писателей. Забайкальская народно-разговорная речь и ее диалектный характер. Основные фонетические, грамматические и лексические особенности забайкальского русских говоров. Формирование забайкальского региолекта.

Тема 3. Диалектная лексика и фразеология как языковое наследие и достояние национальной культуры (2 часа). Забайкальская диалектная лексика в ракурсе происхождения и тематических групп. Диалектные словари. Забайкальские фразеологизмы, пословицы и поговорки: семантика, образ-

ность, тематическая типология. «Словарь фразеологизмов и иных устойчивых сочетаний Забайкальского края» В. А. Пашенко. Отражение фрагментов региональной картины мира, культуры и национальной системы ценностей в забайкальской диалектной лексике, фразеологии, пословицах и поговорках.

Тема 4. Дыген, бухлёр, или бурятизмы в русской народно-разговорной речи (1 час). Лексика, заимствованная из языков коренных народов (бурятизмы, эвенкизмы): причины заимствования, освоение в забайкальской русской речи, тематические группы, судьба.

Тема 5. Этимология забайкальской топонимии: дар коренных народов и русская номинация (2 часа). Географические названия как история народов Забайкалья. Забайкальские топонимы нерусского происхождения. Русские топонимы и механизм их появления. «Топонимический словарь Забайкальского края» Т. В. Федотовой. Топонимы в забайкальских фразеологизмах, пословицах и поговорках.

Тема 6. Антропонимия народов Забайкалья. Изменения русского антропонимикона Забайкалья: от Ивашек, Малашек до Артёмов и Карин (2 часа). Из истории русских имен Забайкалья. Русский антропонимикон и особенности антропонимикона народов Забайкалья. Историческая динамика русских личных имен в Забайкалье и ее историко-культурные факторы. Личные имена в метких забайкальских выражениях.

Тема 7. Забайкальские фамилии: Комогорцевы, Вологдины, Катанаевы, или откуда родом (1 час). Фамилии забайкальцев как история переселенческих волн. Известные забайкальские фамилии. Забайкальский фамильный фонд и его культурно-историческая значимость.

Тема 8. Речь первопроходцев и первопоселенцев о прошлом Забайкалья (2 часа). Исторические сведения об освоении русскими первопроходцами и первопоселенцами Забайкалья в конце XVII–XVIII веков. Региональные документы деловой письменности этого периода: палеография, жанры, языковые особенности, свидетельства о забайкальцах, их занятиях, быте, отношениях, реалиях и природе Забайкалья.

7 класс, 12 часов

Раздел 2. Региональная картина мира устали забайкальцев.

Тема 1. Введение. Региональная картина мира и ее выражение в забайкальской русской народно-разговорной речи (1 час). Региональная картина мира и ее фрагменты, отражающие в сознании сферы действительности. Забайкальская русская народно-разговорная речь как средство выражения и познания региональной картины мира, духовной культуры (национальной системы ценностей).

Тема 2. Деревенский дом, русская печка, двор, старинные орудия и транспортные средства в живом слове забайкальцев (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о забайкальском деревенском доме, хозяйственных постройках, орудиях труда и транспортных средствах через призму выражения региональной материальной и духовной культуры (систе-

мы ценностей). Историческое изменение этих тематических групп.

Тема 3. Забайкальцы о своей одежде и обуви: лопотинка, или одержонка, своедельска обуёнка (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о забайкальской деревенской одежде и обуви в контексте выражения региональной материальной и духовной культуры (системы ценностей). Историческое изменение этих тематических групп.

Тема 4. Деревенская еда и кухонная утварь: кулезени, тарочки и мутовки, латочки (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о забайкальских продуктах питания, блюдах, напитках, посуде и кухонной утвари как языковые средства выражения региональной материальной и духовной культуры (системы ценностей). Историческое изменение этих тематических групп.

Тема 5. Деревенская хозяйственная деятельность в речи забайкальцев: животинку дёржим, шиничку рбстим (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о домашних животных и животноводстве, об огородничестве и растениеводстве через призму выражения региональной материальной и духовной культуры (системы ценностей). Переносное употребление языковых единиц и создание метафорической образности забайкальской русской народной речи.

Тема 6. Забайкальская природа в речи местных жителей: сонка, падушка, елань, Кичиги закатились (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о забайкальской местности и природных явлениях, приметах в контексте выражения региональной картины мира и духовной культуры (системы ценностей). Переносное употребление языковых единиц и создание метафорической образности забайкальской русской народной речи.

Тема 7. Животный и растительный мир в живом слове Забайкалья: гуран, инджиган, ушкан и жеребеты (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о животном и растительном мире Забайкалья через призму выражения региональной картины мира и духовной культуры (системы ценностей). Переносное употребление языковых единиц и создание метафорической образности забайкальской русской народной речи.

Тема 8. Охота, рыбалка и другие виды занятий в речи забайкальцев: охотиться на реву, ловить линков на перекате (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок об охоте, рыбалке и других видах занятий забайкальцев в контексте выражения региональной картины мира и духовной культуры (системы ценностей). Историческое изменение этих тематических групп.

Тема 9. Игры и развлечения детей и молодежи в рассказах старожилов Забайкалья (1 час). Тематическая группа слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о старинных играх, развлечениях детей и молодежи в Забайкалье как языковых средств выражения региональной картины мира и духовной культуры (системы ценностей). Историческое изменение этой тематической группы.

Тема 10. Забайкальцы о большом роде и родственных отношениях: братан, сестреница и свекровка-мачеха (1 час). Тематическая группа слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о семье, родственниках и родственных отношениях в контексте выражения региональной картины мира и духовной культуры (системы ценностей). Историческое изменение этой тематической группы. Переносное употребление языковых единиц и создание ярких образов забайкальской русской народной речи.

Тема 11. Забайкальская русская народно-разговорная речь о человеке и национальных ценностях: Родинку не смывать — Родину не забыть (1 час). Тематические группы слов, фразеологизмов, пословиц и поговорок о человеке и национальных ценностях через призму выражения региональной картины мира и духовной культуры забайкальцев. Переносное употребление языковых единиц и создание метафорической образности забайкальской русской народной речи.

Тема 12. Обобщающий урок «Забайкалье в живом слове» (1 час). Живое слово Забайкалья (диалектная лексика, фразеологизмы, пословицы и поговорки, топонимы, антропонимы края, язык региональных памятников письменности, фольклора, художественных произведений забайкальских писателей) как отражение региональной картины мира, культуры, национального менталитета с системой ценностей, истории страны и региона. Язык художественных произведений забайкальских писателей (М. Е. Вишнякова, Г. Р. Граубина, О. А. Димова, Б. К. Макарова и др.) Произведения М. Е. Вишнякова, передающие забайкальский колорит (стихи и поэмы, книга рассказов «Забайкальские болтомохи»). О. А. Димов — певец забайкальской природы (отрывки из романов). Поэзия Б. К. Макарова — живая речь забайкальца. Язык забайкальских детей и подростков в произведениях А. Г. Озорниной.

В целом авторы лингвокраеведческого модуля интегрированного школьного курса «Забайкаловедение» полагают, что обучение школьников Забайкалья по этому модулю на основе лингвокультурологического подхода к познанию особенностей регионального варианта русского национального языка оживляет учебный процесс, используемые как базовые объяснительно-иллюстративный, исследовательский и проблемный методы обучения вызывают у школьников познавательный интерес к изучению русского языка и обеспечивают формирование и развитие деятельной личности.

На наш взгляд, теоретико-методологическое обоснование лингвокраеведческого модуля в интегрированном школьном курсе «Забайкаловедение» является научным вкладом в разработку общей методологии трансляции регионального языкового материала в общеобразовательной школе.

Авторы считают перспективным исследование результатов внедрения обучения лингвокраеведению по предложенному модулю «Живое слово Забайкалья» в школах Забайкальского края.

ЛИТЕРАТУРА

- Бартминьский Ежи.* Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике: пер. с пол. / сост. и отв. ред. С. М. Толстая. — Москва: Индрик, 2005. — 527 с.
- Бахвалова Т. В.* Лингвокраеведческая составляющая в подготовке будущего учителя // Педагогическое образование и наука. — 2010. — № 7. — С. 21–26.
- Березович Е. Л.* Язык и традиционная культура. — Москва: Индрик, 2007. — 600 с.
- Диалектология в высшей и средней школе // Томская диалектологическая школа: Историографический очерк / под ред. О. И. Блиновой. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2006. — С. 220–224.
- Игнатович Т. Ю., Биктимирова Ю. В.* Забайкалье устами первопроходцев и старожилов: науч.-попул. изд. — Чита, ЗабГУ, 2016. — 245 с.
- Кадола Т. А.* Региональный лексический компонент на уроках русского языка // Вестник ТГПУ. — 2012. — № 2 (117). — С. 126–130.
- Ковалев Г. Ф.* Задачи лингвокраеведения в средней школе // Актуальные проблемы изучения и преподавания русского языка и литературы: сборник научных статей. — Воронеж: Изд-во ВГПУ, 1996. — С. 20–24.
- Ковалев Г. Ф.* Ономастическое исследование и изучение родного края // Воронежское лингвокраеведение: межвузовский сборник научных трудов. — Воронеж: ВГУ, 2005. — Вып. 1. — С. 3–21.
- Лингвистическое краеведение: учебное пособие / Л. А. Захарова, Н. Г. Нестерова, Г. Н. Старикова. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. — 168 с.
- Лингвистическое краеведение Читинской области. Национально-региональный компонент государственного образовательного стандарта основного общего образования по русскому языку. Программный комплекс. — Чита, 2004. — 57 с.
- Пащенко В. А.* Словарь фразеологизмов и иных устойчивых сочетаний Забайкальского края / под науч. ред. Т. Ю. Игнатович; Забайкал. гос. ун-т. — Чита: ЗабГУ, 2014. — 484 с.
- Регионализация образования (на примере Забайкалья) / под ред. Л. А. Бордонской, М. И. Гомбоевой, Л. В. Черепановой; Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т. — Чита, 2007. — С. 170–183.
- Телия В. Н.* Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. — Москва: Языки русской культуры, 1996. — 288 с.
- Толстой Н. И.* Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии. — Москва: Индрик, 1995. — 262 с.
- Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования (от 17.12.2010 г. № 1897) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://rg.ru/2010/12/19/obrstandart-site-dok.html>.
- Федотова Т. В.* Топонимический словарь Забайкальского края. — Чита: ЗабГУ, 2017. — 272 с.
- Элиасов Л. Е.* Словарь русских говоров Забайкалья. — Москва: Наука, 1980. — 472 с.
- IlyasTopsakal.* An analysis of studies on Siberian history, culture, archeology and civilization // Siberian Studies (SAD). — 2014. — Cilt 2. — Sayı 6. — Vol. 2. — № 1. — Doi: 10.7816/sad-02-06-01.
- James W. Underhill,* Ethnolinguistics and Cultural Concepts. Truth, Love, Hate and War. — Université Stendhal, Grenoble Publisher: Cambridge University. — 248 p. — Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511862540>.
- Koptseva N. P., Kirko V. I.* The Impact of Global Transformations on the Processes of Regional and Ethnic Identity of Indigenous Peoples Siberian Arctic // Mediterranean Journal of Social Sciences. — 2015. — Vol. 6. — № 3. — S5. — P. 217–223. — Doi: <https://doi.org/10.5901/mjss.2015.v6n3s5p217>.

Koptseva N. P., Reznikova K. V. Refinement of the causes of ethnic migration North Selkups based on the historical memory of indigenous ethnic groups Turukhansk district of Krasnoyarsk Krai [Electronic resource] // *Bylyegody*. — 2015. — Vol. 38. — Issue 4. — P. 1028–1038. — Mode of access: http://www.bg.sutr.ru/journals_n/1449044743.pdf.

Palmira Legurska. Ethnolinguistics and linguistic culturology [Electronic resource] // *Bulgarian Language Journal*. — 2017. — Vol. 64. — № 1. — S. 5–8. — Mode of access: http://balgarskiezik.eu/EN/1-2017/UVOD_1-2017_ENG.pdf.

REFERENCES

Bartmin'skiy Ezhi. Yazykovoy obraz mira: ocherki po etnolingvistike: per. s pol. / sost. i otv. red. S. M. Tolstaya. — Moskva: Indrik, 2005. — 527 s.

Bakhalova T. V. Lingvokraevedcheskaya sostavlyayushchaya v podgotovke budushchego uchitelya // *Pedagogicheskoe obrazovanie i nauka*. — 2010. — № 7. — S. 21–26.

Berezovich E. L. Yazyk i traditsionnaya kul'tura. — Moskva: Indrik, 2007. — 600 s.

Dialektologiya v vysshey i sredney shkole // *Tomskaya dialektologicheskaya shkola: Istoriograficheskiy ocherk* / pod red. O. I. Blinovoy. — Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta, 2006. — S. 220–224.

Ignatovich T. Yu., Biktimirova Yu. V. Zabaykal'e ustami pervoprokhodtsev i starozhilov: nauch.-popul. izd. — Chita, ZabGU, 2016. — 245 s.

Kadolo T. A. Regional'nyy leksicheskiy komponent na urokakh russkogo yazyka // *Vestnik TGPU*. — 2012. — № 2 (117). — S.126–130.

Kovalev G. F. Zadachi lingvokraevedeniya v sredney shkole // *Aktual'nye problemy izucheniya i prepodavaniya russkogo yazyka i literatury: sbornik nauchnykh statey*. — Voronezh: Izd-vo VGPU, 1996. — S. 20–24.

Kovalev G. F. Onomasticheskoe issledovanie i izuchenie rodnogo kraja // *Voronezhskoe lingvokraevedenie: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov*. — Voronezh: VGU, 2005. — Vyp. 1. — S. 3–21.

Lingvisticheskoe kraevedenie: uchebnoe posobie / L. A. Zakharova, N. G. Nesterova, G. N. Starikova. — Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta, 2005. — 168 s.

Lingvisticheskoe kraevedenie Chitinskoy oblasti. Natsional'no-regional'nyy komponent gosudarstvennogo obrazovatel'nogo standarta osnovnogo obshchego obrazovaniya po russkomu yazyku. Programmy kompleks. — Chita, 2004. — 57 s.

Pashchenko V. A. Slovar' frazeologizmov i inykh ustoychivyykh sochetaniy Zabaykal'skogo kraja / pod nauch. red. T. Yu. Ignatovich; Zabaykal. gos. un-t. — Chita: ZabGU, 2014. — 484 s.

Regionalizatsiya obrazovaniya (na primere Zabaykal'ya) / pod red. L. A. Bordonskoy, M. I. Gomboevoy, L. V. Cherepanovoy; Zabaykal. gos. gum.-ped. un-t. — Chita, 2007. — S. 170–183.

Teliya V. N. Russkaya frazeologiya: Semanticheskiy, pragmaticheskiy i lingvokulturologicheskiy aspekty. — Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 1996. — 288 s.

Tolstoy N. I. Yazyk i narodnaya kul'tura. Ocherki po slavyanskoy mifologii. — Moskva: Indrik, 1995. — 262 s.

Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart osnovnogo obshchego obrazovaniya (ot 17.12.2010 g. № 1897) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://rg.ru/2010/12/19/obrstandart-site-dok.html>.

Fedotova T. V. Toponimicheskiy slovar' Zabaykal'skogo kraja. — Chita: ZabGU, 2017. — 272 s.

Eliasov L. E. Slovar' russkikh govorov Zabaykal'ya. — Moskva: Nauka, 1980. — 472 s.

IlyasTopsakal. An analysis of studies on Siberian history, culture, archeology and civilization // *Siberian Studies (SAD)*. — 2014. — Cilt 2. — Sayı 6. — Vol. 2. — № 1. — Doi: 10.7816/sad-02-06-01.

James W. Underhill, *Ethnolinguistics and Cultural Concepts. Truth, Love, Hate and War.* — Université Stendhal, Grenoble Publisher: Cambridge University. — 248 p. — Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511862540>.

Koptseva N. P., Kirko V. I. The Impact of Global Transformations on the Processes of Regional and Ethnic Identity of Indigenous Peoples Siberian Arctic // *Mediterranean Journal of Social Sciences*. — 2015. — Vol. 6. — № 3. — S5. — P. 217–223. — Doi: <https://doi.org/10.5901/mjss.2015.v6n3s5p217>.

Koptseva N. P., Reznikova K. V. Refinement of the causes of ethnic migration North Selkups based on the historical memory of indigenous ethnic groups Turukhansk district of Krasnoyarsk Krai [Electronic resource] // *Bylyegody*. — 2015. — Vol. 38. — Issue 4. — P. 1028–1038. — Mode of access: http://www.bg.sutr.ru/journals_n/1449044743.pdf.

Palmira Legurska. Ethnolinguistics and linguistic culturology [Electronic resource] // *Bulgarian Language Journal*. — 2017. — Vol. 64. — № 1. — S. 5–8. — Mode of access: http://balgarskiezik.eu/EN/1-2017/UVOD_1-2017_ENG.pdf.

Данные об авторах

Татьяна Юрьевна Игнатович — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и методики его преподавания, Забайкальский государственный университет (Чита).

Адрес: 672039, Россия, г. Чита, ул. Александрo-Заводская, 30.

E-mail: ignatovich_chita@mail.ru.

Юлия Викторовна Биктимирова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и методики его преподавания, Забайкальский государственный университет (Чита).

Адрес: 672039, Россия, г. Чита, ул. Александрo-Заводская, 30.

E-mail: ptavo_chita@mail.ru.

About the authors

Tatyana Yurievna Ignatovich — Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Department of Russian Language and Methodology of its Teaching, TransBaikal State University (Chita).

Yuliya Viktorovna Biktimirova — Candidate of Philology, Associate Professor of Department of Russian Language and Methodology of its Teaching, TransBaikal State University (Chita).

УДК 821.161.1-1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)64-45

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.08

Э. Колларова
Ружомберок, Словакия

Н. А. Купина
Екатеринбург, Россия

РУССКАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ РЕЧЬ СЕГОДНЯ¹

Аннотация. В статье анализируется корпус стихотворных произведений, составивших вышедшую в свет книгу «Русская поэтическая речь — 2016. Антология анонимных текстов». Фактор анонимности (имена 115 авторов — поэтов разных поколений, проживающих в городах России, дальнего и ближнего зарубежья, — не называются) способствует возможности выявления общих примет русской поэтической речи новейшего времени. В соответствии с целевой установкой осуществлена категориальная интерпретация входящих в антологию стихотворений как единого сверхтекста. Указанный подход позволил выявить образный потенциал «географичности» стиля, описать содержательное наполнение вербальных знаков пространства и времени, установить принципы философской трактовки времени в его динамике, дать общую характеристику хронотопа в связях и отношениях с образом коллективного автора, осмыслить особенности мировоззренческой позиции современного поэта как носителя русского языка, продолжателя национально-культурных и собственно литературных традиций. На основе выделения дифференциальных признаков ментально значимого концепта «поэтическое» прослеживаются способы репрезентации в речевой структуре сверхтекста возвышенного, неприземленного, задушевного. С позиции читательского восприятия анализируются средства, обеспечивающие реализацию эмоционально-воздействующей функции сверхтекста, которая, в частности, сопровождается сквозной мотив лингвоаксиологического сопротивления. Опора на обозначенную в трудах представителей русской формальной школы и их последователей дихотомию языка практического и языка поэтического определила вектор конкретизации эстетической функции собственно поэтических произведений в их отличии от текстов прикладной поэзии. Описаны значимые эвристические результаты поэтического речетворчества: неожиданные образные параллели, лежащие в основе массива компаративных тропов; включенные в актуальный процесс паронимической аттракции семантические сближения слов. Отмечено, что в области аффиксальных новообразований лингвоэвристическая составляющая современной поэтической речи проявляется менее ярко. Складывающиеся неконвенциональные тенденции, связанные с орфографическим, пунктуационным, графическим оформлением текста стихотворения, обозначены в общем виде.

Ключевые слова: поэтическое творчество; русская поэзия; сверхтексты; хронотопы; эвристический результат; эстетические функции; поэтическая речь; стихотворения.

E. Kollárová
Ružomberok, Slovakia

N. A. Kupina
Ekaterinburg, Russia

RUSSIAN POETIC SPEECH TODAY

Abstract. The article analyzes the collection of poetry texts, included in the recently published volume «Russian Poetic Speech — 2016. An Anthology of Anonymous Texts». The anonymity factor (the 115 poets of various generations, living in Russia and abroad, who contributed to the volume, were not named) certainly contributes to the discovery of common features in Russian poetic speech of the late modernity. One of the main goals of the research was to perform categorical interpretation of the poems comprising the volume as one super-text. This method allowed for discovery of the poetic value of the individual geographies of the authors, as well as for cataloguing the meaning behind the verbal designators of space and time in poetry. The method also permitted to establish the principles behind the philosophic interpretation of time in its dynamics, to give overall assessment of the chronotope in its connections and relations to the image of a Collective Author, and to rethink the worldview of collective contemporary poet as the carrier of Russian language and the heir to the cultural and literary traditions of the nation. Isolating differential features of the concept of 'poetic' led to the discovery of the representational means for the super-text of 'elevated', 'non-earthly', and 'sincere'. The article also analyzes the means for realization of the emotional and influential functions of the super-text, which particularly accompanies the through motive of linguistic and axiological resistance. Treading upon the Russian Formalist school dichotomy between the practical and the poetical language, the research determines the vector for aesthetic function of properly poetic texts as opposed to the texts of 'applied' poetry. We explored and described meaningful heuristic results of poetic speech creation: the unexpected parallels behind the mass of comparative tropes, as well as semantic approximation of words, included in the actual process of paronymic attraction. We have noted that the linguo-heuristic feature of contemporary poetic speech is less apparent in neologisms with affix genesis. The article outlines emerging unconventional tendencies, connected to orthographic, punctuational and graphic aspects of a poetic text.

Keywords: poetic; Russian poetry; super-texts; chronotopes; heuristic result; aesthetic functions; poetic speech; poems.

В 2016-м году под руководством Виталия Кальпиди и при участии Марины Волковой, Дмитрия Кузьмина был осуществлен безаналоговый издательский проект: на суд читателей и специалистов-филологов представлен свод ранее не опублико-

ванных русскоязычных стихотворных текстов новейшего времени (Основной источник 2016). Имена 115 авторов не указываются. Спектр мнений исследователей, критиков, читателей о значимости проекта, принципах, лежащих в основе композиции издания, феномене анонимности, особенностях поэзии текущего времени отражен в томе втором [Русская поэтическая речь 2016]. Фактор анонимности, с

¹ Исследование поддержано программой 211 Правительства Российской Федерации, соглашение № 02.А03.21.0006

одной стороны, усложняет описание идиостилевого своеобразия отдельных произведений, включенных в антологию; с другой стороны, — способствует выявлению общих особенностей русской поэтической речи текущего времени.

В лингвистической поэтике используются два подхода к изучению поэтической речи — «словоцентрический» и «текстоцентрический» [Золян 2016: 69]. Отмеченные подходы реализуются по принципу дополнения в процессе анализа произведений, составляющих «Антологию — 2016», в настоящей статье: прослеживаются общие особенности собрания стихотворений как сверхтекста (1); рассматривается соответствие этих произведений концептуальному представлению о «поэтическом» (2); выявляются параметры, позволяющие трактовать сверхтекст как образец русской поэзии новейшего времени (3).

1. Исследуемые произведения в совокупности могут быть интерпретированы как единый сверхтекст, объединенный образом коллективного автора, хронотопом, принципами отбора средств художественной выразительности¹. Особенности словоупотребления рассматриваются в контексте сверхтекстового целого и в проекции на образ коллективного автора.

Коллективный автор — носитель русского языка, включенный в литературный процесс продолжатель национально-культурных традиций, пытающийся в контексте текущего времени, изнутри, эстетически осмыслить российскую действительность и значимость поэзии для своих современников.

Время в сверхтексте трактуется как философская категория, выступает как «определитель бытия» [Современный философский словарь 1996: 691]. В поэтической картине мира время олицетворяется. Оно властвует, управляет человеком: *Расшинуруй меня, враг мой, время* (с. 291)². Коварное время неуловимо: оно *прячется по углам* (с. 442), *ходит по кругу / или прямо бегом / отмеряя день сапогом / или на босу ногу* (с. 427), *вот-вот ухватит за бока, / за жабры* (с. 542). Осознавая неумолимость времени, поэт упрямо пытается преодолеть его власть силой воображения: *Я выдумываю время по копейке, / Пока время не пришло за мной* (с. 141).

Движение реального времени, неразрывно связанного с образом коллективного автора, охватывает текущее настоящее, ближнюю ретроспекцию и неопределенное будущее: *Настоящее пахнет букетом, / А в прошедшем — гербарий душист. / То, что будет, — ласкается светом, / А слова еще прежде нашлись* (с. 375). Прослеживается фаталистическое отношение к движению времени: *Я вообразил, / <...> Как в итоге я окончательно / перестану думать о будущем, / препоручив его вселенской механике // («Весна всё равно придёт»)* — с. 306. Бремя прошлого, однако, препятствует ожиданиям обновленного будущего: *будущее / становится невозможным, / прошлое — неизбежным* (с. 494). Событий-

ность времени измеряется мгновением: *среди болей, смертей, этаназий — / был выданный счастьем аванс, / мгновенья случайный оазис* (с. 327). Атрибутивный сопроводитель *прекрасное* не всегда выступает как постоянный: *Поставлю это видео на паузу. / Остановлю мгновенье, как учили / (теперь нам это стало по плечу), / не потому, что так оно прекрасно, / а просто продолженья не хочу* (с. 416)³.

Философские обобщения не заслоняют конкретно-чувственного воспроизведения реального времени в динамике. Прямые темпоральные сигналы — конкретные даты: *Мне кажется, / Сегодня тридцать первый. Мне сорок три* (с. 310); *приближается наиболее острый момент кампании 42-го* (с. 174). Дата органично соединяет прошлое и настоящее: *60-летию Победы* (заглавие стихотворения — с. 550). Для обозначения социально значимого отрезка времени используются экспрессивные стандарты: *Лихие 90-е; тучные нулевые* (с. 489).

Значимые периоды советского времени маркируются именами собственными. Особо выделяются пропущенные через личный опыт поэта приметы обыденной жизни. Например: *Вот типичная картина времён моей молодости: / <...> мой товарищ, издавая свистяще-хрюкающие и чмокающие звуки, / гениально изображает / дорогого Леонида Ильича Брежнева. / <...> Дома меня ждёт / запрещённый «Доктор Живаго» / (издание Мичиганского университета) <...>* (с. 384). Особая примета времени — актуальное слово, отражающее направление социальных и идеологических изменений: *Приехали в Заборье — в пальто, на машине. / Мужик их увидел, и кулаком: «У! Менеджеры... чёртовы». / Они обрадовались: ну всё, перестройка победила, / Если в Заборье знают слово «менеджер». / Мир изменился бесповоротно. //* — (с. 339).

Прошлое (*три революции, война* — с. 185; *распад величайший державы* — с. 110) угрожает возможными катаклизмами в настоящем: *Выбросится на берег очередной / Семнадцатый год* (с. 253). *Снующее настоящее* (с. 417) с его сомнительными обретениями (*Брокер весел, директор доволен, / Спрос изучен, маркетинг не врёт* — с. 87) сосредоточено на бесполезных спорах: *снова кто-то ругал / графа толстого / аферы графа / коррупцию в ЖКХ //* — с. 38). Включение в однородный ряд логически и аксиологически неоднородных имен, выделение прописными буквами аббревиатуры, уравнивание с помощью строчных букв духовных исканий (*толстой*) и финансовых схем (*греф*) — сигналы аксиологической неразберихи. *Экскурсии в супермаркеты* (с. 352), а не в музеи, маргинализация поэзии (*в два часа ночи / на канале культура / обсуждают / кому сегодня нужны стихи //* — с. 148) — лишь отдельные приметы кризиса современной российской культуры. Концептуальная трактовка времени объединяет анонимных авторов — поэтов, принадлежащих разным поколениям.

Структура сверхтекстового пространства непосредственно связана с «географичностью» стиля, которая поддерживается многочисленными топоним-

¹ Определение сверхтекста, основы его типологии предложены в работе: [Купина, Битенская 1994: 214–233].

² Извлечения из текстов приводятся светлым курсивом. Сохраняются орфография (в том числе буква ё), пунктуация, графические особенности источника. За пределами анализа находятся преднамеренные, а также непреднамеренные языковые ошибки и недочеты.

³ Переработка прецедентных высказываний — стилистическая примета сверхтекста.

мами, гидронимами и соответствующими производными образованиями. Конкретные номинации локусов имплицитно передают информацию о критерии самоидентичности анонимного автора: *Москва, Петербург, Екб* (Екатеринбург), *Пермь, Самара, Волоколамск, Соликамск*, а также *Гомель, Киев, Измаил, Баку, Иерусалим* и др.; *Нева, Волга, Исеть; Днепр, Каспий* и др. Семантика притяжательности (*моя провинция, мой / наш город*) усиливает ощущение неразрывной связи анонимного автора с местом рождения, формирования личности — даже в случаях передачи подтекстной иронии: *Мои фазаны бегают в посадках / Под Измаилом* (с. 375); *Прекрасен город детства номерной, / в пробирке выращенный атомной войной, <...> Теперь наш округ с гордым именем ЗАТО <...>* (с. 485). Неподдельное чувство привязанности сопровождается употреблением номинаций типа *ростовский полдень, московский закат*. Оттопонимические производные отражают также этапы формирования мировосприятия советского человека, для которого и сегодня органически общим является разделенное пространство некогда единой страны: *челябинский тракторный навсегда / где я родился и вырос / одесский завод жбк где сделали из меня человека / и вот наконец-то харьковский имени Малышева <...>* (с. 477).

Таким образом, вербальные знаки времени и пространства непосредственно связаны со структурой авторского я. Анонимные авторы сегодня и сейчас обитают в разных городах России, стран ближнего и дальнего зарубежья. Объединяет их русский язык — *родной и общий, общий и родной* (с. 463). Именно язык выступает как стержень коллективной идентичности и одновременно — основа образа коллективного автора. Сквозной в сверхтексте является смысловая переключка «язык — жизнь»: *Все мы живы ещё, / нам хватает пока языка — / не оправдываясь, произносить близкое чуду. / <...> то самое, единственное найденное слово...* (с. 374). Поэт живет языком, звучащим словом, текстом: *и текст жизнь наша / и жизнь текста наша жизнь* (с. 332). Призвание русского поэта — *словами жить... словами петь* (с. 370). Многие из этих слов *сухи, тверды, конечны* (с. 531). Обретение истинного поэта — слово *твердейшее, жреческое, победительное, сокровенное: самые невероятные / видения звуки слова мысли строки / приходят под утро / поймать / зафиксировать / явить <...> непреходящее / предрасветное / сокровенное / ну вот оно / вот // нет / не случилось <...>* (с. 147). В процессе поэтического творчества отвергаются *фраза, рожденная впопыхах* (с. 85), *одно неверно сказанное слово* (с. 233), *слова несложившиеся* (с. 342). Исключаются штампованные высказывания: *все реченья ненадежны, / из известных тебе формул / не пригодна ни одна. //* (с. 349). Напротив, образно-оценочный потенциал слова вызывает неподдельное восхищение: *<...> Ильмень / расплывалось озеро — / в нём сплелись ил и пламень — / то-то славное слово!* (с. 505); *Цену звонкому слову я знаю, / Принимаю в нём всё, что ни есть <...>* (с. 62). Эстетическое отношение к лексическому богатству языка не исключает, а даже требует обновления: *время давать имена / травам корням животным <...>* (с. 53).

Стремление оперировать языком как системой возможностей проявляется в употреблении лингвистических терминов, образующих сверхтекстовый вертикальный ряд: *звук, фонема, морфема, нулевой префикс, окончание, слово, сема, фраза, предложение, сослагательное наклонение*. Например, идея дара смыслообразования передается поэтом с помощью узкоспециального термина «сема», обозначающего компонент лексической семантики: *Всё было наполнено смыслом, / Словно летним дождём: / <...> Семьи падали с неба <...>* (с. 336). Поэт призван восполнить дефицит актуальных смыслов с помощью слова звучащего. Воображаемый доверительный диалог с выдающимся лингвистом обнаруживает понимание благозвучия речи как органического свойства языка поэзии: *Я шепчу Бодуэну де Куртене / Я фанатик фонетики фонетик музыки //* (с. 105).

Коллективный автор диагностирует болезни речевого существования. Отметим важные для учителя-практика болевые точки: *Так мало в разговорах важных тем* / (с. 436) — выхолащивание информационной составляющей коммуникации; *но и всегда на иностранном / косые вывески горят* (с. 235) — экспансия заимствований; *А во что сейчас дети играют, ужас один! / <...> А слова — разве это речь? / Насмотрелись кино, всех этих ненаших драк, / Как же их уберечь... //* (с. 339) — влияние «чужой» культуры на языковую личность ребенка, его интеллект и ценностные предпочтения; *Я и сам не пойму этот антисюжет — / у ларька голубей, облепивших перила, / на пивнушке записку: ушла на обет. / Не поверишь, вот так и написано было* (с. 186) — утрата интуитивного чувства языка, бытовая безграмотность; *Запяля юрко стремится к бегству, / собери их все и расsey по тексту* (с. 326) — исчезновение знаков препинания, способствующее деформации мысли.

Губительное влияние на лингвокультуру, как следует из сверхтекста, оказывают институционально заданные установки, отвергаемые коллективным автором: — *У нас в журнале <...> только правильные имена, / только светлая сторона, / где все веселы, все здоровы, / и у каждой вещи — своя цена* (с. 398). Глянцевая стилистика противоречит принципу персонализма, который, в соответствии с эстетической конвенцией, предполагает право творца *свободно видеть*.

Сквозной мотив лингвоаксиологического сопротивления проходит через весь сверхтекст. Несмотря на то, что *целый мир стоит на страже / величья цифры, а не слова* (с. 329), поэт выбирает особый путь: он смело отстаивает «самовитость» слова, движется к художественным открытиям.

В сверхтексте находит отражение активный процесс оразговоривания литературного языка: используется лексика, имеющая сниженную окраску (*хлопнула фортка, пятиэтажка, непруха, нервак, мент, полудурки, бомжара* и др.). Например: *А всемирная паутина — это большая фабрика, / но я на ней не работник, а всего лишь — бомжара...* (с. 20). Речевая неразборчивость, характерная для повседневности, вызывает сомнение в целесообразности, востребованности, необходимости усердного труда поэта: *Кропал я оду... / Дальше ли кропать? / Но ты*

молчишь. Лишь лёгкий матерок / Разносит по бульвару ветерок... (с. 233).

«Залетает матерок» и на страницы сверхтекста. Вкрапления обсценизмов мотивированы. Используются лишь наиболее употребительные матизмы, включенные в «чужую» речь: П е р в а я д е - в у ш к а: Известно с чем рифмуется, о да! В т о р а я д е в у ш к а, о б и ж е н н о: Сама пизда! (с. 150). В составе авторской речи матизм сопровождается метаязыковым комментарием [См.: Вепрева 2002]: Я люблю слово «бля» в разговоре пустом. / Там, где Ленин стоит, указуя перстом, / где собака бежит и дрожит под кустом, / молодой человек разливает по сто. // (с. 232). Перечень обыденных ситуаций, где уместно употребляется крепкое слово, одновременно исключает наличие мата в литературной речи. Необходимо отметить, что поэтика низкого для сверхтекста как стилистического целого не является характерной. Коллективный автор соблюдает чувство меры, но, будучи автором современным, не может абстрагироваться от речевой реальности.

2. Попытаемся ответить на принципиальный для учителя русского языка и литературы вопрос: соответствует ли речевой пласт произведений, включенных в «Антологию — 2016», сложившимся в отечественной лингвокультуре концептуальным представлениям о поэтическом.

В языковом национальном сознании поэтическое воспринимается как нечто «прекрасное, возвышенное, воздействующее на чувства и воображение» [Словарь русского языка 1984, т. 3: 350]. В сочетаниях типа поэтическая натура, поэтический порыв, поэтическая речь реализуются дифференциальные признаки лексического значения прилагательного, которое в приведенных примерах употребляется как качественное. В общенародном понимании поэтическая речь в разных сферах функционирования отличается эмоционально-эстетической насыщенностью, небанальностью, приподнятостью, неприземленностью. Поэтическое — это прежде всего высокое.

Собранные в анализируемом издании тексты охвачены устремленностью коллективного автора к высокому (ключевые слова: небо, звезда, облако, луна, солнце, подняться, лететь, парить, ввысь, над). Например: поэт вероятно мечтал взлететь / пересечь улицу / подняться над домами / городом / людьми / над повседневностью / над привычками и условностями <...> (с. 431). Вектор движения — вверх, от земли: Лети, мой вольный стих! (с. 204); я облаком над городом лежал (с. 310); ПоэтОбалдевший / слегка воспарил / он вызывает протуберанцы // он Кто-Видит в капусте поэтический образ (с. 343). Субъект эмоционально-эстетического переживания — лирический герой, отстаивающий право на личностное мировидение, — стремится познать свой внутренний мир в отвлечении от навязанных стандартов и установок: Но нет такого слова «надо», / а есть такое слово — «я» <...> (с. 44). Поэт поглощен поисками высокого: Подбирал бы с утра и до ночи слова, / отдавая всё время высокому слогу (с. 186).

Вопреки активному языковому процессу вымывания высокого, современный поэт пытается вернуть в речевой оборот архаическую лексику и уста-

рванные грамматические формы: в забвенну лиру, / в пыль лежащу, / в терпение, и в скорбь, и в роцу с чащей, / и в голос твой от людства удалённый / не верится. // (с. 393). Орнамент высокого формируется и на базе активной лексики: наши фильтры божественной красоты? (с. 482); Мелодия стыда / и гнева в одночасье. // Живёшь не навсегда. / А всё равно для счастья (с. 181). В границах ряда однородных членов предложения конкретизируется мотивированное жизненным опытом общементальное, групповое и субъективное понимание высокого: всё, что в нас есть высокого: / небо, тоска, спеуназ. // (с. 30).

Поэт, погруженный в речевую действительность, наблюдает редукцию возвышенного. Эстетические предпочтения вербально выраженных духовных ценностей ощущаются им как ускользающие: Поиск духовный — как поезд последний <...> (с. 404). Необходима от лужи прививка (с. 46), которая может предотвратить болезни языка, заполнить лакуны, образовавшиеся в результате «лексико-фразеологических утрат», в частности, «выпадения церковнославянизмов из языкового сознания» [См.: Сквородников 2016: 32–64].

Отметим, что социальные катаклизмы конца XX века, крушение идеологических основ тоталитаризма, отсутствие жесткой лингвистической цензуры — все эти факторы способствовали активизации языковых процессов, маргинализирующих поэтическую речь. Либерализация норм, вульгаризация, варваризация, расширение границ этической позволительности захлестнули речевое существование. Русский язык оказался «на грани нервного срыва» [Кронгауз 2009]. На этом фоне стала проявляться общественная пресыщенность языковой вседозволенностью. Российская цивилизация снова продемонстрировала «уникальный опыт самосохранения вопреки всему» [Быков 2016: 125] — сохранения языка как национальной ценности. В текущее время динамика оппозиции «высокое — низкое» отмечена формирующейся тенденцией к предпочтению высокого, ярко выраженной в материалах «Антологии — 2016» и отражающей ожидания читателей.

Сложившуюся поэтическую традицию поддерживает отсутствие «красивостей», а также частотность лексемы душа. Задушевное передается лирическими высказываниями, в том числе исповедального характера. Например: Товарищ — душа моя. / Ты — птица, зверь. / Моя незапертая дверь (с. 415); Я себя немного недопонял. / Значит, понял ровно ничерта (с. 141). Эмоциональный отклик вызывает употребление глагола любить, смысл которого погружен в узнаваемые ситуации, и лексики, обозначающей проявления эмоций. Любовь-отношение (в соответствии с общенародной интерпретацией концепта) — чувство бескорыстное и многогранное: Люби меня за что-нибудь простое, / за что-нибудь пустое — просто так. / Чего-нибудь... я ничего не стою. / Но можно же любить и за пустяк? (с. 169); Ты будешь любить меня? / Ты будешь глядеть вперед / Поверх моего плеча? / Ты увидишь то, что я вижу? (с. 317); Люблю мельчайшие детали, и беспричинно дорогим / становятся одна слезинка, просторный холод, твой звонок / и речи правильной

запинка <...> (с. 167); *Спи, мой хороший! Целую висок, / глазу по сердцу <...>* (с. 388).

Словесная образность имеет узнаваемые чувственные основания, сближающие мировидение коллективного автора и коллективного читателя: *Летает дыма голубой воланчик* (с. 435); *качается сутулая река* (с. 437); *за окном кричит человек / страшно надрывно / как птица / ветер / или зима // как будто пришел / выкричать / боль каждого / слабого / беззащитного / холод и одиночество / бесприютные ночи / злые обиды //* (с. 57). Феномен поэтического ярко проявляется в зонах ментальной метафорической референции: *белой медведицей спит Россия / бурый в Европу нос / хвост в океан / азиатское брюхо / вздрагивает в снегу / <...>* (с. 201); *За окном, где берёза мёрзнет или рябина, / посинели снега <...>* (с. 351). Поэтическое мировосприятие опирается также на безобразную образность. Например, целостное визуальное и одновременно эстетическое впечатление создают узнаваемые, но все еще непривычные штрихи к портрету юноши: *<...> стоял незнакомец прелести, / гибкий, невероятный, с бородкой и тёмными завитками, / взятymi на затылке в хвост... //* (с. 140).

Как показывает анализ, с точки зрения читательского восприятия, в «Антологии — 2016» реализуются ментально заданные признаки концепта «поэтическое» (возвышенность, неприземленность, задушевность, образность), обеспечивающие эмоционально-эстетическую возбудимость речи.

3. Зададимся еще одним вопросом: можно ли воспринимаемое «поэтическое» интерпретировать как поэзию, то есть словесное искусство, художественное литературное творчество?

В наши дни общим местом стало суждение: «Литературы больше нет». Категорическое отрицание значимости современных литературно-художественных произведений вообще и поэзии в частности подтверждается высказываниями-рефлексивами: «Мне кажется, это далеко от поэзии»; «Так называемые стихи молодых авторов лишь отдаленно напоминают поэзию» и т. п. Такие оценки можно объяснить лингвоэстетическим консерватизмом носителей литературоцентрической культуры, сформировавших вкусовые ценностные предпочтения на основе чтения произведений русской классики минувших веков. Немаловажную роль играют аксиологически значимые «травмирующие черты общественного сознания» [Гощенко 2015: 19], возникшие в постсоветскую эпоху. Мысль об исчезновении поэзии встречаем и на отдельных участках свертхтекста: *Поэзия закончилась. Ни песню / не сочинишь, ни горестную оду* (с. 358). Драматическое восприятие сложившейся в России литературной ситуации не сглаживается шутливо-иронической интонацией: *Опять заботливая проза / Морочит прописью своей. / А где же, извините, роза? / Где, извините, соловей?* (с. 535).

Чтобы ответить на вопрос, являются ли тексты 115 анонимных авторов произведениями поэзии как рода словесного искусства, оттолкнемся от терминологического содержания понятия «поэтическая речь» («поэтический язык»), обозначенного в трудах представителей русской формальной школы и их

последователей. Поэтический язык обладает самостоятельной эстетической ценностью, «независимо от той практической цели, которую мог бы осуществлять» [Якубинский 1986: 193], и предполагает использование языкового кода как системы возможностей с установкой на воплощение художественной идеи.

Следует подчеркнуть, что в текстах современной массовой словесности практическая функция нередко сочетается с эстетической. При этом средства выразительности используются как «упаковочный материал» (Л. В. Щерба), усиливающий запланированный практический результат. Вот текст телевизионной коммерческой рекламы лекарственного средства, предназначенного для нормализации деятельности кишечника: *Если, сидя в туалете, вы прочли «Отцы и дети», сорок басен, сто поэм, — значит, нужен слаблен.* В границах ритмизированного текста, равного развернутому высказыванию, используется эмоционально-эстетический потенциал гиперболы и экспрессивной однородности. Обращает на себя внимание находящаяся на грани этической позволительности лексико-аксиологическая конфликтность, которая, как и рифма (*поэм — слаблен*), обеспечивает запоминаемость расположенного в сильной позиции текста рекламы названия лекарства. Отмеченные средства экспрессии маскируют утилитарную практическую функцию, которую поддерживает модальность долженствования. Данный текст остается в пространстве языка практического.

Таким образом, реализованные в ритмически организованном тексте выразительные и изобразительные средства, а также рифмы не могут рассматриваться в отвлечении от замысла производителя речи. Сам факт их использования нельзя считать достаточным основанием для интерпретации текста как произведения поэзии — словесного искусства. Внимание учителей-словесников заслуживает интенсивное развитие прикладной «поэзии», использующей эстетическую функцию манипулятивно. Утилитарные практические интенции коллективного автора в текстах «Антологии — 2016» не прослеживаются.

Язык поэзии предполагает «установку на эстетически значимое творчество» [Григорьев 1979: 77–78]. Важно отметить, что «поэзия... стремится познать неизвестное, новое, достичь общезначимого нового знания» [Григорьев 2004: 58]. Коллективный автор пребывает в поисках истины, стремится упорядочить, раздвинуть и преобразить *пространство сданного смысла* (с. 375). Чтобы преодолеть *ужас стать частью пыльного мира вещей* (с. 54), поэт устремляется мыслью в *небо полёта и абсолютного знания* (с. 340) в надежде вербализовать ускользающую истину: *но ты так же далека, / истина, от моей речи, / как была давным-давно; / сколько я ни шёл навстречу, / ты куда-то всё равно / уходила и презреньем / награждала поиск мой!* (с. 528). Результат поисков — емкие философские обобщения. Например: *вот чего во Вселенной не прибыло — это смысла, / хоть на Млечном Пути, хоть на Вишере, хоть на Висле, / для людей не меняется ничего* (с. 448); *Разве что бремя русского человека совсем в другом, / В том, что он как бы не русский и едва / Человек*

<...> (с. 251); *создавая разрушение, / мы забыли, / с чего начинали создавать // и теперь не знаем точно, что / мы создаём — / разрушение ли? — // и не знаем точно, мы ли / создаём это. — //* (с. 257); *Мне кажется, что я впервые вижу. / Похоже, жизнь устроена всерьёз* (с. 410).

«Опыт очевидности» требует «дара созерцания» [Ильин 1994, т. 3: 500, 543]. Созерцательность поэзии открывает неочевидное в очевидном. Для образного воплощения художественной идеи поэт изобретает «эвристемы» (В. П. Григорьев) — словесные новации. В речевой структуре исследуемых текстов основной массив эвриستم составляют компаративные тропы. Неожиданные образные параллели определяют нестандартность поэтического мировосприятия. Приведем отдельные примеры индивидуально-авторских именных метафор.

Генитивные метафоры: *артерии речи, вазочка слов, видеотека снов, запах горя, клубок строк, леса идей, недра текста, окрестности речи, поля планеты, поэма нуля, решето памяти, саркофаг палаты, сердце времени, спирали слов, стейк старости, тюрьма рифм, шарикоподшипники желаний.*

Метафорические эпитеты: *больные луны, глухонемая вода, легкокрылые слова, мгновенья огневостые, небо кислое, небо хрустящее, небо свирельное, памятьливая грязь, зимние глаза, чернобровый закат.*

Целостность образного впечатления поддерживается единообразным грамматическим оформлением авторских сравнений, в том числе с оператором *как*. Источники образных параллелей — реальный предметный мир, внутренний мир человека, мир природы, особо — мир животных и птиц, а также мир воображаемый. Например: *как шкатулка, открывается сердце* (с. 49); *деньги шелестят, как ливень* (с. 460); *как мышшь в ночном горшке несётся время* (с. 286); *Свернулся вечер, как собака у порога* (с. 414); *Земля, как рыба, вогнута* (с. 205); *Кричит петух, как пионерский горн* (с. 97); *Летит, как сокол, дворников карета* (с. 404); *Как родники, на теле сада / темнеют смуглые грачи* (с. 327); *Над городом застыли птичьи стаи — / совсем как отпечатки пальцев Бога* (с. 99). Используются номинации, семантика которых характеризуется культурно-специфическими коннотациями: *Он (вахтер) распускает, как цветы, / Лучи своей души мне* (с. 455); *сердце во мне билось соколом* (с. 243); *ветер шумит в берёзах как в волосах* (с. 300).

Менее ярко лингвоэвристическая составляющая поэтической речи проявляется в области аффиксальных новообразований: *этость, немность, недостаточество, недопостроенный* (дом), *желтит* (свет), *скворчит, грачит* (время). Активностью отличается образование слов-композигов, вторая часть которых способствует формированию переносного значения: *буква-всадник, буква-домик, буква-ножик, буквы-пузыри, воздух-ветеран, город-кристалл, девочка-хлопушка, люди-пуговицы, память-заика, снег-кашевар, сороки-разночинцы* и др. Окационализмы внедряются в игровые конструкции. Например: *Поцелуешь себя, и речь / продолжает мерцать оплечь / чтобы инеем завтра лечь / на*

крылеч... (с. 28) — в данном случае в языковую игру вовлекается финаль слова.

«Фонетическая близость означающих разных знаков, асимметрия означающего и означаемого» [Чернейко 2016: 209] приводит к образованию паронимических аттрактантов. Инновационный процесс паронимической аттракции, характерный для поэзии XX века, развивается в анализируемых поэтических произведениях. Приведем отдельные примеры: *сан — сын, небо — нёбо, граф — греф, жить — жать* (вокалическая аттракция); *раны — рамы, печаль — печать, бабки* ('деньги') — *бабы, деньки — деньки* (консонантическая аттракция). Материалы «Антологии — 2016» позволяют в перспективе уточнить основания креативных технологий создания аттрактантов с учетом экспериментальных поисков семантических сближений — в том числе тождественных буквосочетаний и фонетически сходных звуко сочетаний. Например, в зону взаимного семантического притяжения попадают одинаковые сочетания согласного и гласного; согласного, гласного и согласного — независимо от морфемного членения слова и места в составе фонетического слова (т. е. без учета типовых фонетических изменений). Например:

небо
бог боярышник
утро
рождение роза
море
ревность резеда
ветер
терпение терновник (с. 75).

Смысловые и эмоционально-эстетические приращения в подобных текстах могут быть выявлены только в процессе специального декодирования.

Спорным является эвристический результат, связанный с полным или частичным отказом от знаков препинания; от прописных букв. Складывающаяся тенденция изменения графики стиха (см. приведенные выше примеры), по наблюдениям исследователей, приводит к «синтаксической неоднозначности», возможности «одновременного восприятия разных значений» и в целом — «неконвенциональной связности современного русского поэтического текста» [Бочавер 2016: 238]. В соответствии со сложившейся традицией «синтаксис поэтического текста включает в себя... синтаксическую структуру строки и строфы...» [Ковтунова 2005: 239]. Следствие неканонического расположения строк, а также пробелов — импульсивный «рваный» синтаксис, формирование «строфоидов». Например:

куда сном встречает когда
она ищет кто вдоль (с. 473)
встретит ли пространством

Расположенные на оси сложности экспериментальные изменения графики в ее соотношении с синтаксисом высказывания и целого текста подлежат специальному анализу.

В заключение подчеркнем, что коллективный автор, интуитивно ощущая усталость носителей рус-

ской лингвокультуры от засилия низкого, стремится сохранить философию прочный каркас (с. 565), утвердить высокое предназначение поэзии. Обновление образных параллелей компаративных тропов, расширение парадигмы паронимических аттрактантов, отбор средств художественной выразительности с учетом общементальных ценностных предпочтений — заметные лингвоэвристические результаты поэтического творчества текущего времени. Задача учителя-практика — разработать включенную в отмеченные лингвоэвристические результаты систему аналитических и творческих упражнений, ориентированных на формирование языкового вкуса и развитие креативной речевой личности школьника.

ОСНОВНОЙ ИСТОЧНИК

Русская поэтическая речь — 2016: в 2 т. — Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2016. — Т. 1: Антология анонимных текстов. — 568 с.

ЛИТЕРАТУРА

Бочавер С. Ю. Неконвенциональная связность современного русского поэтического текста // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 7 / отв. ред. Н. А. Фатеева. — М., 2016. — С. 338–347.

Быков Д. Думание мира: Рецензии, статьи, эссе. — СПб.: Лимбус Пресс, ООО Издательство К. Тублина, 2016. — 376 с.

Вепрева И. Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 380 с.

Григорьев В. П. Поэтика слова. — М.: Наука, 1979. — 344 с.

Григорьев В. П. Эвристика и четырехмерное пространство языка // Вопросы языкознания. — 2004. — № 5. — С. 58–67.

Золян С. Лингвистическая поэтика и общая теория языка (о контекстно-зависимой семантике и текстоцентрической лингвистике) // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 7 / отв. ред. Н. А. Фатеева. — М., 2016. — С. 69–85.

Ильин И. А. Путь к очевидности // Собр. соч.: в 10 т. — М.: Русская книга, 1994. — Т. 3. — С. 383–560.

Ковтунова И. И. Синтаксис поэтического текста // Поэтическая грамматика. Т. 1 / Российская Академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова; отв. ред. Е. В. Красильникова. — М.: Азбуковник, 2005. — С. 239–297.

Кронгауз М. А. Русский язык на грани нервного срыва. — М.: Знак, 2009. — 232 с.

Купина Н. А., Битенская Г. В. Сверхтекст и его разновидности // Человек — Текст — Культура: коллективная монография / под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. — Екатеринбург: Институт развития регионального образования Департамента образования Администрации Свердловской области, 1994. — С. 214–233.

Русская поэтическая речь — 2016: в 2 т. — Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2017. — Т. 2. Аналитика: тестирование вслепую. — 688 с.

Сковородников А. П. Экология русского языка: монография. — Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2016. — 388 с.

Словарь русского языка: в 4 т. АН СССР / под ред. А. П. Евгеньевой. — М.: Русский язык, 1984. — Т. 3. — 752 с.

Современный философский словарь / под ред. В. Е. Кемерова. — М. — Бишкек — Екатеринбург: Publischer Odisei, 1996. — 608 с.

Тощенко Ж. Т. Фантомы российского общества. — М.: Центр социального прогнозирования и маркетинга, 2015. — 668 с.

Чернейко Л. О. «Лексическая ассимиляция»: сфера действия и основания для типологии // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 7 / отв. ред. Н. А. Фатеева. — М., 2016. — С. 208–221.

Якубинский Л. П. Избранные работы. Язык и его функционирование. — М.: Наука, 1986. — 206 с.

REFERENCES

Russkaya poeticheskaya rech' — 2016: v 2 t. — Chelyabinsk: Izdatel'stvo Mariny Volkovoy, 2016. — T. 1: Antologiya anonimnykh tekstov. — 568 s.

Bochaver S. Yu. Nekonventsional'naya svyaznost' sovremennoogo russkogo poeticheskogo teksta // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 7 / отв. red. N. A. Fateeva. — M., 2016. — S. 338–347.

Bykov D. Dumanie mira: Retsenzii, stat'i, esse. — SPb.: Limbus Press, ООО Izdatel'stvo K. Tublina, 2016. — 376 s.

Vepreva I. T. Yazykovaya refleksiya v postsovetskuyu epokhu. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2002. — 380 s.

Grigor'ev V. P. Poetika slova. — M.: Nauka, 1979. — 344 s.

Grigor'ev V. P. Evristika i chetyrekhmernoe prostranstvo yazyka // Voprosy yazykoznanija. — 2004. — № 5. — S. 58–67.

Zolyan S. Lingvisticheskaya poetika i obshchaya teoriya yazyka (o kontekstno-zavisimoy semantike i tekstotsentricheskoy lingvistike) // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 7 / отв. red. N. A. Fateeva. — M., 2016. — S. 69–85.

Il'in I. A. Put' k ochevidnosti // Sobr. soch.: v 10 t. — M.: Russkaya kniga, 1994. — T. 3. — S. 383–560.

Kovtunova I. I. Sintaksis poeticheskogo teksta // Poeticheskaya grammatika. T. 1 / Rossiyskaya Akademiya nauk, Institut russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova; отв. red. E. V. Krasil'nikova. — M.: Azbukovnik, 2005. — S. 239–297.

Krongauz M. A. Russkiy yazyk na grani nervnogo sryva. — M.: Znack, 2009. — 232 s.

Kupina N. A., Bitenskaya G. V. Sverkhtekst i ego raznovidnosti // Chelovek — Tekst — Kul'tura: kollektivnaya monografiya / pod red. N. A. Kupinoy, T. V. Matveevoy. — Ekaterinburg: Institut razvitiya regional'nogo obrazovaniya Departamenta obrazovaniya Administratsii Sverdlovskoy oblasti, 1994. — S. 214–233.

Russkaya poeticheskaya rech' — 2016: v 2 t. — Chelyabinsk: Izdatel'stvo Mariny Volkovoy, 2017. — T. 2. Analitika: testirovanie vslepuyu. — 688 s.

Skovorodnikov A. P. Ekologiya russkogo yazyka: monografiya. — Krasnoyarsk: Sibirskiy federal'nyy universitet, 2016. — 388 s.

Slovar' russkogo yazyka: v 4 t. AN SSSR / pod red. A. P. Evgen'evoy. — M.: Russkiy yazyk, 1984. — T. 3. — 752 s.

Sovremennyy filosofskiy slovar' / pod red. V. E. Kemerova. — M. — Bishkek — Ekaterinburg: Publischer Odisei, 1996. — 608 s.

Toshchenko Zh. T. Fantomy rossiyskogo obshchestva. — M.: Tsentr sotsial'nogo prognozirovaniya i marketinga, 2015. — 668 s.

Cherneyko L. O. «Leksicheskaya assimilyatsiya»: sfera deystviya i osnovaniya dlya tipologii // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova. Vyp. 7 / отв. red. N. A. Fateeva. — M., 2016. — S. 208–221.

Yakubinskiy L. P. Izbrannye raboty. Yazyk i ego funktsionirovanie. — M.: Nauka, 1986. — 206 s.

Данные об авторах

Эва Колларова — Католический университет (Ружомберок, Словакия).

Адрес: 03401, Словакия, Ružomberok, Žilinský kraj Nám. A. Хлинку 60

E-mail: kollarova@orava.sk.

Наталья Александровна Купина — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, общего языкознания и речевой коммуникации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, каб. 312.

E-mail: natalia_kupina@mail.ru.

About the authors

Eva Kollárová — Katolícka univerzita v Ružomberku (Ružomberok, Slovakia).

Natalia Aleksandrovna Kupina — Doctor of Philology, Professor of Department of the Russian Language, General Linguistics and Speech Communication, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Ekaterinburg).

УДК 821.112.2-31(Хеншке А.)
ББК ШЗЗ(4Гем)5-8,444

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.03

Р. Богнер

Саарбрюккен, Германия

KLABUNDS EULENSPIEGEL-ROMAN «BRACKE» ALS VITALISTISCHER ENTWURF DES EXPRESSIONISTISCHEN NEUEN MENSCHEN

Аннотация. Особое место в обширном и разнообразном творчестве писателя Альфреда Хеншке, больше известного под псевдонимом Клабунд, занимает его самый знаменитый текст, своеобразный «Уленшпигель-роман», названный автором по имени его героя «Бракке». Центральной фигурой романа является шельмец и пройдоха Бракке, который, по воле автора, в первой половине XVI века становится известен своими плутовскими проделками в маркграфстве Бранденбург. Множество вариантов таких проделок и каверзных обманов главного героя автор позаимствовал из традиций шутовской сатиры и плутовского романа, при этом он воспользовался не оригинальными источниками, а так называемыми «народными» изданиями, или новыми изданиями «народных книг». Но и с этими текстами он обращается крайне вольно, меняет сюжетные линии, преобразует героев, очень интенсивно работает над языковой формой и стилем произведения. Особенно бросается в глаза экспрессионистская составляющая поэтики этого произведения — так называемый «стиль монтажа», паратаксис и бесчисленные эллипсы как синтаксическое отражение беспокойной и вечно гонимой куда-то природы протагониста. Но все же большая часть сюжетных линий и коллизий романа является плодом воображения автора, а не результатом заимствования традиционных элементов: хотя Уленшпигель-традиция продолжается, но она переписывается и пишется заново. Так же, как и классический Тиль Уленшпигель, Бракке — не просто шельмец и балагур, но и необычайно образованный человек, он даже «умнее всех своих современников». Однако Клабунд на этом не останавливается, он до предела заостряет характер протагониста и его судьбу. Его новый Уленшпигель — художник в традиции придворных шутов, которые постоянно бросали в лицо своему ландграфу самую жестокую и горькую правду. Бракке — не просто шельмец, плут, мошенник и вор, который причиняет моральный и материальный вред своим крайне недалеким и ограниченным согражданам. Он символизирует фигуру радикального перелома, даже революции в экспрессионистском понимании. В своем протестном поведении, в своей беспощадной правде, в постоянных нападках на конвенциональные нормы общества он являет собой предвестника новой постбуржуазной эпохи. Самому ему не доведется пережить ее, но он — провозвестник нового времени. Бракке еще не становится Новым человеком экспрессионистской утопии, но в нем уже отчетливо проступают черты, возможности и способности такового.

Ключевые слова: романы; Новый человек; народные книги; стиль монтажа; литературные стили; литературное творчество; немецкая литература; отшельничество; придворные шуты; экспрессионистская утопия; витализм.

R. Bogner

Saarbrücken, Germany

ULENSPIEGEL NOVEL «BRACKE» BY KLABUND AS A VITALISTIC PROJECT OF EXPRESSIONISTIC NEW PERSON

Abstract. Special role in a wide variety of works of Alfred Henschke, known as Klabund, is played by the well-known novel «Bracke», resembling «Ulenspiegel novel». The name of the novel comes from the name of the main character. The key figure of the novel is a scoundrel and trickster Bracke, who in the first part of the XVI century becomes famous for his mischievous deeds in the Mark of Brandenburg. Many variants of tricks and cheats are borrowed by the writer from traditional clownish satire and picaresque romance; however he did not use the original sources, but the so-called «folk» variants or new versions of «folk tales». Even these texts are interpreted freely, the plot is transformed, the characters are modified, the language and style of the original text are altered. The expressionist component of the text is especially obvious; this is the so-called «diting style» characterized by parataxis and numerous elliptical constructions being a portrayal of the restless and drifting nature of the protagonist. However most of the storylines and collisions are the result of the author's imagination, they are not borrowed: though Ulenspiegel-tradition is continued, it is re-written and restructured. Similar to the classical Till Ulenspiegel, Bracke is not a mere scoundrel and trickster, he is also an educated man who is «cleverer than his contemporaries». Klabund goes even further, he sharpens the character and fate of the protagonist. His new Ulenspiegel is an artist in the best tradition of court jesters, who often broke the truth to the Landgrave. Bracke is not just a scoundrel, trickster, fraud and robber who does moral and financial harm to his narrow-minded and stupid fellow countrymen; he symbolizes the figure of radical change, even revolution in its expressionist interpretation. In his unruly behavior, in his merciless truth, in his constant attack on norms and conventions, he is a messenger of the new post-bourgeois epoch. He himself will not live in that epoch, but he is its forerunner. Bracke is not yet a New person of expressionist utopia, but he embodies the features, opportunities and abilities of such.

Keywords: novels; New person; folk books; installation style; literary styles; literary creativity; German literature; retreat; court jesters; expressionist utopia; vitalism.

Alfred Henschke (1890–1928) hat in der kurzen ihm zugemessenen Lebenszeit unter dem Pseudonym Klabund ein außerordentlich umfangreiches und vielfältiges Werk verfasst und publiziert¹. Romane, Erzählungen und Dramen befinden sich darunter ebenso wie Gedichte, Übertragungen aus mehreren Sprachen

des Morgenlandes und populärwissenschaftliche literarhistorische Darstellungen. Nicht weniger reichhaltig ist die Fülle an Sujets, die Klabund in seinem Oeuvre behandelt. Er greift die großen Motive der weltliterarischen Tradition auf — Liebe, Prostitution, Krieg, Revolution, Familienfehden, Krankheit etc., — gestaltet wichtige Stoffe neu — die Geschichte der Borgias im gleichnamigen

¹ Vgl. zu Klabund im Überblick u.a. Hanf, Klabund; Kaulla, Herz; Raabe, Klabund; Wafner, Klabund; Zimmermann, Klabund.

Roman¹, Doktor Faustus in einem Drama², den Eroberer Montezuma in einer Ballade³, — widmet sich aber auch aktuellen Fragen seiner Zeit — 1914 beispielsweise publiziert er Soldatenlieder⁴, 1918 Friedenshymnen⁵, 1919 karikiert er die verfassungsgebende Deutsche Nationalversammlung in Weimar⁶, 1927 setzt er dem wilden Berlin der 20er Jahre in lyrischer Form mit der Gedicht- und Chansonsammlung «Harfenjule» ein unsterbliches Denkmal⁷.

Im Jahr 1918 erscheint auch sein bis heute vermutlich bekanntester Text, der «Eulenspiegel-Roman» mit dem Titel «Bracke»⁸. Im Mittelpunkt des Werks steht ein fiktiver Schelm eben dieses Namens, den Klabund während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts allerlei Unfug in der Mark Brandenburg treiben läßt. Viele von Brackes Streichen und Betrügereien hat der belesene Klabund aus den einschlägigen literaturgeschichtlichen Traditionen von Narrensatire, Prosa- und Schelmenroman übernommen. Dazu zählen unter anderem «Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel» (1510/15)⁹, Bartholomäus Krügers «Hans Clawerts werckliche Historien» (1587)¹⁰ oder die erstmals 1602 erschienene Ahasverus-Legende¹¹. Klabund greift dabei nicht auf die originalen Quellen zurück, sondern auf diverse ‚Volksbuch‘-Neufassungen und ‚Volksausgaben‘ der Texte, die sich seit der Romantik anhaltend einer großen Breitenwirkung erfreuen. Auch geht er mit seinen Prätexten sehr frei um, verändert einzelne Handlungselemente, gestaltet die beteiligten Figuren um und arbeitet intensiv an der sprachstilistischen Form. Besonders auffällig sind dabei der typisch expressionistische, parataktische Reihenstil und die zahllosen Ellipsen — syntaktischer Niederschlag der ruhelosen, gehetzten Existenz des Protagonisten. Die aus älteren Vorlagen übernommenen Episoden und weitere Textbausteine wie etwa ein Auszug aus dem «Hohen Lied» des Alten Testaments (54f.¹²) bilden Versatzstücke, die in einen neuen Text und seine ganz eigene Konzeption und Komposition eingefügt werden. Im übrigen ist der größere Teil der Handlung des «Bracke» — Romans ohnehin von Klabund erdacht und nicht aus Quellen gezogen.

Überhaupt ist die Tatsache, dass Klabund sich an der Eulenspiegel-Tradition bedient, viel weniger wichtig und interessant als die Frage, wie er die Eulenspiegel-Tradition fort-, um- und neu schreibt. Der ‚klassische‘ Till Eulenspiegel ist ein Schelm, also ein herausragend intelligenter Mensch. Auch von Bracke heißt es: «Er ist

klüger als alle seine Altersgenossen» (21). Wie Eulenspiegel legt Bracke die Mitmenschen mit seinen Tricks herein, hält ihnen dadurch wie in einem Spiegel ihre Dummheit, Beschränktheit oder Borniertheit vor und verschafft sich selbst dadurch einen finanziellen oder materiellen Vorteil. Die Schelmenstreiche, die darin zu Tage tretenden unangenehmen Wahrheiten und der entstehende Schaden erregen Verärgerung, ja Erbitterung bei den Betrogenen, und deren Konsequenz sind Eulenspiegels Außenseiterdasein und Vagabondage.

All dies gilt für Eulenspiegel wie für Bracke, doch hat Klabund seinen Protagonisten und dessen Schicksale noch weiter radikalisiert. Sein neuer Eulenspiegel ist ein Künstler, was bereits durch den Besuch der Musen am Wochenbett von dessen Mutter signalisiert wird (vgl. 13–15). Des Weiteren verbindet Klabund den Eulenspiegel-Stoff mit der Tradition der Hofnarren-Figur. Bracke spielt nicht bloß Angehörigen der verschiedensten Stände vielerlei Streiche, um ihnen ihre Schwächen und Torheiten vor Augen zu führen. Er wird auch vom Kurfürsten der Mark Brandenburg als Berater berufen und wirft seinem Landesherrn wiederholt harsche Wahrheiten ins Gesicht (vgl. 36 u.ö.). Und dabei bleibt es nicht. Bracke geht ein Verhältnis mit der jungen, sexuell von ihrem Gatten nicht befriedigten Kurfürstin ein. In dem Monarchen und seinem Hofnarren stehen sich — auf Klabunds zeitgeschichtlichen Kontext projiziert — der müde, dekadente Patriarch der spätbürgerlichen Ära, der sich aber dennoch mit aller Gewalt an seine Machtansprüche klammert, und die Utopie eines neuen vitalistischen Menschen voller Kraft, Energie und Tatendrang im Gefolge der expressionistischen Nietzsche-Rezeption gegenüber. Der Kurfürst rächt sich brutal, indem er Brackes unverschämte Wahrheiten und die dreiste Affäre mit der Kurfürstin durch den Mord an dessen Ehefrau vergilt (vgl. 80). Die alte Macht bäumt sich noch einmal auf, um dann alsbald endgültig unterzugehen. Der Kurfürst stirbt, und von einem neuen Kurfürsten weiß der Text nichts zu berichten. Offenbar regiert nun ein revolutionäres Volkskomitee (vgl. 112), über dessen Agieren aber aus dem Roman kaum Informationen zu erhalten sind.

Bracke ist also nicht nur der hochintelligente Schelm und Gauner, der seinen beschränkten Mitmenschen neben einem kleinen materiellen Schaden allenfalls eine geringfügige körperliche Verletzung, wie sie auch in der traditionellen Komödie vorkommt, durch seine Streiche beibringt. Er ist vielmehr eine Figur des radikalen Umbruchs, der Revolution. Indem er rücksichtslos seine Wahrheiten ausspricht, alle Normen bricht, gegen sämtliche Konventionen rebelliert, ist er ein Vorbote einer neuen, nachbürgerlichen Epoche. Er erlebt diese Zeit selbst nicht mehr, er erschöpft sich im Kampf gegen das alte System. Aber in ihm kündigt sich ein neues Zeitalter an.

Bracke ist mithin nicht bereits selbst der Neue Mensch einer expressionistischen Utopie, doch in ihm deuten sich schon die ungeahnten Fähigkeiten und Möglichkeiten desselben an. Erlöst aus dem Zwängen der bürgerlichen Gesellschaftsordnung, steht diese Figur einer expressionistischen Zukunftsvision für ein vollständig gewandeltes Verhältnis zur gesamten Schöpfung. Bracke legt niemanden zur schamlosen

¹ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 1, S. 157–316.

² Vgl. Klabund, Werke, Bd. 6, 1, S. 143–220.

³ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 4, 1, S. 315–321.

⁴ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 4, 1, S. 41–57.

⁵ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 4, 1, S. 211–257.

⁶ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 4, 1, S. 323–331.

⁷ Vgl. Klabund, Werke, Bd. 4, 2, S. 893–976.

⁸ Vgl. die kürzlich erschienene, 3., ergänzte und verbesserte Aufl. der Edition des Romans in den von Christian v. Zimmermann herausgegebenen Werken mit einem umfangreichen Apparat: Klabund, Werke, Bd. 1, hier S. 321–336. — Vgl. zu dem Roman v.a. Gilman, Form, S. 81–97; Roloff, Klabunds.

⁹ Anonym, Dil Ulenspiegel.

¹⁰ Krüger, Clawerts.

¹¹ Vgl. Anonym, Beschreibung.

¹² Im Folgenden werden die Seitenzahlen der zitierten Ausgabe (Klabund, Werke, Bd. 1) im laufenden Text angegeben.

Bereicherung seiner selbst oder aus Schadenfreude herein. Er liebt die Menschen, auch und gerade die Ausgestoßenen und Geächteten wie den Henker, die Prostituierte, die Hexe, den Mörder und den Schinder (vgl. 24, 61 u.ö.), und möchte sie mit auf seinem Weg in eine bessere Zukunft nehmen. Die tiefe Liebe zu jeder Kreatur ist die Basis für eine andere Gesellschaftsform, die Klabunds Held herbeisehnt. Bracke wendet sich daher voller Empathie allen Lebewesen zu, den Tieren genauso wie den Pflanzen, gar einem Irrlicht (vgl. 118) oder einer Vogelscheuche (vgl. 151). Schon als Kind möchte er ein Tier werden (vgl. 17) und rettet den Katzen seiner Heimatstadt das Leben (vgl. 19f.). Er spricht mit einem Eichhörnchen oder dem Schatten (vgl. 25), und sie sprechen zu ihm (vgl. 80, 109 u.ö.). Das ist eine der Fähigkeiten, die der Mensch wiedergewinnt, sobald er sich aus der erstarrten, fast schon leblosen bürgerlichen Ordnung löst.

Aus Eulenspiegel wird demnach in Klabunds Roman ein expressionistisch-vitalistischer Revolutionär. Er läutet innerhalb der Wirren des historischen Kontextes — der Reformationszeit — beinahe eine Wendung zu einer neuen Epoche hin ein. Doch er mit seinem einen, einzelnen, beschränkten Menschenleben ist nicht stark genug, einen fundamentalen Wechsel der gesellschaftlichen Verhältnisse herbeizuführen. Die letzte Episode des Romans jedoch — das Verschwinden beim Übertritt in das Jenseits (vgl. 154) — signalisiert dem Leser klar: Bracke kann jederzeit wiederkommen und dann sein Treiben noch radikaler und vor allem erfolgreicher fortsetzen. Das gilt für Klabund natürlich im Besonderen für die Zeit, aus der heraus und in die hinein er den Text geschrieben und publiziert hat: den Niedergang des Wilhelminischen Kaiserreichs — nicht umsonst leidet im Roman die Bevölkerung im Krieg unter Hunger (vgl. 101), proklamiert der Protagonist das Ende der Monarchie (vgl. 87) und ermordet den Kurfürsten (vgl. 109) — und somit die Entstehung einer damals überhaupt noch nicht vorhersehbaren neuen Staatsform.

Данные об авторе

Ральф Георг Богнер — доктор наук, профессор, заведующий кафедрой новейшей немецкой филологии и литературоведения, Университет Саарланд (Саарбрюккен, Германия).

E-mail: r.bogner(at)mx.uni-saarland.de.

About the author

Ralf Georg Bogner — Doctor, Professor, Head of Department of the Newest German Philology and Literature Studies, Saarland University (Saarbrücken, Germany).

ЛИТЕРАТУРА

Anonym. Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulen Spiegel. Nach dem Druck von 1515 mit 87 Holzschnitten. Hg. v. Wolfgang Lindow. — Stuttgart: Reclam, 2001. — 304 s. — (Reclams Universal-Bibliothek 1687).

Anonym. Kurtze beschreibung vnd Erzehlung von einem Juden / mit Namen Ahasverus. — Leyden: Creutzer, 1602. — 4 Bl.

Gilman S. L. Form und Funktion. Eine strukturelle Untersuchung der Romane Klabunds. — Frankfurt/M.: Athenäum, 1971. — 188 s.

Hanf M. Klabund: «Ich würde sterben, hätt' ich nicht das Wort ...». Akademie der Künste, Archiv. — Berlin: Akademie der Künste, 2010. — 235 s. — (Archiv-Blätter 21).

Kaulla G. v. Brennendes Herz Klabund. Legende und Wirklichkeit. — Zürich u.a.: Claassen, 1971. — 212 s.

Klabund. Werke in 8 Bänden. Hg. v. Christian v. Zimmermann. Bd. 1: Romane der Erfüllung: Bracke. Borgia. Hg. v. Christian v. Zimmermann. 3., erg. Aufl. — Berlin: Elfenbein, 2017. — 343 s.

Klabund. Werke in 8 Bänden. Hg. v. Christian v. Zimmermann. Bd. 4,1–4,2: Gedichte. Hg. v. Ralf Georg Bogner. 2. Aufl. — Berlin: Elfenbein, 2016. — 1038 s.

Klabund. Werke in 8 Bänden. Hg. v. Christian v. Zimmermann. Bd. 6,1–6,2: Dramen und Bearbeitungen. Hg. v. Christian v. Zimmermann. — Heidelberg: Elfenbein, 2001. — 844 s.

Krüger B. Hans Clawerts werckliche Historien. Abdr. der 1. Ausg. (1587). — Halle/S.: Niemeyer, 1882. — XXIV. — 70 s. — (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts 33).

Raabe P. Klabund in Davos. Texte, Bilder, Dokumente. — Zürich: Arche, 1990. — 228 s. — (Arche-Editionen des Expressionismus).

Roloff H.-G. Klabunds Roman «Bracke» (1918) // Eulenspiegel-Jahrbuch. — 2001. — № 41. — S. 31–43.

Wafner K. Ich bin Klabund — macht Gebrauch davon! Leben und Werk des Dichters. — Frankfurt/M.: Verlag Edition AV, 2003. — 102 s.

Zimmermann C. v. Klabund — Vom expressionistischen Morgenrot zum Dichter der Jazz-Zeit. Eine biographische Skizze // Klabund. Werke in 8 Bänden. Hg. v. Christian v. Zimmermann. Bd. 8: Aufsätze und verstreute Prosa. Hg. v. Joachim Grage und Christian v. Zimmermann. / Klabund. — Heidelberg: Elfenbein, 2003. — 512 s. — S. 411–464.

К 200-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ И. С. ТУРГЕНЕВА

УДК 821.161.1–31(Тургенев И.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)52–8,444

ГСНТИ 17.07.51

Код ВАК 10.01.01

И. А. Беляева
Москва, Россия

«ПОМНИ МОИ ПОСЛЕДНИЕ ТРИ СЛОВА»: К ВОПРОСУ О СТРУКТУРЕ ФИНАЛОВ В РОМАНАХ ТУРГЕНЕВА

Аннотация. В статье рассматривается отличительная черта тургеневских романских финалов, в которых всегда выделяется значимая в художественно-структурном и смысловом плане «заключительная точка». Эта «точка» представляет собой, как правило, прямую или скрытую цитату, которая восходит к известному книжному источнику, библейскому тексту или слову молитвы. Цитата или аллюзия могут располагаться как в самом конце, так и представлять собой речевые конструкции, на которых делается особое ударение в завершающих роман абзацах. Благодаря подобной организации финалов романы Тургенева обретают особую смысловую глубину и многогранность, поскольку узнаваемые заключительные фразы несут на себе груз «чужого» текста и смысла, что позволяет писателю завершить романное повествование не спрямляющей все противоречия концовкой, но проблемным многоточием. А читатель оказывается перед необходимостью «перепрочтения» текста, для того чтобы осмыслить его ввиду тех символических смыслов, которые сфокусированы в «заключительной точке» финала. В статье выявлены значимые финальные отсылки к Библии и молитвенному слову в романах «Рудин» и «Отцы и дети». В первом случае речь идет о стихе из «Евангелия от Матфея» о Сыне Человеческом, которому негде приклонить голову, во втором — о заупокойной молитве «Со святыми упокой», которой завершается повествование о Базарове. Рассматриваются также цитации из сочинений Данте в романе «Дворянское гнездо», отсылающие читателя к третьей песне «Ада», реминисценции из второй части «Фауста» Гете — в романе «Накануне», когда речь заходит о «следе» Елены. В финалах романов «Отцы и дети» и «Дым» рассмотрены реминисценции из Пушкина: известные элегические строки о «равнодушной природе» и об «озлобленном уме» (из романа «Евгений Онегин») соответственно. Выявляются смысловые связи между заключительными страницами романа «Новь», где говорится о «безымянной Руси» и «безымянных» людях и актуальной публицистикой. Подобное свойство финалов расценивается автором статьи как отличительная черта тургеневского типа романа.

Ключевые слова: романы; эпилоги; финалы; цитаты; аллюзии; литературное творчество; русские писатели.

I. A. Belyaeva
Moscow, Russia

«REMEMBER MY LAST THREE WORDS»: TO THE QUESTION OF STRUCTURE OF TURGENEV'S NOVEL FINALS

Abstract. The article deals with the distinctive feature of Turgenev's novel finals, in which the writer always highlights the «final point» that is significant in the artistic, structural and semantic sense. This «point» is, as a rule, a direct or hidden quotation that goes back to a well-known book source, a biblical text or the word of a prayer. They can be located both at the very end of the text, and represent a speech structure, which emphasizes the concluding paragraphs of the novel. Thanks to this organization of finals, Turgenev's novels acquire a special semantic depth and versatility, since the recognizable final phrases carry a load of «alien» text and meaning, which allows the writer to complete a novel narrative that does not straighten out all the contradictions with a point but a problem ellipsis. And the reader is faced with the necessity of «re-reading» the text, in order to comprehend it in a view of those symbolic meanings that are focused in the «final point» of the epilogue. The article presents significant final references to the Bible and the prayer word in the novels «Rudin» and «Fathers and Sons». In the first case we are talking about the verse from the «Gospel of Matthew» about the Son of Man, which has no place to lay his head, in the second — about the funeral prayer «With the holy peace», which ends the story of Bazarov. Also considered are quotations from Dante's works in the novel «A Nest of Gentry», referring the reader to the third song of «Hell», reminiscences from the second part of Goethe's «Faust» — in the novel «On the Eve» when it comes to the «sign» of Helen. In the finals of the novels «Fathers and Sons» and «Smoke» reminiscences from Pushkin are considered: well-known elegiac lines about «indifferent nature» and the «embittered mind» (from the novel «Eugene Onegin») respectively. The semantic links between the final pages of the novel «Virgin Soil» and actual journalism are revealed, where Turgenev's heroes speak of «unnamed Russia» and «nameless» people. This feature of the finals is regarded by the author of the article as a distinguishing feature of Turgenev's novel.

Keywords: novels; epilogues; finales; quotes; allusions; writing; Russian writers.

Проза И. С. Тургенева отличается особым лаконизмом и завершенностью, а неотъемлемой частью многих его повестей и романов являются эпилоги, которые законодывают повествование.

Это отличительное свойство тургеневских текстов не могло остаться незамеченным читателями и критикой, но не всегда расценивалось как достоинство. Например, Ю. И. Айхенвальд видел в «постоянной наклонности» писателя «к округлению и симметричности» свидетельство того, что в нем над «истинным творцом» одержал победу «балетрист». Тургенев, по мысли критика, строит повествование

так, «как если бы жизнь сама была новеллой», при этом он «вынул из <действительности> ее трагическую сердцевину». Тургенев словно «исполняет свой писательский долг перед читателем» и потому все стремится прояснить и определить в конце [Айхенвальд 1908: 137, 138]. Однако тургеневские финалы едва ли упрощают или спрямляют жизненные противоречия, они, скорее, фокусируют момент, где самой жизнью предполагается особая сложность. Именно такого мнения придерживался А. П. Чехов, который в принципе никогда не был благодушным читателем Тургенева, но вот в случае с тургенев-

скими финалами как раз полагал, что в них сказывается трагическая глубина жизни. Восхищаясь в письме к А. С. Суворину от 24 февраля 1893 года тем, как «гениально» у Тургенева «сделаны» некоторые характеры и сцены, он особенно выделял концовки: в романе «Накануне» финал «полон трагизма», а в не очень ему приглянувшемся «Дворянском гнезде», как и в полюбившихся «Отцах и детях», эпилог «похож на чудо» [Чехов 1977: 174].

В дальнейшем различные научные стратегии в изучении «методов» тургеневского «повествовательного искусства» [Пумпянский 2002: 399], к каким бы исследовательским традициям не относился их автор, развивались таким образом, что не могли миновать вопроса о феномене тургеневского эпилога [см.: Батюто 1972; Бялый 1962; Курляндская 1972; Курляндская 1992; Маркович 1982; Пумпянский 2002]. Общеизвестным стало представление о том, что финалы вносят существенную лепту в гармонически мерное целое тургеневских романов и повестей, становятся значимой структурно-семантической единицей текста — итоговой и ключевой одновременно.

Концовки у Тургенева, по верному замечанию В. М. Марковича, сделанному относительно «Дворянского гнезда», но применимому и к другим романам писателя, обретают «свой смысл на высоте общечеловеческого содержания рассказанной истории, которое как бы обнажается в “заключительной точке” повествования» [Маркович 1982: 157–158]. Как правило, «решающая роль» здесь «принадлежит поэтическому слову, насыщенному символическими обертонами» [Маркович 1982: 152]. Очевидно, что финалы у Тургенева сложны и уж точно не призваны свести все жизненные коллизии, которые обнажены в произведении, к дурной простоте. Они как раз высвечивают глубину происходящего, которая открывается каждому читателю в его личном деле постижения символических смыслов, сфокусированных в «заключительной точке» тургеневских финалов.

Между тем сильная позиция эпилога и его обязательное наличие оказывается еще и значимой жанровой чертой тургеневского романа, в отличие от повести, где ситуация может быть вариативной [Беляева 2004]. Целью изучения в настоящей статье является свойство романного финала у Тургенева, которое пока еще не было отмечено учеными как особенная и исключительная закономерность этого жанра. Оно связано с наличием в финале романов иногда явной, а иногда скрытой и даже с трудом узнаваемой цитации или аллюзии, которая предполагает читательскую стратегию «перепрочтения» всего текста ввиду этой важной и, как правило, заключительной фразы. В любом случае, даже если это будут и не самые последние строки романа, они должны завладеть читателем, равно как «три последних слова» — религия, прогресс, человечность, — что выкрикнул Михалевиц, прощаясь с Лаврецким, «неотразимо вошли» тому «в душу» [Тургенев 1981 (1): 79]. И пусть Лаврецкий внутренне «спорил и не соглашался» со своим студенческим товарищем, все сказанное им как раз и должно было побудить героя к не-

равнодушию, к переоценке себя самого и всей своей жизни. Вот так и читатель романов Тургенева должен пережить на себе «неотразимое» воздействие последних слов, или самой «заключительной точки» из всех «заключительных точек» эпилога.

Такую «ударную позицию» в романах Тургенева нередко принимают на себя цитаты из известных книг. Это могут быть стихи из Библии, фрагменты молитвенного слова¹, фразы из великих, например, из Данте, Пушкина и Гете, или даже фрагменты из актуальной публицистики. Но в структуре романного эпилога все эти разнообразные «интертексты» работают на «перепрочтение», порой даже и полемическое, той проблемной событийности, что организовывала романский сюжет.

Не стал исключением и первый роман «Рудин» (1855)², который, как и некоторые другие более поздние тексты этого жанрового ряда у Тургенева, какое-то время именовался самим писателем «повестью», но в итоге был определен как «роман» в отдельном издании всех шести романов в 1880 году. Эпилог в первой публикации («Современник», 1856, № 1–2) завершился прощанием двух встретившихся вновь и примирившихся в конце концов оппонентов, Лежнева и Рудина, который заключался следующим наблюдением повествователя: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» [Тургенев 1980: 322].

Смысл этой концовки «Рудина» не может быть прочитан без обращения к евангельскому тексту, который в этом романе Тургенева представлен очень широко — на уровне прямых цитаций или же аллюзивных намеков, некоторые из которых выявлены в недавней книге А. А. Новиковой-Строгановой [Новикова-Строганова 2015: 40–62], как и собственно прямая соотнесенность линии героя с легендарным сюжетом о Вечном жиде, или Агасфере, что была явно обозначено в эпилоге. «Ты назвал себя Вечным Жидом», — скажет Лежнев о Рудине [Тургенев 1980: 321]. Однако представляется несправедливым «бесприютность» тургеневского героя сводить исключительно к агасферовскому греху, поскольку она имеет также отношение к мотиву «гнезда» и восходит напрямую к евангельскому слову и к образу Сына Человеческого, тоже *приюта* не имеющего на своем земном пути — и одновременно имеющего его *везде*.

В Евангелии от Матфея Христос говорит книжнику, пожелавшему пойти за ним: «...лисицы имеют норы и птицы небесные — гнезда, а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» [Мф. 8: 20]. Иоанном Златоустом этот стих толкуется так: «Что же, — говорит ему Христос, — ты надеешься, следуя за Мной, собирать деньги? Не видишь ли,

¹ Основательное знание Тургеневым библейских текстов в настоящее время не подвергается сомнению и подтверждается в том числе многочисленными цитациями в его художественных сочинениях и письмах, однако весь корпус цитаций и их функциональность еще не стали предметом отдельного системного изучения.

² Здесь и далее указывается время написания.

что у Меня нет жилища даже и такого, какое имеют птицы?». Этим Христос, согласно Иоанну Златоусту, фактически утверждает: «...Хотя Я имею, однако презираю; но сказал: не имею» [Толкования Священного Писания <http>]. Здесь обнаруживает себя мотив *гнезда* — как того высшего имени, которым владеет Христос, поскольку, не имея ничего, он владеет всем.

Позже Тургенев добавил к эпилогу заключительную сцену, где Рудин гибнет на баррикадах в Париже, что, однако, не отменяет опорного для романа значения «последних слов» о «бесприютных скитальцах» в первоначальном варианте. Неимущий Рудин, погибающий, казалось бы, бессмысленно в чужой стране и чужестранцем (его принимают за поляка) оказывается тем не менее везде, т. е. даже на чужбине, «дома», потому что кто так самозабвенно будет умирать за то, к чему не лежит сердце? А уж Рудин точно ничего не мог делать равнодушно, будучи увлекающимся энтузиастом по натуре. Не случайно перед тем как получить пулю, он «точно в ноги кому-то поклонился...», а сама «пуля прошла ему сквозь самое сердце», подтвердив мудрое изречение столь любимой героем «скандинавской легенды»: «Сознание быть орудием <...> высших сил должно заменить человеку все другие радости: в самой смерти найдет он свою жизнь, свое гнездо...» [Тургенев 1980: 322, 230].

«Бесприютное скитальчество», таким образом, оказывается сложным символическим аккордом тургеневского романа и обнаруживает разные горизонты понимания и интерпретации читателем всего текста, подразумеваемая противоположные точки зрения. Очевидно, что возникающие в финале аллюзии не закрывали тему, как полагал Ю. И. Айхенвальд, но как раз обнажали ее неразрешимую широту, которую, возможно, хотелось бы даже «сузить». Диапазон прочтения истории тургеневского героя от Вечного Жиды до Сына Человеческого обретает едва ли не «достоевские» черты в плане несоединимости полюсов.

Однако «заключительной точкой» тургеневского романа оказывались даже не эти противоречивые контексты, в которых можно прочитывать метафорический образ «бесприютного скитальца», но сама интонация последней фразы, которая звучала молитвенно: «И да поможет Господь...» — поможет всем, крова не имеющим. Ввиду именно такой речевой конструкции автор и читатель, хочет последний этого или нет, — и вот тут сказывается знаменитая тургеневская *определенность* финалов — молятся вместе за героя и всех «бесприютных» в этом мире. Прочтение эпилога, а в конечном счете и «перепрочтение» всего романа в этом «молитвенном» ключе, отсылающем, в свою очередь, и к легенде о Вечном Жиде, и к Евангелию от Матфея, — необходимый контекст понимания «Рудина».

Это была не единственная «молитвенная» концовка в романских текстах писателя. Скрытой цитатой из заупокойной молитвы завершается и роман «Отцы и дети» (1861), что следует из комментария к тексту в академическом издании, подготовленном А. И. Батюто [Тургенев 1981 (2): 469]. «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят

на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [Тургенев 1981 (2): 188]. Нужно сказать, что, как и в случае с финалом в романе «Рудин», в «Отцах и детях» возникает диапазон противоположных настроений, которые диктуются двумя скрытыми цитатами, стоящими рядом — из пушкинского стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных», когда речь заходит о «равнодушии» природы ко всем своим детям, и из молитвы «Со святыми упокой...», свидетельствующей о бессмертии души. Однако само финальное предложение построено так, что первое если не вытесняется, то существенно корректируется вторым.

В более позднем издании «Отцов и детей», которое вышло в авторитетной серии «Литературные памятники», А. И. Батюто отметит, что отсылка к молитве в романе Тургенева вовсе не означает того, что показалось в свое время А. И. Герцену, а именно наличие религиозного «requiem(a) на конце»¹, и что «цитата из церковного песнопения импонировала» писателю «не религиозным, а поэтически-философским своим содержанием» [Тургенев 2008: 595]. Однако с этим утверждением все же сложно согласиться, поскольку вся заключительная часть эпилога романа, т. е. описание кладбища и могилы Базарова, выдержана в едином ключе, который задан скрытой цитацией из евангельского текста: речь идет о «безвозбранно» гуляющих по могилам овцах [Тургенев 1981 (2): 187], и эта картина воскрешает в читательской памяти притчу о добром пастыре, который «полагает жизнь свою за овец», и о «наемнике, не пастыре, которому овцы не свои» и который при виде опасности бросает их [Ин. X: 11, 12].

Описание заброшенного кладбища в финале романа, где все «являет вид печальный: окружавшие его канавы давно заросли; серые деревянные кресты поникли и гниют под своими когда-то крашеными крышами; каменные плиты все сдвинуты, словно кто их подталкивает снизу» [Тургенев 1981 (2): 187] — настоящая апокалиптическая картина, на фоне которой могила Базарова выглядит райским уголком. Среди всеобщего запустения здесь все пребывает в благобытии: ее «не касается человек», «не топчет животное: одни птицы садятся на нее и поют на заре» [Тургенев 1981 (2): 188], будто вне времен года, согласно евангельскому стиху о «птицах небесных» и «лилиях долины» [Мф. VI: 26], к которому писатель неоднократно обращался в своих текстах². На фоне картины удручающей и свидетельствующей о бренности всего земного Базаров как будто один оказывается спасенным среди многих неспасенных. И едва ли это не так, поскольку молитвы и слезы

¹ См.: Письмо А. И. Герцена к И. С. Тургеневу от 21 (9) апреля 1862 года: «Requiem на конце — с дальним апрошем к бессмертию души — хорош, но опасен, ты эдак не дай стрелка в мистицизм [Герцен 1963: 218].

² Михалевич в романе «Дворянское гнездо», рассказывая Лаврецкому о перерождении своих убеждений, передал свое нынешнее состояние евангельской аллегорией: «...и тут же несколько раз назвал себя счастливым человеком, сравнил себя с птицей небесной, с лилией долины...» [Тургенев 1981 (1): 78].

родителей, а с ними и всех других персонажей и даже читателей, которые, по мысли Тургенева, просто обязаны были Базарова полюбить¹, оказываются не «бессильными».

Примечательно, что замысел «Отцов и детей», т. е. своего рода первоимпульс романа, как признавался сам писатель в разговоре с Х. Бойсененом, возник у него из размышлений о смерти и о том, как умирает человек. «Чтобы дать вам пример того, как часто я совсем произвольно нахожу сюжет, — воспроизводил слова Тургенева американский писатель, — я расскажу о некоторых подробностях, связанных с развитием замысла “Отцов и детей”. Я однажды прогуливался и думал о смерти... Вслед затем предо мной возникла картина умирающего человека. Это был Базаров. Сцена произвела на меня сильное впечатление, и затем начали развиваться остальные действующие лица и само действие» [Тургенев в воспоминаниях современников 1983 (2): 322]. Поэтому конец романа оказывается — телеологически — вовсе не концом, но его началом, а заключительные молитвенные слова эпилога — важнейшим смысловым кодом для «перепрочтения» всего текста. Да и в целом смерть Базарова мало имеет отношения к тому свойству Тургенева якобы все завершать смертью героя и «разрубать гордиев узел» сюжета тогда, когда «он не знает, как и чем закончить» [Айхенвальд 1908: 138], которое ему приписали в свое время критики и которое основательно прижилось в наших умах. В одной из лучших и в немалой степени поворотных работ об «Отцах и детях», в статье Ю. В. Манна «Базаров и другие», о смерти тургеневского героя говорится в том же ключе: «Как в любви нельзя было доводить Базарова до “тишины блаженства, тишины невозмутимой пристани”, так и в его предполагаемом деле он должен был остаться на уровне еще не реализуемых, вынашиваемых и потому безграничных стремлений. Базаров должен был умереть, чтобы остаться Базаровым» [Манн 2008: 70]. Ю. И. Айхенвальд писал, что Тургенев, когда «ставил точку и завершал рассказ», то «он успокаивался», потому что думал, «что завершил и душу» [Айхенвальд 1908: 138]. Но такого итога у Тургенева не было. Финал как раз был полемичен по отношению к мысли о конце земной жизни Базарова, за которым далее читается только «темнота» [Тургенев 1981 (2): 183]. В любом случае «заключительные слова» всеобщей молитвы о герое — а читая роман мы подчас даже сами и не понимаем, что молимся и за Базарова, и за всех детей, которые, как и он, могут быть «грубыми», «бессердечными», «безжалостно сухими» и «резкими» [Тургенев 1988: 59] — дарят нам как раз завершающую роман надежду на отсутствие конца, не ставя при этом точки в этом духовно-религиозном споре.

¹ Именно об этом в апреле 1862 года, через короткое время после публикации романа, Тургенев настойчиво писал и К. К. Случескому, и А. И. Герцену. Он признавался, что хотел бы, чтобы читатель его Базарова непременно полюбил, несмотря на все его негативные качества. И вину, в случае если читатель — вариация отцов — не полюбит его героя, Тургенев оставлял за собой: значит «я виноват и не достиг своей цели» [Тургенев 1988: 50].

Романы Тургенева могут заключаться и литературной цитатой или аллюзией. В некоторых случаях, например, в «Отцах и детях», последние могут быть соподчинены другому «заключительному слову», как это было с пушкинской элегией, упомянутой в эпилоге «Отцов и детей». Но в романе «Дым» (1867) именно пушкинской цитате отведена ключевая роль в тургеневской романной стратегии «перепрочтения» текста: заключительная часть эпилога там разворачивается под аккомпанемент пушкинской строки об «озлобленном уме», недвусмысленно намекающей на роман «Евгений Онегин»², что отмечено Е. И. Кийко в комментариях к роману в академическом издании [Тургенев 1981 (2): 558]. У Пушкина характеристика «озлобленного ума» возникает, когда речь идет о «современном человеке» и его свойствах, обусловленных «веком». А у Тургенева пушкинская фраза обретает свою новую жизнь и по-разному толкуется персонажами. Характеризуя так героиню Ирину Ратмирову — «у ней озлобленный ум», — посетители «храма, посвященного высшему приличию, любвеобильной добродетели» и всему «неземному» на разные голоса твердят о том, что именно оттого у нее и веры нет, и душа заблудшая: «elle n'a pas la foi», «c'est une âme égarée» [Тургенев 1981 (2): 406, 407]. Повествователь отметит, что «такая составила о ней ходячая фраза» — у нее «озлобленный ум» — и что «в этой фразе, как во всякой фразе, есть доля истины» [Тургенев 1981 (2): 407]. Читатель может себе позволить согласиться с представителями «любвеобильной добродетели» в критике героини и посчитать ее действительно потерянной и погибшей — Ирину большей частью так и причисляют к роковым и разрушительным натурам, — а может с этим не согласиться (иначе ведь придется присоединиться к представителям «любвеобильной добродетели»). Таким образом, пушкинская цитата как «заключительная точка» едва ли закольцовывает ситуацию и снимает противоречия, а наоборот, она говорит читателю, что все на самом деле может быть не совсем так, как ему на первый взгляд кажется. В целом история Литвинова, попавшего в «газообразную» дымность жизни, в извечную «суету сует», и особенно роль в этой истории Ирины — все требует «перепрочтения» в свете того, что многое из признанного читателем за истину и, казалось бы, очевидного, оказывается «фразой», которую лишь тиражирует людское эхо. Пушкинские «последние слова» как раз не позволяют читателю свести дело к однозначности и, самое главное — не позволяют осудить — никого.

Одну из самых интересных романских концовок у Тургенева читатель может обнаружить в «Дворянском гнезде» (1858). Это будет также литературная цитата, которая восходит к «Божественной Комедии» Данте. «Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в

² «Он из опалы исключил: / Певца Гяура и Жуана / Да с ним еще два-три романа, / В которых отразился век / И современный человек / Изображен довольно верно / С его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой, / Мечтанью преданной безмерно, / С его озлобленным умом, / Кипящим в действии пустом» [Пушкин 1978: 129].

жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» [Тургенев 1981 (1): 158]. Здесь с очевидностью читается знаменитое «guarda e passa» из 51 стиха третьей песни «Ада», на что относительно недавно обратила внимание Т. Б. Трофимова [Трофимова 2004]. У Данте там рассказывается о душах, которые, согласно комментарию И. Н. Голенищева-Кутузова, «не принимают ни Ад, ни Чистилище, ни Рай», поскольку они «нейтральны» [Данте 1968: 499], или, как конкретизирует А. А. Илюшин, «безучастны к добру и злу» [Данте 2014: 513].

Fama di loro il mondo esser non lassa;
Misericordia e giustizia li sdegna:
Non ragioniam di lor, *ma guarda e passa* [Dante 1881: 56–57. Курсив наш. — И. Б.].

Не помнит мир их дел, их лжи и фальши;
Нет милосердия к ним, нет правосудья:
Что рассуждать о них — *взглянул и дальше* [Данте 2014: 38. Курсив наш. — И. Б.].

Дантовскую реминисценцию в финале, как это было и в предыдущих случаях, не стоит воспринимать буквально и прямолинейно. Узнаваемая дантовская речевая формула звучит здесь скорее провокативно, опять побуждая читателя к неравнодушному «перепрочитанию». Можно посчитать Лаврецкого и Лизу действительно людьми «сошедшими с земного поприща» [Тургенев 1981 (1): 158], усмотреть в них «безучастность» и «нейтральность». И тогда это будет похоже на дантовский приговор непрощенным. Но вернее все же с этим итогом не согласиться, поскольку всем ходом романа доказывается их искреннее осердеченное соучастие в жизни. Да и дантовское «взглянуть и пройти мимо» в сложной метафорике тургеневского языка свидетельствует не о всеобщей безучастности — героев к жизни и добру, читателей к героям — а о необходимости деликатного внимания к тому душевно-духовному опыту, который стоит за ними¹. И это не говоря уже о том, что дантовская ситуация изнутри выстраивает сюжетную линию Лаврецкого и Лизы Калитиной и напрямую предполагает прочтение всего романа в дантовском ключе [см.: Беляева 2017].

В романе есть две важные встречи Лаврецкого и Лизы. Первая произошла, когда Лиза была девочкой, ей было 11 лет. Но уже тогда она произвела на Лаврецкого особое впечатление, которое он позже объяснил так: «у вас уже тогда было такое лицо, которого не забываешь» [Тургенев 1981 (1): 24] и которое созвучно тому потрясению, что испытал Данте, увидев девятилетнюю Беатриче. В Лаврики герой Тургенева возвращается после всех перипетий за границей, в возрасте 35 лет, т. е. в точке дантовской «половины жизни». И задается вопросом: «Неужели <...> мне в тридцать пять лет нечего другого делать, как опять отдать свою душу в руки женщины?» [Тургенев 1981 (1): 96], ровно как поступил в «Божественной Комедии» герой Данте и

¹ Подобное свойство часто объясняется «тайной психологией», но на самом деле много сложнее.

спасся. Доверившись Лизе и проникнувшись ее пониманием жизни — очень простым пониманием: прощать, чтобы тебя простили; быть христианином, потому что каждый человек должен умереть; любить, но не так, как понимает это слово поначалу Лаврецкий, т. е. страстно и трепетно, но любить всех ввиду Бога, — герой Тургенева далее идет по жизни формально без Лизы (поскольку брак их невозможен), но в сущности — с ней, потому что его новая любовь, которую ему открыла Лиза, такова, что «никогда не перестает»² [1 Кор. XIII: 8].

Вторая встреча происходит в монастыре и закольцовывает роман, и именно там звучит цитата из Данте, которая подчеркивает, думается, не столько трагическую сторону жизни и любви — ужас может охватить читателя от мысли, что герои будут «забыты», поскольку они якобы равнодушны и безучастны к добру и ко злу (а ведь именно так у Данте!), — сколько обозначает новые начала жизни, которые в романе прозорливо усмотрел один из первых его критиков Ап. А. Григорьев в статье «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”» и неслучайно почувствовал самый «дантовский» русский писатель И. А. Гончаров³.

Аллюзии, звучащие в эпилоге романа «Накануне» (1859), по нашему глубокому убеждению, имеют прямое отношение к «Фаусту» Гете. Нет сомнения в том, что Тургенев хотя и не поддерживал предложенный Гете во второй части символическо-аллегорический вариант воплощения темы Прекрасной Елены, но судьба Красоты в современном мире его серьезно волновала, что нашло свое выражение в «Накануне» [см.: Беляева 2016]. Ведущая в романе Тургенева тема Елены обозначена в «заключительной точке» финала.

Сюжетная ситуация встречи тургеневских персонажей с красавицей становится в «Накануне» главной, а тургеневская Елена оказывается не просто центральной героиней, но «смысловым фокусом» романа, подобно Елене Прекрасной в книге Гете. Тургенев опирался на альтернативный античный мифологический сюжет о Елене, разработанный не Гомером, а Стесихором и Павсанием, который как раз и был востребован Гете, отсюда у последнего стал возможен союз Елены с Фаустом, как в передаче Павсания имеет место быть «посмертный» союз Елены и Ахилла [Павсаний 1996: 230], с которыми, в свою очередь, рифмуется брак Елены Стаховой и «ироя» Инсарова. Заметим, что последний умирает почти как Ахилл — непосредственной

² Этой же цитатой из Первого послания к Коринфянам святого апостола Павла завершается статья Тургенева «Гамлет и Дон Кихот».

³ Примечательно, что суть обвинений, звучавших в адрес Тургенева как автора «Дворянского гнезда» со стороны Гончарова, состояла не столько в том, что тот якобы «взял» у него содержание романа, сколько именно идею и те подробности, в которых последние находили свое актуальное художественное воплощение, и все это переделал по-своему: «...не зернышко взял он у меня, а взял лучшие места, перлы и сыграл на своей лире; если б он взял содержание, тогда бы ничего, а он взял подробности, искры поэзии, например, **всходы новой жизни на развалинах старой**, историю предков, местность сада, черты моей старушки — нельзя не кипеть» (письмо к С. А. Никитенко от 28 июня (10 июля) 1860 года) [Гончаров 1955: 344. Выделено нами. — И. Б.].

причиной его смерти оказывается скрытая до поры аневризма. Важнейшие «еленинопрекрасные» мотивы — соперничества, борьбы за красавицу, похищения красавицы, слухов и пересудов вокруг красавицы, обусловленных ее поведением; войны, судьбы и рока, который преследует красавицу; исчезновения, поиска счастья и любви, причем непременно в семейном союзе, а также мотив рыбной ловли (нашедший свое отражение в эпилоге, но обозначенный в самом начале романа в связи с поиском красоты как античного идеала) — сходятся в фокусе тургеневской Елены.

Елена у Гете исчезает после смерти их с Фаустом сына Эвфориона, оставляя в его руках «след» из своих одежд, ткань которых божественна и ценна, поэтому Фаусту ее уже никак нельзя потерять, и эти одежды облаком уносят его ввысь за Еленой. Именно о «следе Елены» идет речь в эпилоге романа «Накануне», когда высказываются разные версии судьбы героини. Она могла либо погибнуть во время кораблекрушения, либо остаться на родине мужа и продолжить его дело. Возможно, что «след Елены» исчез навсегда и безвозвратно, и никто не знает, жива ли она еще, скрывается ли где, или уже кончилась маленькая игра жизни, кончилось ее легкое брожение, и настала очередь смерти» [Тургенев 1981 (1): 298–299]. Между тем в соотнесенности с текстом «Фауста» ситуация со «следом Елены» представляется сложнее, чем это представлено в прямом комментарии повествователя, где говорится только о смерти и неизбежности конца.

«След» тургеневской Елены рифмуется с ситуацией исчезновения Елены у Гете, которая своим уходом способствует спасению Фауста. *След Елены* в «Накануне» не менее важен для всех тех, кого она оставила в этом мире, и прежде всего на родине, в России. И заключительный вопрос романного финала — «Будут ли у нас люди?», — который обращает Шубин к Увару Ивановичу, этому «хоровому началу» [Тургенев 1981 (1): 300], как его именуют в романе, представляется вполне закономерным. Он напрямую связан с мыслью о *плодовитости* и *плодотворности* самого присутствия Елены (это все часть ее «следа») — как высшей воплощенной Красоты — среди людей. Загадочный ответ Увара Ивановича, что, мол, «будут люди», вселяет в читателя надежду. Не случайны в этой связи размышления о *плодородии* у Гете и у Тургенева. В «Накануне» «черноземная сила» [Тургенев 1981 (1): 300] Увар Иванович прозревает будущие новые всходы («народятся люди»), а в «Фаусте» символично звучит «плодородная» семантика имени сына Елены и Фауста (в античном мифе — Елены и Ахилла) — Эвфориона, поскольку оно восходит к глаголу *эуфорео*, который, по утверждению специалистов, означает «приносить что-то хорошее, давать хороший урожай», «*эуфориа* (кроме общеизвестного значения) — плодovitость, плодородие» [Доброхотов 2011: 23]. Таким образом, возникают переключки сложные и, как всегда у Тургенева, полемические, но чрезвычайно значимые для широты понимания романа «Накануне», который является одним из самых непрочитанных текстов писателя.

Аграрная метафорика плодородия и «черноземной силы», уже вроде бы без прямых отсылок к теме Елены и к «Фаусту», нашла свое продолжение в романе «Новь» (1876), который заключается запоминающейся фразой о «безымянной Руси». В тексте она обрамлена кавычками, что определенно свидетельствует о ее «чужой» принадлежности — она обозначена как цитата или как то, что на нее похоже.

«Ну, скажите, пожалуйста, хоть одно: вы всё по приказанию Василия Николаевича действуете?»

– На что вам знать?

– Или, может, кого другого, — Сидора Сидорыча?

Машурина не отвечала.

– Или вами распоряжается безымянный какой?

Машурина уже перешагнула порог.

– А может быть, и безымянный!

Она захлопнула дверь.

Паклин долго стоял неподвижно перед этой закрытой дверью.

– “Безымянная Русь!” — сказал он наконец [Тургенев 1982: 389].

Источник этой концовки романа «Новь» установлен Н. Ф. Будановой, что хотя и не было отражено в составленном ею же комментарии к академическому изданию, однако изложено в одном из выпусков «Тургеневского сборника» [Буданова 1967]. Эта фраза, по мысли исследователя, могла быть заимствована Тургеневым из газеты «Вперед», издаваемой в Цюрихе П. Л. Лавровым, подписчиком которой был Тургенев. По крайней мере, он мог прочитать предисловие к программе Лаврова, в котором были следующие слова: «Вдали от родины мы ставим наше знамя, знамя социального переворота для России, для целого мира. Это не дело лица, это не дело кружка, это — дело всех русских, сознавших, что настоящий порядок политический ведет Россию к гибели, что настоящий общественный строй бессилен исцелить ее раны. *У нас нет имен*. Мы — все русские, требующие для России господства народа, настоящего народа; все русские, сознающие, что это господство может быть достигнуто лишь народным восстанием и решившиеся подготовить это восстание, уяснить народу его права, его силу, его обязанность» [Лавров 1934: 22] (курсив наш. — И. Б.). Образ «безымянной Руси», как полагает Н. Ф. Буданова, мог быть подсказан Тургеневу как общей идеей народнического воззвания, так и метафорой «безымянности» и потому множественности нарождающейся человеческой силы: «У нас нет имен».

Иную трактовку и иные источники «безымянности» — в расширительном значении, не подразумевающим конкретный текст, — позже предложила Г. А. Тиме. Исследовательница писала о близости «безымянной Руси» и феномена «серого человека» у Тургенева, подчеркивая их общее «хоровое начало» (ср. с подобным же началом в аллегорической фигуре Увара Ивановича). В «списке» возможных претекстов тургеневской фразы — публицистические высказывания Герцена, К. Аксакова, и даже Достоевского [см.: Тиме 2011: 155]. «Стремление остаться безымянным, — полагает Г. А. Тиме, — Тургенев считал характерно русским» [Тиме 2011: 155]. Ис-

следователь подкрепляет свою мысль свидетельством С. Н. Кривенко, передающего слова писателя: «Ах, с каким удовольствием я изобразил бы “безымянного человека”, это полное отречение от себя и от всего, чем люди дорожат и во все века дорожили. Право, только русский человек может выдумать и быть способным на такую штуку» [Тургенев в воспоминаниях современников 1983 (1): 419].

Словом, «безымянная Русь» и «безымянный человек» как органическая часть целого объединялись в символическую конструкцию, без сомнения требующую толкования, к чему и призывал романист своего читателя. Прочтение этих «заключительных слов» может проходить в разных плоскостях, подразумевающих противоположные эмоции. Если допустить, что «безымянный какой» может «распоряжаться» т. н. новыми людьми [Тургенев 1982: 389], то тут недалеко до власти вероятного лжепророка. Но если взглянуть на безымянность иначе, то можно увидеть, что в ней заложена идея «социальной соборности» и возвращения к «хоровым началам» народной жизни [Тиме 2011: 156]. Возможно даже предположить, что «безымянная Русь» — формула-реплика яркой метафоре «бесовщины» у Достоевского.

Итак, подведем итоги. Тургеневские романские эпилоги определяют и проясняют те сюжетные линии, большей частью периферийные, которые требуют конкретизации. В данном случае писатель действительно стремится многое уточнить и закольцевать, но именно то, что должно событийно завершиться. Однако романские финалы у Тургенева обладают и другим художественным свойством: они выстроены так, что всегда восходят к вершинному слову — к «заключительной точке». Как правило, это узнаваемая цитата или аллюзия, которая должна считываться читателем. Финальные заключительные слова несут в себе объем «чужого» текста и смысла, что позволяет писателю завершить романное повествование не подытоживающей все точкой, но проблемным многоточием, приоткрывая перед читателем новые контексты прочтения и понимания.

ЛИТЕРАТУРА

Батюто А. И. Тургенев-романист. — Л.: Наука, 1972. — 394 с.

Беляева И. А. Две Елены: роман И. С. Тургенева «Накануне» и «Фауст» И.-В. Гете // Спасский вестник. — Тула: Аквариус, 2016. — Вып. 24. — С. 5–26.

Беляева И. А. Новая жизнь Федора Лаврецкого // Спасский вестник. — Тула: Аквариус, 2017. — Вып. 25. — С. 5–25.

Беляева И. А. Своеобразие эпилога в романах И. С. Тургенева // Спасский вестник. — Тула: Гриф и К., 2004. — Вып. 11. — С. 42–53.

Буданова Н. Ф. «Безымянная Русь» в романе Тургенева // Тургеневский сб. — Л.: Наука, 1967. — Вып. 3. — С. 159–163.

Бялый Г. А. Тургенев и русский реализм. — М.-Л.: Советский писатель, 1962. — 247 с.

Герцен А. И. Собр. соч.: в 30 т. — М.: Наука, 1963. — Т. 27. — Кн. I. — 406 с.

Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. — М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955. — Т. 8. — 576 с.

Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. М. Лозинского; ред. И. Н. Голенищев-Кутузов. — М.: Наука, 1968. — 627 с. — (Литературные памятники).

Данте Алигьери. Божественная Комедия / пер. А. А. Илюшина. — М.: Дрофа, 2014. — 622 с.

Доброхотов А. Л. Эвфорион, или стадии духовного роста в «Фаусте» Гёте // Филология: научные исследования. — 2011. — № 3. — С. 22–28.

И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1983 (1). — Т. 1. — 528 с.

И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1983 (2). — Т. 2. — 558 с.

Курляндская Г. Б. Художественный метод Тургенева-романиста. — Тула: Приокское книжное издательство, 1972. — 344 с.

Курляндская Г. Б. Эстетический мир И. С. Тургенева. — Орел: Изд-во гос. телерадиовещат. компании, 1994. — 341 с.

Лавров П. Л. Избр. соч. на социально-политические темы: в 8 т. Т. 1–4. — М.: Всесоюз. общ. политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. — Т. 2. — 431 с.

Мани Ю. В. Тургенев и другие. — М.: Издательский центр Российского гос. гуманитарного университета (РГГУ), 2008. — 632 с.

Маркович В. М. Тургенев и русский реалистический роман XIX века. — Л.: Издательство Ленинградск. ун-та, 1982. — 208 с.

Новикова-Строганова А. А. Христианский мир И. С. Тургенева. — Рязань: Зерна-Слово, 2015. — 336 с.

Павсаний. Описание Эллады. — СПб.: Алетейя, 1996. — Т. 1. — 354 с.

Пушмянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. — М.: Языки Русской Культуры, 2000. — 864 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. — Л.: Наука, 1978. — Т. 5. — 527 с.

Толкования Священного Писания [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://bible.optina.ru/new:mf:08:20>.

Трофимова Т. Б. Тургенев и Данте (К постановке проблемы) // Русская литература. — 2004. — № 2. — С. 169–182.

Тургенев И. С. Отцы и дети. — М.: Наука, 2008. — 658 с. — (Литературные памятники).

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. — М.: Наука, 1988. — Т. 5. — 640 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Сочинения: в 12 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 5. — 544 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. — М.: Наука, 1981 (1). — Т. 6. — 395 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. — М.: Наука, 1981 (2). — Т. 7. — 560 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 12 т. — М.: Наука, 1982. — Т. 9. — 576 с.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. — М.: Наука, 1977. — Т. 5. — 679 с.

Dante Alighieri. La Divina Commedia. — Firenze: G. Barbera, 1881. — 723 p.

REFERENCES

Batyuto A. I. Turgenyev-romanist. — L.: Nauka, 1972. — 394 s.

Belyaeva I. A. Dve Eleny: roman I. S. Turgenyeva «Nakanune» i «Faust» I.-V. Gete // Spasskiy vestnik. — Tula: Akvarius, 2016. — Vyp. 24. — S. 5–26.

Belyaeva I. A. Novaya zhizn' Fedora Lavretskogo // Spasskiy vestnik. — Tula: Akvarius, 2017. — Vyp. 25. — S. 5–25.

Belyaeva I. A. Svoeobrazie epiloga v romanakh I. S. Turgenyeva // Spasskiy vestnik. — Tula: Grif i K., 2004. — Vyp. 11. — S. 42–53.

Budanova N. F. «Bezymyannaya Rus'» v romane Turgeneva // Turgenevskiy sb. — L.: Nauka, 1967. — Vyp. 3. — S. 159–163.

Byalyy G. A. Turgenev i russkiy realizm. — M.-L.: Sovetskiy pisatel', 1962. — 247 s.

Gertsen A. I. Sobr. soch.: v 30 t. — M.: Nauka, 1963. — T. 27. — Kn. I. — 406 s.

Goncharov I. A. Sobr. soch.: v 8 t. — M.: Gos. izd-vo khudozh. lit., 1955. — T. 8. — 576 s.

Dante Alig'eri. Bozhestvennaya Komediya / per. M. Lozinskogo; red. I. N. Golenishchev-Kutuzov. — M.: Nauka, 1968. — 627 s. — (Literaturnye pamyatniki).

Dante Alig'eri. Bozhestvennaya Komediya / per. A. A. Ilyushina. — M.: Drofa, 2014. — 622 s.

Dobrokhotov A. L. Evforion, ili stadii dukhovnogo rosta v «Fauste» Gete // Filologiya: nauchnye issledovaniya. — 2011. — № 3. — С. 22–28.

I. S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 t. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1983 (1). — T. 1. — 528 s.

I. S. Turgenev v vospominaniyakh sovremennikov: v 2 t. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1983 (2). — T. 2. — 558 s.

Kurlyandskaya G. B. Khudozhestvennyy metod Turgeneva-romanista. — Tula: Priokskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1972. — 344 s.

Kurlyandskaya G. B. Esteticheskiy mir I. S. Turgeneva. — Orel: Izd-vo gos. teleradioveshchat. kompanii, 1994. — 341 s.

Lavrov P. L. Izbr. soch. na sotsial'no-politicheskie temy: v 8 t. T. 1–4. — M.: Vsesoyuz. obshch. politkatorzhan i ssyl'no-poselentsev, 1934. — T. 2. — 431 s.

Mann Yu. V. Turgenev i drugie. — M.: Izdatel'skiy tsentr Rossiyskogo gos. gumanitarnogo universiteta (RGGU), 2008. — 632 s.

Markovich V. M. Turgenev i russkiy realisticheskiy roman XIX veka. — L.: Izdatel'stvo Leningradsk. un-ta, 1982. — 208 s.

Novikova-Stroganova A. A. Khristianskiy mir I. S. Turgeneva. — Ryazan': Zerna-Slovo, 2015. — 336 s.

Pavsaniiy. Opisanie Ellady. — SPb.: Aleteyya, 1996. — T. 1. — 354 s.

Pumpyanskiy L. V. Klassicheskaya traditsiya. Sobranie trudov po istorii russkoy literatury. — M.: Yazyki Russkoy Kul'tury, 2000. — 864 s.

Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t. — L.: Nauka, 1978. — T. 5. — 527 s.

Tolkovaniya Svyashchennogo Pisaniya [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://bible.optina.ru/new:mf:08:20>.

Trofimova T. B. Turgenev i Dante (K postanovke problemy) // Russkaya literatura. — 2004. — № 2. — S. 169–182.

Turgenev I. S. Ottsy i deti. — M.: Nauka, 2008. — 658 s. — (Literaturnye pamyatniki).

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 18 t. — M.: Nauka, 1988. — T. 5. — 640 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Sochineniya: v 12 t. — M.: Nauka, 1980. — T. 5. — 544 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Soch.: v 12 t. — M.: Nauka, 1981 (1). — T. 6. — 395 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Soch.: v 12 t. — M.: Nauka, 1981 (2). — T. 7. — 560 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Soch.: v 12 t. — M.: Nauka, 1982. — T. 9. — 576 s.

Chekhov A. P. Poln. sobr. soch. i pisem: v 30 t. Pis'ma: v 12 t. — M.: Nauka, 1977. — T. 5. — 679 s.

Dante Alighieri. La Divina Commedia. — Firenze: G. Barbera, 1881. — 723 p.

Данные об авторе

Ирина Анатольевна Беляева — доктор филологических наук, профессор, Московский городской педагогический университет; профессор филологического факультета, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова (Москва).

Адрес: 119991, Россия, г. Москва, ул. Ленинские Горы, 1.

E-mail: belyaeva-i@mail.ru.

About the author

Irina Anatolyevna Belyaeva — Doctor of Philology, Professor, Moscow City University; Professor of Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow).

УДК 821.161.1(Тургенев И.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)52–8,4

ГСНТИ 17.81.31

Код ВАК 10.01.08; 10.01.01

И. О. Волков
Томск, Россия

**«СО СТРАХОМ... И ВЕРОЮ ПРИСТУПИТЕ...»:
И. С. ТУРГЕНЕВ — ЧИТАТЕЛЬ ШЕКСПИРА
(ПО МАТЕРИАЛАМ РОДОВОЙ БИБЛИОТЕКИ ПИСАТЕЛЯ)**

Аннотация. Статья посвящена важному и малоизученному аспекту в истории русско-английских литературных связей. В центре исследования находится актуальная проблема творческого диалога И. С. Тургенева с традицией У. Шекспира, которым был ознаменован практически весь жизненный путь писателя. Исследовательское внимание направлено на исключительный по своему содержанию и значению период обучения Тургенева в Берлинском университете (1838–1841). В качестве наглядного и достоверного источника выступают неизвестные материалы личной (родовой) библиотеки писателя (г. Орел).

Впервые подвергаются описанию, систематизации и интерпретации пометы и маргиналии Тургенева (ногтевые знаки, чернильные и карандашные отчеркивания и подчеркивания, слова и словосочетания, знаки «+», «?» и «NB»), которые были оставлены на страницах однотомного собрания «The plays and poems of William Shakespeare» (Leipzig, 1833). Объемный том пьес и поэм Шекспира на английском языке был подарен писателю в 1838 году в Берлине Т. Н. Грановским. Этот «шекспировский дар» (с символической надписью-посланием на нем) обозначает особый значительный этап серьезного, целостного и систематического изучения Тургеневым художественной системы британского гения.

Будущий профессор Московского университета, сам достаточно полно изучивший многообразие творческого мира Шекспира и хорошо знакомый с его современным критическим осмыслением (работы братьев Шлегелей и Л. Тика), таким образом навсегда посвятил русского писателя в «ярые шекспирианцы». Находясь в центре немецкого просвещения и постигая законы гегелевской философии в самом месте их возникновения, Тургенев в то же время сосредотачивает свое внимание на художественном мире «эйвонского лебедя». В процессе тургеневского чтения выявляются ключевые моменты пристального интереса к эстетике и поэтике английского драматурга (язык и стиль, афористика и метафорика, жанровый синтез, лирическое начало и др.). Устанавливаются видимые параллели между начальным восприятием Тургеневым драматических сочинений Шекспира (читательская рецепция) и отдельными моментами последующего обращения писателя к шекспировским образам и мотивам.

Ключевые слова: маргиналии; русские писатели; литературное творчество; литературные связи.

I. O. Volkov
Tomsk, Russia

**«WITH FEAR ... AND BY FAITH BEGIN...»:
I. S. TURGENEV IS SHAKESPEARE READER
(ON THE MATERIAL OF TURGENEV'S FAMILY LIBRARY)**

Abstract. The article is devoted to the study of a private aspect in the history of Russian-English literature connections. In the center of the study, there is a topical issue of a creative dialogue between I.S. Turgenev and W. Shakespeare, which was accompanying the writer almost through all his all life. The research attention is drawn to the period of Turgenev's study in Berlin University (1838–1841) which was special in its content and meaning for him. The unknown materials from the personal (family) library of the writer (Oryol city) are proving this fact pointedly and authentically.

For the first time, Turgenev's marks and marginal notes (ink and pencil lines and underlines, words and collocations, marks «+», «?» and «NB»), which were left on the pages of the one-volume collection «The Plays and Poems of William Shakespeare» (Leipzig, 1833), are described, systematized and interpreted. The big volume of Shakespeare's plays and poems in English was gifted to the writer in Berlin in 1838 by T. N. Granovsky. This «Shakespearean gift» (with a symbolic inscription on it) marks a special significant stage in the serious, complete and systematic study of the artistic system of the British genius by Turgenev.

The future professor at Moscow University, who himself studied the diversity of the creative world of Shakespeare quite well and who is well acquainted with his contemporary critical thinking (the works of the brothers Schlegel and L. Tik), thus forever dedicated the Russian writer to "the ardent Shakespearians". Being in the center of German enlightenment and comprehending the laws of Hegel's philosophy at the very point of their origin, Turgenev at the same time was focusing his attention on the creative world of «the swan of Avon». Now when reading the book we can see the key moments of Turgenev's careful attention to the aesthetics and poetics of the English play-writer (language and style, genre synthesis, lyrical beginning etc.). The obvious prior Turgenev's perception of the Shakespearean drama (the reader's perception) reveals its interconnection with the separate moments of his appeal to Shakespearean images and motives.

Keywords: marginal notes; Russian writers; writing; literary links.

Весь творческий путь И. С. Тургенева был ознаменован пристальным интересом к художественным открытиям У. Шекспира. Великий драматург Англии стал важной частью его развития уже в детские годы, а в период юношества явился предметом сознательного увлечения.

Следующий этап — учеба в университете Берлина (1838–1841) — оказался для писателя временем чрезвычайного интеллектуального и нравствен-

но-философского развития. Его пребывание в столице Германии было ознаменовано всецелым погружением в философию немецкого идеализма. Однако не менее важной оказывается и художественная составляющая его образования. Шекспир здесь сразу становится для Тургенева одним из основных авторов. Наглядная иллюстрация этого художественно-философского синтеза — шекспировская цитата во втором томе «Сочинений» Гегеля. На пе-

реднем форзаце книги он выписывает слова из трагедии «Гамлет»: «He was a man... take him for all in all... / We shall not look upon his like again» (Да, он / Был человек, во всем значенье слова. / Мне не найти подобного ему) [ОГЛИМТ... ОФ. 325 / 1422].

I

Начало целостному и последовательному освоению Тургеневым художественной системы Шекспира было положено Т. Н. Грановским. В 1838 году в центре немецкого просвещения он посвятил Тургеневу в «шекспирианцы», подарив объемный том «The plays and poems of William Shakespeare» [ОГЛИМТ... ОФ. 325 / 1917]. Свой дар Грановский сопроводил многозначительным посланием — на половине листа, вклеенного перед титульной страницей, темными чернилами сделана запись: «Со страхом... и верою приступите...». Эти слова взяты им из литургии, а именно из того момента, когда совершается причастие мирян. Священник или дьякон произносит: «Со страхом Божиим и верою приступите». Хорошо знакомый по годам детства с церковным церемониалом, Тургенев не мог не разгадать заключенную в послании метафору.

Совершив над писателем своеобразное «эстетическое таинство», Грановский во многом определил вектор развития его образования и литературной деятельности. Некоторое время спустя после примечательной встречи в Берлине, Тургенев в письме к историку (от 30 мая 1840 года) цитирует строки из комедии «Мера за меру»: «in cold obstruction» (в холодной неподвижности) и, откликаясь на послание-посвящение, непринужденно называет английского драматурга «отцом Шекспиром» [Тургенев 1982, I: 154]. Это выражение, коррелируя с известной формулой А. С. Пушкина «по системе Отца нашего Шекспира» [Пушкин 1964, VII: 72], в шуточной форме указывает на серьезность того значения, которое «великий бард» приобрел для Тургенева.

Много позже писатель, словно повторяя слова Грановского, в свою очередь посвятит в мир Шекспира А. А. Фета. В письме к нему (от 9 января 1858 года) он пишет: «благословляю Вас на борьбу гораздо труднейшую — а именно с Шекспиром» [Тургенев 1987, III: 287].

II

Собрание «The plays and poems...» представляет собой исправленное и дополненное издание драматических и поэтических произведений Шекспира. Оно было подготовлено на основе предшествующих редакций авторитетных авторов-шекспироведов.

Первым, кто указал на этот важный экземпляр и привел дарственную надпись, был М. В. Португалов¹. Далее о примечательном издании Шекспира упомянут в своих работах А. И. Батюто² и Л. А. Балыкова³. Однако описание помет и маргиналий, оставленных на книге, до сих пор не было осуществлено.

Следы внимательного чтения имеют очень разнообразный характер. По способу нанесения их можно разделить на три группы: чернила, карандаш и

отпечаток от надавливания ногтем. Форма также различна, но в качестве наиболее частотных определяются горизонтальное подчеркивание, вертикальное отчеркивание, знаки «+», «?» и «NB». Кроме того, на страницах издания встречаются короткие записи в одно-два слова на английском и немецком языках.

При начальном обращении к пометам возникает закономерный вопрос их атрибуции. На корешке книги внизу стоит тиснение в виде первых букв имени и фамилии Грановского: «Т. Г.». Изначальная принадлежность тома историку дало, например, Л. А. Балыковой основание утверждать, что пометы сделаны рукой как Тургенева, так и Грановского [Балыкова 2003: 55].

Истину помогают установить два важных источника. Во-первых, материалы личной библиотеки профессора. Анализ читательской манеры Грановского позволяет с большой уверенностью утверждать, что его примечаний на шекспировском томе нет. Карандашные пометки на экземплярах тех книг, что он читал в период 1830–1840-х годов, заметно отличаются от оставленных на полях «The plays and poems...». Основной «инструментарий» историка — это длинные, хорошо различимые вертикальные линии, а также знак плюса четкого начертания (с соединительной петлей), который обычно стоит рядом. Нередко им используется знак «NB», отличающийся в написании большой схематичностью. В качестве наглядного подтверждения можно указать на обильные читательские знаки в первом томе сочинений Тацита⁴, а также в книге Г. Лео о законах в городах Ломбардии⁵.

Во-вторых, специфика чтения самого Тургенева в «берлинский период». Яркое отражение она нашла на страницах книг Гегеля — идентичные пометы содержатся в его знаменитой «Энциклопедии» (1830)⁶. Кроме того, все присутствующие в томе надписи полностью совпадают с почерком писателя.

III

Первые читательские знаки содержатся уже в оглавлении и списке пьес. Они говорят о плане чтения и изучения Шекспира. В первом случае Тургенев коротким ногтевым отчеркиванием выделяет тринадцать драм: «Буря», «Двенадцатая ночь», «Укрошение строптивой», «Комедия ошибок», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Отелло», первая и вторая части «Генриха IV», «Ричард III».

Эти же тексты он чернилами отметил на странице со списком пьес, добавляя к ним комедию «Много шума из ничего». Обращение к списку было неоднократным, поскольку помимо чернил здесь также оставлены знаки ногтем. Писатель дополняет свой план чтения еще тремя произведениями: «Виндзорские насмешницы», «Венецианский купец», «Зимняя сказка».

Вторым этапом чтения стала хронология шекспировского творчества: Тургенев ставит чернильные знаки напротив пьес: «Комедия ошибок», первая часть «Генриха IV», «Много шума из ничего», «Как

¹ См.: [Португалов 1922: 24].

² См.: [Батюто 1961: 529–530].

³ См.: [Балыкова 2003: 55].

⁴ См.: [ОРКиР НБ МГУ Ф. 20. Инв. № 293].

⁵ См.: [ОРКиР НБ МГУ Ф. 20. Инв. № 988].

⁶ См.: [ОГЛИМТ... ОФ. 325 / 1788].

вам это нравится», «Король Лир», «Макбет», «Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан».

Хотя пометы в оглавлении и хронологической таблице не могут дать полного представления о характере изучения писателем творчества Шекспира, все же они пунктирно вырисовывают картину его первоначального интереса. То, что он отметил для себя больше половины драматических произведений, красноречиво свидетельствует о серьезном намерении изучить основу драматического искусства Шекспира, его эволюцию.

Наибольшее количество помет сосредоточено на страницах комедии «Двенадцатая ночь, или Что угодно». При чтении (акт I, сцена 1–3) Тургенев подчеркивает карандашом несколько слов и дает на полях их немецкий перевод: *season* (сушить, пропитывать) — *zu balsamieren* (бальзамировать), *mellow* (зрелый; созревать) — *reif* (зрелый), *except* (возражать) — *klagen* (жаловаться). Такая особенность чтения в 1840-е годы являлась для него привычной манерой — подобным образом он, например, изучает роман Ч. Диккенса «Оливер Твист».

Далее подчеркнуто слово *lived* (жить, существовать), а напротив карандашом поставлен вопросительный знак. Указанное слово принадлежит рассказу капитана о кораблекрушении и попытках брата Виолы спастись:

Captain ...bind himself <...> To a strong mast that lived upon the sea	Капитан ...привязал себя <...> К толстой мачте, плывшей вровень моря;
---	--

Вероятно, из-за глагола *lived*, имеющего совершенно определенное значение, писателю показался неясным смысл фразы, переводимой дословно как «мачта, которая жила на море». Нужно сказать, что знак вопроса в общей системе тургеньевских помет в большинстве случаев указывает на проблему с пониманием содержания.

С установкой на достоверность смысла, передаваемого словом, связан интерес Тургенева к образному свойству поэтического языка Шекспира. В тексте комедии он обращает особое внимание на лексику с вариативностью значения или ярко выраженным экспрессивным оттенком. Так, писатель подчеркивает имя сэра Тоби Белча и ставит напротив него вопрос: фамилия *Belch* в английском языке имеет значение *отрыжка*.

В другом случае Тургенев отмечает знаками «+» и «?» слово *natural* в реплике Марии: «He hath, indeed, — almost natural» (Да, правда, порядочно одурен). Эта лексема также обладает многозначностью, и среди ее семантических вариантов можно выделить два прямо противоположных: *идиот, дурачок* и *одаренный, самородок*.

Речь героев в 3-й сцене I акта насыщена двусмысленностями и словесной игрой, поэтому писатель останавливается на отдельных фразах. Например, ставит вертикальную черту и знак «NB» (карандаш) напротив обращения служанки к сэру Тоби:

Maria By my troth, Sir	Мария Честное слово, сэр То-
---------------------------	---------------------------------

Toby, you must come in earlier o' nights. Your cousin, my lady, takes great exceptions to your ill hours.	би, Вам бы нужно приходиться раньше по ночам; Ваша кузина, моя леди, относится с большим неодобрением к Вашим дурным часам.
---	---

Очевидно, здесь Тургенев обратил внимание на последнее словосочетание — *ill hours*, которое имеет переносный смысл: «неприлично позднее время». Для сравнения, А. И. Кронеберг в своем переводе (1841) дает вариант «полуночные визиты».

Писатель также подчеркнул (карандаш) слова *parish-top, board, by the hand, bring*, а напротив поставил вопрос или точку.

Лексема *parish-top* обозначает реалию шекспировского времени — приходской волчок, который выпускали деревенские жители, чтобы согреться зимой в ожидании церковной службы [Шекспир 1937: 763]. Тургеневу показалась неясной часть слова — *top*, он выписывает ее на полях и ставит рядом знак вопроса.

Слово *board* со значением «идти на бордаж» используется сэром Тоби, чтобы подтолкнуть Эндрию Эгчика к ухаживанию за Марией. А выражение *by the hand*, относящееся к словесной игре между Марией и сэром Эндрию, принимает идиоматический характер: «попасть(ся) в руки».

С последним случаем тесно связано и очерчивание слов: «I pray you, bring your hand to the buttery-bar, and let it drink» (Я прошу Вас, отнесите Вашу руку в погреб и дайте ей напиток) — остроумный выпад служанки в сторону неудачливого ловеласа. Сэр Эндрию в своем ухаживании не проявляет ни малейшей чувственности, а во времена Шекспира одним из признаков равнодушия к даме считалась влажная ладонь [Морозов 1984: 226].

Комичность образа Эндрию Эгчика, ярко проявленную через его речь, Тургенев выделяет особо. Несколько чертами на полях он отмечает диалог сэра Тоби и сэра Эндрию (акт I, сцена 3), в котором последний выказывает свою глупость. Он пытается описать себя наиболее выгодно, но ему не удается избежать сравнения с «тем, кто лучше». Другой момент связан с двусмысленностью слова *caper* (прыжок и каперсы), употребленного героем. Поэтому столь комичен ответ сэра Тоби: «отхвачу к нему ломоть баранины».

Следующая помета сделана в сцене первой встречи Оливии с Виолой — горизонтальной чертой (чернила) Тургенев выделяет часть их диалога:

Olivia Give us the place alone. We will hear this divinity. <i>Exeunt Maria and attendants</i> Now, sir, what is your text? Viola Most sweet lady —	Оливия Оставьте нас одних. Мы хотим услышать это божественное Слово. <i>Уходят Мария и приближенные.</i> Итак, сэр, что гласит Ваше Писание?
Olivia A comfortable doctrine and much may be said of it. Where lies your text?	Виола Милейшая леди... Оливия Приятное Учение, и многое может быть сказано относительно него. Где же лежит Ваше Писание?

Очевидно, что здесь проявлен интерес к лексике особого стиля (*divinity, doctrine, text*) в обстоятельствах прямо противоположного характера: высокому номинацию получает любовное послание от герцога Орсино.

Последние пометы на пьесе имеют единый тип оформления: точка или короткий штрих, сделанные чернилами. Эти неслучайные пометки в совокупности указывают на значимость для Тургенева двух фрагментов пьесы. Во-первых, лирический диалог Орсино и Виолы (акт II, сцена 4), во-вторых, центральная комическая сцена — момент одурачивания Мальволио (акт I, сцена 5).

К тексту комедии писатель вновь обратился в 1869 году по просьбе Н. Х. Кетчера, собираясь перевести несколько стихов для отдельного издания, которое много позже вышло в серии «Драматические сочинения Шекспира» (1877).

Явный интерес к элементам комического был проявлен Тургеневым также во время чтения пьесы «Много шума из ничего». Первая помета в тексте — это вертикальная черта на полях (карандаш), отмечающая реплику Клавдио (акт II, сцена 1):

Claudio	Клавдио
Silence is the perfectest herald of joy: I were but little happy, if I could say how much.	Молчание — лучший геральд радости; мало был бы я счастлив, если бы мог сказать на сколько.

Слова героя афористичны: они описывают невыразимость чувств, переполняющих сердце влюбленного. Тургенева здесь привлекла именно метафорическая точность и емкость шекспировского слога.

Остроловие и нелепость в речи персонажей отмечены особо. Так, вертикальной чертой (чернилами) выделен яркий диалог Кизила и Булавы (акт III, сцена 3). Булава в ответе на вопрос пристава употребляет слово со значением, противоположным необходимому, вследствие чего смысл всей фразы деформируется: *suffer* (претерпеть) вместо *by awarded* (удостоиться). Подобный прием использован и в реплике Кизила. Здесь герой для «точности» выражения прибегает к слову *punishment* (наказание) вместо *reward* (награда).

Далее Тургенев отмечает вертикальной линией (чернилами) реплику Беатриче (момент подготовки свадьбы Геро и Клавдио):

Beatrice	Беатриче
Yea, Light o' love, with your heels! — then if your husband have stables enough, you'll see he shall lack no barns.	Да, «Свет любви» — это как раз тебе подходит. Найдись только для тебя муж — о прилоде уж ты позаботишься.

Ее речь, избилующая остротами, приобретает иной характер после того, как она узнает о «тайной любви» к ней Бенедикта (акт III, сцена 1). Раздражение при ответе Маргарите отражает процесс внутренней трансформации — происходит принятие того факта, что сама она стала предметом обожания. Название популярной во времена Шекспира песни «Свет любви», которую предлагает спеть служанка,

стало нарицательным обозначением легкомыслия [A glossary... 1822: 286].

С темой любви связано и чернильное подчеркивание сочетания *he eats* (он ест). Эти слова принадлежат витиеватому оправданию Маргариты, которая посоветовала «больной» девушке приложить к сердцу *carduus benedictus* — целебный (благословенный) чертополох. Объясняясь, служанка рассказывает о перемене, случившейся с Бенедиктом: *he eats* — «кушает свою порцию».

На комедии «Сон в летнюю ночь» содержится всего одна помета. Короткой вертикальной линией Тургенев выделяет два стиха в реплике Тезея (акт V, сцена 1): герой размышляет о природе человеческого воображения, его способности создавать картины ирреального и увлекать ими своего хозяина. Отмеченные стихи и речь Тезея в целом, возможно, были восприняты Тургеневым в качестве яркого примера того особого поэтического тона, в котором исполнена вся драма.

Последняя в собрании комедия, на которой Тургенев оставил следы чтения, — это «Венецианский купец». Здесь писатель делает две карандашные пометы: косой чертой отчерчивает реплику Грациано, завершающую 2-ую сцену II акта, и далее вертикальной линией на полях выделяет окончание 8-й сцены того же акта (слова Саланио). Места, означенные Тургеневым, нельзя назвать показательными. Но можно предположить, что его интерес связан в первом случае с последующим развитием действия (бегство Джессики), во втором — с благой характеристикой Бассанио.

IV

Следующий корпус помет представляют хроники. В первой части «Генриха IV» Тургенев выделяет образы Фальстафа и Хотспера. В случае с Фальстафом акцент ставится на его бранной речи (акт II, сцена 2) — писатель чернилами рисует вертикальную линию и дополняет ее знаком «NB»:

Falstaff	Фальстаф
Hang ye, gorbellied knaves; Are ye un done? No, ye fat chuffs; I would, your store were here! On, bacons, on? What, ye knaves? young men must live: You are grand-jurors; are ye? We'll jure ye, i'faith.	Бей! Вали их! Режь глотку поганцам! Ах вы, ублюдки окаянные! Обжоры проклятые! Молодежь тоже хочет жить! Вали их! Обдирай их!

В монологе Хотспера (акт II, сцена 3) чернилами (короткая вертикальная черта) выделены последние слова, выражающие негодование героя. Очевидно, помета Тургенева связана с «бранной» метафорой «skimmed milk» («обезжиренное молоко»), используемой Шекспиром в качестве обозначения трусости и предательства.

Далее короткой чертой и знаком вопроса (чернилами) отмечен отрывок из реплики принца Генриха (акт II, сцена 4):

Prince Henry	Принц Генрих
Didst thou never see Titan kiss a dish of butter? pitiful-hearted Titan, that melted at the sweet tale of the son? If	Видел ли ты, как Титан лобзает тарелку с маслом («сей благостный Титан!»), и оно тает от ласковых ре-

thou didst, then behold that
compound. чей солнца? Если не видел,
то взгляни на этот брусок
масла.

Метафора с Титаном и куском масла, которую принц употребляет по отношению к Фальстафу, по видимому, вызвала у Тургенева недоумение. Комментаторы Шекспира предлагают несколько интерпретаций этого места: намек на пристрастие Фальстафа к спиртному и/или его потливость (так как он только вернулся с «побоища» у Гедсхила)¹. У Тургенева дополнительное затруднение могло вызвать слово «son» (son's) — сын, которое английские ученые считают растиражированной после кварты 1598 года опечаткой. В современных изданиях (в соответствии с фолио 1623 года) принято использовать «sun» (sun's) — солнце.

Во второй части «**Генриха IV**» чернилами отмечена небольшая реплика принца Генриха:

Prince Henry Well, thus we play the fools with the time; and the spirits of the wise sit in the clouds and mock us.	Принц Генрих Однако мы, как дураки, теряем время даром, а души мудрецов, витая в облаках, смеются над нами.
---	---

Мысль, выраженная в этой фразе, афористична. Под «мудрецами» принц имел в виду Фальстафа, чье шутивно-насмешливое письмо услышал перед этим. Для Тургенева это был еще один наглядный пример поэтической легкости и оригинальности языка Шекспира.

Далее писатель останавливается на фрагменте королевского монолога (размышление о сущности человеческого сна — акт III, сцена 1), проводя около него вертикальную черту (чернила). Вся речь Генриха выстроена в форме риторического обращения с вопросом: почему «отказываешь королю в покое?». Вероятно, Тургенева заинтересовала здесь контрастная параллель между мирно спящим простолюдином и незнающим отдыха монархом.

Последней пометой в тексте стало исправление опечатки в речи короля Генриха (акт IV, сцена 3). Писатель зачеркивает слово «thy» (твой) и напротив надписывает на полях «my» (мой).

К исторической трагедии «Генрих IV» Тургенев обращался не раз. Именно эту хронику в числе других пьес он советовал прочитать Л. Н. Толстому. Особенно выразительным среди героев для писателя оказался Джон Фальстаф, которого (не без юмора) он позже назвал любимым персонажем.

Еще одна хроника с читательскими пометами — это «**Ричард III**». Она открывается содержательным монологом Глостера, который выделен ногтевой чертой и знаком плюса (карандаш). Речь главного героя хотя и звучит вслух, обращена исключительно к нему самому. Глостер раскрывает состояние своего ума и души, что также становится объяснением сути конфликта. Прием, подобный Шекспиру, Тургенев воспользуется в рассказе «Гамлет Шигровского уезда» (1848). Монологическая исповедь станет центром

его художественного построения, в котором выразится непримиримое столкновение противоречий.

Далее Тургенев обращается к образу леди Анны, выделяя карандашным крестиком ее плач над гробом Генриха VI (акт I, сцена 2). Скорбная речь героини призвана передать как личную трагедию, так и ужасную трансформацию самого времени. Писатель, вероятно, отметил именно ее ключевое значение в общей структуре плотной трагической атмосферы.

Отдельный интерес проявлен к фигуре герцога Кларенса в Тауэрской тюрьме (акт I, сцена 4): карандашными крестиками отмечены три ключевых эпизода: рассказ герцога о страшных ночных видениях, момент появления убийц (их перебранка), разговор между Кларенсом и убийцами. В течение небольшого времени герцог переживает раскаяние, страх и крушение иллюзий.

Для Тургенева это был пример мастерства Шекспира в изображении нравственно-психологического кризиса, разрешение которого оказывается невозможным. Выстраивая сложную характеристику главного, по сути своей — трагического образа в рассказе «Конец Чертопанова» (1872), писатель включает в нее шекспировский мотив потери коня (в том числе через неточную фразу «полцарства за коня!»).

Одна помета оставлена на трагедии «**Король Иоанн**»: карандашом на полях неразборчиво выписано английское слово со знаком вопроса (напротив совета Констанции дожидаться Шатильона). Очевидно, это был вариант замены предполагаемой писателем ошибки.

V

Последние пометы на страницах книги «The plays and poems of William Shakespeare» Тургенев оставил во время чтения собственно трагических произведений. Единичные читательские знаки имеют «**Кориолан**» и «**Юлий Цезарь**». В первом случае это чернильная надпись «all me?» (все мне / меня?) напротив слов Марция (акт I, сцена 6) — здесь писатель предположил наличие опечатки в тексте. Во втором — чернильные пометки и карандашный рисунок распутившегося цветка с длинным стеблем и небольшими листьями (акт II, сцена 1). Появление этого изображения не объясняется содержанием текста, т. к. здесь Шекспир дает сцену совещания в доме Брута.

«Кориолана», названного лучшей из пьес Шекспира («Человек в серых очках», 1879), Тургенев включил в упомянутый выше список «обязательного чтения» для Толстого. С «Юлием Цезарем» же будет связано деятельное участие писателя (обработка самой поэтической формы) в переводческом опыте Фета (1858).

На полях трагедии «**Макбет**» Тургенев выделяет две реплики главного героя. Первую из них он отмечает знаком вопроса (чернила):

Macbeth Being unprepare'd, Our will became the servant to defect; Which else should free have wrought.	Макбет Мы были не готовы, И нашей воле, в рабстве у нужды, Свободы не хватало.
---	--

¹ См. подробнее: [West 1983: 331–332].

Мысль героя здесь выражена через развернутую метафору, которая, по-видимому, стала препятствием для писателя на пути к значению. Показательно, что в комментарии к пьесе слова Макбета также признаются неясными («This is obscurely expressed») и рядом даже предлагается возможный вариант их понимания.

Во второй знаком «NB» (чернила) Тургенев обращает внимание на желание Макбета «в благосклонный час» поговорить с Банко о пророчестве трех ведьм (акт II, сцена 1). Эту помету, думается, можно объяснить ролью означенного отрывка в последующем драматическом действии. Писатель делает акцент на возникновении в герое мучительной тревоги по поводу основателя новой королевской династии. А далее читателю предстоит наблюдать, как она разрастается до предела и в итоге побуждает к кровавому устранению соперника. В этом плане символична тургеневская параллель с призраком Банко в рассказе 1877-го года «Сон» (метафора угрызений совести и ужасного прошлого), которая словно эксплицирует второй этап его читательской рефлексии над трансформацией душевного мира Макбета.

Последней пометой Тургенев, очевидно, подчеркивает наличие в трагедии элементов комического. Во фразе привратника, повествующего о жестоким «поединке» с хмелем (акт II, сцена 3), он выделяет чернилами итоговые слова: «I made a shift to cast him» (Я изловчился, чтобы сбросить его). На искусство эстетического синтеза у Шекспира писатель укажет позже в письме к Полине Виардо (от 13 февраля 1859 года), восхищаясь актерской игрой А. Е. Мартынова: «У всех великих артистов непременно должны быть натянуты в луке обе эти тетивы; ведь они стремятся воспроизводить жизнь — где комическое и трагическое переплетены еще более, чем в драмах Шекспира» [Тургенев 1987, IV: 406].

Пьеса «**Антоний и Клеопатра**» отмечена ногтевыми и карандашными знаками — они поставлены в тех моментах, где герой воспеваает любовь. Их характер тем более примечателен, что трагедия содержит не так много сцен с изображением чувственных отношений между Антонием и Клеопатрой.

Писатель ставит знак вопроса напротив слов:

Antony (<i>Embracing</i>)	Антоний (<i>Обнимаю ее</i>)
And such a twain can do't, in which, I bind, On pain of punishment, the world to weet, We stand up peerless.	И такая пара может делать это, в чем, я обязуюсь, На боли наказания, мир узнает, Мы выступаем непревзойденными ¹ .

По всей видимости, здесь у Тургенева возникли трудности с переводом английского текста. Его понимание действительно непрозрачно, и связано это с особой стилистикой Шекспира — сложный синтаксис, инверсия, устаревшие слова. Например, в разделе «Notes» в конце тома дается синоним к сочетанию «to weet», объясняющий его смысл: «to know» (знать, узнать).

Чуть ниже короткой горизонтальной чертой отмечены строки:

Antony	Антоний
But stirr'd by Cleopatra. — Now, for the love of Love, and her soft hours, Let's not confound the time with conference harsh:	Когда его поддержит Клеопатра. Но из любви к владычице любви И сладостным часам ее, не будем На колкости мы времени терять.

А в конце 12-й сцены IV акта Тургенев ногтем подчеркивает беседу Антония со своим приближенным: получив ложное известие о смерти Клеопатры, он приказывает Эросу умертвить его.

Важный в двух последних фрагментах мотив любви, утверждающей вечность и «величие жизни», был чутко усвоен Тургеневым и живо отозвался в его творчестве. Непревзойденный мастер в тонкой передаче процесса зарождения и первого развития сердечного чувства, писатель, как и Шекспир, придавал ему мирозидительное значение.

На страницах «**Отелло**» Тургенев косой чертой (чернила) выделяет фрагмент диалога главного героя и Яго (акт III, сцена 3). Это один из тех эпизодов, когда предатель под маской друга заставляет Отелло сомневаться в верности Дездемоны. Внимание писателя, вероятно, здесь привлекла искусная речь Яго, выстроенная в форме ложного доказательства от противного («не верь мне, но я прав»).

Другие пометы в трагедии — это короткие чернильные подчеркивания, выделяющие в диалоге Яго и Родриго (акт IV, сцена 2) пять слов: doff'st (валить дурака, забавляться), votarist (монахиня), acquittance (знакомство), fobbed (надуть, обмануть), mettle (характер, темперамент). В первых трех лексемах Тургенев отметил опечатку, поскольку правильное их написание выглядит так: *daff*, *votares*, *acquaintance*. В остальных двух случаях у писателя, вероятно, возникли вопросы относительно точного значения слов.

Пьесе Шекспира о венецианском мавре (как и «Короля Лира») Тургенев выбрал для перевода на русский язык во время учебы в Петербургском университете. Сравнение с Отелло он использует в повести «Первая любовь» (1860), а в письме к графине Е. Е. Ламберт (от 22 декабря 1861) прибегает к поэтической афористике Шекспира (допуская неточность): «This sorrow's sacred, it strikes where it does love»² [Тургенев 1987, IV: 387].

В «**Ромео и Джульетте**» Тургенев выделяет исключительно речь Меркуцио (акт I, сцена 4), подчеркивая в ней множество отдельных слов. Монолог героя представляет собой лирический этюд о королеве Меб, который вносит в трагедию сказочно-фантастический элемент. Густота подчеркиваний в малых пределах текста позволяет предположить, что писатель готовил его перевод на русский язык. Также интересно и небезосновательно сравнить этот этюд с поздним незаконченным рассказом «Степовик» (1883) — здесь особенно важна подробность и красочность в описании облика фантастического существа.

² Ср. у Шекспира: «This sorrow's heavenly, it strikes where it doth love» (Жестокая печаль — печаль богов, / Карающих своих любимцев).

¹ Подстрочный перевод.

Последними пометами в книге оказываются читательские знаки на ключевых для Тургенева произведениях: «Гамлет» и «Король Лир». Главные образы этих трагедий приобретают в его творчестве концептуальное значение, наиболее ярко воплотившееся в рассказе «Гамлет Щигровского уезда» (1848), речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860) и повести «Степной Король Лир» (1870).

Пометы на «Гамлете» выполнены чернилами в виде коротких черт, то есть Тургенев аккуратно подчеркивает множество отдельных слов в тексте трагедии. Эти обозначения сосредоточены в пределах I (сцена 2–4) и II (сцена 2) актов.

По всей видимости, все выделенные писателем слова относятся к вопросам эквивалентного перевода с английского — короткое подчеркивание отражает именно его кропотливую работу по поиску значения. Вполне вероятно, что Тургенев готовил собственное переложение на русский язык фрагментов из «Гамлета».

В тексте «Короля Лира» Тургенев подчеркивает ногтем сочетание *i the heat* (жар, тепло). Оно принадлежит речи Гонерильи, которая сговаривается со своей сестрой действовать против отца (акт I, сцена 1). Это подчеркивание сделано неслучайно — в книге к выделенным словам дано специальное примечание, которое объясняет их непрямой смысл: «*i the heat* — i.e. we must strike while the irons hot» (*i the heat* — то есть мы должны ударить, пока утюги горячие). Вероятно, трудность перевода побудила и писателя обратиться за пояснением к заметкам в конце тома.

В другом месте Тургенев пытается внести одно исправление в монолог Эдмунда (акт I, сцена 2), дописывая чернилами букву в конце слова «ake» (брат). Однако затем он отказывается от своей правки и зачеркивает ее.

Последней пометой в трагедии стала длинная вертикальная линия (чернила) на полях, выделяющая фрагмент 2-й сцены III акта — песенка шута и следующая за ней небольшая реплика Лира. Этот отрывок принадлежит к одному из самых трагических моментов действия — скитание по голой степи во время бури. Песня шутовского персонажа показала писателю важной с точки зрения ее влияния на эмоционально-психологическое состояние Лира. Именно шут своим взглядом, перенесением высокой драмы в плоскость простого и обыденного («вшей заводит в платье», «парятся в нищей братье»), заставляет короля перейти от стенаний и проклятий к философскому осмыслению своей трагедии, ее принятию. Не случайно он далее замечает: «Я буду терпеть молча. Я не скажу ни слова более». К подобному же способу изображения человеческих страданий Тургенев прибегнет в поздней повести «Степной Король Лир»: через поэтику обыкновенного (провинциального, народного) писатель примиряет драматизм личной судьбы с вопросами общечеловеческого характера¹.

Таким образом, следы тургеневского чтения на томе «The plays and poems of William Shakespeare» ясно свидетельствуют о процессе внимательного и

сосредоточенного постижения художественного мира британского гения на рубеже 1830–1840-х годов. Пометы и маргиналии писателя ценны прежде всего тем, что пунктирно обозначают траекторию развития его собственной эстетико-поэтической парадигмы, точно доказывая исключительность в этом процессе роли Шекспира.

Обобщая читательскую работу Тургенева, приводя ее к общему смысловому знаменателю, можно представить сущность писательского интереса к каждой жанровой модели шекспировского творчества следующим образом: комедия — игра слов за счет асимметрии формы и содержания, идиоматичность, контраст стилей; хроника — насыщенность образа, противоречие характера, напряженный драматизм; трагедия — масштаб конфликта, психологическая точность, многоплановость, тонкий лиризм. Эти выводы в значительной мере подтверждаются тем, в каком направлении в дальнейшем будет развиваться содержательная специфика собственного метода Тургенева.

ЛИТЕРАТУРА

Балыкова Л. А. Мемориальная библиотека И. С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя: дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 2003. — 142 с.

Батюто А. И. <Примечание к письму И. С. Тургенева от 30 мая 1840 года> // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 28 т. Письма в 13 т. — М.: Наука, 1961. — Т. 1. — С. 529–531.

Волков И. О., Жилиякова Э. М. Драматическая природа повести И. С. Тургенева «Степной Король Лир» (по материалам рукописного наследия) // Вестн. Том. гос. ун-та. Филология. — 2017. — № 50. — С. 149–175.

Морозов М. М. Театр Шекспира. — М.: ВТО, 1984. — 319 с.

ОГЛМТ. — Ф. 1. — Оп. 3. — ОФ. 325.

ОРКиР НБ МГУ. — Ф. 20.

Португалов М. В. Тургенев и его предки в качестве читателей // Тургениана: статьи, очерки, библиография. — Орел: Госиздат, 1922. — С. 13–28.

Пушкин А. С. Письмо к издателю «Московского вестника» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 10 т. — М.: Наука, 1964. — Т. 7. — С. 71–76.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма в 18 т. — М.: Наука, 1982. — Т. 1. — 606 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма в 18 т. — М.: Наука, 1987. — Т. 3. — 701 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Письма в 18 т. — М.: Наука, 1987. — Т. 4. — 766 с.

Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. — М.: Academia, 1937. — Т. 1. — 771 с.

A glossary; or, Collection of words, phrases, names, and allusions to customs, proverbs, etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly Shakespeare and his contemporaries / ed. by Nares R. — London, 1822. — 583 p.

West G. «Titan», «onyers» and other difficulties in the Text of 1 «Henry IV» // Shakespeare Quarterly. — 1983. — Vol. 34. — № 3. — P. 330–333.

REFERENCES

Balykova L. A. Memorial'naya biblioteka I. S. Turgeneva kak istochnik dlya izucheniya biografii i tvorchestva pisatelya: dis. ... kand. filol. nauk. — SPb., 2003. — 142 s.

Batyuto A. I. <Primechanie k pis'mu I. S. Turgeneva ot 30 maya 1840 goda> // Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem v 28 t. Pis'ma v 13 t. — M.: Nauka, 1961. — T. 1. — S. 529–531.

¹ См. подробнее: [Волков, Жилиякова 2017].

Volkov I. O., Zhiļyakova E. M. Dramaticheskaya priroda povesti I. S. Turgeneva «Stepnoy Korol' Lir» (po materialam rukopisnogo naslediya) // Vestn. Tom. gos. un-ta. Filologiya. — 2017. — № 50. — С. 149–175.

Morozov M. M. Teatr Shekspira. — М.: VTO, 1984. — 319 s. OGLMT. — F. 1. — Op. 3. — OF. 325.

ORKiR NB MGU. — F. 20.

Portugalov M. V. Turgenev i ego predki v kachestve chitateley // Turgeniana: stat'i, ocherki, bibliografiya. — Orel: Gosizdat, 1922. — S. 13–28.

Pushkin A. S. Pis'mo k izdatelyu «Moskovskogo vestnika» // Pushkin A. S. Poln. sobr. soch. v 10 t. — М.: Nauka, 1964. — Т. 7. — S. 71–76.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem v 30 t. Pis'ma v 18 t. — М.: Nauka, 1982. — Т. 1. — 606 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem v 30 t. Pis'ma v 18 t. — М.: Nauka, 1987. — Т. 3. — 701 s.

Turgenev I. S. Poln. sobr. soch. i pisem v 30 t. Pis'ma v 18 t. — М.: Nauka, 1987. — Т. 4. — 766 s.

Shespir U. Poln. sobr. soch. v 8 t. — М.: Academia, 1937. — Т. 1. — 771 s.

A glossary; or, Collection of words, phrases, names, and allusions to customs, proverbs, etc., which have been thought to require illustration in the works of English authors, particularly Shakespeare and his contemporaries / ed. by Nares R. — London, 1822. — 583 p.

West G. «Titan», «onyers» and other difficulties in the Text of 1 «Henry IV» // Shakespeare Quarterly. — 1983. — Vol. 34. — № 3. — P. 330–333.

Данные об авторе

Иван Олегович Волков — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы, филологический факультет, Национальный исследовательский Томский государственный университет (Томск).

Адрес: 634050, Россия, г. Томск, пр. Ленина, 36.

E-mail: wolkoviv@gmail.com.

About the author

Ivan Olegovych Volkov — Post-graduate Student, Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, National Research Tomsk State University (Tomsk).

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ: НАРРАТИВНЫЙ ДИСКУРС

УДК 821.161.1–31(Чехов А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)53–8,444

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

А. Е. Агратаин
Москва, Россия

ОСОБЕННОСТИ ИМПЛИЦИТНОЙ НАРРАЦИИ В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ЖИВОЙ ТОВАР»: ГЕРОЙ ПЕРЕД ЛИЦОМ УГРОЗЫ ДЕЗИДЕНТИЧНОСТИ¹

Аннотация. Статья посвящена анализу повести А. П. Чехова «Живой товар», которая удостоилась лишь нескольких коротких упоминаний в научной литературе, однако предвосхищает художественные стратегии писателя в зрелый период творчества. Основной предмет настоящей работы — феномен имплицитной наррации. Речь идет о скрытых, неявных повествованиях, косвенно выраженных в тексте с помощью конструкций с прямой и несобственно-прямой речью. Референциальное поле таких повествований охватывает возможные события, постулируемые когнитивной деятельностью персонажей. Главная цель статьи — определить формы репрезентации и функции имплицитных нарративов в структуре чеховского текста. В работе применяются методы современной нарратологии, концептуально обоснованные в исследованиях В. И. Тюпы, В. Шмида, М.-Л. Райан, А. Палмера, П. Рикера. Сплетая «паутину» конфликтующих между собой имплицитных повествований, Чехов создает образ героя, подверженного угрозе дезидентичности. Пытаясь сохранить свою «самость», он создает альтернативную версию реальности, позволяющую, с одной стороны, скрыть неблагоприятные поступки, с другой, — придать телеологический смысл собственному существованию. Также важным результатом проведенного исследования является создание аналитического инструментария, который может послужить моделью для дальнейшего научного поиска в сфере изучения имплицитной наррации в литературной прозе.

Ключевые слова: имплицитная наррация; повести; угрозы; литературное творчество; русские писатели.

А. Е. Agratin
Moscow, Russia

FEATURES OF IMPLICIT NARRATION IN THE A. P. CHEKHOV'S STORY «A LIVING CHATTEL»: CHARACTER TO THE FACE OF THE THREAT OF DISIDENTITY

Abstract. The article is devoted to the analysis of A. P. Chekhov's story «A Living Chattel», which was awarded only a few short references in the literary works, but anticipates the artistic strategies of the writer in the mature period of creativity. The main subject of this work is the phenomenon of implicit narration. It is a question of hidden, implicit narratives, indirectly expressed in the text with the help of constructions with direct and improperly direct speech. The referential field of such narratives encompasses possible events postulated by the cognitive activity of the characters. The main purpose of the article is to determine the forms of representation and function of implicit narratives in the structure of the Chekhov's text. The methods of contemporary narratology conceptually grounded in the researches of V. I. Tiupa, V. Schmid, M.-L. Ryan, A. Palmer, P. Ricœur are used in the article. Weaving the «web» of conflicting implicit narratives, Chekhov creates the image of a character in danger of disidentity. Trying to preserve his «self», he creates an alternative version of reality, which, on the one hand, conceals unseemly acts, on the other hand, gives a teleological meaning to his own existence. Another important result of the study is the creation of analytical tools that can serve as a model for further research in the field of the study of implicit narration in literary prose.

Keywords: implicit narration; story; threat; writing; Russian writers.

Рольное поведение — одна из важнейших характеристик чеховского героя. Однако роль для него — отнюдь не только конвенция, регулирующая взаимоотношения индивидов в социуме. По замечанию А. Д. Степанова, «внешняя рольевая атрибутика является... средством самоидентификации и ориентации в мире героя... В функции внешних (само)идентификаторов... выступают звания, ордена, ритуальные обращения, одежда — любые общепринятые социально-бытовые знаковые системы. Без этих знаков герои теряют идентичность» [Степанов 2005: 226–227].

Следует добавить, что социальная роль в строгом смысле (профессиональный или сословный статус, семейное положение и т. п.) далеко не единственная «маска», примеряемая персонажем. Неред-

ко он мыслит себя участником той или иной истории, то есть разыгрывает *сюжетную* роль: «Чехов скрупулезно исследует процесс превращения действительности в огромную сценическую площадку, на которой герои играют сознательно или неосознанно выбранные роли» [Мазенко 2004].

Пример, ярко иллюстрирующий приведенный выше тезис, — повесть «Живой товар» (1882). Она принадлежит к числу немногочисленных более или менее «объемных» (в сравнении со сценками и короткими юморесками) текстов ранней прозы писателя наряду с «Цветами запоздалыми» и «Драмой на охоте». Следует добавить, что данное произведение удостоилось лишь нескольких коротких упоминаний в научной литературе [Алехина 2015; Борисова 2015; Еранова 2006; Левидова 2005]. Отчасти этим объясняется наш интерес к выбранному предмету исследования.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

В повести рассказывается о молодой женщине Лизе, которая за спиной у своего супруга встречается с любовником Грохольским. Последний, размышляя над тем, как избавиться от мешающего ему Ивана Петровича Бугрова (именно так зовут мужа главной героини), решает выкупить Лизу за сто пятьдесят тысяч рублей. Иван Петрович принимает предложение своего соперника. Грохольский и Лиза уезжают в Крым, но через какое-то время встречаются там Бугрова, который становится их соседом по даче. Лиза, тоскуя по прежней жизни в Москве и лелея надежду ее вернуть, начинает тайно видеться с Иваном Петровичем. Тем не менее, Грохольскому вновь удается его подкупить («торговец» ограничивается суммой в сто десять тысяч), и Бугров отправляется домой в одиночестве. Лиза, будучи неспособной больше терпеть унылое существование в компании любовника, уезжает к супругу. Вскоре за ней следует и Грохольский. В итоге персонажи возвращаются к той же ситуации, с которой и начали свое приключение: Лиза делит кров с мужем, что не останавливает ее от свиданий с Грохольским.

История «делки», предметом которой становится супруга Бугрова, сама по себе не представляет большого интереса. Важно то, как на происходящее смотрят герои повести. Из их диалогов становится ясно, что они попросту ничего не видят или, вероятнее всего, не желают видеть, подменяя реальность вымышленным сюжетом. Постараемся понять, в чем состоит сам «механизм» такой подмены.

Прежде всего, герои вольно или невольно уподобляются актерам. После неловкого общения с Бугровым Грохольскому, вынужденному притворяться и скрывать свою связь с Лизой, «казалось, что на его спину смотрит тысяча глаз». «То же чувствует освищенный актер, удаляясь с авансцены» [Чехов 1974: 361], — описывает состояние персонажа рассказчик. Горе-любовник, обратившись к Ивану Петровичу с пафосной речью, «завизжал высоким тенором» [Чехов 1974: 365]. «Воображая себя больным катаром легких» [Чехов 1974: 369], Грохольский «провел пальцами от одного плеча до другого. Грудь, мол, слаба, а потому кричать... невозможно» [Чехов 1974: 376]. Он «стыдливо опускал глазки» [Чехов 1974: 381], когда смотрел на французенок, поселившихся на даче Бугрова. Кстати, эта случайная удача воспринимается Грохольским тоже в театральном духе: «Наконец таки, после долгого мучительного антракта, он почувствовал себя опять счастливым и покойным» [Чехов 1974: 381].

Бугров ничуть не менее «артистичен». Разбогатев, теперь уже бывший муж разряжается как будто для выхода на сцену: «Бугров был неузнаваем. Костюм свеженький, прямо с иголки, из французского трико, самый наимодевший, облекал его большое тело, ничего доселе не носившее, кроме обыкновенного вицмундира. На ногах блестели полуштиблеты с сверкающими пряжками». Герой эффектно заявил о намерениях взять сына под свою опеку и не пошел, а, «блестящий, полетел вниз по лестнице, рассекая воздух дорогою тростью» [Чехов 1974: 368]. Позерство чрезвычайно свойственно Бугрову: «Ордена обыкновенно он не носил, но перед родней Иван Петрович

любил ломаться. Находясь в обществе родни, он всегда надевал Станислава» [Чехов 1974: 379]. Разговор с Лизой персонаж сопровождает характерной мимикой: «...в наплыве религиозных чувств Бугров поднял глаза к небу» [Чехов 1974: 386].

Может показаться, что герои, общаясь друг с другом, дают оценку событиям, разворачивающимся на страницах повести. На самом деле их реплики служат генерации альтернативных историй, где коммуниканты выступают в качестве главных действующих лиц. Выбор амплуа (обретший истинное счастье Грохольский, франтоватый и успешный Бугров) — начальный шаг к погружению в мир иллюзий, оформленных в виде ряда нарративов¹.

Принципиально важный для всей структуры текста нарратив (НГ) принадлежит Грохольскому (реконструируется исходя из его точки зрения). Повествование задается следующей системой персонажей (условными значками «+» и «-», охарактеризуем их как положительных или отрицательных): муж (-*), любовник (+), жена / любовница (+). Следует отметить, что образ супруга-деспота несколько смягчен: он несчастен и скорее потенциально претендует на статус отрицательного героя (станет таковым, если не позволит жене уйти). Очерченная выше расстановка сил репрезентирована в нескольких фразах Грохольского, открывающих историю двух влюбленных, вынужденных таить свои чувства: «Я люблю тебя... Я не в силах делиться с твоим мужем. Я мысленно рву его на клочки, когда думаю, что и он любит тебя... Тебя разве не терзает мысль, что над твоей душой вечно торчит этот человек? Человек, которого ты не любишь, быть может, что очень естественно, ненавидишь... Мы обманываем его, а это... нечестно...» [Чехов 1974: 359].

Грохольский осуществляет эпизодизацию как бы просвечивающего сквозь его высказывания нарратива (далее обозначим ключевые эпизоды² цифрами), который можно условно разделить на три части по месту их возникновения и одновременно локализации изображаемых событий.

Первая — «московская» (М) — в основном посвящена планам героя на будущее. Он намеревается признаться во всем Бугрову (1): «Я нахожу нужным, обязательным объявить ему о нашей связи и оставить его, зажить на свободе» [Чехов 1974: 359].

¹ Термин «нарратив» («повествование») используется в широком значении: это не только словесный рассказ, но и невербальные, а также имплицитные формы презентации событий. Мы, вслед за Дж. Брунером, не проводим строгих различий между «нарративным способом мышления» и «формами нарративного дискурса»: для нас важно «не то, как нарратив построен текстуально, а скорее то, как он используется в качестве ментального инструмента конструирования реальности» [Bruner 1991: 5–6; перевод наш. — А. А.].

² Под эпизодом мы понимаем сегмент повествовательного дискурса, характеризующийся единством места, времени и состава действующих лиц. Конечно, в рамках ментального нарратива, представляющего собой скорее некий «набросок» событий, нежели полноценный рассказ, границы между этими сегментами недостаточно четкие, но даже при минимальном «масштабировании» рассказываемой истории, эпизод остается основной конструктивной единицей повествования: «Устраняя границы между эпизодами, рассказываемое событие можно сжать до одного эпизода...». Для идентификации события необходимо наличие хотя бы одного «макроэпизода»: «...при устранении границ этого последнего исчезнет и само событие» [Тюпа 2010: 149].

Кроме того, хочет сбежать с Лизой (2): «В именье ко мне... В Крым потом... Ночью можно. Поезд в половину второго». Грохольский тут же корректирует эпизод 1, синхронизируя его с эпизодом 2 (1*): персонаж решает по дороге в Крым написать послание обманутому мужу [Чехов 1974: 360]. Данное исправление оказывается далеко не последним. Грохольский сталкивается с необходимостью устного разговора с Иваном Петровичем (1**), после того как тот неожиданно застаёт «преступников» в гостиной. Именно в этой точке рассматриваемое повествование из проспективного плана (П) переводится в синхронный (С) — Грохольский буквально на ходу сочиняет жизненный сценарий. Признание дополняется актом жертвы (1***), за ширмой которого скрывается купля-продажа Лизы: «Хотите... пятьдесят тысяч?... Это не подкуп, не купля... Я хочу только жертвой с своей стороны загладить хоть несколько вашу неизмеримую потерю... Хотите сто тысяч? Я готов! Сто тысяч хотите?» [365].

Вторая часть НГ — «крымская» (К) — создается во время пребывания Грохольского на юге. Ход событий замедляется: теперь герой большее внимание уделяет их контексту, основные составляющие которого — мнимая болезнь и безусловная взаимная любовь (3): «Он был бесконечно счастлив, несмотря на воображаемый катар легких...» [Чехов 1974: 369] — отмечает рассказчик. Таким образом Грохольский привносит в разыгрываемую им драму нотки трагизма. Однако он все же не может обойтись сентиментальным созерцанием своего существования. Персонаж возвращается к эпизоду 1*: «Меня мучает мысль о... твоём муже, — обращается герой к Лизе. — Ведь мы отняли у него его счастье! Разрушили, раздробили! Свое счастье мы построили на развалинах его счастья... Боюсь за него! Ах, как боюсь! Написать бы ему, что ли? Его утешить нужно...» [Чехов 1974: 371]. Возможно, этот повтор и был предвестием скорого краха симулятивной конструкции, выстроенной Грохольским. Когда интерес любовницы к нему угасает, герой вынужден модифицировать НГ на уровне системы персонажей. Из абсолютно прозрачной в своих чувствах возлюбленной Лиза превращается в «сфинкса» [Чехов 1974: 382]. Грохольский вновь прибегает к мотиву жертвы — на сей раз он поступает покоем (4). В связи с приездом отца Бугрова, тот просит скрыть Лизу от глаз свекра. Грохольский сразу же снабжает событие предсказуемой интерпретацией: «Это можно... Если он жертвует, то почему же нам не жертвовать?» [Чехов 1974: 378]. Очень скоро персонаж во второй раз жертвует деньгами, мечтая вернуть «товар» (1***). Теперь замаскировать цинизм поступка крайне сложно: выкуп — уже не компенсация мужниного счастья, а отчаянная попытка любовника удержать свое. Бугров рассматривается скорее как персона нон-грата, нежели мученик: «Расстаться нужно... Необходимо даже... Вы извините меня, но... вы сами, конечно, понимаете, что в подобных случаях совместное житье наводит на... размышления...» — замаявшись, обращается к нему Грохольский, но тут же старается использовать привычную объяснительную схему: «Верьте, Иван Петрович,

что воспоминание о вас мы сохраним самое лестное! Жертва, которую...» — не заканчивает герой своего проникновенного монолога [Чехов 1974: 384]. НГ все больше начинает напоминать заевшую пластинку. За жертвой должна последовать череда безоблачных дней с возлюбленной (3). Этот императив аксиоматично принимается Грохольским, даже когда неприязнь к нему Лизы становится очевидной: персонаж «по-прежнему не отрывал от нее глаз и улаждал себя мыслью: «Как я счастлив!». Бедняга на самом деле чувствовал себя ужасно счастливым» [Чехов 1974: 385].

Третью часть НГ — вновь назовем ее «московской» (М II) — Грохольский сочиняет после возвращения в столицу. Он, в соответствии с новыми обстоятельствами, дополняет характеристики и соотношения «актантов» своей истории, чтобы сохранить в целостности ее «остов». Бугров становится «благородным тираном» [Чехов 1974: 390], «встретившим» Грохольского «с распростертыми объятиями и оставившим его гостить у себя на неопределенное время» [Чехов 1974: 389], правда, в роли прислуги: он играет семье Бугровых на гитаре, поет, красит весла, получая от «хозяина» выговор за неудовлетворительно выполненную работу [Чехов 1974: 390]. Грохольский же с радостью принимает эту роль, продолжая вместе с тем выступать в функции все того же тайного любовника жены. Слабохарактерность персонаж превращает в свой отличительный признак, оправдывая ее ретроспективным повествованием (НГ*): «Да, я слабохарактерный человек... Всё это верно. Уродился таким (3). Вы знаете, как я произошёл? Мой покойный папаша сильно угнетал одного маленького чиновника. Страсть как угнетал! Жизнь ему отравлял! (1) Ну-с... А мамаша покойница была сердобольная, из народа она была, мещаночка... Из жалости взяла и приблизила к себе этого чиновника... (2) Ну-с... Я и произошёл... От угнетенного... Где же тут характеру взяться? Откуда?» [Чехов 1974: 391].

В стержневой для всей повести НГ вплетаются и соперничают с ним повествования Бугрова. Первое из них (НБ I) — проспективное — составляет конкуренцию НГ уже на этапе построения системы персонажей. Догадавшись о связи между женой и Грохольским, оскорбленный супруг очерчивает круг участников пикантной истории — муж (+), жена / любовница (–), любовник (–) — и гипотетическую цепочку составляющих ее событий: «...если я тебя хоть еще раз... (слушай!!) увижу с этим мерзавцем, то... не проси милости! В Сибирь пойду (3), а убью! (2) И его! (1) Ничего мне не стоит!» [Чехов 1974: 362].

Выгодное денежное предложение (1***) приводит Ивана Петровича к слабо нарративизированному, но все же имеющим литературное (романное) происхождение фантазиям о прекрасном будущем (эпизод I, НБ II): «Река, глубокая, с рыбой, широкий сад с узенькими аллеями, фонтанчиками, тенями, цветами, беседками, роскошная дача с террасами и башней, с Эоловой арфой и серебряными колокольчиками... (О существовании Эоловой арфы он узнал из немецких романов)... В пять часов вставать, в девять ложиться; днем ловить рыбу, охотиться, бе-

седовать с мужчиной... Хорошо!» [Чехов 1974: 366]. По степени идиличности эти фантазии сходны с представлениями Грохольского о не менее прекрасном настоящем (начало «крымской» части — 3 НГ). Поселившись на даче в непосредственной близости от жены, Бугров, не способный «выбросить из своей головы образ Лизы, который неотступно следовал за ним во всех его мечтах» [Чехов 1974: 367], обеспечивает НБ II системой персонажей: муж (+), жена / любовница (+), любовник (-). Распределение ролей почти такое же, как в НГ, с той разницей, что муж и любовник меняются «знаками», а последний оценивается чисто негативно (напомним, что Иван Петрович все-таки был защищен ролью невинно пострадавшего). Бугров, как когда-то Грохольский, секретно видится с Лизой. Испытывая серьезные финансовые трудности, муж, в отличие от своего соперника, не желает совершать бегства с законной супругой, предлагая ей время от времени встречаться. Он набрасывает краткий план подобных встреч (2): «Я к тебе, Лизанька, и ночью приеду... Не беспокойся... Я в Федосии, близко... Буду жить здесь около тебя, пока всего не профинчу...» [Чехов 1974: 387].

Иван Петрович как будто сдает позиции, согласившись на «взятку» (эпизод 1*** НГ). Однако, вопреки его ожиданиям, избранная повествовательная стратегия все же срывается, и Лиза, подчинившись весьма привлекательной для нее на тот момент нарративной «программе» (измена любовнику) и, проигнорировав тот факт, что муж, несмотря на обещания, уехал, отправляется за ним в Москву. Иными словами, поступок героини — реализация проспективного события (3), подразумеваемого НБ II с самого начала. Расставание с Иваном Петровичем тоже было выполнением «программы» — как и теперь, не ее собственной, а Грохольского (НГ). Для достижения его целей Лиза даже отказалась от маленького сына [Чехов 1974: 368]. Попутно отметим, что она, и по причине недалекости, и ввиду навязанной ей мужчинами роли, берет на себя функцию пассивного исполнителя их воли. Лизе как бы *не дают голоса*: «авторами-повествователями» являются исключительно Грохольский и Бугров. Реплик героини в тексте произведения и вправду крайне мало, а те, что есть, совершенно искренни и, если и служат порождению некой альтернативной реальности, то лишь через посредство нарративов (НГ и НБ), которыми эти реплики предзаданы. Возможно, именно поэтому Лиза сравнивается с ребенком: «Она глядела на потолок и всхлипывала, имея на лице выражение кающейся девочки, которую хотят наказать» [Чехов 1974: 362]. Таковой супругу, в конечном счете, делает муж: «Он обращался со своей двадцатилетней женой, как с ребенком!» [Чехов 1974: 363].

Главный удар Бугров наносит по «крымской», центральной части НГ, предполагающей отсутствие каких бы то ни было потрясений. Период М II «автобиографии» Грохольского — жалкая попытка уберечь остатки былого величия: Иван Петрович уже возвел на них совсем другой мир, где соперник вычеркнут из перечня главных действующих лиц, а положительные герои одержали долгожданную победу (4 — развязка НБ II).

«Паутина» нарративов, пронизывающих повесть Чехова, иллюстрируется следующей схемой:

НГ	НБ I (П)	НБ II
Муж (-*), любовник (+), жена / любовница (+)	Муж (+), жена / любовница (-), любовник (-)	
М I	1	
1 (П)	2	
2 (П)	3	
1* (П)		
1** (С)		
1*** (С)	● →	1 (П) ~ 3 НГ
К (С)		Муж (+), жена / любовница (+), любовник (-)
3		
4		
1***	← ●	2 (П) ~ М I (П)
3		3 (П)
М II (С)		4 (С)
НГ* (Р)		
1		
2		
3		

Получается, что эпизод «жертвы» НГ — фактор возникновения НБ II, который впоследствии обезвредит Грохольского, причем началом разрушения его повествовательного универсума можно считать все тот же эпизод «жертвы», безуспешно актуализируемый вновь. Как видно из схемы, на страницах чеховского произведения НБ II не только борется с НГ за право оперирования жизненными фактами согласно тем или иным интерпретационным моделям, но и копирует конкурентный нарратив: мечты Бугрова похожи на «крымские» фантазии Грохольского (1 (П) ~ 3 НГ), заговорщицкие планы Ивана Петровича относительно дальнейших сношений с Лизой по способу подачи чем-то напоминают беседы любовников за спиной у мужа в начале «Живого товара» (2 (П) ~ М I (П)).

Текст Чехова представляет собой систему так называемых «встроенных нарративов» (термин когнитивной нарратологии, встречающийся в работах М.-Л. Райан и А. Палмера [Palmer 2004]) — «любых похожих на истории представлений, возникающих в сознании героя» [Ryan 1986 (I): 320] и «связывающих состояния и события» повествуемого мира «в каузальную цепь» [Ryan 1986 (II): 108]. Мы предпочитаем именовать подобные структуры имплицитными нарративами (повествованиями), а феномен их присутствия и функционирования в тексте — имплицитной нарративацией. Предлагаемая нами терминология интуитивно понятна и более органично вписывается в систему междисциплинарных категорий¹.

¹ Понятие имплицитности широко используется в работах по лингвистике, литературоведению, культурологии (см., напри-

Подобные построения имеют свои индексы в структуре повествования.

Прежде всего, обращают на себя внимание синтаксические конструкции с несобственно-прямой речью (НПР) — они незаметно вводят в текст имплицитные нарративы, в то же время четко указывая на их персонажное «авторство». Неслучайно повесть открывается пассажем, переполненным романтико-сентиментальными клише, столь свойственными дискурсу Грохольского: «Он весь обратился в зрение. Какой хорошенькой казалась она ему, освещенная лучами заходящего солнца! // Заходящее солнце, золотое, подернутое слегка пурпуром, всё целиком было видно в окно. // Всю гостиную и, в том числе, Лизу оно осветило ярким, не режущим глаза, светом и положило на короткое время позолоту...» [Чехов 1974: 359]. Особенно ярко на фоне этой портретной зарисовки звучат слова рассказчика о «кошачьем» [Чехов 1974: 358], а впоследствии «тюленьем» [Чехов 1974: 389] личике жены Бугрова. Обвинительное восклицание Грохольского хоть формально и принадлежит речи «диегетического нарратора» [Шмид 2003: 81], фактически приписывается разочарованному «идеалисту»-любовнику: «Боже мой, как жестока эта женщина! Она начала плакать, жаловаться, исчислять все недостатки своего любовника, свои мучения... Грохольский, слушая ее, почувствовал себя разбойником, злодеем, губителем...» [Чехов 1974: 387]. Грезы Ивана Петровича после получения денег также оформляются с помощью НПР: «Каким великолепным воздухом пахло на его лицо и шею! Таким воздухом хорошо дышать, развываясь на подушках коляски... Там, далеко за городом, около деревень и дач воздух еще лучше... Бугров даже улыбнулся, мечтая о воздухе, который окутает его» [Чехов 1974: 367].

Еще один прием, высвечивающий фиктивность имплицитных повествований, — манифестация рассказчиком истинных причин действий героев. Покупка «старичка-пони» в подарок Лизе легко можно истолковать как трогательный жест героя идиллического нарратива — проявление нежности Грохольского к возлюбленной. Однако персонаж, «боящийся быстрой езды, нарочно купил для Лизы плохую лошадь». Осторожная просьба «больного», сопровождаемая аккуратной уступкой («Лиза! Не зажечь ли лампу? В темноте посидим, мой ангел?») трагедизируется прозаическим комментарием нарратора: «...спросил Грохольский, боявшийся, чтобы в молоко не упала муха и в темноте не была бы проглочена» [Чехов 1974: 370].

Можно ли считать имплицитные повествования сознательной и хорошо рассчитанной уловкой, применяемой героями для достижения своих целей, или же они сами становятся жертвой собственной лжи? Сложно дать однозначный ответ на этот вопрос, однако мы все же склоняемся ко второму варианту. Персонажи *верят* себе — но не потому, что они глупы или слепы, а потому, что нарратив им жизненно необходим.

Грохольскому он помогает уйти от ответственности. Ход событий видится персонажу фатальным, не зависящим от чьей-либо воли — он как бы со стороны глядит на них, «рассказывая» о происходящем. История, или судьба (в данном случае это синонимы), ведет героя за собой.

Обращаясь к Бугрову с признанием, Грохольский сокрушенно констатирует: «Судите нас со всею строгостью человека, у которого мы... судьба отняла счастье!» [Чехов 1974: 364–365]. Неожиданная встреча с Иваном Петровичем в Крыму получает роковой смысл: «Ну, кто мог ожидать, что мы тут встретимся? Ну... так и быть... Пусть. Судьбе, значит, так угодно» [Чехов 1974: 375]. Приезд отца Петра и обусловленная им изоляция Лизы видятся персонажу неизбежными: «Лиза умирала от скуки. Грохольский тоже страдал. Ему приходилось гулять одному, без пары. Он чуть не плакал, но... нужно было покориться судьбе». За долгожданное расставание с Петром измучившийся от одиночества любовник «благословлял свою судьбу» [Чехов 1974: 379]. Исчезновение Бугрова и его увлечение француженками трактуется в том же духе: «Но судьба скоро сжалилась над ним¹... Иван Петрович вдруг пропал куда-то на целую неделю» [Чехов 1974: 380]. С этой точки зрения возобновившееся общение Лизы и Бугрова, их заговор против Грохольского — произвол высших сил: «У судьбы нет сердца. Она играет Грохольскими, Лизами, Иванами, Мишутками, как пешками...» [Чехов 1974: 381].

Героям нужен нарратив, чтобы не потерять себя в вихре хаотичного, нецелесообразного бытия.

Именно за пределами «повестуемого мира», в период знакомства с француженками Бугров утрачивает идентичность. Из успешного и самоуверенного шеголя он превращается в настоящего растяпу, вокруг которого творится полный беспорядок: «На рояле валялись тарелки с кусочками хлеба, на стуле стоял стакан, под столом корзина с каким-то безобразным тряпьем. На окнах была рассыпана ореховая скорлупа. . . Сам Бугров, когда вошел Грохольский, тоже был не совсем в порядке. Он шагал по зале, розовый, непричесанный, в дезабилье, и говорил сам с собою...» [Чехов 1974: 383]. Добавим, что в рассматриваемом аспекте игра, которую Иван Петрович затеял с новыми подругами, приобретает символический смысл: одинаковые движения, методически совершаемые Бугровым («Поднявши обеих дам на террасу, он поднял и Мишутку. Дамы сбежали вниз, и опять началось то же поднятие...» [Чехов 1974: 381]) словно противопоставлены событийному модусу существования — герой загоняет себя в порочный круг, отвлекаясь от нарративного конструирования своего «я».

В конце произведения Грохольский также оказывается на грани утраты идентичности. «Заспанный, нечесанный, небритый» [Чехов 1974: 389], он меньше всего похож на ловеласа, «избалованного женщинами, любившего и разлюбившего на своем веку сотни раз» [Чехов 1974: 358], каким герой предстает (или во всяком случае позиционирует

мер: [Акимова 1997; Багдасарян 1983; Ветошкин 1999; Дугинова 2000; Ермакова 2010; Просяникова 2004; Вульф 2009]).

¹ Грохольским. — А. А.

себя) в начале повести. Только лишь непоколебимая вера в свой «сценарий» (вновь персонаж возвращает Бугрову ампулу тирана, а Лизе — несчастной жены, которая «скоро сознала свою ошибку и опять отдалась» [Чехов 1974: 390] любовнику, будучи не в силах сопротивляться вспыхнувшему чувству) позволяет Грохольскому держаться на плаву.

Герои сталкиваются с проблемой «повествовательной идентичности» (П. Рикер). Речь идет о «такой форме идентичности, к которой человек способен прийти посредством повествовательной деятельности» [Рикер 1995]. Субъект в процессе обнаружения «самости» пользуется нарративом, мыслит о себе как о другом, осуществляет «идентификацию с другим». Писатель подчеркивает напряжение, возникающее между ролью, которую присваивает себе герой, и реальностью его поступка. «Я-для-себя» может разительно отличаться от условно объективного образа «деятеля», возникающего в дискурсе чеховского нарратора. В конечном счете чеховский персонаж все время пребывает перед лицом угрозы дезидентичности — нарратив, с одной стороны, позволяет ему предотвратить опасность потери «самости», с другой — приближает эту опасность, поскольку герой занимается самообманом, адаптируя жизнь к стандартным повествовательным шаблонам.

Итак, имплицитная наррация в повести «Живой товар» служит постановке экзистенциального вопроса о самом присутствии человека в мире. Многие произведения ранней прозы Чехова в той или иной степени репрезентируют исследованные в статье способы повествования. Склонность к ментальному «рассказыванию» проявляют герои сценки и рассказов «Тряпка», «Мститель», «Тяжелые люди» и мн. др. Однако в рамках «средней» эпической формы имплицитная наррация демонстрирует более широкие возможности — прежде всего в раскрытии философских воззрений писателя. В зрелом чеховском творчестве именно повесть станет тем жанровым полем, на котором развернется «игра» скрытых нарративов («Скучная история», «Дуэль»). Следует добавить, что предложенный в статье аналитический инструментариум несовершенен и позволяет лишь частично увидеть повествовательный «рисунок» чеховского текста. Эпизодизация имплицитных нарративов послужила нам не более чем удобным средством их описания, однако «кадрирование» придуманных героями сюжетов может также рассматриваться в контексте стилистических и композиционных задач, которые ставил перед собой Чехов-художник. В связи с этим имеет смысл различать сами «сценарии», генерируемые персонажем, и место (функции) этих «сценариев» в произведении (собственно имплицитную наррацию). Дальнейшая разработка предложенной нами темы потребует не только совершенствования категориального аппарата когнитивной нарратологии, но и обращения к более обширному литературному материалу.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова И. И. Способы выражения имплицитной информации художественного дискурса (на материале произведений В. Набокова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 1997. — 20 с.

Алехина И. В. Эволюция повествования в рассказах А. П. Чехова «Зеленая коса», «Живой товар», «Цветы запоздалые» // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: материалы XXVI международной научно-практической конференции. — М.: Научно-информационный издательский центр «Институт стратегических исследований», 2015. — С. 104–110.

Багдасарян В. Х. Проблема имплицитного (логико-методологического анализа). — Ер.: Изд-во АН АРМССР, 1983. — 138 с.

Борисова К. В. Актеры в жизни и на сцене (особенности жестового поведения героев в ранней прозе А. П. Чехова) // Вестник Новгородского государственного университета. — 2015. — № 87. — Ч. 1. — С. 36–39.

Ветошкин А. А. Подтекст как выразительное средство языка: дис. ... канд. филол. наук. — Саранск, 1999. — 145 с.

Вульф К. К генезису социального. Мимезис, перформативность, ритуал. — СПб.: Интерсоцис, 2009. — 164 с.

Дугинова И. Л. Прагматика подтекста (на материале русской прозы XX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Череповец, 2000. — Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/pragmatika-podteksta-na-materiale-russkoi-prozy-xx-veka> (дата обращения: 01.04.2018).

Еранова Ю. И. Художественная символика в прозе А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Астрахань, 2006. — 21 с.

Ермакова Е. В. Имплицитность в художественном тексте: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — Саратов, 2010. — Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/implitsitnost-v-khudozhestvennom-tekste> (дата обращения: 01.04.2018).

Левицова И. М. От Шервуда Андерсона до Джона Чивера (Чехов и американские прозаики) // Чехов и мировая литература: в 3-х кн. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — Кн. 2. — С. 714–729.

Мазенко В. С. Игровое начало в произведениях А. П. Чехова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж, 2004. — Режим доступа: <http://www.dissertcat.com/content/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyakh-ap-chekhova> (дата обращения: 01.04.2018).

Присянникова О. И. Актуализация имплицитности художественной детали в текстах психологической прозы (на материале английского психологического рассказа XX в.): дис. ... канд. филол. наук. — СПб.—Пушкин, 2004. — 174 с.

Рикер П. Повествовательная идентичность // Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. — М.: Academia, 1995. — С. 19–37. — Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (дата обращения: 01.04.2018).

Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 400 с.

Тюпа В. И. Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 320 с.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. — М.: Наука, 1974. — Т. I. — 608 с.

Шмид В. Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

Bruner J. The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. — 1991. — Vol. 18. — № 1. — P. 1–21.

Palmer A. Fictional Minds. — Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. — 276 p.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and Tellability // Style. — 1986. — Vol. 20. — № 3. — P. 319–340.

Ryan M.-L. Embedded Narratives and The Structure of Plans // Text. — 1986. — № 6 (1). — P. 107–142.

REFERENCES

- Akimova I. I.* Sposoby vyrazheniya implitsitnoy informatsii khudozhestvennogo diskursa (na materiale proizvedeniy V. Nabokova): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — M., 1997. — 20 s.
- Alekhina I. V.* Evolyutsiya povestvovaniya v rasskazakh A. P. Chekhova «Zelenaya kosa», «Zhivoy tovar», «Tsvety zapozdalye» // *Sovremennye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk: materialy XXVI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii.* — M.: Nauchno-informatsionnyy izdatel'skiy tsentr «Institut strategicheskikh issledovaniy», 2015. — S. 104–110.
- Bagdasaryan V. Kh.* Problema implitsitnogo (logiko-metodologicheskoy analiz). — Er.: Izd-vo AN ARmSSR, 1983. — 138 s.
- Borisova K. V.* Aktery v zhizni i na stsene (osobennosti zhestovogo povedeniya geroyev v ranney proze A. P. Chekhova) // *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta.* — 2015. — № 87. — Ch. 1. — S. 36–39.
- Vetoshkin A. A.* Podtekst kak vyrazitel'noe sredstvo yazyka: dis. ... kand. filol. nauk. — Saransk, 1999. — 145 s.
- Vul'f K. K.* K genezisu sotsial'nogo. Mimesis, performativnost', ritual. — SPb.: Intersotsis, 2009. — 164 s.
- Duginova I. L.* Pragmatika podteksta (na materiale russkoy prozy XX v.): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Cherepovets, 2000. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/pragmatika-podteksta-na-materiale-russkoi-prozy-xx-veka> (data obrashcheniya: 01.04.2018).
- Eranova Yu. I.* Khudozhestvennaya simbolika v proze A. P. Chekhova: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Astrakhan', 2006. — 21 s.
- Ermakova E. V.* Implitsitnost' v khudozhestvennom tekste: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. — Saratov, 2010. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/implitsitnost-v-khudozhestvennom-tekste> (data obrashcheniya: 01.04.2018).
- Levidova I. M.* Ot Shervuda Andersona do Dzhona Chivera (Chekhov i amerikanskie prozaiki) // *Chekhov i mirovaya literatura: v 3-kh kn.* — M.: IMLI RAN, 2005. — Kn. 2. — S. 714–729.
- Mazenko V. S.* Igrovoe nachalo v proizvedeniyakh A. P. Chekhova: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Voronezh, 2004. — Rezhim dostupa: <http://www.disscat.com/content/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyakh-ap-chekhova> (data obrashcheniya: 01.04.2018).
- Prosyannikova O. I.* Aktualizatsiya implitsitnosti khudozhestvennoy detali v tekstakh psikhologicheskoy prozy (na materiale angliyskogo psikhologicheskogo rasskaza XX v.): dis. ... kand. filol. nauk. — SPb.—Pushkin, 2004. — 174 s.
- Riker P.* Povestvovatel'naya identichnost' // *Germenevtika. Etika. Politika: Moskovskie lektsii i interv'y.* — M.: Academia, 1995. — S. 19–37. — Rezhim dostupa: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Rik/pov_ident.php (data obrashcheniya: 01.04.2018).
- Stepanov A. D.* Problemy kommunikatsii u Chekhova. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2005. — 400 s.
- Tyupa V. I.* Diskursnye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2010. — 320 s.
- Chekhov A. P.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 30 t. — M.: Nauka, 1974. — T. I. — 608 s.
- Shmid V.* Narratologiya. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2003. — 312 s.
- Bruner J.* The Narrative Construction of Reality // *Critical Inquiry.* — 1991. — Vol. 18. — № 1. — P. 1–21.
- Palmer A.* Fictional Minds. — Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004. — 276 p.
- Ryan M.-L.* Embedded Narratives and Tellability // *Style.* — 1986. — Vol. 20. — № 3. — P. 319–340.
- Ryan M.-L.* Embedded Narratives and The Structure of Plans // *Text.* — 1986. — № 6 (1). — P. 107–142.

Данные об авторе

Андрей Евгеньевич Агратин — кандидат филологический наук, научный сотрудник Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, Российский государственный гуманитарный университет; старший педагог подготовительного факультета, Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина (Москва).

Адрес: 125993, Россия, ГСП-3, г. Москва, Миусская площадь, 6; 117485, Россия, г. Москва, ул. Академика Волгина, 6.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru.

About the author

Andrey Evgenievich Agratin — Candidate of Philology, Research Fellow of the Centre for the Cognitive Programs and Technologies of the Russian State University for the Humanities; Senior Teacher of the Preparatory Faculty of the Pushkin State Russian Language Institute (Moscow).

УДК 821.161.1-1(Введенский А.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,445

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.01

Д. С. Московская
Москва, Россия

ИСТОРИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ ПОЭМЫ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО «МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

Аннотация. Обэриуты, Даниил Хармс и Александр Введенский экспериментировали со словом и сделали частью своей поэтической программы отказ от дискурсивности. Непостижимость авангардного текста канонизировалась культом авангарда. Однако научный подход требует вписать обэриутов в историко-литературный процесс времени. Ближайшим контекстом творчества Введенского является его принадлежность к кругу почитателей Велимира Хлебникова. В свете историко-литературного подхода поэма «Минин и Пожарский» связана с историософией В. Хлебникова. Н. Степанов указал на важный для Хлебникова фактор народа и его языка в истории, на богатство корней российского прошлого в его связях с Востоком, что позволило исследователю говорить о своеобразной версии славянофильства Хлебникова. Хлебниковская традиция позволяет установить горизонты социальной полемики поэмы Введенского, которая была создана в канун 10-летия Советской власти. На это время приходится вершина нэпа, торжество культурничества и борьбы за новый быт. Ее итогом, по замыслу Троцкого, должно было стать уничтожение национального бытового уклада, национальной культуры и всеобщая унификация на западный манер как требование новой советской цивилизации. Вслед за Хлебниковым Введенский избирает в русской истории ее поворотные точки и сравнивает их с современной историей. Таким историческим событием предоставляется ему эпоха второй русской Смуты. В изображении героев Смутного времени Введенский ориентировался на историографию XIX века. Внутренняя хронология поэмы соединяет события трех войн, 1612, 1709, 1812 годов и Гражданской войны в России, которые сливаются в мощный национально-патриотический и гражданский аккорд. Его символическим выразителем в поэме стал памятник Мартоса на Красной площади. В нумерологии Введенского прослеживаются хлебниковские поиски исторических закономерностей, его Доски судеб. Поэт выстраивает ассоциативную цепочку, ведущую читателя через пушкинские военно-исторические тексты, «Полтаву», «Пугачева», «Капитанскую дочку», к текстам современным — к есенинско-хлебниковскому «Пугачеву». Поэма обретает новый исторический маркер, означающий трагедию революции, трагедию казачества, трагедию русской патриархальной крестьянской страны. Поэма Введенского — еще одна характерная черта своеобразия русского футуризма с его ориентацией на национальную культуру и ценности, которые найдут вскоре отражение в журнале «Новый Лэф».

Ключевые слова: историко-литературный процесс; авангард; историография; исторический нарратив; славянофильство; национальная культура; русские поэты; поэтическое творчество; поэмы.

D. S. Moskovskaya
Moscow, Russia

THE HISTORICAL NARRATIVE OF THE POEM BY ALEXANDER VVEDENSKY «MININ AND POZHARSKY»

Abstract. Oberiuts, Daniil Kharms and Alexander Vvedensky experimented with the word and made part of their poetic program a rejection of discursiveness. The incomprehensibility of the avant-garde text was canonized by the cult of the avant-garde. However, the scientific approach requires to find the place of oberiuts heritage in the historical and literary process of the time. The closest context of Vvedensky's work is his belonging to the circle of admirers of Velimir Khlebnikov. In the light of the historical-literary approach, the poem «Minin and Pozharsky» is connected with the historiography of V. Khlebnikov. N. Stepanov pointed to the important factor for Khlebnikov of the national language and history, the richness of the roots of the Russian past in its connections with the East, which enables the researcher to talk about a peculiar version of Khlebnikov's Slavophilism. The Khlebnikov tradition allows us to establish horizons of social polemics of the Vvedensky poem, which was created on the eve of the 10th anniversary of the revolution. That was the time of NEP, the triumph of the struggle for a new way of life. Its outcome, according to Trotsky's plan, was the destruction of the national way of life, the national culture and universal unification in the Western manner as a demand for a new Soviet civilization. Following Khlebnikov, Vvedensky selects the turning points in Russian history and compares them with modern history. In the depiction of the heroes of «Smutnoye vrema» Times, Vvedensky was guided by the historiography of the nineteenth century. The internal chronology of the poem combines the events of three great wars, 1612, 1709, 1812 and the Civil War, which merged into a powerful, national-patriotic accord. His symbolic hero is the Martos monument of Minin and Pozharsky on the Red Square. The poem is based on associative chain that guides the reader through Pushkin's military-historical texts, «Poltava», «Pugacheva», «The Captain's Daughter», and modern texts by Yesenin and Khlebnikov. The poem finds a new historical marker, signifying the tragedy of the revolution, the tragedy of the Cossacks, the tragedy of the Russian patriarchal peasant country. The Vvedensky poem is a new characteristic feature of the Russian futurism oriented to the national culture and values, which will soon be reflected in the journal «New Lef».

Keywords: historical and literary process; avant-garde; historiography; historical narrative; Slavophilism; national culture; Russian poets; poetry writing; poems.

Обэриуты (ранее самоназвание — чинари, Даниил Хармс и Александр Введенский [Васильев 2000: 140], экспериментировавшие со «словом, изображением, предметом и действием» [Васильев 2000: 139]), сделали частью своей поэтической программы отказ от дискурсивности: «Ни эмоций, ни смысла в искусстве не признаю. Единственно положительной до конца остается бессмыслица» [Вве-

денский 2011: 432], «вы будете утверждать, что наши сюжеты “нереальны” и “нелогичны”? А кто сказал, что “житейская” логика обязательна для искусства?» [Заболоцкий 2000: 476–477]. Введенский ограждал себя и других от соблазна с позиции точных законов, мер и объективности подходить к художественному творчеству: «Я читаю Вересаева о Пушкине. Интересно, как противоречивы свидетель-

ские показания даже там, где не может быть места субъективности. Это не случайные ошибки. Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни» [Липавский 2013: 645].

Непостижимость и «непроницаемость» [Стяновский 2012: 140] авангардного текста канонизировались во многом благодаря взятому рядом исследователей курсу на укрепление культа авангарда, который они не считали нужным дополнить традиционным научным анализом [Панова 2017: 12]. Так повелось изначально, когда первый публикатор стихов репрессированного чинаря Александра Введенского М. Мейлах отговаривал исследователей от перекодировки его «бессмыслицы» в содержательные высказывания [Мейлах 1993: 25–26]. Авторитетный обэриувед А. Герасимова — сторонница эзотеричности (иероглифичности) текстов Введенского: в них, как она утверждает, «практически не отражены обстоятельства и события его внешней жизни, даже “духовной”» [Введенский 2013: 663].

Но несмотря на эти сознательные помехи рациональному подходу к авангардному эксперименту, читатель не оставлял попыток семантизировать «заумь». Герменевтическую потребность испытали члены Ленинградского Союза поэтов, куда Введенский стремился вступить в 1924 г. «Видно, что это далеко не детский лепет», — отмечал А. Крайский. «Балаган из слов искателя “лефовских” приключений», — был вердикт А. Туфанова. «Косноязычие Введенского рассчитано на введение в заблуждение», — заключил Н. Тихонов [Введенский 2013: 732–733]. Позже, концептуализируя поэтику Введенского в Декларации ОБЭРИУ, Заболоцкий отнюдь не отказывал ей в способности доносить смыслы, напротив, он акцентировал прием раздробления реальности на куски и создания видимости «бессмыслицы». Я. Друскин, первый осмысливший семиотичность текста Введенского, отмечал в отношении поэмы «Что. Где. Когда»: «текстовая семантика здесь настолько ясна и прозрачна, что субтекстовую бессмыслицу замечаешь только при внимательном и тщательном анализе» [Введенский 2011: 418]. В другом месте, комментируя «Элегию», он пишет о «крайне усложненной метафоре», которая «еще не бессмыслица» [Введенский 2011: 416].

Не только «герменевтический соблазн», но также научный подход требует от литературоведов вписать обэриутов в историко-литературный процесс времени, что, как можно предположить, сотрет налет непостижимости на их наследии. Задача эта по-прежнему актуальна: в то время как разыскания пребывающих в рассеянии чинарских текстов, по-видимому, близятся к завершению, само обэриутоведение не перешагнуло стадии собирания и публикации текстов и не предложило научного издания произведений, например, Введенского, с традиционным вдумчивым историко-текстологическим и реальным комментарием. Аура неприкосновенности по-прежнему окружает «чинаря-авторитета бессмыслицы», и лишь немногие заявляют о желании преодолеть «принципиальное непонимание» его стихов и заявляют о необходимости «создать тот реальный синхронный слой», в котором они были созданы и функционировали [Кацис 2004: 680].

В то же время уже почти полвека назад требование историзации и контекстуализации в отношении творчества «отца» русского поэтического авангарда Хлебникова прозвучало из уст его современника Н. Степанова. Лично знакомый с поэтом он решал вопрос о зауми Хлебникова со всей определенностью: «подавляющее большинство произведений Хлебникова не “заумно”, а точно соотносится с реальными явлениями действительности, сохраняет идейный смысл» [Степанов 1975: 6]. В своем обобщающем труде он заявлял о необходимости рассматривать будетлянина «в историко-литературной перспективе, определяя место Хлебникова в литературном процессе, в формировании советской литературы первых послеоктябрьских лет» [Степанов 1975: 5]. Безусловное знание Степановым теории вопроса и его живая память о поэте позволяют принять указание этого литературоведа как руководство к практической исследовательской деятельности.

Предметом нашего рассмотрения станет «некоторое количество разговоров», составивших текстовую плоть поэмы «Минин и Пожарский» (1926). Ее фрагмент был опубликован в сборнике Ленинградского Союза поэтов вскоре после вступления в него Введенского, и этой публикацией началась и закончилась его карьера как автора «взрослых» стихов.

Приведенные выше оценки стихов Введенского свидетельствуют, что многие поняли их как послание, которое попытались осмыслить. В отзыве Н. Тихонова многозначительно прозвучало имя недавно умершего Хлебникова: «Мне кажется, что Введенский нарочно пишет так, вырабатывая что-то. Это что-то нам еще не доходит до сознания в целом, но кусками воспринимается как хлебниковская звуковая нить» [Введенский 2013: 732–733]. Как указал Б. М. Гаспаров, возможности разнообразного понимания высказывания неистощимы, но границы понимания обозначены осознанием сообщения как «текста» [Гаспаров 1996: 327]. Процесс смыслообразования в рамках текста ведет во все расширяющееся поле тематических, жанровых, эмоциональных воспоминаний. Последние сопряжены с разнообразными бытовыми, биографическими, культурными, социально-политическими реалиями. Они составляют основание смысла художественного послания. Обращаясь к наследию Введенского, мы можем утверждать, что важнейший смысловой центр его поэтических авангардных «посланий» образует память о принадлежности к кругу почитателей Велимира Хлебникова, которую упомянул Н. Тихонов. На Хлебникова равнялся А. Туфанов, глава ордена заумников, в котором чинари принимали деятельное участие. С Хлебниковым сравнивал Введенского Михаил Кузмин, считая последнего талантливее будетлянина. «Ногу на ногу заложив / Велимир сидит. Он жив», — писал Хармс на смерть Хлебникова в 1926 г. — в тот год, когда он особенно дружески сошелся с Введенским и был неразлучен с ним. Напомним также суждение Л. Я. Гинзбург, отмечавшей похожесть Хармса и Хлебникова [Лошилов 2012: 254]. Позже, задумав авангардный сборник «Ванна Архимеда», обэриуты заботились о том, чтобы включить в его состав стихи гениального Хлебникова. Таким образом, личность и творчество почившего по-

эта — важнейший «вспоминательный» и эмоциональный фон для автора «Минина и Пожарского».

В статье «О природе слова», написанной в 1922 г., Мандельштам развивал мысль о живой, демократической, «мирской речи» Хлебникова, которую он уподобил языку «Слова о полку Игореве», противостоящей письменной интеллигентской речи [Арензон 2012: 168]. Вслед за Мандельштамом, другой современник поэта Степанов наметил столь же «мирские», народные, неписьменные перспективы хлебниковского историзма. Он отмечал присущее поэту «слияние поэтического сознания с отдаленным прошлым» [Степанов 1975], с мифологическим национальным образом мира. В его исследовании есть указание на широту вневременных ассоциаций Хлебникова, сопрягавшего в своих «Досках судеб» прошлое с настоящим в поисках закономерных повторов событий. Степановым были впервые вычленены аксиологические доминанты поэзии Хлебникова — связь национального величия и падения с отходом от веры отцов, от природы и язычества. Он указал на всеобъемлющий для Хлебникова фактор народа и его языка в истории, на богатство корней российского прошлого в его связях с Востоком, что позволило исследователю говорить о своеобразной версии славянофильства Хлебникова («славянщины» [Лошилов 2012: 253]) в противостоянии западничеству.

Степанов также проследил связь Хлебникова с национальными образами мира в русской классике, прежде всего у Гоголя, с трудами историков Д. Мордовцева и В. Ключевского, с характерным для них федералистским и этнографическим уклоном, и фольклором. Из этих источников, по его мнению, в творчество Хлебникова пришли темы и сюжеты народных волнений и национально-патриотических подъемов Смутного времени, разинщины, пугачевщины.

Важным наблюдением Степанова стала мысль о неприятии поздним Хлебниковым эпохи нэпа. Опубликовано 5 марта 1922 г. в «Известиях» вместе со стихотворением Маяковского «Прозаседавшиеся» хлебниковское «Не шалить!»: «Эй, молодчики-купчики, / Ветер в голове! / В пугачевском тулупчике я иду по Москве!» указывает на положительный полюс хлебниковской критики текущей политики, ориентированный на народную стихию, пугачевщину, не только в пушкинской, но и в есенинской литературной традиции.

Последнее наблюдение позволяет установить горизонты социальной полемики поэмы «Минин и Пожарский», созданной в июле 1926 г.

На это время приходится вершина нэпа, торжество культурничества и борьбы за новый быт, объявленных Л. Троцким в 1923 г. Ее итогом, по замыслу Троцкого, должно было стать уничтожение национальной бытового уклада, национальной культуры и всеобщая унификация на западный манер как требование новой советской цивилизации.

Канун 1926 г. был отмечен сокрушительным разгромом ленинградской оппозиции, а вслед за тем и всей ленинградской культурной автономии. Предшествующий, 1925 г., стал итоговым для патриархального дворянско-крестьянского уклада «петер-

бургского периода» русской истории. Ленинградская «Красная газета» прощалась со «старым бытом», празднуя юбилей 1905 года ироничной републикацией царского манифеста «о свободах» и провожая покончившего с собой в Ленинграде «последнего певца деревни»: «Вчера в Ленинграде умер Сергей Есенин, родившийся в семье крестьян-раскольников Рязанской губернии» [Красная газета 1925, 29 декабря, 5]. На эти события не мог не отреагировать Введенский. Его авангардизм не мешал ему водить дружбу с Н. Клюевым, дорожить встречами с А. Ахматовой. Напомним также и о попытках Введенского и Хармса в 1926 г. принять деятельное участие в вечере памяти Есенина, посвятившего немало строк любимому Введенским Петербургу и покончившему с собой в бывшей столице русской империи.

Классическое прошлое русской литературы, испытывавшей прививку западного культурного начала и породившей великих национальных писателей, и наследие недавно почившего Хлебникова служили Введенскому «трамплином» для еще возможного в 1926 г. вызова «медному всаднику» русской жизни и его традиционному стремлению «Россию вздернуть на дыбы». А события внелитературной жизни представляли поэту массу яркого социального материала по актуальной теме строительства нового советского быта. Вслед за Хлебниковым Введенский избирает в русской истории ее поворотные точки, вопрошая события прошлого и закольцовывая их с настоящим. Наиболее благоприятный для этой цели материал представляет ему эпоха второй русской Смуты.

Как отмечают современные историографы, «ни один политический режим в нашей стране, начиная с XVIII в. не мог равнодушно отставить в сторону сюжет российской истории, связанный с народной инициативой по преодолению социокультурного кризиса, утверждению новой династии и борьбы с польско-литовскими интервентами. Данный текст относится к числу рассказов, которые укрепляют идентичность “мы-группы”, которые, так или иначе, представляют на обозрение Минина, Пожарского и ополчение 1611–1612 гг., дабы дистанцироваться от “они-группы”» [Кузнецов, Морохин <http>].

«Мы-группу» традиционно составляли те, кто не был равнодушен к теме сохранения государственности и исторических границ России, а также утверждения на российском престоле Романовых. Все эти значимые государствообразующие события концентрировались вокруг фигуры Минина и Пожарского и приковывали внимание историографов Смутного времени в эпоху империи. Показательно, что интерес к фигуре Минина и Пожарского в 1930-е годы почти сошел на нет и вновь вернулся в ситуации национального кризиса — в эпоху Великой Отечественной войны. В этом возвращении явил себя еще один аспект национального мифа о Минине — умение России сплотиться, когда угроза национальной целостности и безопасности требовала мобилизации сил общества. «Миф» Смутного времени пережил взлет в начале XIX в., когда внешняя политика России требовала внимания к национальной безопасности. Одна за другой увидели свет «историческое представление» Г. Р. Державина

«Пожарский, или Освобождение Москвы», поэмы С. Глинки «Пожарский и Минин, или Пожертвования россияны», С. Ширинского-Шихматова «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия», трагедия М. Крюковского «Пожарский» [Зорин 1999]. Новый этап освоения подвига ополчения во многом определил характер отечественной историографии и трактовки источников по Смутному времени. Годы Отечественной войны лишь укрепили значение подвига ополченцев, связавшего царскую волю к сопротивлению против иноземного нашествия с национальными чувствами народа. Установленный в 1818 г. на Красной площади в Москве монумент Минину и Пожарскому работы скульптора И. Мартоса воспринимался как итог Отечественной войны и стал центральным пластическим образом, в котором сконцентрировалась национальная историческая память и нашла свое пластическое воплощение. С этой «аурой» «истинной великости духа Россияны» (Г. Р. Державин «Пожарский, или Освобождение Москвы»), унаследованной от историографии имперской России, события и герои Смутного времени вступили в пореволюционную эпоху — эпоху Гражданской войны и нэпа. И всякий, обратившийся к этим событиям и героям, неизбежно вступал в дружеское или враждебное взаимодействие с исторической традицией их восприятия.

Характер отношения к указанной традиции мы попытаемся проследить в поэме Введенского «Минин и Пожарский».

Прежде всего, мы обнаружим, что в ней нет ни одного «живого» персонажа — все покойники, что напоминает хлебниковский образ цивилизации как смешения мертвых вещей и мертвых людей. В поэме свободно сосуществуют разные временные пласты и характерные для различных эпох исторические и литературные герои.

Внутренняя хронология поэмы снизу ограничена эпохой Петра I, Полтавской битвой. Крайней верхней датой можно считать Гражданскую войну. Среди героев фигурирует князь Александр Данилович Меньшиков, сподвижник Петра, который во многом предопределил победу русской армии в Полтавском сражении 27 июня 1709 г. Пушкин — еще один идеологический, ценностный маркер поэмы — назвал его в своей поэме «Полтава» счастьем баловнем безродным, полудержавным властелином. Через историческую фигуру Меньшикова протягивается в поэме Введенского государственная, военно-оборонительная линия к Пушкину и к победам России в ее борьбе с западным влиянием.

Появляется в поэме и второй Меньшиков, правнук Александра Даниловича Александр Сергеевич, также послуживший России, но уже спустя столетие. Этот Меньшиков указывает еще на одну историческую дату, Отечественную войну 1812 года, войну с Наполеоном. О ней также напоминает имя Ермолова, которое мы встретим в поэме.

Три войны, следующие со столетним промежутком, 1612, 1709, 1812 годов, сливаются в мощный, исполненный национально-патриотического, гражданского пафоса аккорд. Его символическим выразителем стали Минин и Пожарский — исторические деятели,

национальные герои и... памятник Мартоса на Красной площади. Сочетание / пересечение в поэме хронологических пластов трех великих российских религиозно-освободительных, общенародных войн с Западом словесно иллюстрирует символическое содержание рельефов в гранях постамента памятника Минину и Пожарскому, скульптурной группы, возведенной после окончания Отечественной войны в самом центре Красной площади, в сердце Москвы.

«Где же мой башлык. О Пушкин, Пушкин» [Введенский 1993: 46], — восклицает как бы некто Греков. Этим возгласом Введенский переносит читателя вперед на одно столетие, последовавшее после установки памятника героям нижегородского ополчения на Красной площади, — в роковой 1918 год. В поэме возникает еще одна, четвертая дата, еще одна война, теперь уже не отечественная, а гражданская. В нумерологии Введенского прослеживаются хлебниковские поиски исторических закономерностей, его Доски судеб.

На восклицание Грекова откликается Машинист паровоза: «глядел и я на твой башлык / на нем звездами выткан штык» [Введенский 1993: 46].

Башлык был официально введен в русскую армейскую форму во время сербско-турецкой войны. С его упоминанием в поэме появляется еще один значимый маркер — религиозно-освободительная народная война с участием русских солдат-добровольцев, излюбленная Хлебниковым тема всеславянского единства. В то же время, башлык — это традиционная одежда казаков в непогоду. У Введенского этот башлык проткнут штыком, оставившим в нем кровавую метку в форме красноармейской звезды.

Поэт выстраивает ассоциативную цепочку, ведущую читателя через пушкинские военно-исторические тексты, «Полтаву», «Пугачева», «Капитанскую дочку», к текстам современным — к есенинско-хлебниковскому «Пугачеву». Далее авторская ремарка сообщает: «Уральская местность. Ад», откуда в июле 1774 г. Пугачев ушел за Волгу. Есенинский «Пугачев», как убедительно показала Н. И. Шубникова-Гусева, имел своим реальным источником трагедию антоновщины, крестьянскую Вандею на Тамбовщине. В этом контексте реплика Машиниста «глядел и я на твой башлык / на нем звездами выткан штык» приобретает конкретно-исторический смысл, а поэма обретает новый исторический маркер, означающий трагедию революции, трагедию казачества, трагедию русской патриархальной крестьянской страны.

Сцена с «Уральской местностью» заключается записью «конец совести», открывающей пятое явление, где действуют герои гоголевского «Ревизора» Марья Антоновна и Городничий. Их бессмысленный разговор прекращает «полуубитый Минин», вспоминающий, как Дон катил свою *вспотевиую волну*, и казака-рыбака. Минин обращается к нему, тороя топить свой улов, потому что на волжский «вал нисходят словари / латышские французские / литовские ирландские / собачьи посмешища» [Введенский 1993: 58].

Поэму завершает Пожарский своим заумным монологом. В нем являются «погорельцы», которыми

«села волжские гордились», «божеские люди» с исполосованными спинами, которые «вот вновь» проснутся... В указанном есенинским Пугачевым контексте это очевидное напоминание о чудовищном голоде в Поволжье 1920–21 годов. С «утеса полкового» на них взирает некто «Тарас», которому весь этот «Божеский шпинат» с *исполосованными спинами* кричит: «отец! Мундштук!» [Введенский 1993: 62].

Монолог Пожарского завершается словами, где поминаются: «дворяне в мраке столовом», «молчаливые, гонимые пашни», «тихий оболганный купол» церкви и «слезы знатного и свицкого» — эвфемизм, скрывающий Пожарского и Минина. Они в качестве заглавных и действующих персонажей проходят дружно сквозь всю поэму — но это не столько люди, скорее памятник. У них «горят покойным медом лбы», они «холмом лежат как смерть бесстрашны» [Введенский 1993: 61], их бронзово-латунные глаза, обращенные к событиям недавней современности, к Гражданской войне, «ржавеют», вероятно, от слез. Напомним, что поэма «Минин и Пожарский» была своего рода «юбилейной»: в 1926 г. страна готовилась торжественно и масштабно встретить десятилетие советской власти.

Минин косноязычно вздыхает о своем бессилии: «как жирен памятник пучок земли» [Введенский 1993: 46], «а Боже мой какой в плечах-то зуд / как в пятках-то щекотно мне» перед лицом «мамзелей» и «неметчины вокруг» [Введенский 1993: 46]. Пожарский огорчается отсутствием вооружения: «что шашка лысая моя» [Введенский 1993: 46].

Поэма Введенского «Минин и Пожарский» своим образным кругом напоминает нам исторические работы Ключевского и Соловьева с их идеей государствообразующей роли бассейнов рек. Обращаясь к событиям Смутного времени, Введенский напоминает о геоисторическом прошлом волжского региона. Он предстает как государствообразующая сила, военно-оборонительная, общенациональная, утопически цельная, как место памяти, где монархия была избрана, освящена и сохранена волей народа. В лице Тараса Бульбы и героев Полтавской и Бородинской битвы, участников сербско-турецкой войны у Введенского намечено противостояние новой «Московии», уже не сопротивляющейся, но заигрывающей с Западом. Волга — это напоминание о восстании Пугачева, читай Антонова и антоновщины, против дикой тирании власти и Разина — читай казачества, о котором Введенский напоминает словами: «где плакал Разин шерстью псов / запоминая жесь псалмов». Чеканными строками «плакал Разин шерстью псов...» [Введенский 1993: 56] Введенский отсылает к обстоятельствам злой смерти казака, запомнившимся свидетелям-современникам, к его последним словам, окорачивающим испуганного брата Фролку: «Молчи, *собака!*», к последнему издевательству над бунтовщиком, чье тело было брошено «*собакам* на съедение».

Исторический нарратив Введенского в преддверии юбилейных для Советской власти торжеств следует ценностным доминантам историографии Смутного времени XIX в. и ориентирован на творческое наследие Хлебникова и его историософию. Поэма Введенского — еще одна характерная черта

своеобразия русского футуризма с его ориентацией на национальную культуру и ценности, которые вскоре найдут отражение в публицистике и художественном творчестве «Нового Лефа».

ЛИТЕРАТУРА

Арензон Е. Р. «Хлебниковское» у Мандельштама // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — С. 165–182.

Александр Введенский. «СЕЛЬСКИЙ И ЗАБЕЛ аНЕГДОТ» (или десятое стихотворение) / публикация, предисловие, примечания Т. А. Кушкиной // Введенский А. Всё. — М.: ОГИ, 2013. — С. 732–733.

Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. — 320 с.

Введенский А. Гость на коне: Избранные произведения. — СПб.: Вита-Нова, 2011. — 496 с.

Введенский А. Всё. — М.: ОГИ, 2013. — 736 с.

Введенский А. Полное собрание произведений: в 2 т. — М.: Гилея, 1993. — Том первый. Произведения 1926–1937. — 287 с.

Гаспаров Б. М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. — М.: НЛЮ, 1996. — 352 с.

Друскин Я. Стадии понимания // «... Собирище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2-х томах / сост. В. Н. Сажин. — М.: Ладомир, 2000. — Т. 1. — С. 416–428.

Заболоцкий Н. Декларация ОБЭРИУ // Литературные манифесты от символизма до наших дней. — М.: Согласие, 2000. — С. 476–477.

Зорин А. «Бескровная победа» князя Пожарского (События Смутного времени в русской литературе 1806–1807 гг.) // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 38. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/zorin-pr.html> (дата обращения: 21.06.2018).

Кацис Л. Ф. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. — М.: РГГУ, 2004. — С. 680.

Кузнецов А. А., Морохин А. В. Историография ополчения Минина и Пожарского в контексте изучения истории Смутного времени. — Н.-Новгород: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского. — Режим доступа: http://www.unn.ru/books/met_files/opolch.pdf (дата обращения: 20.06.2018).

Липавский Л. С. Разговоры // Введенский А. Всё / сост., подг. текста, вступ. ст., примеч. А. Герасимовой. — М.: ОГИ, 2013. — 736 с.

Лоцилов И. Е. Имя Хлебникова как аргумент в спорах о Заболоцком // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — С. 253–267.

Мейлах М. Б. «Дверь в поэзию открыта» // Введенский А. И. Полное собрание произведений: в 2 т. — М., 1993. — Т. 1. — С. 25–26.

Панова Л. Г. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. — 608 с.

Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. — М.: Советский писатель, 1975. — 281 с.

Стояновский М. Ю. «Кузнецик» В. Хлебникова как поэтический манифест // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. — М.: ИМЛИ РАН, 2012. — 496 с. — С. 140–148.

REFERENCES

Arenzon E. R. «Khlebnikovskoe» u Mandel'shtama // Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii. — M.: IMLI RAN, 2012. — S. 165–182.

Aleksandr Vvedenskiy. «SEL'SKIY I ZABEL aNEGDOT» (ili desyatoe stikhotvorenie) / publikatsiya, pre-

dislovie, primechaniya T. A. Kukshkinoy // Vvedenskiy A. Vse. — M.: OGI, 2013. — S. 732–733.

Vasil'ev I. E. Russkiy poeticheskiy avangard XX veka. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2000. — 320 s.

Vvedenskiy A. Gost' na kone: Izbrannye proizvedeniya. — SPb.: Vita-Nova, 2011. — 496 s.

Vvedenskiy A. Vse. — M.: OGI, 2013. — 736 s.

Vvedenskiy A. Polnoe sobranie proizvedeniy: v 2 t. — M.: Gileya, 1993. — Tom pervyy. Proizvedeniya 1926–1937. — 287 s.

Gasparov B. M. Yazyk. Pamyat'. Obraz. Lingvistika yazykovogo sushchestvovaniya. — M.: NLO, 1996. — 352 s.

Druskin Ya. Stadii ponimaniya // «... Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu». A. Vvedenskiy, L. Lipavskiy, Ya. Druskin, D. Kharms, N. Oleynikov: «chinari» v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: v 2-kh tomakh / sost. V. N. Sazhin. — M.: Ladomir, 2000. — T. 1. — S. 416–428.

Zabolotskiy N. Deklaratsiya OBERIU // Literaturnye manifesty ot simvolizma do nashikh dney. — M.: Soglasie, 2000. — S. 476–477.

Zorin A. «Beskrovnaya pobeda» knyazya Pozharskogo (Sobytiya Smutnogo vremeni v russkoy literature 1806–1807 gg.) // Novoe literaturnoe obozrenie. — 1999. — № 38. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/38/zorin-pr.html> (data obrashcheniya: 21.06.2018).

Katsis L. F. Vladimir Mayakovskiy. Poet v intellektual'nom kontekste epokhi. — M.: RGGU, 2004. — S. 680.

Kuznetsov A. A., Morokhin A. V. Istoriografiya opolcheniya Minina i Pozharskogo v kontekste izucheniya istorii Smutnogo vremeni. — N.-Novgorod: Nizhegorodskiy gosudarstvennyy universitet im. N. I. Lobachevskogo. — Rezhim dostupa: http://www.unn.ru/books/met_files/opolch.pdf (data obrashcheniya: 20.06.2018).

Lipavskiy L. S. Razgovory // Vvedenskiy A. Vse / sost., podg. teksta, vstup. st., primech. A. Gerasimovoy. — M.: OGI, 2013. — 736 s.

Loshchilov I. E. Imya Khlebnikova kak argument v sporakh o Zabolotskom // Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii. — M.: IMLI RAN, 2012. — S. 253–267.

Meylakh M. B. «Dver' v poeziyu otкрыta» // Vvedenskiy A. I. Polnoe sobranie proizvedeniy: v 2 t. — M., 1993. — T. 1. — S. 25–26.

Panova L. G. Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeyskogo modernizma. — M.: Izd. dom Vysshey shkoly ekonomiki, 2017. — 608 s.

Stepanov N. Velimir Khlebnikov. Zhizn' i tvorchestvo. — M.: Sovetskiy pisatel', 1975. — 281 s.

Stoyanovskiy M. Yu. «Kuznechik» V. Khlebnikova kak poeticheskiy manifest // Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii. — M.: IMLI RAN, 2012. — 496 s. — S. 140–148.

Данные об авторе

Дарья Сергеевна Московская — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заместитель директора по научной работе, заведующий отделом рукописей, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (Москва).

Адрес: 121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, 25 а.

E-mail: d.moskovskaya@bk.ru.

About the author

Darya Sergeevna Moskovskaya — Doctor of Philology, Chief Researcher, Deputy Director for Scientific Work, Head of the Manuscript Department, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (Moscow).

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ЛИНГВИСТИКИ

УДК 821.112.2-1(Траклъ Г.)
ББК Ш33(4Авс)6-8,445

ГСНТИ 17.09.09

Код ВАК 10.01.03; 10.01.08

Н. В. Пестова
Екатеринбург, Россия

DER KOGNITIVE WERT DER EXPRESSIONISTISCHEN «ABSOLUTEN METAPHER» (AM BEISPIEL GEORG TRAKLS DICHTUNG UND IHRER ÜBERSETZUNG INS RUSSISCHE)

Аннотация. Экспрессионистская «абсолютная метафора» является важнейшим языковым средством выражения и элементом поэтики как австрийского лирика Георга Тракля, так и всего немецкоязычного экспрессионизма в целом. Ее природа коренится в поэтическом устремлении современной поэзии к воссозданию автономного художественного мира, где действительность принципиально может быть познана только метафорически. Поэтому «абсолютная метафора» является в таком мире не средством создания образности, а самостоятельной мыслительной фигурой, средством оязыковления, или вербализации, вновь возникших концептов в отчужденном мире. Проблема функций и силы воздействия метафоры вырастает в итоге до уровня основополагающих философских вопросов возможности познания действительности. Экспрессионистская «абсолютная» метафора обладает, по всей видимости, до сих пор не измеренной когнитивной глубиной и не полностью осознанной и истолкованной функцией познания действительности и текстопорождения. Согласно грамматике художественного движения, она служит не для воспроизведения действительности, а для актуализации и выражения ментальной активности субъекта. Проблематика соотношения и взаимодействия вещи и слова, собственно подразумеваемого и в действительности сказанного, разрабатывалась в самых разных направлениях, но до сегодняшнего дня механизмы возникновения такой метафоры не оформились в какие-либо жесткие, четко очерченные когнитивные или лингвистические категории, они по-прежнему воспринимаются субъективно, а метафора, возникшая в результате действия таких механизмов, как выразился Г. Нойман, «ничего больше не зашифровывает, она представляет собой плавающий на поверхности стихотворения цветок без стебля. Такая метафора лишена своего сущностного основания и превращена в некую новую сущность».

Георга Тракля, австрийского поэта экспрессионистского десятилетия, по праву можно признать неисчерпаемым источником таких загадочных шифров: такие метафоры в его творчестве настоятельно требуют толкования, но самым парадоксальным образом не поддаются ему. Субъективность интерпретации его «абсолютных» метафор наиболее ярко проявляется в многочисленных переводах его стихотворений на русский язык — это настоящий вызов для любого профессионального переводчика. Толкование метафор Тракля никогда не имеет единого, окончательного и неопровержимого решения, тогда как их перевод на русский язык оказывается, чаще всего, прочно «заземлен». По причине различия в структурах немецкого и русского языков большинство переводов на русский язык «абсолютной» метафоры Г. Тракля демонстрирует утрату ее основных когнитивных функций, в том числе и функции очуждения.

Ключевые слова: экспрессионизм; экспрессионистская лирика; абсолютные метафоры; ментальная активность; австрийская поэзия; австрийские поэты; поэтическое творчество; когнитивные функции; переводная литература; художественный перевод.

N. V. Pestova
Ekaterinburg, Russia

COGNITIVE NATURE OF EXPRESSIONISTIC «ABSOLUTE METAPHOR» (EXEMPLIFIED BY GEORG TRAKL'S POETRY AND ITS TRANSLATIONS INTO RUSSIAN)

Abstract. Expressionistic «absolute metaphor» is an essential language means of expression and an element of the poetry of an Austrian poet Georg Trakl, and of all expressionistic works in German in general. The nature of such metaphor is in poetic strive of modern poetry for creation of an autonomous world, where the reality may be comprehended only metaphorically. Absolute metaphor in this world is not just a figurative means, but rather an independent cogitative construct, a means of language embodiment or verbalization of the new concept in the distant world. The problem of functions and impact of metaphors acquires the status of the basic philosophical issues of cognition. Expressionistic «absolute metaphor» possesses, apparently, cognitive depth which has not been measured yet and the function perception of reality and text production, which has not been interpreted. According to pragmatics of this field of art, this metaphor serves to reveal and express mental activity of a subject, rather than to reproduce reality.

The problem of correlation and interaction of a thing and a word, implied and pronounced, was being developed in different directions, but until today the mechanisms of appearance of such metaphor have not been structures yet into clear cut cognitive or linguistic categories. They are interpreted subjectively, and the metaphor that appears in the result of these mechanisms, according to H. Neumann «codes nothing, it is similar to a flower torn from the ground and floating on the surface of a poem. Such metaphor is devoid of its essential foundation and it is transformed in some creature».

Georg Trakl, an Austrian poet of expressionistic decade, can serve as an example of numerous mysterious codes: metaphors in his works need interpretation, but they resist it. Subjectivity of interpretation of his «absolute» metaphors is vividly expressed in translations of his poems into Russia — it is a real challenge for any professional interpreter. Trakl's metaphors cannot be interpreted in one and only way, and as a result translations of his poems are often down to earth. Due to the differences in the structures of the German and Russian languages, most of translations of Trakl's «absolute» metaphor into Russian show the loss of its cognitive functions, including the function of alienation.

Keywords: expressionism; expressionistic poetry; absolute metaphors; mental activity; Austrian poetry; poetry writing; cognitive functions; translated literature; fiction translation.

Gottfried Benn, einer der größten expressionistischen Lyriker, sollte wohl Recht haben, als er behauptete, dass alles Interessante, was es in der letzten Zeit in der Kunst gebe, vom Expressionismus ausgehe [Benn 1979: 251]. Thomas Anz und Michael Stark [Anz, Stark 1994] formulieren die These von der unvergänglichen Modernität des Expressionismus, die gerade in seinem philosophischen, ästhetischen und sozialkritischen Anspruch gründet. Diese Tatsache erklärt zum großen Teil die unaufhaltsame und unermüdliche Erforschung des Phänomens, das bereits 100 Jahre zählt und trotzdem kaum an Anziehungskraft verloren hat. Der Beitrag des Expressionismus zur Poetik der Moderne sei nicht überschätzt. Was die Lyrik anbetrifft, bedeutete sie unbestritten einen entscheidenden Durchbruch in die literarische Moderne. Man spricht zwar von «den wenigen Früchten, die eingebracht wurden», aber sie wachsen durchaus «auf dem Boden der Weltliteratur» [Lohner 1969: 126].

Die Formen und Effekte der Techniken, die in der expressionistischen Literatur eingesetzt werden, sind sehr verschiedenartig — «es gibt weder einen einheitlichen Epochenstil noch eine epochenspezifische Technik des Expressionismus» [Krause 2015: 139]. Doch weist der Expressionismus lediglich eine Reihe typischer Techniken auf, die einen Beitrag zur Realisierung epochenspezifischer Wirkungsabsichten des Expressionismus leisten. So gilt die Metapher, bzw. «absolute Metapher» bei der «Erzeugung autonomer Kunstwelten» [ebd.] nicht nur als ein besonderes Mittel der typisch expressionistischen Bildhaftigkeit sondern als eine zeitspezifische Denkfigur mit ganz besonderen Funktionen. Die Metapher wird im Expressionismus nicht nur aktualisiert und als Hauptmittel der poetischen Aussage betrachtet, sondern man geht damit wie mit einem Mittel der Versprachlichung von neuentstandenen Konzepten um. Deswegen sollte sie nicht isoliert, sondern in Anlehnung an mentale Prozesse, wohl auch an zeitgenössische philosophische Auslegungen studiert werden. Die expressionistische Metapher verfügt über eine, allem Anschein nach, bis jetzt nicht ermessene kognitive Tiefe und über eine nicht vollständig gedeutete erkenntnistheoretische und textgenerierende Funktion. Laut Programmatik der Kunstrichtung dient sie nicht der Wirklichkeitswiedergabe, sondern exponiert die mentale Aktivität des Subjekts.

Die Frage nach der «Macht der Metapher» [vgl. Gamm 1992] gilt immer noch und im Expressionismus ganz besonders als eine der Schlüsselfragen zeitgenössischen Denkens und damit die des expressionistischen Konzeptes des Weltbildes. Hinter der Frage nach Funktion und Wirkungsmacht der Metapher steht letztlich nicht weniger als die grundlegende philosophische Frage nach der Erkennbarkeit von Wirklichem. Für den Expressionismus ist das Erkenntnis-konzept gültig, dem zufolge es «die Wahrheit» als letzten Zweck aller Repräsentation gar nicht gibt. Nach den Aussagen der Expressionisten «haben [wir] keine Wahrheit mehr» [Einstein 1980: 23] und «der ganze Raum des expressionistischen Künstlers (wird so) Vision» [Edschmid 1982: 57]. Gegenstand oder Zielpunkt aller Verweisung ist wieder ein Zeichen oder ein Zeichengeflecht [vgl. Eick 1996]. Die Erkenntnis reduziert

sich auf ein prinzipiell endloses Spiel der Repräsentationen, «denn alles Leben ruht auf Schein, Kunst, Täuschung, Optik, Notwendigkeit des Perspektivischen und des Irrtums» [Nietzsche 1966: 37, 70]. Im Expressionismus wird anerkannt und künstlerisch beschworen, dass die Wirklichkeit grundsätzlich nur metaphorisch gefasst werden könne. In dieser Hinsicht ist für den Expressionismus Nietzsches Denken bei der Entdeckung der poetischen Dimension aller Erfahrung auf dem «Olymp des Scheines» [Nietzsche 1966: 15] wegweisend. Diese Erkenntnis schlägt sich in der ganzen expressionistischen Dichtung mehrfach nieder: «Die Welt ist Gegenwart | Nur weil wir sie erdenken» [Goll 1982: 255].

In das Blickfeld der Literaturwissenschaft gerückt ist der Begriff «absolute Metapher», im englisch-amerikanischen Sprachraum auch «image» genannt, im Kontext der französischen Symbolisten, und zwar in Bezug auf die Poesie des Gründers und Theoretikers des Symbolismus, Charles Baudelaire, und des Vertreters einer abstrakten, schwer zugänglichen Poesie der späten Phase der Kunstrichtung Stéphane Mallarmés. Seither ist die «absolute Metapher» aus der Poetik moderner Dichter und Schriftsteller nicht wegzudenken, auch wenn sie sich des symbolistischen oder expressionistischen Geburtsortes der Erscheinung nicht mehr bewusst sein mögen. Die Behauptung, seit Heym und Trakl herrsche in der deutschsprachigen Literatur die Macht der «absoluten Metapher» vor, hat mehrere Metapherstudien in Gang gebracht. Die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Sache und Wort, von eigentlich Gemeintem und uneigentlich Gesagtem, die diesem Problem zugrunde liegt, hat zwar viele Profile angenommen (Blumenberg 1960, Weinrich 1963, Kurz 1982, Haverkamp 1983; Goodman 1995), aber bis heute sind die Entstehungsmechanismen dieser Metaphern in nüchternen kognitiven oder linguistischen Kategorien nicht endgültig festgelegt und nur sehr subjektiv oder metaphorisch gefasst, so wenn G. Neumann ihre Funktion beschreibt: «Die moderne Metapher chiffriert nichts mehr. Sie schwimmt wie eine Blume ohne Stiel auf der Oberfläche des Gedichts. Sie ist ihres Eigentlichkeitsgrundes beraubt und zu einer neuen Eigentlichkeit umfunktioniert» [Neumann 1970: 195].

Als Anstoß des literaturwissenschaftlichen Interesses für das Phänomen der «absoluten Metapher» kann man u. a. H. Friedrichs wohl bekannteste Schrift «Die Struktur der modernen Lyrik» bezeichnen, eine hervorragende Deutung des Mechanismus der «diktatorischen Phantasie» und «radikaler Emanzipation von allem Wirklichen» [Friedrich 1968: 81] bei Baudelaire und Mallarmé, welcher letztendlich dem Phänomen der «absoluten Metapher» zugrunde liegt. Im Expressionismus ist das Absolute im Bereich sowohl des Erkenntnistheoretischen als auch des Ästhetischen groß geschrieben, es geht dabei um die «absolute Prosa» (wie bei W. Lotz oder F. Hardekopf) oder um das «absolute Gedicht» (wie bei G. Benn oder G. Trakl) schlechthin.

Es gibt einzelne nicht ganz scharfe Definitionen der «absoluten Metapher». So unterscheidet H. Blumenberg (1960) zwischen einfachen, herkömmlichen Metaphern und «absoluten». «Die absolute Metapher» sei, nach Blumenberg, ein «schmäler Spezialfall der

Unbegrifflichkeit». Blumenbergs «absolute Metapher» ist ein Abkömmling des Kantischen Symbols. Die herkömmlichen Metaphern sind jene, von denen es in unserer Sprache unzählige gibt, sie sind «Restbestände, Rudimente auf dem Weg vom Mythos zum Logos». Sie sind also noch Metaphern, aber auf dem Weg zu klarer, deutlicher Terminologisierung. «Absolute Metaphern» aber widerstehen diesem Programm, sie sind «Grundbestände der philosophischen Sprache», «Übertragungen», die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen» [Blumenberg 1960: 10]. Man behauptet auch, die «absolute Metapher» komme ohne Tertium comparationis und konkrete Anschaulichkeit aus, sie wirkt «dunkel» und vieldeutig, weswegen sie besonders im Manierismus, Surrealismus und in der modernen hermetischen Lyrik häufig verwendet wird.

Relevant für das Bedeutungspotential des Terminus «absolute Metapher» sind diverse Gegen-, Ober- und Nachbarbegriffe, die in der traditionellen Rhetorik und Stilistik von dem Metaphernbegriff abgegrenzt werden. Zur «absoluten Metapher» könnten vom Standpunkt der kognitiven Linguistik aus potenziell alle diese Gegen-, Ober- und Nachbarbegriffe gehören: die Allegorie, das Symbol, der Vergleich, die Metonymie, die Synästhesie, die Synekdoche, die Antonomasie, die Emphase, die Litotes, die Hyperbel usw. So sind «absolute Metaphern» Metaphern im weiten Sinne der klassischen Rhetorik, sie können alle Tropen unter einem Dach zusammenfassen. Sie könnten auch potenziell alle traditionellen Metaphertypen mit prädikativer Grundstruktur (attributive Metapher, verbale Metapher, Kompositionsmetapher, Appositionsmetapher) implizieren bzw. vertreten. Die «absolute Metapher» lässt sich nicht ohne weiteres in einen Vergleich oder in eine uneigentliche Ausdrucksweise auflösen. In Frage steht nicht mehr das Verhältnis zwischen dem «eigentlich Gemeinten» und dem «uneigentlich Gesagten». Es geht vielmehr um die prinzipielle Unexplizierbarkeit des Gehaltes, des «eigentlich Gemeinten». In «absoluten Metaphern» übernimmt der Bildspender [vgl. Weinrich 1963: 327] als das eigentliche metaphorische Element die Funktion eines prädikativen Schemas, dabei ist der Bildempfänger nicht mehr zu bestimmen. In der Metapher erfolgt eine «Amalgamierung» zwischen Bildspender und Bildempfänger [vgl. Eick 1996], so wie z. B. im Gedicht von G. Trakl «Siebengesang des Todes».

In feuchter Luft schwankt blühendes
Apfelgezweig,

Löst silbern sich Verschlungenes
Hinsterbend aus nächtigen Augen; fallende Sterne;
Sanfter Gesang der Kindheit [Тракль 2000a: 246].

Ans Tageslicht wurde der kognitive Wert der Metapher aufs Neue in den poetischen Übersetzungen gebracht, als kaum lösbares Problem einer adäquaten Übertragung der expressionistischen «absoluten Metapher» ins Russische. Georg Trakl, der österreichische Dichter des expressionistischen Jahrzehnts, dessen Dichtung wie «aus Nirgendwo her gesprochen wirkt» [Giese 1993: 180], sei in dieser Hinsicht eine wohl unerschöpfte Quelle solcher rätselhaften Chiffren, die in paradoxer Weise nach

Deutung verlangen, sich zugleich aber jeder Deutung entziehen. In der Tat, wie lässt sich hier der Vers *Löst silbern sich Verschlungenes* interpretieren und übersetzen? Ist *Verschlungenes* ein Symbol? Eine Metonymie? Die taxonomische Verschwommenheit des Bildes, die Verschmelzung des Bildspenders und Bildempfängers kommen deutlich in verschiedenen Übersetzungen zur Geltung:

Цветущая ветка яблони машет на влажном ветру.
Серебряно рассыпается неразрывное
из ночного зренья; падающие звезды;
нежная песнь детства [Тракль 2000b: 156].
Качается ветка цветущая яблони, воздух влажен,
Переплетенное вдруг размыкается и серебрится,
Лиясь из невидящих глаз; падающие звезды;
Кроткий псалом детских лет [Тракль 1994: 46].
Влажную мглу ворошат цветущие ветви яблонь;
Распадаются серебристые узы,
Умиранье в померкших глазах; падающие звезды;
Нежные песни детства [Тракль 2000a: 247].

Die unscharfen theoretischen Umriss der Erscheinung finden ihren Niederschlag in vielen Übersetzungsstrategien. Diese Übersetzungsstrategien decken die ganze Komplexität der Erscheinung auf, die dadurch sehr aufschlussreich veranschaulicht werden kann:

Es dämmt. Zum Brunnen gehn die alten Frauen.
Im Dunkel der Kastanien lacht ein Rot.
Aus einem Laden rinnt ein Duft von Brot
Und Sonnenblumen sinken überm Zaun [Тракль 2000a: 200].

Ein Rot kann im Vers als eine typisch Traklsche «absolute Metapher» gelten: *ein Rot* weist hier weder auf den Metapherspender noch auf den Metapherempfänger hin. Bei der Übersetzung ins Russische wird dieser Mechanismus der Entstehung der «absoluten Metapher» oft zerstört, indem das eine oder das andere, source oder target, objektiviert, genannt wird, wie in folgenden Übersetzungen des betreffenden Traklschen Verses:

В тени каштанов прячется закат [Тракль 2000a: 201].
Во тьме каштанов весел красный блик [Тракль 1994: 37].

Bei Trakl ist *ein Rot* weder Bildspender noch Bildempfänger, sondern eher ein Tertium comparationis von ungenannten vergleichbaren Wesen. In den Übersetzungen werden oft das «uneigentlich Gesagte» und das «eigentlich Gemeinte» auf konkrete Dinge bezogen. Ganz bestimmt fehlt in solchen Metaphern wie *ein Rot* jede Art explizit ausgedrückter Analogie, und die Übersetzung sollte der Ausdruck dieser Abwesenheit, dieses fremden Nichts bleiben. Dieses verblüffende Nichts lässt nach eventuellen Konnotationen suchen, die ein metaphorisches Subjekt mit seinem metaphorischen Prädikat verbinden würden. Dabei sollte man aber nicht diesen Zusammenhang logisch und rationell ausgleichen, indem man nach dem Wechselbezug von Sache und Wort sucht. Genauso aber geht die zitierte Übersetzung vor, in der diese Referenz explizit festgelegt ist: «В тени каштанов прячется закат». Diese Übersetzung liegt wohl am weitesten vom Traklschen Bild, denn seine Metapher *ein Rot* chiffriert

nichts Konkretes und nichts «eigentlich Gemeintes», im Gegenteil, sie versucht etwas zu verschweigen, was in der empirischen Wirklichkeit nicht einmal einen Namen hat.

Die Metapher *ein Rot* tritt als ein Erkenntnismittel auf, wobei der Erkenntnisgegenstand sich jeder Taxonomie zu entziehen sucht. Die Funktion der «absoluten Metapher» erweist sich somit als «paradox oder gar absurd» [Neumann 1970: 215], denn statt den Bezug zwischen zwei Bereichen festzustellen, annulliert sie diesen. Die Spezifik der Metapher *ein Rot* bei Trakl besteht eben darin, dass die Farb- und Lichtquelle des Roten weder Morgenröte noch Sonnenuntergang sein mag; es ist etwas Rotes, ein ephemeres, jedoch anschauliches, selbstständiges und anthropomorphes Wesen — es lacht! — und es existiert nur im Text, ohne an die Wirklichkeit anzuknüpfen. Diese Metapher entfaltet ihre Bedeutungsmöglichkeiten weitgehend im reinen Wortbezirk. Das Spiel der Bedeutungen verläuft nicht mehr zwischen Wort und Sache, sondern, wie Mallarmé treffend formulierte, «im irrationalen Simultaneffekt sich gegenseitig bestrahlender Worte» [zit. nach Neumann 1970: 196].

Im behandelten Vers erfüllt diese «bestrahlende Funktion» der unbestimmte Artikel *ein*. G. Trakl setzt diesen Artikel vor das substantivierte Adjektiv. Und das ist eigentlich ein paradoxer sprachlicher Vorgang. Denn die Funktion des unbestimmten Artikels ist die Individualisierung, Umgrenzung, Aussonderung, Einmaligkeit. Das neutrale substantivierte Adjektiv dagegen bezeichnet ja von sich aus das Allgemeine, Allesumgreifende, Unbestimmbare. So verfremdet diese besondere Art der Zusammenfügung von zwei Wörtern das Material; der Artikel *ein* verleiht dem Bezeichneten nicht nur Einmaligkeit, sondern kann es sogar zu einem Wesen mit personhaftem Sein erheben [vgl. Schneider 1959: 92].

Dieses «personhafte Sein» *des Roten* ist dadurch hervorgehoben, dass im Satz auch die Regeln der kommunikativen Gliederung im Spiel sind, wonach die Kategorie der Unbestimmtheit, durch den Artikel *ein* repräsentiert, für das Rhema zuständig ist. Die sich gleichzeitig realisierenden bzw. implizierten entgegengesetzten grammatischen Bedeutungen (das Neue — das Gegebene, das Allgemeine — das Individuelle, das Einmalige — das Generalisierende) machen den Übersetzern zu schaffen. Die Übersetzungsvorschläge «закат» oder «блик» nehmen aber dieses komplizierte Spiel bei der grammatischen Metaphorisierung auf die leichte Schulter. Sie ignorieren die neu entstandenen Konnotationen, die nur durch «Bestrahlung» anderer Worte verursacht sind. *Ein Rot* im Gedicht ist keinesfalls so eindeutig greifbar: es gibt zwar Licht und Farbe, aber fast keine Bedeutung mehr. Der Anstoß zum Verständnis sollte hier durch die Mobilisierung der Kräfte erfolgen, die im Mitspielen der Wörter, nicht aber in der Diskrepanz von Sache und Wort liegen.

Die Urquelle solcher Metaphern sollte man im philosophischen Herangehen an «das Absolute» suchen. Deswegen ist die «absolute Metapher» — als eine der sprachlichen Realisierungsmöglichkeiten jener mentalen Prozesse eines schöpferischen Subjekts — auch für die moderne kognitive Linguistik von Interesse. Den

philosophischen Hintergrund des Phänomens bildet das ewige Problem der Beziehungen zwischen dem «Ich» und dem «Sein», so wie es sich im Laufe von mehreren Jahrhunderten in Studien und Abhandlungen von Meister Eckhart, von Kant, Hegel, Fichte, Schelling, später auch von Berdjaev u. a. herauskristallisierte. Dabei entfaltet sich das Sein nicht im Objektiven, sondern im Subjektiven. Diese Tatsache bestimmt zum großen Teil den Entstehungsmechanismus der spezifischen subjektbezogenen Bildhaftigkeit in der Literatur des Expressionismus. Die Objektivierung des Geistes und des Seins durch sprachliche Zeichen käme dabei nicht in Frage. Eine solche «Substruktur des Denkens» muss wohl ohne Einsatz explikativer begrifflicher Mittel auskommen. Die Sprache emanzipiert sich zunehmend, jeder auf die Wirklichkeit hin orientierte Bezug wird als ein bloß «uneigentlicher» entwertet.

Das kognitive Herangehen an die Übersetzungspraxis wäre ja gar nicht falsch. Denn bei den vorliegenden Übersetzungen der «absoluten Metapher» ganz übersehen wird ihr absichtliches ästhetisches Potenzial des Befremdens und Verfremdens. Das Fremdartige des Bildes sollte auch die russische Übersetzung beibehalten. So trifft eine dritte Übersetzung dieses Verses eher ins Schwarze des Bildes von Trakl als die zwei anderen:

Заря во тьме каштанов лыбит рот [Траклъ 2000b: 144].

Diese Übersetzung erscheint auf den ersten Blick willkürlich und nicht ganz adäquat wegen des umgangssprachlichen *лыбит* und der Inkorporierung eines effektvollen transsprachlichen Homonymes *Rot — пом*. Aber eine solche Strategie ist eben durch den gezielten Verfremdungseffekt auf dem Hintergrund der totalen Entfremdung der expressionistischen Dichtung gar nicht so fehl am Platz. Genauso in einem anderen Versbeispiel aus dem Gedicht von Trakl «Die Bauern»:

Vorn Fenster tönendes Grün und Rot [Траклъ 2000a: 60].

Hier sind der Träger und der Empfänger der Farben *grün* und *rot* völlig annulliert, die Farbe hat an ihrer attributiven Qualität verloren und hat sich in ein autonomes Wesen verwandelt. Den Unterschied der «absoluten Metaphern» *Grün* und *Rot* von herkömmlichen Farbmetaphern veranschaulichen wieder zwei bereits erläuterte Übersetzungsstrategien, d. h. die Übersetzungen mit oder ohne Referenz.

A. Prokopjev übersetzt den Vers als „Зеленое, красное — шум в окно“ [Траклъ 2000a: 61]. Bei W. Letučij ist dieses Bild wiedergegeben als «Зеленым и красным отсвечивает окно» [Траклъ 2000b: 74]. In der ersten Übersetzung, wie auch bei Trakl, kommt *зеленое, красное* von nirgendwo und ist auf Nichts gerichtet, es ist wiederum ein autonomes anthropomorphes Wesen, ein Element der Textwirklichkeit ohne jeglichen Wirklichkeitsbezug. Die substantivierten Adjektive *Grün* und *Rot* haben auch in der Übersetzung die syntaktische Funktion des Satzsubjekts beibehalten, was sehr wichtig für die ästhetische Wirkung und den Verfremdungseffekt ist. Diese Übersetzung lässt die ästhetisch-pragmatische Wirkung des Originals in ihrer

vollen Kraft gelten. In der zweiten Übersetzung hingegen wird der konkrete Farbträger — *окно* — genannt. Das objektiviert, lokalisiert das Traklsche Bild. Hier wird ein strenger prädikativer und logischer Zusammenhang hergestellt. Der Übersetzer sucht einen verfolgbaren Sinn herzustellen, wobei der Dichter selbst alle struktur-semantischen Beziehungen offen lässt und den Sinnbezug des Adjektivs in der Schwebe hält. Seine Metaphern geben nur Sinn Tendenzen, Auflösungsmöglichkeiten und -reflexe an, niemals aber eine unwiderlegbare, dem Eingeweihten einleuchtende Lösung. In der russischen Version entsteht der direkte «Erdschluss», den wir im Original nicht haben.

So weichen die poetischen Übersetzungen ins Russische des öfteren von den programmatischen Forderungen, ästhetischen und poetischen Prinzipien des Expressionismus ab. Sie widersprechen nicht selten auch den Lesererwartungen.

Für die neuerdings so populäre Wissenschaft des Übersetzens bietet sich in dieser Hinsicht eine gattungsübergreifende Forschungsperspektive im engen Zusammenhang von Übersetzungstheorie, kognitiver Linguistik und Metaphorologie dar. Der Grund der geringen Zahl von Übersetzungen der expressionistischen Lyrik hoher poetischer Qualität liegt unter anderem auch an der Natur der spezifischen expressionistischen Bildhaftigkeit, die durch die Struktur der russischen Sprache in gewissem Sinne beschränkt bzw. geregelt wird und deswegen auf Russisch nicht immer als «expressionistisch» zur Geltung kommen kann. Das Spezifische und Einzigartige geht allzu oft verloren.

ЛИТЕРАТУРА

- Траклъ Г.* Избранные стихотворения / пер. с нем. А. Прокопьева. — М., 1994.
- Траклъ Г.* Стихотворения. Проза. Письма / сост. А. В. Белобратов. — СПб., 2000а.
- Траклъ Г.* Полное собрание стихотворений / пер. с нем. В. Летучего. — М., 2000б.
- Anz Th.* Literatur des Expressionismus. — Stuttgart; Weimar, 2002.
- Anz Th., Stark M.* (Hrsg.) Die Modernität des Expressionismus. — Stuttgart; Weimar, 1994.
- Benn G.* Expressionismus // Benn G. Gesammelte Werke // 4 Bde. Bd. 1: Essays. Reden. Vorträge. 4. Aufl. / D. Wellershoff (Hrsg.). — Wiesbaden, 1979.
- Blumenberg H.* Paradigmen zu einer Metaphorologie // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 6. — Bonn, 1960. — S. 1–142.
- Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / O. F. Best (Hrsg.). — Stuttgart, 1982.
- Eick M. H.* Eine sprachanalytische Theorie der Metapher. 1996. Online im Internet: <http://www.metaphorik.de/aufsaeetze>.
- Einstein C.* Der Snobb // Einstein C. Werke // 4 Bde. — Berlin, 1980. — Bd. 1: 1908–1918. — S. 23–27.
- Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. — Hamburg, 1968.
- Gamm G.* Die Macht der Metapher. Im Labyrinth der modernen Welt. — Stuttgart, 1992.
- Giese P. Ch.* Interpretationshilfen: Lyrik des Expressionismus. — Stuttgart; Dresden, 1993.
- Goll Y.* Deutsche Liebeslyrik. — Stuttgart, 1982.
- Goodman N.* Sprachen der Kunst. 2. Aufl. — Frankfurt/Main, 1995.

- Haverkamp A.* (Hrsg.) Theorie der Metapher. — Darmstadt, 1983.
- Krause Frank.* Literarischer Expressionismus. — Göttingen, 2015.
- Kurz G.* Metapher, Allegorie, Symbol. — Göttingen, 1982.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. W. Rothe (Hrsg.). — Bern; München, 1969. — S. 107–126.
- Neumann G.* Die «absolute» Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel von Stéphane Mallarmés und Paul Celan // Poetica. — 1970. — № 3. — S. 188–225.
- Nietzsche F.* Werke // In 3 Bd. / K. Schlechta (Hrsg.). — München, 1966. — Bd. 2.
- Schneider W.* Stilistische deutsche Grammatik. — Basel; Freiburg; Wien, 1959.
- Weinrich H.* Semantik der kühnen Metapher // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. — 1963. — № 37. — S. 324–344.

REFERENCES

- Trakl' G.* Izbrannyye stikhotvoreniya / per. s nem. A. Prokop'eva. — M., 1994.
- Trakl' G.* Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma / sost. A. V. Belobratov. — SPb., 2000a.
- Trakl' G.* Polnoe sobranie stikhotvoreniy / per. s nem. V. Letuchego. — M., 2000b.
- Anz Th.* Literatur des Expressionismus. — Stuttgart; Weimar, 2002.
- Anz Th., Stark M.* (Hrsg.) Die Modernität des Expressionismus. — Stuttgart; Weimar, 1994.
- Benn G.* Expressionismus // Benn G. Gesammelte Werke // 4 Bde. Bd. 1: Essays. Reden. Vorträge. 4. Aufl. / D. Wellershoff (Hrsg.). — Wiesbaden, 1979.
- Blumenberg H.* Paradigmen zu einer Metaphorologie // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 6. — Bonn, 1960. — S. 1–142.
- Edschmid K.* Über den dichterischen Expressionismus // Theorie des Expressionismus / O. F. Best (Hrsg.). — Stuttgart, 1982.
- Eick M. H.* Eine sprachanalytische Theorie der Metapher. 1996. Online im Internet: <http://www.metaphorik.de/aufsaeetze>.
- Einstein C.* Der Snobb // Einstein C. Werke // 4 Bde. — Berlin, 1980. — Bd. 1: 1908–1918. — S. 23–27.
- Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Erweiterte Neuausgabe. — Hamburg, 1968.
- Gamm G.* Die Macht der Metapher. Im Labyrinth der modernen Welt. — Stuttgart, 1992.
- Giese P. Ch.* Interpretationshilfen: Lyrik des Expressionismus. — Stuttgart; Dresden, 1993.
- Goll Y.* Deutsche Liebeslyrik. — Stuttgart, 1982.
- Goodman N.* Sprachen der Kunst. 2. Aufl. — Frankfurt/Main, 1995.
- Haverkamp A.* (Hrsg.) Theorie der Metapher. — Darmstadt, 1983.
- Krause Frank.* Literarischer Expressionismus. — Göttingen, 2015.
- Kurz G.* Metapher, Allegorie, Symbol. — Göttingen, 1982.
- Lohner E.* Die Lyrik des Expressionismus // Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. W. Rothe (Hrsg.). — Bern; München, 1969. — S. 107–126.
- Neumann G.* Die «absolute» Metapher: Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel von Stéphane Mallarmés und Paul Celan // Poetica. — 1970. — № 3. — S. 188–225.
- Nietzsche F.* Werke // In 3 Bd. / K. Schlechta (Hrsg.). — München, 1966. — Bd. 2.
- Schneider W.* Stilistische deutsche Grammatik. — Basel; Freiburg; Wien, 1959.

Данные об авторе

Наталья Васильевна Пестова — доктор филологических наук, профессор, зведующий кафедрой немецкой филологии, директор института иностранных языков, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: nv_pestova@mail.ru.

About the author

Natalia Vasilievna Pestova — Doctor of Philology, Professor, Head of Department of German Philology, Director of the Institute of Foreign Languages, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

УДК 81'276.1
ББК Ш105.55

ГСНТИ 16.31.02

Код ВАК 10.02.19

Т. А. Воронцова
Челябинск, Россия

Л. С. Патрушева
Ижевск, Россия

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИОЛЕКТА В ИНТЕРНЕТ-КОММУНИКАЦИИ

Аннотация. В данной статье рассматривается актуальная проблема формирования социолекта неформальной интернет-коммуникации. Материалом исследования послужили сообщения пользователей (непрофессионалов) с разных интернет-форумов. Важным для исследования является положение о том, что форум как жанр интернет-дискурса представляет собой виртуальный клуб для общения по интересам. Придерживаясь данного положения, мы отмечаем, что социолект как коммуникативный код формируется на тематических форумах с относительно устойчивым составом участников. В данной проблематике изучения форумного социолекта центральными становятся вопросы о выборе средств языка и стиле общения пользователей. В результате изучения материала исследования выяснилось, что особенности форумного социолекта определяются в основном тремя взаимосвязанными факторами: способом взаимодействия (интернет-коммуникация), темой общения и прагматическими установками коммуникантов. В результате изучения был получен материал, анализ которого позволил заключить, что Интернет как способ общения обуславливает появление в социолекте компьютерных терминов и компьютерного сленга, в том числе сленга, отражающего специфику интернет-коммуникации. Тематика форума находит отражение в социолекте через активное употребление терминов и профессиональных жаргонизмов, от которых в свою очередь в форумном социолекте образуются новые слова и выражения. Форумный социолект формируется в результате взаимодействия языковых и речевых средств, характерных для интернет-коммуникации; профессиональной лексики и новых языковых и речевых средств, создаваемых коммуникантами в процессе общения. Отбор и организация языковых и речевых средств форумного социолекта определяются такими прагматическими установками, как стремление к относительной закрытости, равенство коммуникантов и непринужденный характер общения. Активизация различных форм неформальной интернет-коммуникации позволяет расширить сферу употребления форумного социолекта.

Ключевые слова: интернет-коммуникация; социолект; коммуникативный код; профессионализмы; окказионализмы; прагматические установки; Интернет; форумы.

T. A. Vorontsova
Chelyabinsk, Russia

L. S. Patrusheva
Izhevsk, Russia

SOCIOLECT FORMATION ON THE INTERNET COMMUNICATION

Abstract. In this article, the current problem of the formation of the sociolect of informal Internet communication is considered. As a source of work material, messages from users (non-professionals) from various web-forums are taken. Important for the study is the provision that the forum as a genre of Internet discourse is a virtual club for communication organized interests. Adhering to this provision, we note that the sociolect as a communicative code is formed in thematic forums with a relatively stable composition of participants. In this area of study of the forum sociolect, questions about the choice of language tools and the style of user interaction become central. As a result of studying the research material, it became clear that the features of the forum sociolect are determined mainly by three interrelated factors: the way of interaction (Internet communication), the topic of communication and the pragmatic attitudes of communicants. As a result of the study, the material was obtained, the analysis of which allowed us to conclude that the Internet as a way of communication causes the appearance of computer terms and computer slang, including slang, reflecting the specifics of Internet communication in the sociolect. The topic of the forum is reflected in the socioculture through the active use of terms and professional jargon, from which in turn in the forum sociolect new words and expressions are formed. The forum sociolect is formed as a result of the interaction of linguistic and speech resources characteristic of Internet communication; vocabulary and new linguistic and speech tools, created by communicants in the process of communication. The selection and organization of linguistic and speech tools of the forum sociolect are determined by such pragmatic attitudes as the desire for relative closeness, equality of communicants and the relaxed nature of communication. The activation of various forms of informal Internet communication makes it possible to expand the scope of use of the forum sociolect.

Keywords: Internet communication; sociolect; communicative code; industry words; occasionalism; pragmatic component; Internet; forum.

Языковая и речевая специфика коммуникации различных жанров интернет-дискурса в последние 20 лет столь активно изучается в зарубежной и отечественной лингвистике, что простое перечисление работ, посвященных данной проблеме, займет не одну страницу. Безусловный приоритет в исследованиях отдается жанрам неформальной интернет-коммуникации. И это понятно, поскольку данный канал общения породил совершенно новую форму речевого взаимодействия. Изучение неформальной

интернет-коммуникации в русистике особенно активно велось в первое десятилетие XXI века [Лысенко 2010; Лутовинова 2009; Сидорова 2006 и др.]. Главной целью таких работ было определение специфики виртуальной коммуникации по отношению к реальной и выявление универсальных особенностей интернет-языка неформального общения, таких, как компьютерные термины и образованные от них сленгизмы, эмодзи (смайлики), большое количество языковых средств, свойственных устной речи и др.

Другим значимым направлением является изучение отдельных жанров неформальной интернет-коммуникации. Такие исследования, как правило, посвящены либо выявлению жанровой специфики в целом, либо отдельным языковым аспектам и проблемам, которые реализуются в рамках того или иного жанра [Гермашева 2010; Голошубина 2015; Гуськова, Левина 2016; Кочеткова, Губалова 2014, Патрушева 2015; Самойленко 2015 и др.]. Собственно языковые и стилевые особенности отдельных жанров неформальной интернет-коммуникации становятся предметом специальных исследований гораздо реже. Возможно, это объясняется тем, что практически в любом жанре такого рода «на поверхности» оказываются все те же универсальные языковые средства, о которых говорилось ранее. Между тем, очевидно, что отбор и организация языковых и речевых средств внутри каждого жанра определяется особенностями речевого взаимодействия, что позволяет в ряде случаев говорить о том, что в процессе такой интернет-коммуникации создается особый *социолект*.

Традиционно *социолектом* называют «совокупность языковых особенностей, присущих какой-либо социальной группе — профессиональной, сословной, возрастной и т. п. — в пределах той или иной подсистемы национального языка» [Беликов, Крысин 2001: 30]. Данным термином обозначается «инвариантная социально-маркированная подсистема языка» [Ерофеева 2010: 21]; коллективный или групповой язык, в который включаются понятие социального типа и системы речевых средств определенной группы [Ерофеева 1995]. В «Словаре социолингвистических терминов» отмечается, что термин *социолект* «употребляется как общее наименование для разнообразных языковых образований, основанных на социальном обособлении людей» [Словарь социолингвистических терминов 2006: 205]. Некоторые авторы *социолектами* называют «групповые жаргоны» [Жеребило 2010: 355]. В. Д. Бондалетов к социальным диалектам относит групповые (корпоративные) жаргоны, отмечая, что диапазон понятийного наполнения данного термина поистине широк: от формы существования языка до одной из разновидностей социальной дифференциации языка [Бондалетов 1987: 69].

Применительно к интернет-коммуникации термин *социолект* используется по отношению к самым различным стратам пользователей. Этим термином может обозначаться профессиональный жаргон компьютерщиков [Русакова 2007], языковые образования типа «албанского языка» [Медведева 2009], язык неформальной интернет-коммуникации как таковой [Глазачева, Коломеец 2010].

На наш взгляд, основной предпосылкой для формирования *социолекта* как особого коммуникативного кода¹ служит относительная замкнутость

того или иного интернет-сообщества. Такая относительная замкнутость является характерной чертой форума — исконного сетевого жанра, который в определенном смысле задал модель общения для более поздних устойчивых интернет-сообществ (социальные сети, подписчики того или иного блога и т. д.). Форум — это виртуальный клуб для общения по интересам с достаточно устойчивым составом участников, где общение происходит в комфортной обстановке, открыто и независимо. Такие форумы имеют сходство в структуре, композиции, стиле, в ряде тематических особенностей, поэтому на данных форумах формируется определенный коммуникативный стиль общения [Патрушева 2015: 38].

Материалом данного исследования послужили более 30 форумов, отвечающих следующим критериям:

1. Тематическая организация: поводом для коммуникации является общий интерес к определенному предмету в широком смысле: виду спорта или искусства, увлечению и т. д.

2. Участники общения не являются профессионалами по отношению к предмету, вынесенному в тему форума (болельщики, но не спортсмены; владельцы собак, но не кинологи и т. п.).

3. Наличие устойчивого коммуникативного ядра: 20–40 постоянных членов форума, активно участвующих в коммуникации.

4. Длительность существования форума — не менее 3–5 лет.

Сбор материала проводился методом сплошной выборки с учетом как синхронного, так и диахронного аспекта.

Цель исследования — выявить прагматические и функциональные принципы отбора и организации языковых и речевых средств, формирующих *социолект* как коммуникативный код интернет-сообщества.

Научная новизна исследования заключается в том, что формирование *социолекта* в интернет-коммуникации рассматривается с позиций коммуникативно-прагматического подхода. Целесообразность данного подхода обусловлена спецификой объекта исследования. Форум — один из немногих жанров интернет-дискурса, где процесс общения более или менее стабильного состава собеседников на протяжении длительного времени доступен для внешнего наблюдения. В «реальной» коммуникации «увидеть» *социолект* ограниченной группы коммуникантов и «вычислить» его прагматические параметры можно только методом включенного наблюдения. В «открытых» жанрах интернет-дискурса (комментарии, социальные сети и др.), где тематика общения и состав коммуникантов не столь постоянны, анализ функциональных параметров использования тех или иных языковых или речевых средств возможен только по отношению к отдельному высказыванию или к отдельному коммуникативному акту. В отличие от данных типов дискурса, форум позволяет не только выявить языковой и речевой

¹ В широком смысле коммуникативный код — это средство и общения, и взаимопонимания, и передачи культурных традиций, культурных смыслов в обществе. Коммуникативный код обеспечивает адекватное и оптимальное восприятие и целенаправленную передачу информации в конкретной ситуации взаимодействия социальных субъектов [Эрднеев 2011: 3]. В узком

смысле под коммуникативным кодом в речевой коммуникации понимается тот язык или его разновидность (диалект, сленг, стиль), который используют участники данного коммуникативного акта [Русский язык и культура речи 2001: 11].

«инвентарь» социолекта как коммуникативного кода, но и определить коммуникативные конвенции и прагматические установки, которые обуславливают использование в коммуникации как универсальных средств интернет-дискурса, так и окказиональных языковых и речевых образований.

В ходе исследования были использованы такие лингвистические методы, как метод коммуникативно-прагматического анализа (исследование целей, намерений, коммуникативных действий, особенностей речевого взаимодействия участников коммуникации в условиях той иной коммуникативной ситуации), метод контекстуального и стилистического анализа.

Форумный социолект — это коммуникативный код ограниченной группы людей, общающихся на веб-форумах. Особенности коммуникативного кода форума определяются в основном тремя взаимосвязанными факторами: способом общения (интернет-коммуникация), темой общения и прагматическими установками коммуникантов.

Первый фактор — **способ общения** — обуславливает наличие в форумном социолекте языковых и речевых средств, характерных для любого жанра неформальной интернет-коммуникации. Форумный социолект любого сообщества в Интернете содержит компьютерные термины, поскольку для полноценного общения на форумах пользователю необходимы определенные технические знания и навыки. Однако участниками коммуникации на форуме могут быть интернет-пользователи различного уровня. Степень представленности данной лексики в форумном социолекте зависит от состава участников общения и уровня их компьютерной грамотности. Там, где состав участников разнородный (например, по возрасту), предпочтение отдается компьютерным терминам.

Ср.: «**Может плагин не работает или антивирус блокирует**»¹ (с форума <http://forum.fsonline.ru/>).

«**Тебе надо скопировать адрес видео-ролика из адресной строки браузера**» (с форума <http://forum.clubsx4.ru/>).

На форумах, где участниками являются преимущественно молодые люди, или на форумах с «мужской» тематикой (машины, компьютерные игры, футбол и др.) в составе социолекта преобладают сленговые образования от компьютерных терминов.

«**Можно ... забить в гугл и увидеть, что никаких особых критериев там нет**» (с форума forum.sportbox.ru).

«**Вы хотите генерить на себя трафик? (...)** В поисковиках, благодаря проделанной ранее работе, сайт неплохо ищется» (с форума www.kinoforum.ru).

«**Рядом была открыта вкладка, видимо из нее и закопипастил², не поглядел**» (с форума www.kinoforum.ru).

«**Парни залейте какуюнибудь прогу для удаления тех файлов и папок которые так просто не**

удаляются» (с форума геймеров <http://torrent-games.net/forum/>).

Компьютерная терминология и соответствующие сленговые образования от компьютерных терминов (*зуглить, прога* и др.) — это своего рода метакоммуникативный компонент общения. Данная лексика используется при обсуждении технической стороны коммуникации. Но поскольку интернет — это единственный канал коммуникации, данная лексика занимает важное место в форумном социолекте, поскольку с ее помощью опосредованно реализуется прагматическая установка на достижение комфортного общения.

Форум является одним из первых жанров неформального общения в Интернете. Именно на форумах в значительной степени формировался сленг, связанный с компьютерным взаимодействием (*оффтопить, отправить в бан, потерять пост* и др.). В настоящее время такой сленг используется практически в любом интернет-сообществе. В форумном социолекте существует большое количество слов и выражений, появившихся более 25 лет назад и проникших в другие жанры. Для удобства коммуникации участники форумов даже создают словари форумного сленга. Сегодня такие тезаурусы насчитывают более 100 лексических единиц. Например: *форумчанин, топикстартер, ЛС, офтопик, бан, юзербар, ИМХО, флейм, пост, оверквотинг, модераториал, ветка (подтема)* и т. п. Разумеется, данная лексика также является важным элементом форумного социолекта. Эта лексика активно используется в высказываниях, выполняющих метакоммуникативную функцию, и является своеобразным маркером конвенционального аспекта форумной коммуникации:

«**Кстати, мы тоже здесь оффтопим, у нас есть тема для флуда “Межэтапка”, так что переходим туда, через пару часов перенесу. А эту тему закрою до апреля**» (с форума <http://www.biathlon-russia.ru/forum/>).

К элементам форумного социолекта можно отнести также такое универсальное средство неформальной интернет-коммуникации, как эмодзи, то есть пиктограммы, выражающие разные эмоции. Появившись в 70-х годах XX века в печатных изданиях, *смайлики* не теряют актуальность и в настоящее время и активно используются в интернет-общении:

«**А у меня принципиальный вопрос. Можно ли замучать деревце обрезкой?** 🙄» (с форума <https://forum.tvoyasad.ru/>).

«**Привет соседям!** 🙄 *rivet*: Бываю у Вас проездом: либо в МГУ, либо в Лобню к друзьям жу 🙄 *ivo*:.» (с форума <http://forum.clubsx4.ru/>).

Активность использования данного средства нередко определяется коммуникативными конвенциями форума: есть форумы, где употребление эмодзи ограничено или даже запрещено правилами.

Важным фактором формирования коммуникативного кода форума является прагматическая установка на принципиальное равенство участников коммуникации по отношению к предмету обсуждения (теме форума). Коммуникация на форуме пред-

¹ Здесь и далее все сообщения пользователей интернет-форумов публикуются с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

² Основа данного слова — это калька с английского языка *copy* (копировать) и *paste* (вставить). Слово имеет значение 'скопировать и вставить'.

ставляет собой непринужденное общение для своих, поэтому речь людей на форуме — это речь, максимально приближенная к устному бытовому общению. Хотя форумный социолект в основном сохраняет грамматические нормы литературного языка, для форума характерно широкое употребление языковых и речевых средств, свойственных устной речи — лексика и синтаксис разговорного стиля и просторечия:

«Да я и нигде и не искала особо. Увидела у этого Николая, поправились и заказала, **че расплылась**» (с форума <https://forum.tvoyasad.ru>).

«У меня такая жара в теплице-жуть! <...> **Неохота с дугами морочиться!**» (с форума <https://forum.tvoyasad.ru>).

«С капусточкой, селедочкой, соленьями, мясом, овощами и просто так... Надеюсь, рецептик вам пригодится и приживется» (с форума <http://forum.say7.info/>).

«Что ест ваша беременная **Хасятка?**», «компрессионный перелом **позвоночки** у хася...», «**моя щена** страдает такой же страстью» (О собаках породы сибирский хаски. С форума <http://husky.forum.ru/>).

Степень «разговорности» на разных форумах может варьироваться в зависимости от состава коммуникантов. Чем больше «случайных» участников общения (тех, кто приходит на форум изредка с конкретным вопросом или сообщением), тем меньше разговорных элементов в коммуникации. Общение постоянных участников отличает стремление сократить коммуникативную дистанцию и сделать виртуальную беседу как можно более непринужденной, поэтому в форумном социолекте часто присутствует лексика ограниченного употребления: жаргонизмы, арготизмы и обценные слова и выражения:

«**Кинули** в СП. Как вернуть назад свои деньги»;

«Ситуация такова что начальник **наехал** на меня что я не приношу справок» (с форума <http://www.babyplan.ru>).

Активность использования таких средств может зависеть как от уровня речевой культуры коммуникантов, так и от стремления подчеркнуть непринужденный характер общения.

Преднамеренное нарушение лексической и грамматической нормы может быть использовано для создания комического эффекта или для выражения эмоций:

Ср.: «Вишня и яблоня — **навырост**. Вырастут и наведут тень на плетень. И цветут только весной. Скажи — **откель докель** сажать будем? Только в “проход”? Или можно этот “занавес” дать от забора до тропинки, захватив задник клумбы, т. е. обогнув её (где лилии растуууут)? И где лилии растууут — светлый цветник? Что ещё кроме лилий?

Так думаю: если этот цветник светлый — занавес должен быть лёгкий — а какая роза на штамбе? Как солитьку её **тудой**? Не знаю...

Гортензию **метельчатую** — типа грандифлоры (невысока, ажурна. места много не займёт, а место украсит). **Ближе** к забору. И добавим ещё — к ней. Ух, как я это люблю... Напиши, сколько, как и что» (с форума <https://forum.tvoyasad.ru>).

Сам факт использования языковой игры свидетельствует о близости коммуникантов, позволяющей адекватно «считывать» интенцию адресанта.

Ср.: «**Можно было без проблем вещи на стульях оставлять или (обожечки) носки на полу забыть**» (с форума <http://husky.forum.ru/>).

Отметим также активное употребление на форумах такой разновидности языковой игры, как парафраза:

Ср.: «Юлька, я не знаю, мой **охрипший глас вопиющего** уже и не слышать в общей какофонии, но я это и талдычу уже 10 страниц!!!» (Парафраза фразеологизма *глас вопиющего в пустыне*. С форума <http://forum.say7.info/>).

«Вернёмся к “нашим **баранам**”. Ть-фу, **нашим бананам!**» (с форума <http://forum.say7.info/>). Парафраза паремии *вернемся к нашим баранам* на форумах встречается достаточно часто: «Вернемся к нашим макаронам: ставим их варится тем временем», «вернемся к нашим баранам... то бишь абрикосам...» (с форума <http://forum.say7.info/>). «Вернемся к нашим хаскам!» (с форума <http://husky.forum.ru/>).

«...**Волков бояться — хаски не заводить**» купите маме котика...» (с форума <http://husky.forum.ru/>). Парафраза паремии *волков бояться — в лес не ходить*. Подобных парафраз на форуме «Сибирский хаски» большое количество, так как считается, что волк является прародителем данной породы собак. Пользователи стараются связать этот факт с известной пословицей: «Потому как известно, что “хаски бояться — себя не уважать”», «многие тут пишут смеясь сквозь слезы) волков бояться-в лесу не встречаться») ...».

«Отдохну сейчас и поеду, за подарочком себе и к тетушке... **бисер перед... метать...**». Парафраза фразеологизма *метать бисер перед свиньями* встречается на разных форумах в разном виде. Например: «**Митя, не мечи бисер...** Это споры мучнистой росы с флоксов налетели» (с форума <https://forum.tvoyasad.ru>).

«**Сеянцы с соседней пустоши, растут именно просто в высоту. Ну и что? Петиолярис нам в помощь!**»). Парафраза устойчивого сочетания *Бог в помощь*. Парафразы данного выражения очень распространены на форумах: «**Википедия тебе в помощь!**», «**гугл вам в помощь!**», «**раундап Вам в помощь!**», «**имидаклоприд, тиаклоприд Вам в помощь!**» (с форума <http://forum.say7.info/>). «**Для начала — сайт РКФ вам в помощь!**», «**тогда окд в помощь!**» (С форума <http://husky.forum.ru/>); «**Гомеопатия вам в помощь!**», «**Бифидумбактерин в помощь :)**», «**Передача эстафет вам в помощь!**»)), «**магний бб и расслабляющая диета Вам в помощь!**» (с форума <http://www.babyplan.ru>).

Языковая игра в составе форумного социолекта характеризуется функциональной амбивалентностью: с одной стороны, это стилистический прием, который эффективен при наличии общей апперцепционной базы адресанта и адресата, с другой — в данных коммуникативных условиях рассчитан на большое количество адресатов. Именно поэтому на форуме используются лишь те разновидности языковой игры, для которых характерны языковая простота и смысловая прозрачность.

Тема общения имеет первостепенное значение для формирования форумного социолекта. Форумный социолект не является универсальным для любого интернет-сообщества. Фактически для каждого «клубного» общения характерен свой социолект (например, форумный социолект собаководов / автолюбителей / будущих мам и т. п.). Тем не менее можно говорить об использовании определенного круга языковых и речевых средств, типичных для любого форумного сообщества. Форумный социолект может иметь специфические черты на разных языковых уровнях: лексическом, морфологическом, синтаксическом. При этом тематика форума находит отражение, прежде всего, в области лексики и словообразования. Так, для любого форумного социолекта характерно использование терминологической лексики, относящейся к соответствующей области знания.

Поскольку в исследуемом материале терминологическая лексика используется непрофессионалами, объем такой лексики ограничен непосредственными практическими интересами коммуникантов. Терминологическая лексика привлекается «по требованию» и без объяснения, т. е. адресант априори предполагает, что данные термины известны другим участникам коммуникации.

Ср.: «Для профилактики или борьбы с **фузариумом** надо спрашивать не “чем прыскает” а “как грамотно пользоваться **фунгицидами**”» (с форума <http://forum.tvoysad.ru>).

На тематических форумах используется как терминологическая и профессиональная лексика, закрепленная в словарях, так и профессионализмы (элементы профессионального жаргона).

Ср.: «Какие **допы** надо ставить на машину?», «дополнительная **шумка**», «**скачут обороты**» (с форума <http://forum.clubsx4.ru>).

На базе терминов и профессионализмов могут создаваться новые лексические средства, которые понятны участникам данного сообщества и используются только внутри форума.

Ср.: «Я делянку несколько раз **раундапила**, потом на сезон накрыла черным спанбондом» (**Раундап** — средство для борьбы с сорняками. С форума <https://forum.tvoysad.ru>).

«Вот прокат с попыткой **трикселя** в 12 лет, и не самой плохой попыткой» (**Триксель** — прыжок аксель в три оборота в фигурном катании. С форума <http://forum.fsonline.ru/>).

Общаясь на форумах, пользователи активно создают новые слова — окказионализмы, связанные с темой форума, которые, как правило, прозрачны и понятны собеседникам. Такие окказиональные образования нередко закрепляются в форумном сообществе и используются в дальнейшей коммуникации.

Ср.: «**Летние эконяшки 2017**» (О будущих детях. С форума <http://www.babyplan.ru>).

«**Беременюшки, планюшкам** нужна ваша мощь!» (с форума <http://www.babyplan.ru>).

«**Поздравляю сузуководов**» (с форума <http://forum.clubsx4.ru/>).

«**Пара вопросов будущего сексовода**» (О водителе автомобиля Сузуки SX4. С форума <http://forum.clubsx4.ru/>).

«**Шоме прощают и за то, что много квадов в ПП...**» (**Квадры** — прыжки в четыре оборота. С форума <http://forum.fsonline.ru/>).

«**Сейчас так все квадисты прыгают, на крутке. И благодаря этому по 6-7 прыжков прыгают**» (**Квадристы** — фигуристы, выполняющие прыжок в четыре оборота. С форума <http://forum.fsonline.ru/>).

Общность фоновых знаний позволяет коммуникантам создавать множество собственных обозначений тематических реалий. Чем более длительным и относительно замкнутым является общение, тем больше в социолекте специфических языковых и речевых средств. Цель создания данных средств — оптимизировать коммуникацию внутри данного сообщества и сэкономить время и усилия. Не случайно основным способом создания таких обозначений является аббревиация. Практически на всех форумах применяется сокращенное название самих форумов. Например, форум «Материнство» — это ФМ; автофорум «Rally Club» — РС и т. п.

Аббревиации подвергаются обозначения часто употребляемых тематических реалий:

Ср.: «**Признаки Б** или самовнушение?», «**РД** на мойку» (**Б** — беременность, **РД** — родильный дом. С форума <http://www.babyplan.ru>).

«**Лен обл. Гатчина, НАЙДЕН** кобель **СХ с/б**, разноглазый **УЖЕ ДОМА!!!**», «**щенки Аляскинский Хаски (ах+сх)** демодекоз вылечен» (**СХ** — сибирский хаски, **ах** — аляскинский хаски. С форума <http://husky.forum.ru>).

Не менее широко употребляются аббревиатуры, образованные от имен и фамилий, названий событий, имеющих отношение к теме общения:

«**Бедный ЖКВД**, такое лицо у него: “за что мне все это?!”» (**ЖКВД** — актер Жан Клод Ван Дам. С форума <http://kinoforum.ru/>).

«...У **ПС** характерный фламенко, как его танцуют именно в этом направлении, **ИЖ** ближе к балетной интерпретации» (**ПС** — фигуристы Г. Пападакис и Г. Сизерон; **ИЖ** — фигуристы Е. Ильиных и Р. Жиганшин. С форума <http://forum.fsonline.ru/>).

«**Думаю, Канада разведет УП с ГП**, но обе пары будут получать огромные баллы. А в **ФГП** и на **ГС грибы** первой пары будут у **УП**» (**УП** фигуристы К. Уивер и Э. Поже; **ГП** — фигуристы П. Гиллес и П. Пайпер; **ФГП** — финал Гран-при, **ГС** — главные старты; **грибы** — судейские бонусы. С форума <http://forum.fsonline.ru/>).

Обратим внимание на то, что в разных интернет-сообществах одна и та же аббревиатура может обозначать разные реалии. Например, аббревиатура **ГП** на форуме любителей фигурного катания обозначает соревнования серии Гран-при, на форуме биатлонных болельщиков — это гонка преследования.

Использование таких аббревиатур, с одной стороны, позволяет оптимизировать коммуникацию внутри данного сообщества и сэкономить время и усилия, с другой — способствует закрытости форумного сообщества. На каждом форуме устанавливается собственная система условных обозначений

предметов той или иной тематической сферы. Данная лексика никогда не поясняется: каждый участник должен понимать ее по умолчанию, чтобы стать *своим* на форуме. Это позволяет говорить об определенной **прагматической установке** на закрытость коммуникации: данный элемент коммуникативного кода создается пользователями с целью отбора компетентных участников, несмотря на то, что большинство форумов объединяют непрофессионалов (спортивные болельщики, садоводы-любители и т. д.)¹.

Таким образом, анализ материала позволяет сделать следующие выводы:

1. Форумный социолект формируется в результате взаимодействия языковых и речевых средств, характерных для интернет-коммуникации; профессиональной лексики и новых языковых и речевых средств, создаваемых коммуникантами в процессе общения.

2. Отбор и организация языковых и речевых средств в форумном социолекте обусловлены коммуникативными конвенциями, предполагающими комфортное речевое взаимодействие собеседников, и прагматическими установками на принципиальное равенство коммуникантов и непринужденный характер общения, с одной стороны, и на относительную закрытость интернет-сообщества — с другой.

Форумный социолект является динамичной развивающейся системой. С одной стороны, в процессе коммуникации на форумах постоянно создаются и закрепляются новые языковые и речевые средства. С другой — коммуниканты зачастую являются участниками нескольких тематических форумов, выступают с комментариями на тематических сайтах, общаются в социальных сетях, и это позволяет расширить сферу употребления форумного социолекта.

ЛИТЕРАТУРА

- Беликов В. И., Крысин Л. П. Социолингвистика. — М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2001. — 317 с.
- Бондалетов В. Д. Социальная лингвистика. — М.: Просвещение, 1987. — 160 с.
- Гермашева Т. М. Исследование лингвистических и паралингвистических характеристик блог-дискурса // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2010. — № 126. — С. 150–155.
- Глазачева Н. Л., Коломеец О. А. Сравнительная характеристика социолектов глобальной сети Интернет китайского и русского языков // Россия и Китай: аспекты взаимодействия и взаимовлияния. — Благовещенск, 2010. — С. 41–52.
- Голошубина О. К. Разговор в мессенджере как специфический жанр интернет-коммуникации // Вестник ОмГУ. — 2015. — № 1 (75). — С. 208–212.
- Гуськова С. В., Левина В. Н. Особенности общения в открытых группах социальной сети «ВКонтакте» как отражение ценностных ориентиров молодежной аудитории // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. — 2016. — Т. 15. — № 3. — С. 66–77.
- Ерофеева Т. И. Социолект как инструмент описания языковой ситуации региона // Вестник Пермского университета. — 2010. — Вып. 1 (7). — С. 21–25.
- Ерофеева Т. И. Социолект: стратификационное исследование: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — СПб., 1995. — 32 с.

Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. — Назрань: Пилигрим, 2010. — 485 с.

Кочеткова М. О, Тубалова И. В. Динамика развития блога как жанра дискурса блогосферы: социолингвистический аспект // Вестник Томского гос. ун-та. Сер.: Филология. — 2014. — № 1 (27). — С. 35–42.

Лутвинова О. В. Лингвокультурологические характеристики виртуального дискурса. — Волгоград: Перемена, 2009. — 496 с.

Лысенко С. А. Взаимодействие устной и письменной формы существования языка в интернет-коммуникации: дис. ... канд. филол. наук. — Волгоград, 2010. — 184 с.

Медведева Е. В. Социолекты глобальной сети Интернет в сопоставительном аспекте // Альманах современной науки и образования. — 2009. — Т. 3. — № 2. — С. 92–95.

Патрушева Л. С. Форум как речевой жанр интернет-дискурса: дис. ... канд. филол. наук. — Ижевск, 2015. — 175 с.

Русаква Е. Б. Русский компьютерный социолект: формирование и функционирование: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Калининград, 2007. — 23 с.

Русский язык и культура речи: учебник / под ред. проф. В. И. Максимова. — М.: Гардарики, 2001. — 413 с.

Самойленко Л. В. Электронный диалог как особый тип прагматических связей чат-коммуникантов // Вестник АГТУ. — 2015. — № 2 (60). — С. 94–96.

Сидорова М. Ю. Интернет-лингвистика: русский язык. Межличностное общение. — М.: 1989,ру, 2006. — 190 с.

Словарь социолингвистических терминов / отв. ред. В. Ю. Михальченко. — М.: РАН, Ин-т языкознания, 2006. — 312 с.

Эрдынеев Б. Ю. Имидж как социально-коммуникативный феномен: дис. ... канд. философ. наук. — Улан-Удэ, 2011. — 159 с.

REFERENCES

- Belikov V. I., Krysin L. P. Sotsiolingvistika. — М.: Ros. gos. humanit. un-t, 2001. — 317 s.
- Bondaletov V. D. Sotsial'naya lingvistika. — М.: Prosveshchenie, 1987. — 160 s.
- Germanasheva T. M. Issledovanie lingvisticheskikh i paralingvisticheskikh kharakteristik blog-diskursa // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. — 2010. — № 126. — S. 150–155.
- Glazacheva N. L., Kolomeets O. A. Sravnitel'naya kharakteristika sotsiolektov global'noy seti Internet kitayskogo i russkogo yazykov // Rossiya i Kitay: aspekty vzaimodeystviya i vzaimovliyaniya. — Blagoveshchensk, 2010. — S. 41–52.
- Goloshubina O. K. Razgovor v messendzhere kak spetsificheskii zhanr internet-kommunikatsii // Vestnik OmGU. — 2015. — № 1 (75). — S. 208–212.
- Gus'kova S. V., Levina V. N. Osobennosti obshcheniya v otkrytykh gruppakh sotsial'noy seti «VKontakte» kak otrazhenie tsennostnykh orientirov molodezhnoy auditorii // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie. — 2016. — Т. 15. — № 3. — S. 66–77.
- Erofeeva T. I. Sotsiolekt kak instrument opisaniya yazykovoy situatsii regiona // Vestnik Permskogo universiteta. — 2010. — Vyp. 1 (7). — S. 21–25.
- Erofeeva T. I. Sotsiolekt: stratifikatsionnoe issledovanie: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. — SPb., 1995. — 32 s.
- Zherebilo T. V. Slovar' lingvisticheskikh terminov. — Nazran': Piligrim, 2010. — 485 s.
- Kochetkova M. O, Tubalova I. V. Dinamika razvitiya bloga kak zhanra diskursa blogosfery: sotsiolingvisticheskiy aspekt // Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Ser.: Filologiya. — 2014. — № 1 (27). — S. 35–42.
- Lutvinova O. V. Lingvokulturologicheskie kharakteristiki virtual'nogo diskursa. — Volgograd: Peremena, 2009. — 496 s.

¹ На специализированных форумах общение строится по принципу *профессионал — профессионал* (форумы врачей, например).

Lysenko S. A. Vzaimodeystvie ustnoy i pis'mennoy formy sushchestvovaniya yazyka v internet-kommunikatsii: dis. ... kand. filol. nauk. — Volgograd, 2010. — 184 s.

Medvedeva E. V. Sotsiolekty global'noy seti Internet v sopostavitel'nom aspekte // Al'manakh sovremennoy nauki i obrazovaniya. — 2009. — T. 3. — № 2. — S. 92–95.

Patrusheva L. S. Forum kak rechevoy zhanr internet-diskursa: dis. ... kand. filol. nauk. — Izhevsk, 2015. — 175 s.

Rusakova E. B. Russkiy komp'yuternyy sotsiolekt: formirovanie i funktsionirovanie: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. — Kaliningrad, 2007. — 23 s.

Russkiy yazyk i kul'tura rechi: uchebnik / pod red. prof. V. I. Maksimova. — M.: Gardariki, 2001. — 413 s.

Samoylenko L. V. Elektronnyy dialog kak osoby tip pragmaticheskikh svyazey chat-kommunikantov // Vestnik AGTU. — 2015. — № 2 (60). — S. 94–96.

Sidorova M. Yu. Internet-lingvistika: russkiy yazyk. Mezhluchnostnoe obshchenie. — M.: 1989.ru, 2006. — 190 s.

Slovar' sotsiolingvisticheskikh terminov / otv. red. V. Yu. Mikhal'chenko. — M.: RAN, In-t yazykoznaneya, 2006. — 312 s.

Erdynееv B. Yu. Imidzh kak sotsial'no-kommunikativnyy fenomen: dis. ... kand. filosof. nauk. — Ulan-Ude, 2011. — 159 s.

Данные об авторах

Татьяна Александровна Воронцова — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретического и прикладного языкознания, Челябинский государственный университет (Челябинск).

Адрес: 454001, Россия, г. Челябинск, ул. Братьев Кашириных, 129.

E-mail: voron500@yandex.ru.

Лидия Сергеевна Патрушева — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка, теоретической и прикладной лингвистики, Удмуртский государственный университет (Ижевск).

Адрес: 426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1.

E-mail: line_lidia@list.ru.

About the authors

Tatiana Alexandrovna Vorontsova — Doctor of Philology, Professor of Department of Theoretical and Applied Linguistics, Chelyabinsk State University (Chelyabinsk).

Lidia Sergeevna Patrusheva — Candidate of Philology, Senior Lecturer of Department of Russian language, theoretical and practical linguistics, Udmurt State University (Izhevsk).

ЕВРОПЕЙСКАЯ МАЛАЯ ПРОЗА И ЕЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

УДК 821.111-32(Голдинг У.)
ББК Ш33(4Вел4)63-8,444

ГСНТИ 17.09.09

Код ВАК 10.01.03

А. И. Кузнецова
Москва, Россия

РАССКАЗ УИЛЬЯМА ГОЛДИНГА «МИСС ПУЛКИНХОРН» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ПИСАТЕЛЯ

Аннотация. Исследование вводит в литературоведческий обиход неизвестный отечественному критику и читателю рассказ классика английской литературы XX века Уильяма Голдинга. Мастер большой формы, Голдинг лишь единожды рискнул обратиться к жанру короткого рассказа, напечатав в 1960 году «Мисс Пулкинхорн». Формально повествование следует традиции готического рассказа: место действия — средневековый собор, герои — служители и прихожане храма, сюжет — загадочные смерти, характерные колорит, мотивика и пр. Однако история ведется специфическим нарратором: соборным органистом, вспоминая события давнего прошлого, что обусловлено как историей создания произведения (изначально это была радиопьеса), так и творческой установкой на исповедальный тон повествования. Подобная усложненная временная организация текста позволяет ему приблизиться к психологическому типу рассказа, посвященного онтологической проблематике.

Одна из задач исследования — обосновать причины того особого внимания, которое сам писатель уделял своему рассказу.

В некотором смысле рассказ «Мисс Пулкинхорн» можно считать «эмбрионом» художественного мира Голдинга, обобщившим в себе идеи и концепции предшествующих романов «Повелитель мух» (1954), «Хапуга Мартин» (1956), «Свободное падение» (1959): концепция амбивалентной человеческой природы, образ Неведомого Бога, мотив «черного центра», образ ребенка-грешника и т. д. В то же время предложенный в статье анализ рассказа «Мисс Пулкинхорн» позволяет сделать ряд принципиальных замечаний относительно постепенно формировавшегося авторского замысла, реализованного в последующих романах писателя «Шпиль» (1964) и «Пирамида» (1967), где доминирующее значение приобретут соборный и провинциальный топы, особое внимание будет уделено теме музыки, а некоторые герои рассказа получат свое полное романное воплощение.

Однако идеально организованная архитектура рассказа, система символов, мотивов, художественных деталей и неоднозначная психологическая мотивировка главных героев выстраиваются в рассказе «Мисс Пулкинхорн» в целостный художественный микрокосм и заставляют говорить о нем как о более чем достойном феномене художественного наследия У. Голдинга.

Ключевые слова: английская литература; английские писатели; литературное творчество; рассказы; готические традиции.

A. I. Kuznetsova
Moscow, Russia

WILLIAM GOLDING'S STORY «MISS PULKINHORN» IN THE CONTEXT OF THE ARTISTIC WORLD OF THE WRITER

Abstract. The research puts into practice the story unknown to the domestic critic and reader which is written by the classic of the English literature of the XX century William Golding. The master of a big form, Golding only once risked using the genre of a short story by publishing «Miss Pulkinhorn» in 1960. Formally the narration follows the traditions of the Gothic story: the place of the action is a medieval cathedral, the characters are ministers and believers, the plot contains mysterious deaths, specific coloring, motivation, etc. But the story is led by a specific narrator: the cathedral organist remembering events of the distant past, which is determined both by the history of the story creation (it was originally a radio play) and author's target relating to the confessional tone of the narration. The similar complicated temporary organization lets the text approach the psychological type of the story devoted to an ontological perspective.

One of the goals of the study is to explain the reasons for that special attention the writer paid to his story.

This story in some way can be considered as an «embryo» of the Golding's artistic world. It generalized in itself the ideas and concepts of the previous novels «Lord of the Flies» (1954), «Pincher Martin» (1956), «Free Fall» (1959): the concept of ambivalent human nature, the image of the unknown God, the black center motive, the image of the child-sinner, etc. At the same time the analysis of the story «Miss Pulkinhorn» given in this article allows to make a series of important observations about gradually forming author's intention realized in the following novels of the writer «The Spire» (1964) and «The Pyramid» (1967) where cathedral and provincial topoi gain the dominating meaning, the special attention would be given to the theme of music, and some characters of the story would get their full novel embodiment.

At the same time perfectly organized story's architectonics, the system of symbols, motives, poetic details and ambiguous psychological motivation of the main characters are built in the story «Miss Pulkinhorn» in a full artistic microcosm that makes one speak about it as about more than a worthy phenomenon of artistic heritage of W. Golding.

Keywords: English literature; English writers; writing; stories; Gothic tradition.

«Универсальный пессимист, но космический оптимист» [Golding 1993: 28], как он сам себя называл, Уильям Голдинг (William Golding, 1911–1993), обладатель литературной премии Букера (1980) и лауреат Нобелевской премии по литературе (1983) — писатель, чей библиографический свод, казалось бы,

давно утвердился в отечественном литературоведении: чуть более десятка романов, два сборника эссе, одна драма и книга путевых очерков. Однако в данном каноничном списке существует ряд лакун, одна из которых — доселе неизвестный отечественному критику и читателю рассказ «Мисс Пулкинхорн»

(«Miss Pulkinhorn», 1960). Мастер большой формы, признанный романист, Голдинг лишь единожды рискнул обратиться к жанру короткого рассказа, напечатав и сопроводив публикацию «Мисс Пулкинхорн» весьма амбициозным и знаковым для ценителей его текстов комментарием «Это лучшее, что я когда-либо создал» («It's the best thing I've written») [Цит. по: Carey 2009: 175].

Однако даже английская критика долгое время обходила этот рассказ стороной, что в немалой степени было обусловлено фактом исключительно журнальной публикации. Хотя в некотором смысле этот рассказ можно считать «эмбрионом» художественного мира Голдинга, обобщившим в себе идеи и концепции предшествующих романов «Повелитель мух» («The Lord of the Flies», 1954), «Хапуга Мартин» («Pincher Martin», 1956), «Свободное падение» («Free Fall», 1959): концепция амбивалентной человеческой природы, образ Неведомого Бога, мотив «черного центра», образ ребенка-грешника. В то же время «Мисс Пулкинхорн», невзирая на малый объем в 9 страниц, во многом является своеобразным авторским «полигоном», предвещающим поэтику, тематику и пространственно-временную организацию, а также типологию героев последующих романов «Шпиль» («The Spire», 1964) и «Пирамида» («The Pyramid», 1967): образ Храма, тема музыки, провинциальный топос, образы современных мещан и безумных фанатиков. В этой небольшой истории Голдинг нащупывает сюжетные ходы и мотивы, разрабатывает характеры, которые впоследствии получают полноценное завершение уже в более масштабной романной форме.

В англоязычной критике можно отметить три статьи, посвященные данному рассказу: Я. Сугимура, Дж. Клементса и Ж. Пакко-Хьюгет. Интерпретация Я. Сугимура, несмотря на всю ее оригинальность, представляется весьма дискуссионной, ибо исследователь анализирует рассказ Голдинга сквозь призму психоанализа Ж. Лакана, отталкиваясь от его концепции диалектики глаза и взгляда, изложенной в работе «Четыре основные понятия психоанализа» (1964), т. е. четыре года спустя публикации «Мисс Пулкинхорн» [Sugimura 2009]. В заочный диспут с ним вступает Дж. Клементс, предлагающий рассматривать рассказ в контексте апофатического богословия [Clements 2014]. В свою очередь Ж. Пакко-Хьюгет сосредотачивается на специфике повествовательной манеры рассказа Голдинга, считывая в ней различные религиозные и герменевтические коды [Rassaud-Huguet 1995]. В целом, в работах, посвященных «Мисс Пулкинхорн», наблюдается преобладающее внимание исследователей к религиозной символике рассказа.

В то же время собственно литературные достоинства рассказа (мастерство сюжетного хода и композиционного решения, повествовательная техника, продуманность и символичность деталей, запоминающиеся образы и поэтическая лаконичность слова) неоспоримы и приходится только сожалеть, что «Мисс Пулкинхорн» осталась единственным экспериментом Голдинга в области малой прозы, единственным, но блестящим. Подобная характеристика

подтверждается и мнением видного британского литературоведа, критика и писателя Малькольма Брэдбери (Malcolm Bradbury, 1932–2000). В 1987 году спустя почти тридцать лет после малозаметной журнальной публикации Брэдбери включает рассказ Голдинга в свою антологию «Современные британские рассказы» («Modern British Short Stories»), сборник, демонстрирующий, по замыслу составителя, тридцать четыре «жемчужины» послевоенной малой прозы [Bradbury 1987].

Рассказ повествует о трагической истории, приключившейся в сонном провинциальном городке, средоточием которого является собор, где и разворачиваются события, переданные сквозь призму активно звучащего голоса рассказчика — соборного органиста сэра Эдварда. Многие годы играя в храме, он наблюдает в свое, как он иронично замечает, «зеркало заднего вида» («driving mirror» [Golding 1960: 28]) за местными жителями мисс Пулкинхорн и неким прихожанином, методично приходящими молиться в храм и кардинально не сходящимися во мнениях относительно ряда церковных вопросов. Завязкой сюжета становится активное неприятие мисс Пулкинхорн традиционной религиозной символики и ритуалов, доставшихся англиканской церкви в наследство от времен католицизма: свечей, витражей, музыки и, наконец, идеи Преждеосвященных Даров — запасных Святых Даров, которые обычно оставляются после службы для причащения больных и умирающих вне храма и хранятся в специальной Дарохранительнице. Желая переубедить оппонента, который в течение многих лет впал в религиозный экстаз в капелле Святых Даров, мисс Пулкинхорн как-то раз специально зажигает свечи перед пустой Дарохранительницей, дабы продемонстрировать суеверие, самообман и фальшь подобной экзальтации. Однако «урок» оказывается слишком шокирующим: потрясенного бродягу хватает паралич и через несколько недель он умирает в госпитале. Пару месяцев спустя с помутненным от осознания произошедшего рассудком уходит из жизни и мисс Пулкинхорн. Формалистская и в некотором смысле даже комичная дискуссия оказывается трагически неразрешима и заканчивается смертью обоих персонажей, ставшими героями то ли нравоописательного комического сюжета, то ли трагической истории в готическом духе.

Действительно, формально рассказ выстроен в традициях готического жанра. Время действия — «туманная декабрьская ночь» [Golding 1960: 29], из которой в момент кульминации символично выплывает «огромная красная луна, не дающая света» [Golding 1960: 31]. Характерно и место действия — средневековый готический собор, описанный буквально по заветам Э. Бёрка: «огромный и приземистый, освещаемый лунным светом, безучастно отражающийся в витражах» [Golding 1960: 31], луна «скользит по его стенам и в её свете крадутся горгульи» [Golding 1960: 31]. Показательно, что действие не выходит за пределы храма, что подтверждает специфическую готическую изолированность топоса. Локализация хронотопа подчеркивается обособленностью героев: все они (даже второсте-

пенные) имеют отношение к собору, будучи его служителями или прихожанами.

Система образов также внешне соответствует готическому канону: мисс Пулкинхорн соотносится с готическим злодеем, что подчеркивается деталями портрета: экзотическим аксессуаром в виде эбеновой трости с серебряным наконечником и цветовым лейтмотивом ее одежды — мисс Пулкинхорн неизменно одета во все черное: «Она носила чёрное шёлковое платье и чёрное шёлковое пальто, которое доходило ей до подъёма. Её шея была закутана в чёрную жёсткую вуаль [...]. Её шляпка была чёрной» [Golding 1960: 28].

Ее антагонист — «он», чье имя так до конца и остается неизвестным (один из маркеров «христоподобного персонажа»), равно как и его статус, происхождение и деятельность (мотив «готической тайны»). Вся информация, которую читателю предоставляет рассказчик, это то, что «он» был стар, чрезвычайно бедно и грязно одет, предположительно — нищий и бродяга. По закону поэтического готического контраста его лейтмотив — свет: постоянно упоминается «светящееся лицо» [Golding 1960: 28], «сверкающее... лицо» [Golding 1960: 28]), в соборе свечи «освещают его согбенную лысую голову» [Golding 1960: 28].

Наконец, третье главное действующее лицо — рассказчик — церковный органист священник сэра Эдвард, введение которого гарантирует читателю ощущение соучастия, важность которого для готики была осознана еще Г. Уолполом. Как замечает Б. Р. Напцок, «наблюдая за развитием действия с точки зрения рассказчика, Уолпол [...] дает возможность читателю свободно истолковывать события, хотя эмоции здесь всегда оказываются сильнее законов логики» [Напцок 2016: 188]. Сэр Эдвард становится невольным наблюдателем описанных событий: случайно зайдя вечером порепетировать, он направляется погреть руки к печи, которая — чисто «готическое» совпадение! — находится прямо у часовни Святых Даров. Ведение повествования с точки зрения «простодушного» рассказчика усиливает психологическое напряжение рассказа, ибо читатель невольно вовлекается в эмоциональную орбиту Эдварда и разделяет испытываемые им волнение и страх, когда тот обнаруживает, что кроме него в пустом соборе остались лишь трое: церковный сторож Рекбай, молящийся в капелле «он» и «она», мисс Пулкинхорн, сокрытая во тьме в ожидании мгновения своего триумфа: «Я слегка волновался [...] Я чувствовал нарастающую тревогу, которую не мог определить» [Golding 1960: 30]. В то же время Эдвард оказывается единственным свидетелем произошедшего, т. н. «носителем тайны», что соотносимо с традиционным для готического романа типом героя-священника (ср. с отцом Джеромом, раскрывающим Теодору тайну его происхождения, из «Замка Отранто» Г. Уолпола). Символично местонахождение нарратора: за всем происходящим он наблюдает сверху, с органных хоров, что, несмотря на очевидный субъективизм тона, делает его «всезнающим рассказчиком», следящим за трагикомедией, разыгрываемой на соборных подмостках.

Не забывает Голдинг и про театральноточеские звучно-световые эффекты, преследующие цель нагнетания ужаса и страха, типичного готического «Теттога», о котором писала А. Рэдклифф, характеризуя его в противовес «Ноттога» как «источника возвышенного» («a source of the sublime») [Radcliff 1826: 149], страха, основанного на предчувствии и неясности: «Свет мерцал в капелле, и кто-то двигался в темноте. Это была мисс Пулкинхорн. [...] Мы были в соборе почти одни» [Golding 1960: 29]. Воцарившуюся в опустевшем соборе тишину взрывает «громыхнувшая» [Golding 1960: 30] дверь, знаменующая приход «его» и начало неумолимо надвигающейся катастрофы.

Порождение тьмы, мисс Пулкинхорн постоянно держится в тени (по контрасту со светом, сопровождающим бродягу): «Она вышла из тени и быстро прошла через полосу света [...], прошла мимо меня и растворилась в тени» [Golding 1960: 29–30]. Буквальная темнота «скрывает» ее («swallowed up in the shadows» [Golding 1960: 30]), но это и символическая тьма, поглощающая ее душу, которая в кульминационный момент материализуется. Своего накала кульминация этой истории достигает, когда церковный сторож гасит свечи, что значит отсутствие в дарохранительнице объекта экстатического преклонения бродяги, источника его «секретного счастья» [Golding 1960: 30]. Наступившие десять секунд тишины знаменуют собой особую готическую напряженность времени, прием ретардации, цель которого — повысить градус нарративного ожидания. И вновь тишина взрывается, но на этот раз будучи обрамлена демонической мотивикой и образностью. Сокрытая в тени и растворенная в ней мисс Пулкинхорн метафорически оборачивается этой тенью: «Затем раздался смех — хрип — смех, и тень налетела на печь, и тень закружилась за мной [...], смеясь и крича» [Golding 1960: 30].

Сюжет рассказа — тайное злодеяние, приведшее к смерти обоих героев, что соотносимо с традиционным готическим финалом. Сюжетно-композиционный каркас текста держится на классическом для готики приеме случайного совпадения и стадийном развертывании событий. Действительно, в некотором смысле описываемая история предстает как нагромождение случайностей, которые можно было бы интерпретировать в комичном ключе, если бы не их трагический накал и исход.

Трагический пафос закручивающегося спиралью действия поддерживается характерной стадийностью нарастания ужасного, в котором условно выделяются три волны, каждая из которых достигает своего пика, дабы отхлынув, уступить место следующей: «Каждое очередное событие «готического» действия эстафетой перенимает от предыдущего и передает последующему очередную «готическую» тайну с определенной степенью ее разгадки» [Напцок 2016: 177].

Первая «волна» ужасного — моральный урок, обернувшийся трагедией, заканчивается финальной синтагмой, т. н. «сильной позицией текста» [Арнольд 1999], эстетически выраженной и символически значимой границей текста или его выделенного фраг-

мента: «Я поехал с ним, но он не замечал никого. Я навещал его пару раз после, но не думаю, что он меня узнал. Месяцем позже он угас» [Golding 1960: 31].

Вторая сюжетная «волна» состоит из размышлений и переживаний Эдварда, вернувшегося из больницы и вспомнившего, что мисс Пулкинхорн, не желая быть обнаруженной, осталась на всю ночь заперта в пустом соборе с «*крадущимися горгульями*» [Golding 1960: 31]: «она была где-то там, крошечная добродетельная фигурка в той громадной тьме» [Golding 1960: 31]. Что чувствовала и делала мисс Пулкинхорн, оказавшись (!) случайно одна в соборе, остается под завесой тайны, но по логике нарастания ужасного, равного «terror», второй стадийный фрагмент символически завершается (очередная сильная позиция) описанием поблекшей луны и покрасневших крыш.

Третья сюжетная «вершина», завершающая рассказ, — напряженное внимание Эдварда к мисс Пулкинхорн, стремящегося обнаружить в ней последствия той ночной «*смертельной истории*» («*dreadful story*») [Golding 1960: 32]), пока однажды мисс Пулкинхорн специально не дожидается органиста для того, чтобы сказать ему нечто: «*На её подбородке была небольшая капля, которая упала, когда она заговорила. Её слова были очень медленны и отчетливы. — «Сэр Эдвард. Моё сознание абсолютно ясно». [...] Неделями позже она умерла.*» Зеркальность финалов двух историй не вызывает сомнений и подчеркивается синтаксическим параллелизмом: «*A month later he just guttered out*» [Golding 1960: 31] = «*A week later she was dead*» [Golding 1960: 32].

Готический каркас рассказа, однако, не вводит читателя в заблуждение: многие мотивы и сюжетные ходы Голдингом травируются, обретают подробнейшее психологическое обоснование, ибо как заявляет рассказчик в самом начале, «*Это не рассказ о привидениях. Хотя хотелось бы, чтоб это было так*» («*This isn't a ghost story. I wish it were*») [Golding 1960: 27]). Голдинг очевидно программирует сознание читателя, с одной стороны, на готический тезаурус, но в тоже время и опрокидывает его.

Формально следующее традиции готического рассказа повествование (место действия, система образов, сюжет, композиционное решение, характерные колорит, мотивика и пр.) ведется специфическим нарратором: соборным органистом, вспоминающим события давнего прошлого. Подобная усложненная временная организация текста (одновременное звучание двух голосов — двух возрастов рассказчика) позволяет Голдингу, не отказываясь от готического каркаса, приблизиться к субъективно-психологическому нарративу, посвященному онтологической проблематике, взаимоотношениям Человека и Бога, Человека и Человека. Прием, удачно использованный также У. Эко в романе «*Имя Розы*» (1980), таит в себе намек на определенную «ненадежность» рассказчика, ибо, по сути, весь текст есть воспоминания Эдварда о тех днях, когда он был юн и потрясен случившимся. Готическая палитра произошедшего в этом контексте выступает как возможное следствие творческой фантазии повествователя, отголоском его начального сожаления. Факты

его собственной реальной жизни смыкаются в его сознании с литературной традицией, в рамках которой можно комфортно для себя изобразить произошедшее, ибо в готическом повествовании корень всех бед некий Абсолют, Зло, несущее на себе ответственность. Сейчас же, по прошествии многих лет, он вспоминает о тех днях, но с определенной субъективной и «повзрослевшей» точки зрения. Монологичная форма повествования поддерживается постоянными обращениями к читателю (? слушателю): «*вы спросите меня*» [Golding 1960: 27]; «*поймите меня*» [Golding 1960: 27]; «*поверьте мне*» [Golding 1960: 28] и т. д. Подобная интимность тона — это уже не готический эффект вовлечения, а откровенное снятие дистанции, очевидно подразумевающее под собой нечто большее, нежели достоверность во имя свежести эмоции. Эдвард, как было сказано выше, — третье действующее лицо, а не просто рассказчик, ибо именно его не-участие в событиях, возможно, и привело к печальному исходу: из-за своей нерешительности или испуга он не остановил мисс Пулкинхорн, затем не предупредил «его» о фальшивости свечей, наконец, зная о том, что мисс осталась заперта в соборе, боясь ответственности, остался в стороне: «*Теперь, оглядываясь сквозь года, я не чувствую ничего кроме раскаяния и стыда за отсутствие у меня мудрости; и ничего кроме жалости к ним, жалости ко всем нам*» [Golding 1960: 29]. Символичны в этом отношении последние слова мисс Пулкинхорн, обращенные к Эдварду — «*Моё сознание абсолютно ясно*» [Golding 1960: 32] — и подразумевающие, что его сознание (совесть, душа) «не-ясно», затемнено, виновно.

Монологичность текста, с одной стороны, вполне объяснима тем, что изначально это была небольшая радиопьеса для BBC, но, с другой стороны, оправдательная интонация монолога (рассказчик постоянно ищет поддержки у слушателя) — традиционная форма исповеди, исповеди повзрослевшего и мучимого осознанием греха невмешательства героя: «*Я полагаю, что мог бы что-нибудь сделать [...] Но я стоял там, потрясённый и беспомощный*» [Golding 1960: 30].

Показательно, что форма воспоминаний о своей юности и раскаяние в душевном равнодушии той поры станет стержнем последовавшего за «*Мисс Пулкинхорн*» романа «*Пирамида*» (1967). В «*Пирамиде*», равно как и в «*Мисс Пулкинхорн*», главный герой Оливер в традициях исповедального письма вспоминает дни юности в маленьком провинциальном городке, так же, как и Эдвард, увлекается музыкой (профессионально играет на фортепиано и скрипке), его жизнь регулируется ударами церковных часов (опосредованный соборный топос), а жители этого застывшего городка составляют целую галерею социальных типов, осознанно гротескованных автором до уровня чудаков с трагической судьбой [Кузнецова 2004]. Впервые провинциальный соборный топос появляется как раз в рассказе «*Мисс Пулкинхорн*», предопределившим концепцию образов, жанровую специфику (роман о нравах, объединенный с романом воспитания) и музыкальную тему романа «*Пирамида*». Однако эффектный сюжет рассказа

трансформируется в романе в «ничего не происходит»: «Сами себе трагедия, мы и не подозревали, что нуждаемся в катарсисе» [Голдинг 2000: 481].

В этом контексте готическая «злодейка в черном» мисс Пулкинхорн видится не столь однолинейным персонажем, как то было принято в традиционной готике. Этот психологически объемный трагический образ уже на первой странице получает определение «чужака» («oddity» [Golding 1960: 27]), что позволяет вписать ее в ряд традиционных английских героев-чужаков диккенсовского ряда. Отчаянно бедная, одинокая старая дева, упрямая и принципиальная, неистово борющаяся с предрассудками, несчастная мисс Пулкинхорн — весьма сложный в своей психологической подоплеке характер, в котором сплетаются гендерные, возрастные, социальные, финансовые и мировоззренческие интенции и мотивы: «Она хотела преподать ему урок; и, поверьте мне, когда смешивается так много фанатизма и равнодушия с ревностью высшего порядка, всё это свёртывается в яд, который может превратить женщину в ведьму» [Golding 1960: 28]. Подобные психоаналитические пассажи, посвященные мисс Пулкинхорн, выходят далеко за пределы готического рассказа и станут фундаментом для дальнейшего развития этого характера, который обретет свое полное воплощение в трогательной старой деве мисс Долиш, одной из главных героинь романа «Пирамида».

Как иронично замечает сэр Эдвард, «шедевром, тагнит орус, коронной работой её жизни» [Golding 1960: 28] был «он», ненависть к которому для самой Пулкинхорн объясняется его предрассудками. Однако повествование ведет к иному обоснованию, заключающемуся в том, что они — герои-«двойники», зеркально отражающиеся друг в друге, — традиционный для творчества Голдинга принцип бинарности точки зрения или, как он сам это определял, «двусмысленная вера» [Golding 1965: 82], то, что В. Тайгер называла «идеографической структурой, включающей два совершенно разных взгляда на одну ситуацию» [Tiger 1974: 16].

Оба — старые, одиноки, бедны, и фанатично религиозны, однако он — слаб и счастлив, она — сильна и, по всей видимости, несчастна. Рассказчик дает блестящую характеристику этой связи между ними, в которой соединяются два временных плана: максималистско-юношеское мнение из прошлого и умиротворенное знание жизни из настоящего: «Он был самообманщиком, таким же удачливым в своем роде, как и мисс Пулкинхорн (точка зрения юного Эдварда), но его обман был родом невинности (точка зрения старого Эдварда)» [Golding 1960: 28]. Напряженный вопрос «Был ли он святым?» [Golding 1960: 28] получает довольно-таки рационалистическое толкование, когда в духе современного психоанализа Эдвард обращает внимание на то, что в капелле был витраж с Авраамом, преклоняющимся перед Богом, и эту позу, как саркастично замечает рассказчик, «он» неосознанно повторял в своей экзальтации. Она во имя чистой веры калечит людей и собор, пытаясь избавиться от предрассудков; он — в столь же чистой вере копирует витраж и впадает в

религиозный транс перед пустой дарохранительницей. И оба обманываются в своей религиозной одержимости, которая приводит их на край бездны. «Это неприличная история. Она затрагивает личную жизнь двух самых несчастных людей» [Golding 1960: 29], — резюмирует нарратор, не замечая, впрочем, что несчастен и он сам.

Зачатки постепенно формировавшегося в рассказе авторского замысла прорастут четыре года спустя в знаменитом голдинговском тезисе «... ничто не совершается без греха. Лишь Богу ведомо, где Бог» [Голдинг 2000: 384] из вершинного романа «Шпиль» (1964), также развертываемом в соборном топосе, где безумствует вдохновленный то ли ангелом, то ли бесом священник, подогреваемый фрейдистскими образами и мотивами, а мельком упомянутые в рассказе ожившие горгульи превращаются в ключевой образ-символ тщательно выписанного проснувшегося Храма.

Идеально организованная архитектура рассказа, система символов и мотивов, усложненность системы художественных деталей и неоднозначная психологическая мотивировка действий главных героев выстраиваются в рассказе «Мисс Пулкинхорн» в целокупный художественный микрокосм и заставляет говорить о нем как о более чем достойном феномене художественного наследия Уильяма Голдинга. И в этом контексте становится более ясна позиция писателя, охарактеризовавшего «Мисс Пулкинхорн» как лучшее, что было им написано на тот момент. Удачный эксперимент на поле малой прозы, построенный на синтезе философско-психологического и готического нарративов, рассказ «Мисс Пулкинхорн» (1960) стал ключом и магистралью, ведущим к двум важнейшим последовавшим за ним «программным» романам У. Голдинга: о человеке и Боге («Шпиль», 1964), о человеке и обществе («Пирамида», 1967).

ЛИТЕРАТУРА

- Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. — С. 223–238.
- Голдинг У. Пирамида // Шпиль. — СПб.: ООО «Издательский Дом “Кристалл”», 2000. — С. 389–573.
- Голдинг У. Шпиль // Шпиль. — СПб.: ООО «Издательский Дом “Кристалл”», 2000. — С. 203–386.
- Кузнецова А. И. Мифологема Пирамиды (семантика названия романа У. Голдинга «Пирамида») // Пространственные мифологемы в творчестве У. Голдинга: дис. ... канд. филол. наук. — Москва, 2004. — С. 184–195.
- Напюк Б. Р. Традиция литературной «готики»: генезис, эстетика, жанровая типология и поэтика (на материале английской литературы): дис. ... д-ра филол. наук. — Краснодар, 2016. — 476 с.
- Bradbury M. Introduction // The Penguin Book of Modern British Short Stories. — N.Y.: Viking, 1987. — P. 11–14.
- Carey J. William Golding. The Man Who Wrote Lord of the Flies. — L.: Faber & Faber, 2009. — 580 p.
- Clements J. «The Thing in the Box»: William Golding's «Miss Pulkinhorn» as Apophatic Literature // Religion & Literature. — 2014, spring. — Vol. 46. — № 1. — P. 93–115.
- Golding W. Egypt from My Inside // The Hot Gates and Other Occasional Pieces. — L.: Faber & Faber, 1965. —

P. 71–82.

Golding W. Miss Pulkinhorn // Encounter. — 1960, July–December. — Vol. 15. — № 1–6. — P. 27–32.

Golding W. Nobel Lecture // Nobel Lectures in Literature (1981–1990). — Singapore: World Scientific Publishing Co. Ltd., 1993. — 166 p.

Paccaud-Huguet J. Playing with Codes: Rites of Perversion and Perverse Masterplot in «Miss Pulkinhorn» // Fingering Netsukes: Selected Papers from the First International William Golding Conference. — Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1995. — P. 63–83.

Radcliff A. On Supernatural in Poetry // New Monthly Magazine. — 1826. — Vol. 16. — № 1. — P. 145–152.

Sugimura Y. Gazes from Nature: Reading William Golding's «Miss Pulkinhorn» // The Review of Liberal Arts. — 2009. — № 118. — P. 115–128.

Tiger V. William Golding. The Dark Fields of Discovery. — L.: Calder and Boyars, 1974. — 244 p.

REFERENCES

Arnol'd I. V. Znachenie sil'noy pozitsii dlya interpretatsii khudozhestvennogo teksta // Semantika. Stilistika. Intertekstual'nost': sbornik statey. — SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1999. — S. 223–238.

Golding U. Piramida // Shpil'. — SPb.: OOO «Izdatel'skiy Dom “Kristall”», 2000. — S. 389–573.

Golding U. Shpil' // Shpil'. — SPb.: OOO «Izdatel'skiy Dom “Kristall”», 2000. — S. 203–386.

Kuznetsova A. I. Mifologema Piramidy (semantika nazvaniya romana U. Goldinga «Piramida») // Prostranstvennye mifologemy v tvorchestve U. Goldinga: dis. ... kand. filol. nauk. — Moskva, 2004. — S. 184–195.

Naptsok B. R. Traditsiya literaturnoy «gotiki»: genezis, estetika, zhanrovaya tipologiya i poetika (na materiale angliyskoy literatury): dis. ... d-ra filol. nauk. — Krasnodar, 2016. — 476 s.

Bradbury M. Introduction // The Penguin Book of Modern British Short Stories. — N.Y.: Viking, 1987. — P. 11–14.

Carey J. William Golding. The Man Who Wrote Lord of the Flies. — L.: Faber & Faber, 2009. — 580 p.

Clements J. «The Thing in the Box»: William Golding's «Miss Pulkinhorn» as Apophatic Literature // Religion & Literature. — 2014, spring. — Vol. 46. — № 1. — P. 93–115.

Golding W. Egypt from My Inside // The Hot Gates and Other Occasional Pieces. — L.: Faber & Faber, 1965. — P. 71–82.

Golding W. Miss Pulkinhorn // Encounter. — 1960, July–December. — Vol. 15. — № 1–6. — P. 27–32.

Golding W. Nobel Lecture // Nobel Lectures in Literature (1981–1990). — Singapore: World Scientific Publishing Co. Ltd., 1993. — 166 p.

Paccaud-Huguet J. Playing with Codes: Rites of Perversion and Perverse Masterplot in «Miss Pulkinhorn» // Fingering Netsukes: Selected Papers from the First International William Golding Conference. — Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 1995. — P. 63–83.

Radcliff A. On Supernatural in Poetry // New Monthly Magazine. — 1826. — Vol. 16. — № 1. — P. 145–152.

Sugimura Y. Gazes from Nature: Reading William Golding's «Miss Pulkinhorn» // The Review of Liberal Arts. — 2009. — № 118. — P. 115–128.

Tiger V. William Golding. The Dark Fields of Discovery. — L.: Calder and Boyars, 1974. — 244 p.

Данные об авторе

Анна Игоревна Кузнецова — кандидат филологических наук, доцент кафедры всемирной литературы, Институт филологии, Московский педагогический государственный университет (Москва).

Адрес: 119991, г. Москва, ул. М. Пироговская, 1, стр. 1.

E-mail: an_kuznetsova@mail.ru.

About the author

Anna Igorevna Kuznetsova — Candidate of Philology, Associate Professor of Department of World Literature, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University (Moscow).

В. Г. Новикова
Нижний Новгород, Россия

ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН РОЖДЕСТВЕНСКОГО РАССКАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. УИНТЕРСОН

Аннотация. В статье анализируется жанровая специфика цикла рассказов Д. Уинтерсон «Дни Рождества: 12 историй и 12 пиршеств в течение 12 дней» (2016). Цель статьи — раскрыть возможности жанра рождественского рассказа в современном литературном процессе. В историях Уинтерсон обнаруживается следование канону, заложенному Ч. Диккенсом. Жанровым содержанием становится установление справедливого мироустройства, где идеальной моделью бытия является счастливый домашний очаг, вокруг которого объединяются любящие друг друга люди. В большинстве рассказов Уинтерсон отчетливо прослеживаются социальные темы, столь свойственные диккенсовским повествованиям. Главной проблемой, поставленной здесь, становится нищета духа в постиндустриальном мире, определяющая и убогость повседневной жизни. Преодоление этого состояния видится автору, вслед за Диккенсом, в стремлении к романтизации обыденного, эстетизации повседневного бытия. Дидактическое начало, неотъемлемая часть рождественских историй, выражается в обучении читателя искусству находить чудо в каждодневной жизни, а также в умении дарить тепло своего сердца.

В том числе, это обнаруживается в промежуточных историях, где автор уверяет нас в том, что она называет «каждодневным обычным чудом» кулинарии. Анализ историй Уинтерсон доказывает, что они могут рассматриваться в контексте английского «магического реализма», в котором обнаруживается преобразование общего и каждодневного в удивительное и нереальное, где нереальное является частью действительного с установкой на достоверность изображаемого.

Произведения Уинтерсон обнаруживают, что ее мировоззрение является щедрым и оптимистическим, а главный навык выживания, свойственный ей с детства, — использование воображения. Анализируемые рождественские истории доказывают, что в постмодернистский период писателям Великобритании удалось сохранить великую традицию английской литературы, сложившуюся в эпоху Нового времени. Это стремление способствовать воспитанию социально ответственной личности, формированию в читателе определенных моральных качеств. В этом связи можно рекомендовать использовать рождественские истории Уинтерсон в отечественном школьном преподавании, на уроках внеклассного чтения.

Ключевые слова: рождественские истории; рождественские рассказы; Рождество; литературное творчество; английская литература; английские писатели; романтизация обыденности; магический реализм.

V. G. Novikova
Nizhny Novgorod, Russia

POSSIBILITIES OF GENRE IN J. WINTERSON'S CHRISTMAS STORIES

Abstract. The paper examines genre's specificity of J. Winterson's «Christmas Days: 12 Stories and 12 Feasts for 12 Days» (2016). The aim is to assess possibilities of the Christmas story in modern literary process. In these stories Winterson follows to the genre canon which Dickens had founded out. The ideal model of life with the happy home where loving each other people unite becomes the genre content. Social themes are distinctly traced in the most of this stories. The poverty of spirit is generated by the postindustrial society; the poverty of daily life is generated by the poverty of spirit. It is the main problem of J. Winterson's «Christmas Days stories».

Winterson's worldview is generous and optimistic, stemming at least in part from the chief survival skill she learned early on — using her imagination. The author shows the romantic side of familiar things. The didactic modus is expressed in training of the reader to art to find a miracle in an everyday life. In between the stories, Winterson grounds us in what she calls the «everyday ordinary miracle» of cooking. The analysis of stories proves that they can be considered in an English context of «magic realism» in which we find the transformation of the common and everyday life into the awesome and unreal, the unreal happens to be the part of reality.

The writers of the Great Britain managed to keep the great tradition of the English literature during the postmodernist period. This aspiration promotes an education of socially responsible person, formation of certain moral qualities in the reader. So, Winterson's short stories can be recommended in our school teaching, at home reading lessons.

Keywords: Christmas stories; Christmas tales; Christmas; writing; English literature; English writers; romanticization of routine; magic realism.

В современной прозе Великобритании сохраняется тенденция к использованию фантастической образности, находящая отражение в разнообразных жанровых формах магического реализма, во всех видах фэнтези, в литературной сказке. Еще в 1990 году Т. Н. Красавченко обозначила эту тенденцию таким образом: «сочетание социальной проблематики, т. е. реальности, с традицией и фантазией, игрой воображения, эксцентриадой (модель этого мы находим в творчестве Шекспира, остающегося образцом для современных английских писателей) выводит английский роман из состояния тихого, скромного существования на периферии в первый ряд — на мировую орбиту» [Красавченко 1990: 128]. Свое место в этом ряду занимает жанр рождественского рассказа.

Целью данного исследования являются жанровые возможности, которые обнаруживают рождественские истории Д. Уинтерсон. Материалом послужила ее книга «Дни Рождества: 12 историй и 12 пиршеств в течение 12 дней» («Christmas Days: 12 Stories and 12 Feasts for 12 Days»), вышедшая в свет в 2016 году [Winterson 2016].

Жанровый канон рождественских рассказов в историко-литературной традиции Великобритании оформляется в викторианский период в творчестве Ч. Диккенса. Он вкладывает особый смысл в характерную для этого жанра приуроченность к конкретному календарному времени, к вечеру и ночи накануне Рождества, обозначенными им как период, когда возможно чудо нравственной метаморфозы, пе-

рождения человека. Жанровым содержанием становится установление справедливого мироустройства, где идеальной моделью бытия является счастливый домашний очаг, вокруг которого объединяются любящие друг друга люди.

Диккенс не предлагает точного жанрового обозначения подобного рода произведениям. Первое из них, определившее последующую жизнь жанра вплоть до настоящего времени, он называет «A Christmas Carol in Prose: Being a Ghost-story of Christmas». Здесь одновременно три жанровых обозначения — «Carol» («гимн», в русских переводах «песнь»), «Carol in Prose» («песнь в прозе»), «Ghost-story» («история с привидениями», ведущий жанр фольклорной волшебной сказки). В одном из следующих произведений жанровое обозначение есть уже в заглавии «The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home». Это уже «Fairy Tale», то есть уже «волшебная сказка». В издании, объединившем все рождественские рассказы 1840-х годов, Диккенс называет их «Christmas Books». Уинтерсон использует слово «Stories» («рассказы», «истории», но, возможно, и «предание», «сказка»).

Жанр действительно обнаруживает родственную связь с литературной сказкой. Н. В. Викторова, автор диссертационного исследования «Английская литературная сказка эпохи постмодернизма» уточняет терминологию следующим образом: «Ввиду отсутствия понятия «literary fairytale» как буквального перевода понятия «литературная сказка», в западной критике выбранные нами произведения для исследования обозначаются понятиями «fantasy story» (сказочно-фантастическая повесть) или «fantasy novel». Произведения этого жанра характеризуются наличием вторичных миров, элементом необычайного и чудесного, сложными сюжетными ходами, несколькими ведущими темами и разработанной системой персонажей, что соответствует признакам литературной сказки» [Викторова 2011: 12].

Жанр сказки определяется, кроме волшебносказочного хронотопа, системы образов, категории волшебного, все-таки главным образом спецификой жанровой ситуации и, соответственно, жанрового содержания. В своей работе М. Н. Липовецкий выдвигает тезис: в центре сказочного лежит претворение хаоса в космос, упорядочивание мира, внесение в него гармонизирующего закона, то есть трансформированная ценностная семантика мифа. Он утверждает: «...в мире, целиком находящемся во власти стихийных фантастических сил, где равно возможны фантастика зла и чудесное волшебство (хронотоп фантастической случайности), где нет ничего невозможного, — единственным законом оказывается нравственный закон, который вступает в противоборство с миром фантастического хаоса, и, несмотря на свою видимую слабость и беззащитность, покоряет и ставит себе на службу фантастические силы, уничтожая нравственный хаос совсем, либо оттесняя его на периферию художественного пространства» [Липовецкий 1992: 15].

Данное определение жанрового содержания сказки мы полагаем фундаментально значимым и ключевым в подходе к исследованию современных

литературных сказок, которые создаются в духовной атмосфере начала XXI века, времени определенного хаоса в этической сфере и все продолжающейся переоценки нравственных ценностей.

Что определяет жанровую специфику современной литературной сказки, сохраняются ли жанровые доминанты, особенно в плане нравственной меры, вот вопросы, которые мы ставим, обращаясь к рождественским историям Дж. Уинтерсон.

Дженет Уинтерсон, родившаяся в 1959 году, относится к тому поколению английских писателей, произведения которых определили специфику национального литературного процесса в 80–90-е годы. В ее творчестве, несомненно, находят отражение те особенности стиля мышления, которые свойственны эпохе постмодернизма. Творческую манеру Уинтерсон отличает свойственная ее поколению смелость в переосмыслении традиционных ценностей и, что немаловажно в данном случае для характеристики писательского мастерства, предельная откровенность в художественном воплощении языка тела, в смелом поиске гендерной, религиозной и личной идентичности. Неудивительно, что ее романы 80–90-х годов: «Апельсины не единственные фрукты» (Oranges Are Not the Only Fruit, 1985), «Лодка для начинающих» (Boating for Beginners, 1985), «Страсть» (The Passion, 1987), «Тайнопись плоти» (Written on the Body, 1992), как и последующие произведения, вплоть до «Разрыва во времени» (Cup of Time, 2015), принесли Уинтерсон достаточно эпатажную славу.

Поэтому, несмотря на тяготение к средствам «магического реализма», заметное в контексте всего творческого пути писательницы, выбор ею жанра именно рождественского рассказа выглядит вполне неожиданно. Между тем, рождественские рассказы она писала на протяжении целого ряда лет, и они, наконец, были объединены в цикл из двенадцати рассказов, которые дополнены введением «Святки» и тринадцатым рассказом-воспоминанием о личном опыте семейного рождества. Здесь уместно напомнить самый цитируемый факт из биографии Уинтерсон. Она была приемным ребенком в пуританской семье, готовящей ее к служению в качестве проповедника. Именно разрыв с семьей в подростковом возрасте стал автобиографической основой ее первого романа. Поэтому этот последний рассказ имеет особый смысл. Две окаймляющие главы: вступление и в конце личная история — составляют раму повествования.

Вступительная глава «Святки» представляет собой размышления о Рождестве. Жизненный опыт Уинтерсон вполне соответствует «постсекулярной эпохе», он и порожден альтернативными или даже игнорирующими христианство формами культуры. Для нее важно то, что «Рождество празднуется во всем мире людьми всех религий, и никто его не пропускает. Оно объединяет нас, заставляет забыть о различиях. В языческие и римские времена это было празднование власти света и сотрудничества природы и человеческой жизни» [Winterson 2016]. Тем не менее, автор явно стремится донести до читателя обаяние рождества и главную его мифологию — Чуда: «В Рождественскую ночь сбываются любые жела-

ния». Наполненная рождественскими образами, праздничной иллюминацией особая романтическая атмосфера, соединенная с ностальгическими личными воспоминаниями, подарками, чувством семейного очага создает иллюзию восстановления утраченной целостности, возвращения Золотого века за счет актуализации глубинных архетипов сознания, все еще хранящих память о главном Чуде Истории — Чуде Рождества Христова и открывшейся благодаря нему возможности спасения человека. Уинтерсон вспоминает, что «в доме, который был вообще несчастен, Рождество было счастливым временем для меня, пока я росла. Мы не теряем эти ассоциации; прошлое идет с нами, с удачей, мы повторно изобретаем то, что я предлагаю сделать с Рождеством» [Winterson 2016]. Для автора это праздник, связанный с культом, «более глубоким, чем христианство», скорее культом Марии и младенца, матери и ребенка. Главный дар Рождества — это рождение ребенка. Замена центральных мужских образов, более характерных для жанровой традиции, на женские очень в духе Уинтерсон с ее феминистскими взглядами.

В «Святках» подробно прослеживается история рождественских праздников, соотносимых и с более ранними, дохристианскими культовыми обрядами. В центре внимания викторианская эпоха, в течение которой оформились современные ритуалы празднования Рождества в церкви, «связавшей в единое целое пение, празднование, вечнозеленые растения, подарки». Отмечен вклад американских авторов. В Ирвинг в нескольких строчках «Истории Нью-Йорка» (1809) и К. Мур в его ставшем культовым стихотворении «Визит Святого Николая» (1822) создали образ будущего Санта Клауса и его стремительного передвижения на санях, запряженных восьмью оленями и нагруженных подарками. Однако XIX век — это не только «все лучшие гимны, открытки и, наконец, самое викторианское — истории о призраках». Расцвет рождества как праздника в викторианскую эпоху связан с процессом индустриализации, имевшей «все полномочия ада». Автор цитирует госпожу Гаскелл, которая написала о посещении хлопкопрядильной фабрики: «Я видела ад, и он — белый...» [Winterson 2016]. В то же время XIX век — это столетие «организованного милосердия и филантропии», что не является простым совпадением, так как соответствует душевной потребности англичан той эпохи: «Рождество становится волшебным кругом, сезоном доброжелательности, когда те, кто извлек наибольшую выгоду из механизированного опустошения сограждан, могут и покрыть причиненный ущерб, и успокоить собственные души» [Winterson 2016].

Автор обращается к современникам, то есть тем, кто пережил уже не только индустриальную, но и постиндустриальную эпохи и остался в плену страсти к деньгам и безудержному потреблению, порожденной и XIX, и XX столетиями. Одним из символов этой страсти становится знаковая фигура Рождества — Святой Николас. Он стал Санта Клаусом. На самом деле этот персонаж в его красном костюме и в том облике, который сегодня знает весь мир, появляется в 1930-е годы в рекламной компа-

нии Кока-Колы. Об данном факте подробно говорит автор, потому что это очень важно для общей идеи всего цикла. Подлинное Рождество не определяется рекламой, продажей и покупкой подарков, требующих больших денег. Все это связано с кока-кольным Санта-Клаусом. «Я знаю, что Рождество стало циничной розничной распродажей, и мы все должны противопоставить себя этому» [Winterson 2016]. Лейтмотив введения — тема дара и в обыденном, и в самом возвышенном смысле слова. В обыденном — «независимо от того, что мы делаем из Рождества, это должно быть наше, не то, что просто приносится с магазинных полок» [Winterson 2016]. Возвышенный смысл Уинтерсон формулирует, цитируя слова Кристины Россетти, написавшей о том, что человек может дать Богу в эти дни: «Все же, что могу я дать ему: дать мое сердце» («Yet what I can I give Him: give my heart»: в стихотворении С. Rossetti «In the Bleak Midwinter»). Сразу после этой цитаты Уинтерсон использует систему повтором, подчеркивая мысль: «Мы отдаем нас. Мы отдаем нас другим. Мы отдаем нас нам. Мы даем».

Первая история определяет тональность всей книги, потому и называется «Дух Рождества» и открывается фразой «Рождество на пороге. Полночную тишь потревожить не смеет даже юркая мышь» (пер. О. Литвиновой). Это первые строки из ставшего классикой рождественского стихотворения «Визит Святого Николая» К. Мура, написанного в 1822 г., к которому автор уже отсылал читателя во введении и напоминал о значении этого текста для формирования самого ритуала празднования, комплекса образов и ожиданий. «Дух Рождества» персонафицируется здесь, обретая облик ребенка, забытого в магазине и выглядывающего из витрины, наполненной персонажами праздника. Обычная, измученная предпраздничными хлопотами семейная пара видит его в витрине, а потом обнаруживает в собственном автомобиле. Сюжет этой истории связан с одной из главных тем цикла — темой дара-подарка и заставляет читателя задуматься над вопросом, что является подлинным даром не только в Рождество, но и в человеческой жизни, которая сама по себе является даром свыше? Наше стремление сделать близких счастливее заставляет бежать в магазин и покупать что-то. Подобный примитивный подход эстетически снижается, благодаря травестии. Витрина самого большого универмага в мире устроена как сцена Рождества, где толстая Мария и Иосиф одеты в костюмы для лыжников, животные фермы — в пальто из клетчатой материи для собак. Там нет никакого золота, благовония или мирра — волхвы купили свои подарки в универмаге. Иисус получал Xbox, велосипед и комплект барабанов, Мария — уют с отпаривателем. Санта Клаус уже не развозит подарки, а, наоборот, собирает их. «Когда-то мы имели обыкновение оставлять подарки, потому что у людей многого не было. Теперь у всех всего так много, что они пишут нам с просьбами забрать все, что было им подарено. Вы понятия не имеете, насколько лучше себя чувствуешь, когда проснешься Рождественским утром и находишь всё это исчезнувшим... всё: бигуди для волос, годовая

поставка солей для ванны, большее количество носков, чем может быть ног, испеченный чеснок в оливковом масле, комплект вышивки Эйфелевой башни, две фарфоровые свиньи...». Главные герои в конце концов полностью опустошают свою машину, забитую такими же ненужными покупками и продуктами, и взамен получают новое рождение своего взаимного чувства, подлинной любви, а значит, и настоящего Рождество. «Почему нас учили стремиться к чему-то в течение каждого дня, когда каждый день уже был всем, что мы имели?», — спрашивают они себя. «Почему реальные вещи, важные вещи так легко теряются под вещами, которые едва ли имеют значение вообще?» [Winterson 2016]. Квинтэссенция рождественских элементов соседствует здесь с квинтэссенцией нравственных максим: быть рядом с любимыми важнее, чем добиться успеха в социальном мире; лучше дать, чем получить. «Дух Рождества» явно ассоциируется с «духом Диккенса», чья идеология определяет содержание не только этой, но и всех последующих историй. Кроме того, герои повествования встречаются и мать с младенцем, и Санта Клауса с его северными оленями, и множество деталей рождественского сочельника.

Второй рассказ, напротив, вводит персонажей, не столь часто встречающихся в традиционных рождественских рассказах. Уже в названии «SnowМама» появляется не просто снеговик — сам по себе достаточно редкий персонаж, но имеющая ярко выраженную индивидуальность героиня — «снежная мама», слепленная из снега в вечер накануне Рождества, она, внешне несколько даже устрашающая с глазами из осколков ярко зеленого стекла, носом — сосновой шишкой и ртом, сделанным из полукруглого красного обломка собачьей игрушки, становится воплощением настоящего тепла человеческой доброты. Девочка Джерри, год назад покинутая отцом и почти потерявшая мать, подавленную бедностью и пьянством, не может попасть в свой закрытый дом в ночь накануне Рождества. Однако ее спасает Снежная Мама, которая сначала развлекает ее в парке, где весело проводят время ожившие снеговвики, а потом открывает дом Джерри, наводит там чистоту, украшает его, приносит еду (кстати, украденную в магазине, но грех воровства здесь всецело оправдан). Вернувшись в обновившийся дом, мать оказывается способной избавиться от своей депрессии и вернуться к нормальной жизни. И вот выросшая Джерри, сама уже имеющая детей, вновь радуется встрече со Снежной Мамой. Главная максима этой истории формулируется снежной героиней: «Иногда немного помощи — все, в чем мы нуждаемся». Тональность этого рассказа несколько отличается от первого. В нем совсем нет горькой иронии. Напротив, он наполнен романтикой энергии сострадания. Можно отметить мастерство Уинтерсон в воплощении идеи рассказа — в вариациях оксюморонной символики — снеговика как воплощение горячего сострадания. В том числе и знаменательной игры слов, благодаря которой SnowPerson есть Snowl (явно созвучно «soul»).

Если в первых двух рассказах отчетливо выражены дидактический пафос и более-менее явно со-

циальная проблематика, то в остальных чаще создается сама атмосфера праздничных дней, в том числе передается и состояние ужаса, свойственное английскому фольклорному «рассказу о призраках», обязательной составляющей Рождества. Таковы «Dark Christmas», «The mistletoe bride», «A ghost story». На примере второго из названных рассказов — «Невесты омель» — можно проследить, как автор подчеркивает укорененность рождественского рассказа в национальную историю, апеллируя к самым известным сюжетам и образам. Первое стихотворение о погибшей невесте на основе предположительно подлинных событий XVII века сочинил поэт Сэмюэл Роджерс (1763–1833), потом его преобразовал в балладу поэт Томас Бэйли (1797–1839) и положил на музыку композитор Генри Бишоп. Песня получила название «Ветка омелы», которая, начиная с 1830-х, является одной из популярных для исполнения в Рождество. Чарльз Сомерсет поставил пьесу с таким названием в 1835 году, Генри Джеймс использовал сюжет в 1868, как позднее целый ряд авторов, в том числе Альфред Хичкок в кинематографе. Надо заметить, что и после рассказа Уинтерсон появляется «Невеста омелы» Кэти Мосс.

Свойственное в целом постмодернистскому произведению обильное цитирование, интертекстуальность как стратегия письма здесь проявляются в полной мере. С нашей точки зрения, это происходит, во-первых, потому, что такая стратегия продиктована самим типом современного мышления и соответственно не может быть проигнорирована ни одним автором. Во-вторых, в данном случае автор стремится к всемерному погружению в атмосферу праздника, представляющую собой самостоятельную концептосферу, которую Уинтерсон и собирает воедино, аккумулирует в цитатах. Название рассказа «Лев, единорог и я» отсылает одновременно и к гербу Англии, и всем связанным с этой древней геральдикой национальным коннотациям, и к названию одной из глав «Алисы» Кэрролла, а сам текст переполнен коннотативными связями с историей рождения младенца в Вифлееме, «Серебряная лягушка» отсылает и к «Оливеру Твисту» Диккенса, и к «Матильде» Роальда и т. д. В тексте рассказа «The second-best bed» («Вторая лучшая кровать») ничто не напоминает о Шекспире, это еще одна история с призраками, но дух Шекспира появляется здесь, так как название напоминает каждому британцу знаменитую фразу «И еще я хочу и завещаю, чтоб моей жене Анне Шекспир досталась вторая лучшая кровать...» (Item I gyve unto my wief my second best bed with the furniture) из подлинного текста завещания великого автора, который и сам стал символом национальной гордости.

В рождественских рассказах Уинтерсон последовательно соблюдается традиция жанра. В них отчетливо прослеживается социальная тема, столь свойственная диккенсовским повествованиям. Напомним об удачном наблюдении Т. Сильман, автора одного из лучших отечественных монографических исследований творчества Диккенса: «Своими “Рождественскими рассказами” Диккенс создал жанр сказок о капиталистическом обществе. В них

есть и Мальтус, и утилитаристы, и закон о бедных, и городской реалистический пейзаж. Но в них есть и эльфы, и гномы, и карлики, и привидения, и вещи сны. Политическая экономия и фольклор — вот, пожалуй, краткая формула диккенсовского художественного стиля в этих произведениях» [Сильман 1970: 151]. Так, и привидения, и Дух Рождества, и Снежная Мама, и прочие персонажи Уинтерсон призваны обратить внимание на проблемы общества: классовые и особенно национальные предрассудки, коммерциализацию, разрушающую и стандартизирующую духовный мир современного человека. Главной проблемой, поставленной здесь, становится нищета духа, определяющая и убогость повседневной жизни. Дидактическим лейтмотивом становится призыв к обретению радости, красок бытия, которое позволит вспомнить о ближних, любить их и сострадать им. В этом смысле нам представляется важнейшим в творчестве Уинтерсон стремление раскрыть красоту повседневности.

Обратим внимание на дополняющие основное повествование рецепты и вставные новеллы об их хранителях. Но сначала вновь вспомним о Диккенсе. 27 декабря 1935 года выходит в свет очерк «Рождественский обед», который начинается словами: «Рождество! Поистине мизантропом должен быть тот, в чьем сердце при наступлении рождества не затеплятся живые чувства, в чьей памяти не пробудятся сладостные воспоминания» [Диккенс 1957: 293]. Вечер перед Рождеством — это время мирного неспешного веселья, когда «пробуждается в каждом из присутствующих больше любви к ближнему...» [Диккенс 1957: 298]. В этом очерке уже появляются все признаки рождественского рассказа, которые Диккенс начнет писать только через десятилетие. Обратим внимание на детали, связанные с праздничным угощением. Дымящийся пунш, индейка, которую выбирает дедушка, специально «доковылявший до Ньюгетского рынка», и которая доставляется специально нанятым для этого случая носильщиком, большой пирог со сливами и дюжины сладких пирожков, и гигантский пудинг. Эти детали как нельзя более служат общему настроению романтизации обыденности, столь свойственной Диккенсу и столь востребованной сегодняшними авторами.

В цикл «Рождественских историй» Уинтерсон входят двенадцать историй и двенадцать же пиров. Их описание включает в себя подробный перечень ингредиентов и рецептов приготовления. Причудливая история «Дух Рождества» сопровождается рецептом пирогов с начинкой госпожи Уинтерсон. Так автор вновь напоминает и продолжает обращаться к своей тиранической приемной матери. Но это теплое воспоминание о самом счастливом дне в году для этой женщины, когда она готовила свои пироги для рождественского сочельника. Второй рассказ — «SnowMama» — дополнен рецептом кислой красной капусты Рут Ренделл. Баронесса Рут Барбара Ренделл — британская писательница, автор детективов и триллеров. Рут Рэнделл, и ее романы имеют определенное значение в жизни Уинтерсон. Так же, как и феминистка, панк-поэт и романист Кэти Акер, чей «ньюйоркский заварной крем» одновременно созда-

ет вкус праздника, напоминает о ее романе «Город Нью-Йорк» (1979) и создает переход к следующему рассказу «Рождество в Нью-Йорке». Так и последующие рецепты будут связаны с кем-то, кто оставил так иначе след в жизни автора. Таким образом, все они объединяются за одним праздничным столом, совсем как у Диккенса. И совсем как у него происходит расширение пространства повседневности за счет осознания ее волшебных качеств, открывающихся благодаря единственному празднику, которому это под силу. Папин «глоток хереса», шампанское и копченый лосось, и хрустящий картофель с сыром от автора, все вплоть до волшебных рыбных пирогов специально для 12 ночи, — все это создает полноценное ощущение вкуса реальности. Обретение самой возможности до тонкостей прочувствовать вкус, участвовать в его создании автором воспринимается как начало создания собственной гармонии мира. Таким образом «пирь» способствуют художественному воплощению самой идеи торжества нравственной гармонии. Той самой, которую М. Н. Липовецкий справедливо полагает центром жанрового содержания литературной сказки. Но вспомним, сказка всегда имеет установку на вымысел. Здесь же из всей совокупности художественных средств, использованных автором, очевидна установка как раз на реальность происходящего. Автор создает свой художественный мир, который призван быть идеальной моделью повседневной жизни. Установка на достоверность этого мира вводит это и другие произведения Уинтерсон в контекст английского магического реализма. К этому направлению можно отнести не только А. Картер и С. Рушди, как представлено в диссертационном исследовании Н. Шамсутдиновой [Шамсутдинова 2008]. Если С. Рушди, например, в романе «Дети полуночи» представляет колоссальную по объему, смысловой и пластической наполненности картину народов Индии в период обретения государственной независимости, поистине переселение народов, то значительная группа авторов Великобритании тяготеет к тому, чтобы изображать мир обычного человека таким образом, чтобы в сознания этого человека (как героя, так и читателя) открывалась чудесная картина его обыденной жизни, которая сама по себе волшебство. Для них характерно слияние узнаваемо реального мира с неожиданным и необъяснимым, когда элементы мечтаний, волшебных историй или мифологии объединяются с каждодневной действительностью, часто как бы в калейдоскопе множества повторений. Имея глубокую укорененность в национальной традиции и обретая новые черты в эпоху расцвета постмодернизма, это направление было уже хорошо узнаваемо в 1990-е годы XX века. Об этом свидетельствует исследование Дж. Делберг-Гарант того периода [Delbaere-Garant 1995]. Последовавшие этому очень востребованному читателем стилю письма в других странах находят интерес и современного исследователя [Rzepa 2009].

Это особенное, преимущественно женское направление (Д. Харрис, некоторые рассказы А. Картер, А. Байетт и большое число подражаний в массовой литературе), что, кстати, заставляет

вспомнить об особой области англо-американских исследований, связывающих гендер и нарративные стратегии традиционной и современной литературной сказки [Bacchilega 1999; Haase 2004]. Магия повседневности для творцов этого направления означает средство противостояния враждебности окружающего мира, нравственному хаосу и цинизму. В контексте этого направления выбор жанра рождественского рассказа Д. Уинтерсон выглядит естественным и закономерным. Тем самым уточняется и спорный вопрос терминологии. Это не «fairy tale», не «ghost stories», но просто «stories», т. е. короткие повествовательные формы об идеализированном, но реальном бытии.

ЛИТЕРАТУРА

Викторова Н. А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Казань, 2011. — 24 с.

Диккенс Ч. Рождественский обед // Собр. соч.: в 30-ти томах. — М.: Издательство художественной литературы, 1957. — Т. 1. — С. 293–299.

Красавченко Т. Н. Реальность, традиции, вымысел в современном английском романе // Современный роман. Опыт исследования. — М.: Наука, 1990. — С. 127–154.

Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). — Свердловск: Издательство Уральского университета, 1992. — 184 с.

Меретукова М. М. Жанровая и художественная специфика «Рождественских повестей» («Christmas Tales») Ч. Диккенса и английская фольклорная традиция // Вестник Адлгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. — 2010. — № 2. — С. 29–32.

Сильман Т. И. Диккенс. Очерки жизни и творчества. — Л.: Издательство «Художественная литература», 1970. — 475 с.

Шамсутдинова Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Москва, 2008. — 181 с.

Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. — University of Pennsylvania Press, 1999. — 208 p.

Delbaere-Garant J. Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: Variations on magic realism in contemporary literature in English // Magical realism: Theory, history, community. — Durham, NC & London: Duke University Press, 1995. — P. 249–263.

Haase D. Fairy Tales and Feminism: New Approaches. — Wayne State University Press, 2004. — 268 p.

Данные об авторе

Вера Григорьевна Новикова — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры зарубежной литературы, Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского (Нижегородский университет).

Адрес: 603000, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровка, 37.

E-mail: wnovikova@mail.ru.

About the author

Vera Grigorevna Novikova — Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Foreign Literature Department, Lobachevsky National Research University of Nizhni Novgorod (Nizhny Novgorod).

Rzepa A. Feats and Defeats of Memory: Exploring Spaces of Canadian Magic Realism. — Poznań: Adam Mickiewicz University, 2009. — 171 p.

Winterson J. Christmas Days. 12 Stories and 12 Feasts for 12 Days [Electronic resource]. — New York Grove Press, 2016. — 293 p. — Mode of access: <http://mirknig.su/knigi/belletristika/100369-christmas-days-12-stories-and-12-feasts-for-12-days.html> (date of access: 25.03.2018).

REFERENCES

Viktorova N. A. Angliyskaya literaturnaya skazka epokhi postmodernizma: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Kazan', 2011. — 24 s.

Dickens Ch. Rozhdestvenskiy obed // Sobr. soch.: v 30-ti tomakh. — M.: Izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957. — T. 1. — S. 293–299.

Krasavchenko T. N. Real'nost', traditsii, vymysel v sovremennom angliyskom romane // Sovremennyy roman. Opyt issledovaniya. — M.: Nauka, 1990. — S. 127–154.

Lipovetskiy M. N. Poetika literaturnoy skazki (na materiale russkoy literatury 1920–1980-kh godov). — Sverdlovsk: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1992. — 184 s.

Meretukova M. M. Zhanrovaya i khudozhestvennaya spetsifika «Rozhdestvenskikh povestey» («Christmas Tales») Ch. Dikkensa i angliyskaya fol'klornaya traditsiya // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. — 2010. — № 2. — S. 29–32.

Sil'man T. I. Dikkens. Oчерki zhizni i tvorchestva. — L.: Izdatel'stvo «Khudozhestvennaya literatura», 1970. — 475 s.

Shamsutdinova N. Z. «Magicheskiy» realizm v sovremennoy britanskoy literature: Anzhela Karter, Salman Rushdi: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Moskva, 2008. — 181 s.

Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. — University of Pennsylvania Press, 1999. — 208 p.

Delbaere-Garant J. Psychic realism, mythic realism, grotesque realism: Variations on magic realism in contemporary literature in English // Magical realism: Theory, history, community. — Durham, NC & London: Duke University Press, 1995. — P. 249–263.

Haase D. Fairy Tales and Feminism: New Approaches. — Wayne State University Press, 2004. — 268 p.

Rzepa A. Feats and Defeats of Memory: Exploring Spaces of Canadian Magic Realism. — Poznań: Adam Mickiewicz University, 2009. — 171 p.

Winterson J. Christmas Days. 12 Stories and 12 Feasts for 12 Days [Electronic resource]. — New York Grove Press, 2016. — 293 p. — Mode of access: <http://mirknig.su/knigi/belletristika/100369-christmas-days-12-stories-and-12-feasts-for-12-days.html> (date of access: 25.03.2018).

Е. Г. Доценко
Екатеринбург, Россия

АКТУАЛИЗАЦИЯ «КАНДИДА»: ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ СЮЖЕТ ДЛЯ НОВОЙ ДРАМЫ¹

Аннотация. «Кандид» (1758) Вольтера не только стоит у истоков разработанного эпохой Просвещения нового жанра философской прозы, но и предоставляет возможность переработки сюжета в других жанровых формах, в частности, в театре. Вольтеровский сюжет неоднократно подвергался переработке и послужил основой для мюзикла Л. Бернштейна или новейшего российского музыкального спектакля по сценарию А. Родионова и Е. Троепольской. «Кандид» (2013) британского драматурга и лидера новой драмы М. Равенхилла является не адаптацией, но самостоятельной пьесой, «вдохновенной» шедевром французского классика. В «Кандиде» Равенхилла представлена интерпретация классического сюжета о странствиях героев и дана критика сегодня особенно актуальной, с точки зрения драматурга, концепции оптимизма. Но в пьесе есть и не имеющая аналога в вольтеровском тексте сюжетная линия современной героини Софи, расстреливающей собственную семью, чтобы спасти планету от экологической катастрофы. Мать девушки-защитницы Земли пишет роман о произошедшем инциденте, затем роман предполагается экранизировать, что дает автору пьесы возможность рассмотреть проблемы современного искусства, сравнить подходы к представлению, популярные в XVIII в. и в наши дни. М. Равенхилл не впервые обращается к интерпретации классики: в его арсенале, в частности, пьесы «Фауст мертв» и «Потерянный рай». «Кандид» британского драматурга является наиболее масштабной в его творчестве постмодернистской игрой с прецедентным сюжетом. В пьесе сопрягаются различные временные планы, рассматриваются антиутопические проекты организации «счастливой» жизни — знаменитое Эльдорадо Вольтера и новаторский институт, стремящийся с помощью фармацевтики и геной инженерии добиться стопроцентного оптимизма для жителей всего мира. Драматург активно пользуется сатирой, однако, как полагает автор статьи, «Кандид» М. Равенхилла, в отличие от «Кандида» Вольтера, не является произведением, развивающим возможности философских жанров в литературе.

Ключевые слова: драмы; драматургия; литературное творчество; французская литература; постмодернизм; литературные сюжеты.

E. G. Dotsenko
Ekaterinburg, Russia

ACTUALIZATION OF «CANDIDE»: ENLIGHTENMENT'S TOPIC FOR THE NEW DRAMA

Abstract. «Candide» (1758) by Voltaire is not only the first philosophic novel of the age of Enlightenment, but a classical plot which has been adapted and interpreted for many years. The plot was translated to the theatre as well, and there are, e. g., Leonard Bernstein's famous musical «Candide» or recent Russian performance on the scenario by A. Rodionov and E. Trojepolskaya. «Candide» by Mark Ravenhill, a leader of British New drama, is not actually an interpretation or adaptation of the classical novel, but an original project 'inspired by Voltaire'. Ravenhill presents an interpretation of the classic story about the wanderings of the characters and he criticizes the concept of optimism which is, the playwright believes, particularly relevant nowadays. In the play there is an unprecedented story of the modern heroine Sophie, shooting her own family to save the planet from environmental disaster: «The Earth is not our garden to own and tend» (Ravenhill). Sarah, Sophie's mother, writes a novel about the incident, therefore the laws of literature and art are discussed in the play by Ravenhill as well. Some earlier plays by Ravenhill are concerned with the interpretation of classics too, these are «Faust is Dead» or «Paradise Lost». «Candide» by the British playwright has been his most ambitious post-modern game with a precedent plot so far. The article considers Ravenhill's satire, as far as optimistic philosophy is concerned, but doesn't regard the very play as a philosophical one.

Keywords: drama; playwriting; writing; French literature; post-modernism; literary plot.

Частотность театральных обращений к вольтеровскому «Кандиду» производит впечатление очень высокой и даже «стабильно высокой». В текущем, 2018, году, например, в связи с юбилеем Леонарда Бернштейна музыкальные театры мира активно включают в свой репертуар мюзикл «Кандид». Музыкальная комедия Бернштейна (жанровые обозначения варьируются: здесь и комическая оперетта, и оперетта с «оперным размахом» [Балуева [http](#)]) стала «одним из фаворитов юбилейного календаря» [Свистунова [http](#)], и ее исполнение, подобно главному герою повести Вольтера в середине XVIII в., не признавая границ, шествует по всему свету. Только в российских столицах «Кандид» в концерт-

ном исполнении уже представлен в Мариинском и Большом театрах, а также на фестивале Российского национального оркестра. Мюзикл Л. Бернштейна впервые исполнялся на Бродвее еще в 1956 г., а продолжительная работа над либретто имеет отношение к истории не только музыкального, но и драматического театра. Одним из авторов драматической переработки «Кандида» стала Лилиан Хеллман, для которой повесть Вольтера была интересна не только как непреходящая литературная классика, но и как возможность сатирического обращения к проблемам сегодняшнего дня: «Хеллман усмотрела мрачную параллель между поощряемыми церковью процессами над еретиками, которые высмеивал Вольтер, и маккартизм — антикоммунистической «охотой на ведьм», развязанной в США на правительственном уровне в начале 50-х годов. «Кандид» как нельзя лучше подходил для того, чтобы обратить внима-

¹ Публикация подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 17-34-00032).

ние общества на абсурдность происходящего» [Бутовская, Садриева [http](#)]. Либретто в данном случае сохраняет XVIII в. в качестве времени действия, но по возможности акцентирует американскую составляющую сюжета, так, например, болгарская армия заменяется гессенской, напоминая о гессенских наемниках в США. Интересно, что рефрен: «Все к лучшему в этом самом лучшем из всех возможных миров» — в 1-м акте оперетты отдан Хору жителей Вестфалии [[Hellman http](#)], а в американских частях произведения хоровых партий не предусмотрено.

Музыкальная версия «Кандида» не так давно появилась и в отечественном театральном, чтобы ни сказать — новодраматическом, — пространстве: в 2016 г. «мультимедийный мюзикл по <...> повести Вольтера, оформленный выпускниками Британской высшей школы дизайна» [Киселев [http](#)] был выпущен мастерской Дмитрия Брусникина под эгидой театра «Практика». Создатели спектакля предпочли оригинальный звуковой ряд (автором изобилующей музыкальными аллюзиями композиции выступил Андрей Бесоногов), однако театральная критика максимально охотно рецензирует оформительское (дизайнерское) решение московского «Кандида», характеризующееся не только яркими цветовыми акцентами, но и стилистикой компьютерной игры: молодежная труппа, очевидно, рассчитывает, прежде всего, на молодого зрителя своей постановки. «Землетрясение в Лиссабоне иллюстрируется разлетающимися в стороны кубиками тетриса. Можно представить, сколько еще игр отзовутся в памяти и пальцах первых российских геймеров» [Когут [http](#)]. В литературный контекст новое прочтение «Кандида» включается благодаря «адаптации текста» (так работа драматургов обозначена в афише спектакля) Андреем Родионовым и Екатериной Троепольской, создателями нашумевшего «Проекта “Сван”», успешно возвращающими (новой) драме стихотворную речь. Любопытно, что в названиях «Кандида» Л. Бернштейна, А. Родионова или М. Равенхилла отсутствует вторая часть вольтеровского заголовка: «Оптимизм». Зато сборник поэтической драматургии Родионова и Троепольской получил в название именно этот концепт, и проблема философии оптимизма в нашем далеком от гуманности мире, видимо, волнует современных российских авторов новой драмы не меньше, чем крупнейшего представителя французского Просвещения Вольтера или лидера современной британской новой драмы Марка Равенхилла. «Кандид» (*Candide*) М. Равенхилла — пьеса 2013 г. Музыкальные вставки в драматической работе британского драматурга тоже есть, и Равенхилл вполне осознает, в какой ряд «интерпретаторов» знаменитого сюжета он включается: не только Ф. М. А. Вольтер, но и Л. Бернштейн с его уже англоязычными ариями. На вопрос, не вступает ли он в соревнование с выдающимся музыкантом, добавив песни в текст пьесы, драматург отвечает: «Мне всегда нравился мюзикл Бернштейна. Но затем я подумал, что «Кандида» адаптировали и раньше и, наверняка, будут перерабатывать вновь, поэтому особых причин для беспокойства нет. Подозреваю, что этот вопрос больше беспокоит не ме-

ня, а самих музыкантов» [Preston [http](#)]. Продолжая мысль драматурга, можно предположить, что и у музыкантов нет серьезного повода для беспокойства: зонги в его произведении узнаваемо брехтианские. М. Равенхилл — изначально совсем не последователь Б. Брехта, но по мере политизации его драматургии в произведения британского автора входит и наследие эпического театра. Эпизод «по Брехту» есть в эпическом цикле Равенхилла «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» (*Shoot/Get Treasure/Repeat*). А в его «вольтеровской» пьесе жители Эльдорадо распевают антиутопический зонг о беззаботности бытия и равенстве возможностей:

«Для каждого время работать,
Для каждого солнце светит,
Для каждого время танцевать,
И танцевать со всеми.
Для каждого время учиться,
Быть матерью, быть сыном,
Для каждого время увидеть,
Что наша жизнь — для каждого...» [Ravenhill 2013: 57].

Если говорить о самостоятельном статусе равенхилловского «Кандида», то пьесе, конечно, нельзя свести не только к переводу (практически одновременно с «Кандидом», во время работы с «Royal Shakespeare Company» в сезоне 2012–2013 гг., драматург представил новый перевод на английский язык «Жизни Галилея» Б. Брехта) или адаптации, но и к интерпретации вольтеровского текста, хотя и интерпретацию повести «Кандид, или Оптимизм» многоплановая драма Равенхилла в себя обязательно включает. М. Биллингтон, авторитетнейший британский критик, считает, что пьеса даже перегружена уровнями и смыслами: «В результате эта экстраординарная пьеса раздувается от ярких идей, но пытается вместить слишком много в шестидесятиминутную постановку и уходит от стремительной краткости первоисточника» [Billington [http](#)]. О минимализации при переходе от прозаического оригинала к драме говорить в данном случае, соответственно, не приходится. Зато в пьесе чрезвычайно активен метанарративный уровень: произведение и начинается с пьесы в пьесе, разыгрывающей собственно историю Кандида из повести Вольтера 1758 г. — перед Кандидом-зрителем: он находится в Венеции после долгих странствий и приключений, не нашел Кунигунду, разочаровался в оптимизме и почти не выходит из состояния летаргического сна.

Театр в театре может показаться дополнительной составляющей в «кандидовском» сюжете, однако вопросы бытования искусства вполне органичны не только для творчества М. Равенхилла, но и для философских повестей Вольтера. Продолжительный разговор об искусстве, действительно, состоялся у Кандида во время посещения «синьора Пококуранте, благородного венецианца» («Кандид», глава двадцать пятая), свободно критикующего даже Рафаэля, Цицерона и Мильтона, но еще на пути в Венецию, в Париже (глава двадцать вторая), вольтеровский Кандид начинает постигать законы и особенности театрального дела:

«Аббатик прежде всего повел Кандида и Мартена в театр. Там играли новую трагедию. Кандид сидел рядом с несколькими остроумцами, что не помешало ему плакать над сценами, превосходно сыгранными <...>

— А сколько всего театральные пьес во Франции? — спросил Кандид аббата.

— Тысяч пять-шесть, — ответил тот.

— Это много, — сказал Кандид. — А сколько из них хороших?

— Пятнадцать-шестнадцать, — ответил тот.

— Это много, — сказал Мартен» [Вольтер 1971: 459–460].

Слушая позднее дерзкие суждения синьора Прококуранте, во всем усматривающего «воплощение дурного вкуса», Кандид «был опечален этими речами: он читал Гомера, но немножко любил и Мильтона» [Вольтер 1971: 475]. У равенхилловского Кандида повод для переживаний, связанных с искусством, несколько иной. Актеры, разыгрывающие перед ним его жизнь по приказу знатной хозяйки дома, кажутся ему слишком равнодушными к исполняемому действию и решительно не желают брать на себя ответственность за сценический «вымысел».

ПАНГЛОСС [прописными буквами в пьесе обозначаются персонажи-актеры, строчными — «реальные» люди. — Е. Д.]: Мой оптимизм? Месье, я только актер. Мой рот произносит слова, которые диктует пьеса.

К а н д и д: И не берете на себя никакой ответственности? Драма — ваш удел? Подлый человек! Кто будет проливать подлинные слезы, когда прольется твоя настоящая кровь? [Ravenhill 2013: 18].

Подобно Вольтеру, Равенхилл не солидаризируется с тем или иным героем и не использует их как средство выражения авторской позиции — в диалогах об искусстве, тем более, о правилах классической драмы, постигаемой Кандидом. Но разговор об ответственности в искусстве для драматурга отнюдь не нов, как не впервые он предлагает здесь свою интерпретацию / версию классического текста. Несмотря на то, что Равенхилл как одного из основоположников британской новой драмы 1990–2000-х гг. можно считать настоящим специалистом в области современной молодежной субкультуры (апологетом которой он ни в коем случае не является), драматург нередко задает в своих произведениях — и ранних, и более поздних — аллюзии на признанные шедевры литературы, и дешифровать эти аллюзии не всегда бывает просто, даже если они заявлены названием пьесы. Так, в пьесе «Фауст мертв» (*Faust is Dead*)¹, откровенно анти-постмодернистской, на искусство частично возлагалась ответственность за не оправдавшие ожиданий «великие истории» (упоминание Просвещения в этом контексте сегодня кажется даже более соотнесенным у Равенхилла с Вольтером и «Кандидом», чем с Гете и «Фаустом»):

Р о б б и. Давным-давно были великие истории. Истории такие великие, что вы могли жить в них всю жизнь. Мощная длань судьбы и богов. Век Просвещения. Марш социализма. Но они все умерли, или мир состарился и забыл о них, и теперь мы придумываем наши собственные истории. Маленькие истории [Ravenhill 2001: 66].

К «великим историям», на век опережающим Вольтера и Гете, но также задающим вектор движения не только для литературы, безусловно, относится и «Потерянный рай» Дж. Мильтона: «Мильтона? — переспросил Пококуранте. — Этого варвара, который в десяти книгах тяжеловесных стихов пишет комментарий к Первой Книге Бытия; этого грубого подражателя грекам, который искажает рассказ о сотворении мира? <...> Это поэма, мрачная, дикая и омерзительная, при самом своем появлении в свет была встречена презрением» [Вольтер 1971: 475]. В эпическом цикле одноактных пьес М. Равенхилла «Стреляй, хватай сокровище и не останавливайся» определяющую роль играют мотивы, связанные с политикой, а не с искусством. Но каждая из шестнадцати пьес цикла имеет прецедентный заголовок и формирует аллюзию на классические произведения искусства, так или иначе интерпретирующие тему войны или других опасностей для человека и человечности, только усиливающихся в современном мире. Если иметь в виду «литературные» заглавия (есть и обращения к кино или музыкальным композициям), то, наряду с «Троянками», «Одиссеей», «Войной и миром», «Преступлением и наказанием», «Страхом и отчаянием», здесь есть свои «Потерянный рай» (*Paradise Lost*) и «Возвращенный рай» (*Paradise Regained*). Данная пьеса в сборнике обозначена как эпилог.

В «Потерянном рае», одноактной пьесе Равенхилла, речь, по всей видимости, идет о терроризме и о насилии как ответной реакции на зло. Но что является по-настоящему «злом» и существует ли «правая сторона» в мире тотальных угроз, слишком часто заставляющих забыть об элементарной гуманности, однозначно сформулировать, как и в отношении героев всего цикла «Стреляй, хватай сокровище...», вряд ли получится. Современный человек, если только он (или она) не вынужден буквально столкнуться с угрозой смерти — своей или близких людей, — заботится преимущественно о своем спокойствии. Равенхилл проводит данный тезис неоднократно в своей драматургии, а в «Потерянном рае» спокойствие героини понимается и нарушается в самом буквальном смысле: Лиз приходит в квартиру живущей этажом ниже соседки, чьи крики не дают ей выспаться по ночам. Говорит героиня исключительно о себе и о своем нежелании «быть вовлеченной в чужую жизнь», хотя и не прочь дать совет, что можно и нужно предпринять, если соседка Мария (как предполагает Лиз) регулярно становится жертвой бытового насилия. Мария до поры до времени не произносит ни слова, зато воплощенное насилие материализуется в квартире в виде двух мужчин, объявляющих себя бойцами с терроризмом и призывающих «добросердечную» Лиз вспомнить о сво-

¹ Подробнее анализ пьесы М. Равенхилла «Фауст мертв» представлен в статье Ловцовой О. В. «Виртуальная реальность современного детства в пьесах британских драматургов» (Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 159–164).

их погибших во время терактов знакомых и в свою очередь «отомстить» — ударить Марию. Темным силам, которые словно невзначай упоминают в своих репликах и дьявола, и ад, вновь, как во времена Первотворения, удастся без труда убедить женщину-героиню, что зло — не там, где она думала:

Г э р и: Мария ненавидит тебя, Лиз. Мария ненавидит все, что тебе дорого. Мария хотела бы взорвать тебя. Мария планирует бросить бомбу. <...> Парень, взорвавший больницу, где погиб твой знакомый? Это был ее сын [Ravenhill 2009: 176].

Нарратив, как это часто свойственно постмодернистской литературе, вполне самодостаточен. Равенхилл же использует прием как доказательство релятивности добра и зла — не абсолютной, но именно на уровне человеческого восприятия. Героине произведения не потребовалось даже доказательств того, что плохо говорящая по-английски беззащитная соседка — действительно пособница террористов, и вред ли эти доказательства вообще существуют:

«Он смолк; его коварные слова
Достигли сердца Евы так легко!
На плод она уставилась, чей вид,
Сам по себе, манил и соблазнял.
В ее ушах еще звучала речь
Столь убедительная; мнилось ей.
Что уговоры Змия внушены
Умом и правдой» [Мильтон 1976: 268].

В «Кандиде» Равенхилла одним из главных действующих лиц также является женщина, и это не Кунигунда, хотя свидетельница нескольких веков бурной французской истории «четырёхсотлетняя» Кунигунда все же появляется в финале произведения живой и невредимой и предьявит на Кандида свои права. В пьесе присутствует кажущийся поначалу совершенно независимым современный сюжет о молодой девушке, расстрелявшей почти всех родных, отмечающих в ресторане ее 18-й день рождения. У Софи, чего даже не предполагали хорошо знавшие ее люди, есть свои принципы, она верит, что человечество безжалостно к планете Земля, засоряя и уничтожая доставшуюся нам прекрасной природу. «Земля — не наш сад, чтобы им владеть и возделывать» [Ravenhill 2013: 35], — словно споря с финальным «кандидовским» лозунгом, заявляет героиня. И, чтобы планета могла вздохнуть свободно, «чистку» девушка начинает со своей семьи (Отец, например, пытается убедить Софи, что мир сейчас лучше, чем когда бы то ни было), погибая и сама в конце кровавого 2-го акта. Однако переключкой со знаменитыми тезисами вольтеровской повести линия Софи не ограничивается: в следующем фрагменте пьесы актуальными вновь становятся вопросы искусства.

С проблемой рассказывания, написания и постановки своей истории неожиданно сталкивается Сара, мать девушки-«защитницы Земли», единственный член семьи, оставшийся в живых после гибели родных, и важнейший — наряду с Кандидом — персонаж произведения. И, если на «линии Кандида» присутствовал драматург, ставивший пьесу на основе похищенных им у героя дневников и заявлявший: «Это на самом деле происходило, значит об этом

нужно писать» [Ravenhill 2013: 17], то героине, живущей в потребительском обществе XXI века, придется столкнуться с целым рядом наставников, стремящихся «помочь» ей рассказать об имевшем месте страшном инциденте. Свой роман Сара пишет в результате «нарративной терапии», и курирующий пациентку психотерапевт продолжает настаивать на «утешительной» функции рассказа и необходимости «удерживать контроль над своей историей». Однако история движется дальше: роман становится бестселлером, его хотят экранизировать, а на пути Сары появляются режиссер и сценарист. Раз за разом пересказанная сцена с Софи все больше удаляется от истины. Если Саре не хочется снова видеть кровь, например, то револьвер в руках ее дочери вполне можно «заменить» ядом (Кандид, наблюдая за «своей» постановкой в I-м действии пьесы, тоже, кстати, не хотел заново переживать страшные события из собственной жизни). Главные же изменения касаются самих мотивов поступка Софи, которая в очередных вариантах сценария предстает то одержимой «голосами, кричащими изнутри», то — в русле «модных» тенденций — жертвой домашнего сексуального насилия [Ravenhill 2013: 45, 48]. Искусство на потребу публике не устраивает в итоге обоих авторов — вымышленного и реального, Сару и Марку Равенхилла, — и проект «кино о Софи» не будет реализован.

Зато нарративная терапия сменяется «библиотерапией», когда героиня знакомится с повестью «Кандид» и решает, что основа оптимизма — не утешение, а страдание, то, через что прошли вольтеровские герои и что пришлось пережить ей самой. Теперь ее цель — встретиться с Кандидом, найти единомышленника. Фраза о страдании, несколько переименованная из панглоссовского: «Отдельные несчастья создают общее благо, так что, чем больше таких несчастий, тем лучше» [Вольтер 1971: 417], — неоднократно встречается в тексте пьесы, хотя и страдание в результате себя не оправдывает, не став не только основой общего благосостояния, но и оправданием хаоса мироздания в глазах героини.

В пьесе две антиутопические сцены. Одна — «традиционная», представляющая Эльдorado, где проживает счастливое, не обремененное никакой философией сообщество, не умеющее ни страдать, ни любить. Кандиду остается только бежать из страны деиндивидуализированного счастья. Вторая утопия — новаторская, в которой доктор Панглосс, глава «Панглосс Фармацевтики», стремится теперь внедрять оптимизм клиническими средствами, а как только «ген оптимизма» будет выявлен и изучен, модифицировать удастся даже самых неисправимых пессимистов. На этом этапе критики всеобщего ослепления предшественником Равенхилла становится уже не только Вольтер, но и О. Хаксли или Дж. Оруэлл.

Дважды на сцене равенхилловского «Кандида» появляется как персонаж сам Вольтер — Франсуа Мари Аруэ. В пьесе он оказывается необходим для расширения (или, скорее, углубления) вольтеровского контекста: монологи, с которыми обращается к публике Франсуа Мари Аруэ, берут происхождение из других его произведений, а не из самой из-

вестной философской повести. Первая речь Вольтера-персонажа посвящена лиссабонскому землетрясению, которое, как считается, серьезно изменило отношение Вольтера к учению о «мировой гармонии» [Артамонов 1971: 22]. Декламируемые Вольтером стихи — из «Поэмы о гибели Лиссабона» (1756; вторая часть названия — «Проверка аксиомы: “Все благо”»), но произносятся они не на фоне эпизода в Лиссабоне, куда попадают выжившие после кораблекрушения Кандид и Панглос, а в качестве резюме после сцены гибели семьи Сары и Софи:

«О вы, чей разум лжет: *все благо* в жизни сей,
Спешите созерцать ужасные руины,
Обломки, горький прах, виденья злой кончины,
Истерзанных детей и женщин без числа,
Под битым мрамором простерты тела <...>
Посмеете ль сказать: так повелел закон, —
Ему сам Бог, благой и вольный, подчинен?» [Вольтер 1938: 422].

Второй раз на сцену Вольтер выходит в эпизоде Эльдорадо, предваряя диалог о камнях-золоте, не представляющих ценности для жителей утопической страны. Вольтер, объясняя, «что такое истинное богатство», произносит речь, ведущую происхождение, как и указано в ремарке пьесы, из популярного памфлета «Человек с сорока экю» (1768): «Беда в том, что мы не живем уже в золотом веке, когда люди рождались равноправными и получали одинаковую долю сочных плодов невозделанной земли» [Вольтер 1938: 422].

Мы, сам драматург и его зрители, не живем уже, впрочем, не только в золотом веке, но и в эпоху Просвещения, максимально знаковой фигурой которого является Ф. М. А. Вольтер. Поэтому своего рода дайджест памфлета «Человек с сорока экю», исполняемый в пьесе от лица Вольтера, оказывается несколько осовремененным:

«Если у человека нет больше стремления увеличивать свое богатство,
Какая страсть заставит его жить дальше?» [Ravenhill 2013: 60].

Пьеса в целом действительно представляется очень современной — не только на уровне идей или их критики, но и по своей броской и восходящей к различным традициям театральности. В актуальности нового «Кандида» сомневаться не приходится. Но, анализируя пьесу на жанровом уровне, ее трудно назвать философской: философским жанром в театре от его истоков является трагедия. «Кандид, или Оптимизм» Вольтера, утвердивший в просветительской литературе жанр философской прозы, не создает, таким образом, прямого аналога при переложении на язык драмы. Идея оптимизма, которая разъясняется, оспаривается и обсуждается в пьесе, не заложена, тем не менее, в основу конфликта произведения, да и спорит Равенхилл собственно не с Вольтером, а с современным миром, который умудряется жить не только без «великих историй», но и «без философии».

ЛИТЕРАТУРА

Артамонов С. Д. Вольтер // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 5–26.

Балуева А. Оперетта с размахом: премьера «Кандида» прошла в зале Чайковского // Собеседник. Культура и ТВ. — 29.09.18. — Режим доступа: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180929-operetta-s-razmahom-premera-kandida-proshla-v-zale-chajkovskogo>.

Бутовская С., Садриева А. «Кандид» // Мюзиклы.ру. — Режим доступа: http://musicals.ru/world/world_musicals/candide.

Вольтер. Кандид, или Оптимизм / пер. с франц. Ф. Сологуба // Вольтер. Орлеанская девственница. Магомет. Философские повести. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 409–489.

Вольтер. Поэма о гибели Лиссабона / пер. с франц. А. С. Кочеткова // Вольтер. Избранные произведения: в 1 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. — М.: Гослитиздат, 1938. — С. 422–428.

Вольтер. Человек с сорока экю / пер. с франц. Б. Г. Билита // Вольтер. Избранные произведения: в 1 т. / под общ. ред. И. К. Луппола. — М.: Гослитиздат, 1938. — С. 277–344.

Киселев А. «Кандид»: спектакль-трип с восьмибитным оформлением от выпускников «Британки» // Афиша Daily. — 4 октября 2016. — Режим доступа: <https://daily.afisha.ru/brain/3149-kandid-spektakl-trip-s-vosmibitnym-oformleniem-ot-vypusknikov-britanki/>.

Козум Н. Добрый человек из Вестфалии // Startup. — Режим доступа: <http://start-std.ru/ru/blog/137/>.

Мильтон Дж. Потерянный рай / пер. с англ. А. Штейнберга; под ред. С. Шервинского // Мильтон Дж. Потерянный рай. Стихотворения. Самсон-борец. — М.: Художественная литература, 1976. — С. 27–372.

Родионов А., Тропольская Е. Оптимизм. Поэтические пьесы. — М.: Издательство «Новое литературное обозрение», 2017. — 288 с.

Свиштунова О. Большой театр представит премьеру оперетты «Кандид» // ТАСС. Культура. — 28.09.18. — Режим доступа: <https://tass.ru/kultura/5616080>.

Billington M. Candide — review // The Guardian. — 6 Sep 2013. — Mode of access: <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/06/candide-review>.

Hellman L. Candide. A Comic Operetta based on Voltaire's satire. Lyrics by R. Wilbur. — New York: Random House, 1957. — Mode of access: <http://www.sondheimguide.com/Candide/56libretto1-1.html#One:1>.

Preston J. Mark Ravenhill interview: 'I feel much more passionate and engaged now' // The Telegraph. — 21 Aug 2013. — Mode of access: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10232821/Mark-Ravenhill-interview-I-feel-much-more-passionate-and-engaged-now.html>.

Ravenhill M. Candide. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. — 78 p.

Ravenhill M. Faust is Dead // Ravenhill M. Plays: One. — London: Methuen Drama, 2001. — P. 93–140.

Ravenhill M. Shoot/Get Treasure/Repeat. An epic cycle of short plays. — London: Methuen drama, 2009. — 241 p.

REFERENCES

Artamonov S. D. Vol'ter // Vol'ter. Orleanskaya devstvennitsa. Magomet. Filosofskie povesti. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1971. — S. 5–26.

Balueva A. Operetta s razmahom: prem'era «Kandida» proshla v zale Chaykovskogo // Sobesednik. Kul'tura i TV. — 29.09.18. — Rezhim dostupa: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180929-operetta-s-razmahom-premera-kandida-proshla-v-zale-chajkovskogo>.

Butovskaya S., Sadrieva A. «Kandid» // Myuzikly.ru. — Rezhim dostupa: http://musicals.ru/world/world_musicals/candide.

Vol'ter. Kandid, ili Optimizm / per. s frants. F. Sologuba // *Vol'ter.* Orleanskaya devstvennitsa. Magomet. Filosofskie povesti. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1971. — S. 409–489.

Vol'ter. Poema o gibeli Lissabona / per. s frants. A. S. Kochetkova // *Vol'ter.* Izbrannye proizvedeniya: v 1 t. / pod obshch. red. I. K. Luppola. — M.: Goslitizdat, 1938. — S. 422–428.

Vol'ter. Chelovek s soroka ekyu / per. s frants. B. G. Bil-ita // *Vol'ter.* Izbrannye proizvedeniya: v 1 t. / pod obshch. red. I. K. Luppola. — M.: Goslitizdat, 1938. — S. 277–344.

Kiselev A. «Kandid»: spektakl'-trip s vos'mibitnym oformleniem ot vypusnikov «Britanki» // Afisha Daily. — 4 oktyabrya 2016. — Rezhim dostupa: <https://daily.afisha.ru/brain/3149-kandid-spektakl-trip-s-vosmibitnym-oformleniem-ot-vypusnikov-britanki/>.

Kogut N. Dobryy chelovek iz Vestfalii // Startup. — Rezhim dostupa: <http://start-std.ru/ru/blog/137/>.

Mil'ton Dzh. Poteryanny ray / per. s angl. A. Shteynberga; pod red. S. Shervinskogo // *Mil'ton Dzh.* Poteryanny ray. Stikhotvoreniya. Samson-borets. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1976. — S. 27–372.

Rodionov A., Troepol'skaya E. Optimizm. Poeticheskie p'esy. — M.: Izdatel'stvo «Novoe literaturnoe obozrenie», 2017. — 288 s.

Svistunova O. Bol'shoy teatr predstavit prem'eru operetty «Kandid» // TASS. Kul'tura. — 28.09.18. — Rezhim dostupa: <https://tass.ru/kultura/5616080>.

Billington M. Candide — review // The Guardian. — 6 Sep 2013. — Mode of access: <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/06/candide-review>.

Hellman L. *Candide*. A Comic Operetta based on Voltaire's satire. Lyrics by R. Wilbur. — New York: Random House, 1957. — Mode of access: <http://www.sondheimguide.com/Candide/56libretto1-1.html#One:1>.

Preston J. Mark Ravenhill interview: 'I feel much more passionate and engaged now' // The Telegraph. — 21 Aug 2013. — Mode of access: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-features/10232821/Mark-Ravenhill-interview-I-feel-much-more-passionate-and-engaged-now.html>.

Ravenhill M. *Candide*. — London: Bloomsbury Methuen Drama, 2001. — 78 p.

Ravenhill M. *Faust is Dead* // *Ravenhill M. Plays: One*. — London: Methuen Drama, 2001. — P. 93–140.

Ravenhill M. *Shoot/Get Treasure/Repeat*. An epic cycle of short plays. — London: Methuen drama, 2009. — 241 p.

Данные об авторе

Елена Георгиевна Доценко — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26, к. 279.

E-mail: eldot@mail.ru.

About the author

Elena Georgiievna Dotsenko — Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methodics of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

ТЕОРИЯ И МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

УДК 372.882
ББК 4426.83-24

ГСНТИ 14.25.09

Код ВАК 13.00.02

Т. В. Устинова
Омск, Россия

РАЗВИТИЕ ЛИНГВОКРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ СМЫСЛОВОГО ЧТЕНИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА, СОДЕРЖАЩЕГО ОККАЗИОНАЛИЗМЫ

Аннотация. В данной статье чтение поэтического текста рассматривается как сложная когнитивная деятельность по преодолению читателем смысловой неоднозначности лингвистически выраженного сообщения. Словообразовательная деятельность анализируется с точки зрения формирования и динамического преобразования в сознании читателя концептуального содержания языковых единиц, функционирующих в неконвенциональном речевом контексте. Целью исследования является анализ возможностей применения поэтического текста для развития лингвокреативного мышления школьников в процессе освоения дисциплин предметной области «Русский язык и литература». В основе исследования лежит междисциплинарный подход, учитывающий методологические принципы когнитивной лингвистики, лингвистики креатива, лингвистики текста и лингводидактики. В статье описываются педагогические условия развития нескольких параметров лингвокреативного мышления (вербальной беглости, гибкости и оригинальности), необходимых для конструирования значений отдельных индивидуально-авторских поэтических неологизмов и смысла текста как единого художественного целого. Материалом исследования являются стихотворения Генриха Сапгира, на примере которых окказионализмы анализируются как смысловые комплексы неконвенциональной формы и содержания, запускающие лингвокреативные процессы словообразования в воспринимающем сознании читателей. В статье описываются учебные задания нескольких типов, направленные на (1) установление морфодеривационной и узальной лексической мотивации осмысления окказионализмов в поэтическом тексте, (2) определение внешнего речевого контекста употребления окказионализмов, (3) формулирование дефиниций окказионализмов с учетом их внутреннего словообразовательного контекста и внешнего речевого контекста, (4) продуктивное словотворчество — создание собственных окказионализмов, тематически и стилистически соотносящихся с прочитанным произведением, и включение их в новый поэтический контекст. В статье перечисляются предметные и метапредметные результаты учебной деятельности школьников, делается вывод о том, что развитие лингвокреативного мышления средствами речевой деятельности чтения необходимо организовывать по принципу «рефлексивного выхода» и осознанности собственной словообразовательной деятельности.

Ключевые слова: тренинги вербальной креативности; словообразование; метаязыковая рефлексия; обучение чтению; поэтические тексты; окказионализмы; школьники; лингвокреативное мышление; методика литературы в школе.

T. V. Ustinova
Omsk, Russia

DEVELOPMENT OF SCHOOLCHILDREN'S LINGUA-CREATIVE THINKING BY MEANS OF READING A POETIC TEXT CONTAINING NONCE-WORDS

Abstract. The paper presents reading a poetic text as a complex cognitive activity of constructing underspecified meanings of a message expressed in a linguistically unconventional form. The reader's meaning-construction activity is analyzed in terms of dynamic forming and reforming of conceptual content of language units, functioning in the unconventional speech context. The research aims at investigating the pedagogical value of a poetic text usage for developing linguistic creativity in schoolchildren at the lessons of language and literature. The research is based on the interdisciplinary approach combining methodological principles of cognitive linguistics, creativity linguistics, text linguistics and the language acquisition theory. The paper describes pedagogical conditions for developing different aspects of linguistic creativity (verbal fluency, flexibility and originality), which are regarded to be necessary for constructing the meanings of separate nonce-words as individual poetic signs and of the poem as a poetic whole. Genrikh Sapgir's poems have been selected as the research material suitable for illustrating nonce-words functioning as the meaningful complexes of unconventional form and content, which trigger lingua-creative process of meaning construction in the reader's perceiving mind. The paper presents the analysis of several types of lingua-creative tasks, including tasks encouraging pupils (1) to define derivational and lexical motivation for constructing the meaning of poetic nonce-words, (2) to identify and analyze the speech context of nonce-words use, (3) to formulate nonce-words definitions taking into account their inner word-building context and outer speech context, (4) to produce their own nonce-words complementary to the theme, artistic idea and stylistics of the poem. The paper summarizes the subject and the meta-subject results of schoolchildren's learning activity. It is concluded that development of lingua-creative thinking by means of intensive reading is to be organized according to the principle of the readers' «reflexive exit» and conscious awareness of their meaning-construction activity.

Keywords: verbal creativity training; meaning-making; meta-language reflexion; teaching reading; poetic texts; occasionalism; pupils; lingua-creative thinking; methods of teaching Literature at school.

Введение. Смысловое чтение текста как речевое умение. Когнитивная специфика интерпретации текста как лингвокреативной словообразовательной деятельности.

Одной из единиц обучения родному и иностранному языкам в средней школе является текст,

включающий в себя единицы более мелких уровней и выступающий в качестве основы формирования нескольких видов компетенций — языковой, коммуникативной, социокультурной и др. Важность умений смыслового чтения текста для выпускника школы отражена в федеральных государственных

стандартах среднего образования. Так, согласно ФГОС (с изменениями на 29 июня 2017 года), предметные результаты изучения предметной области «Русский язык и литература» на базовом уровне включают «владение умением анализировать текст с точки зрения наличия в нем явной и скрытой, основной и второстепенной информации» [ФГОС среднего (полного) общего образования 2017], на углубленном уровне — «владение умением анализировать единицы различных языковых уровней, а также языковые явления и факты, допускающие неоднозначную интерпретацию» [ФГОС среднего (полного) общего образования 2017] и «сформированность умений лингвистического анализа текстов разной функционально-стилевой и жанровой принадлежности» [там же].

Таким образом, у выпускников средней школы как компетентных читателей должны быть сформированы умения интерпретации художественного текста и оценки текстовой информации на нескольких содержательно-смысловых уровнях: (1) на уровне смысла отдельных слов и/или высказываний, функционирующих в тексте по принципу стилистического выдвигания; (2) на уровне отдельных текстовых фрагментов («дискурсивных пассажей»), в совокупности формирующих макроструктуру текста и организующих его как смысловое целое; (3) на уровне текста как единого художественно-смыслового целого.

В рамках когнитивно-ориентированной лингвистики установление лингвистически выраженного смысла реципиентом рассматривается с точки зрения конструирования значения, то есть «соотнесения языковых форм с их ментальными репрезентациями и с тем опытом, которые они отражают в качестве структур знания» [Кубрякова 2001: 9]. В условиях коммуникации, нацеленной на смысловую однозначность речевого выражения, релевантные значения единиц в речевом контексте быстро и без усилий конструируются коммуникантами, поскольку лингвистическая активация релевантных областей знаний происходит напрямую. При нормативном словоупотреблении языковые единицы конвенционально взаимосвязаны с определенными лексическими концептами, которые кодируют референциальное содержание и являются средствами доступа к нескольким взаимосвязанным когнитивным моделям (структурам знаний и опыта) [Langacker 1987, 1991; Evans 2009]. Речевой контекст определяет однозначный смысловой вывод реципиента сообщения в пользу одного из значений: в семантическом потенциале единицы (наборе взаимосвязанных с ней структур знания) активируется только одна из наиболее релевантных когнитивных моделей.

Однако существенным свойством любого художественного произведения является установка на смысловую неоднозначность и интерпретативную множественность. В поэтической речи это свойство проявляется особенно ярко по причине того, что в поэзии элемент любого уровня языка стремится стать семантически мотивированным и эстетически значимым. Автор поэтического текста намеренно создает условия для неконвенционального смыслообразования — «формирования смысла речевого сообще-

ния в ситуации творческого преобразования формы, функции и содержания языковых единиц языковой личностью» [Устинова 2017]. На когнитивном уровне при установлении смысла отдельного поэтического слова и смысла всего текста как поэтического целого имеет место явление, называемое «срывом операции прямого концептуального соответствия» [Evans 2010]: языковые формы не обеспечивают прямого доступа к конвенционально закрепленному концептуальному содержанию, соответственно, возникает необходимость конструирования инновационного концептуального содержания за счет реорганизации сетей языкового и неязыкового знания.

С учетом такого подхода когнитивной лингвистики к смыслообразованию лингводидактическое рассмотрение процесса смыслового чтения художественного текста с точки зрения анализа когнитивной деятельности индивида, изучающего родной или иностранный язык, должно базироваться на положении о речетворческом характере данного вида деятельности. Лингвокреативное мышление читателя проявляется в развитии сети концептуальных новообразований, необходимых для производства художественных смыслов. К эвристическим когнитивным операциям по динамическому формированию таких структур относят производство множественных отдаленных ассоциаций и концептуальных комбинаций, поиск аналогий и аналогическое картирование, абстрагирование, визуализацию и концептуальное реструктурирование [Smith, Ward 2012: 470]. Согласно ассоциативной теории лингвокреативности [Гридина 1996, 2006 и др.], лингвокреативное мышление базируется на механизмах ассоциативного переключения узального стереотипа восприятия, создания и употребления языковых единиц [Гридина 1996: 12].

Смысловое чтение художественного текста осложняется наличием в нем индивидуально-выразительных знаков — креативных, представляющих собой ненормативно употребленные, изобретенные или преобразованные автором языковые единицы. Одной из разновидностей креатива являются индивидуально-авторские неологизмы — единицы, представляющие собой результат окказиональной номинации и окказионального словообразования. Будучи элементом воплощения авторской интенции, окказионализмы отличаются новизной языкового значения и идейно-эстетического смысла. Они представляют собой результат намеренного усиления семантической и концептуальной неоднозначности сообщения в условиях поэтической коммуникации [Устинова 2017]. Для читателя окказионализмы являются средством потенциального доступа к сложноорганизованному концептуальному содержанию, динамически конструируемому с помощью паттернов воображения (включающих вычленение элементов образа, соединение отдельных частей образа в единое целое, слияние образов и др.) и перестройки сети вербальных ассоциаций [там же].

Таким образом, чтение поэтического текста обладает большим дидактическим потенциалом не только в области художественно-эстетического и морально-нравственного воспитания учащихся, но и

в области развития их лингвокреативных способностей. Так, конструирование значений индивидуально-авторских неологизмов и ментальная репрезентация поэтических образов способствуют развитию семантической гибкости и оригинальности мышления читателей за счет замыкания нетривиальных вербальных ассоциаций. Результатом такой лингвокреативной смыслообразовательной деятельности становится увеличение разнообразия форматов знания и, в конечном счете, расширение когнитивной базы читателя поэтического текста. На уроках родного и иностранного языков и литературы в школе необходимо создание педагогических условий, способствующих развитию лингвокреативных способностей школьников посредством речевой деятельности чтения.

Цель и методология исследования. Цель данной работы состоит в анализе возможностей применения поэтического текста как средства развития лингвокреативного мышления школьников в процессе совершенствования умений смыслового чтения. В качестве материала исследования использовались стихотворения Генриха Сапгира, на примере которых окказионализмы анализировались как смысловые комплексы неконвенциональной формы и содержания, инициирующие лингвокреативные процессы смыслообразования в воспринимающем сознании читателей. Учитывая жанрово-тематическую, формально-организационную и содержательно-смысловую специфику данных текстов, методически корректным представляется их использование в качестве средства обучения учащихся 10–11 классов.

В основе исследования лежит междисциплинарный подход к изучению лингвокреативности смыслового чтения, учитывающий методологические принципы таких научных направлений, как когнитивная лингвистика, лингвистика креатива, лингвистика текста и лингводидактика. Методологическую основу исследования составили следующие методы и приемы научного познания:

1. Метод когнитивного моделирования использовался (1) для анализа речезыкового материала с целью выявления концептуального содержания смысловых единиц разных уровней (слов, словосочетаний, текстовых отрезков, текстов) и (2) для прогнозирования когнитивной деятельности читателей текста, направленной на установление смысла отдельных индивидуально-выразительных знаков и поэтического текста в целом. Применение данного метода предполагает рассмотрение лингвистически обусловленного смыслообразования с точки зрения конструирующей роли речезыковых единиц в концептуализации и интерпретации [Болдырев 2007; Ирисханова 2014; Talmy 2007; Langacker 1987, 1991; Evans 2009]. Взаимосвязи в триаде «языковая форма — лексический концепт — когнитивная модель» выявлялись и описывались в соответствии с процедурами, предложенными в [Evans 2009, 2010].

2. Приемы лингвистического анализа результатов лингвокреативной деятельности языковых личностей [Гридина 2015; Устинова 2017] понадобились для описания техник намеренного отступления поэтом от формальных и семантических правил оперирования словом в речевом употреблении. Вслед за

Т. А. Гридиной мы полагаем, что апперцепционной основой лингвокреативного смыслообразования выступают трансформации ассоциативного потенциала слова — как системно обусловленных связей вербальных единиц, так и контекстуальных параметров их актуализации [Гридина 2015]. Соответственно, объективно данные лингвистические характеристики креативного словопроизводства и словоупотребления в анализируемых поэтических текстах рассматривались нами как параметры, позволяющие судить о прогнозируемых поэтом семантических эффектах и потенциальных направлениях смыслового восприятия читателем поэтического сообщения, переданного в неконвенциональной речезыковой форме.

3. Методы лингвистического и лингвостилистического анализа текста применялись для изучения поэтических произведений как смыслопроизводящих систем. В рамках данного исследования процесс смыслового чтения представлен с точки зрения взаимодействия интерпретационных перспектив автора, самого текста и читателя. Мы исходили из того, что художественный текст не является просто посредником в акте коммуникации [Лотман 1998], но обладает высокой степенью смысловой автономности и способностью трансформировать сообщения, генерируя новые текстовые значения в процессе чтения [Лотман 1998]. Методы лингвистического и лингвостилистического анализа позволили определить качественные и количественные характеристики единиц разных уровней текста, специфику стилистического маркирования и выдвижения этих единиц, а также их парадигматические, синтагматические и эпидигматические отношения, определяющие смысловые выводы при чтении текста.

4. Методы педагогического прогнозирования (экстраполяция, использование аналогий, моделирование содержания учебного материала) позволили выявить специфику внедрения процедур лингвокреативного развития личности в образовательный процесс и спрогнозировать влияние определенных операций неконвенционального смыслообразования на предметный, метапредметный и личностный результаты обучения чтению. Мы исходили из того, что обеспечение методически адекватных условий для лингвокреативной деятельности учащихся на практике может реализовываться в виде тренингов вербальной креативности [Гридина 2014; Гридина, Пипко 2014], адаптированных под цель и задачи совершенствования умений смыслового чтения у учащихся 10–11 классов. Понятие тренинга вербальной креативности рассматривается в современной лингводидактике как процедура самореализации, «самонаучения» и творческого познания в условиях решения нестандартных лингвистических задач [Гридина 2014].

Обсуждение и результаты. В соответствии с поставленной целью исследования были рассмотрены возможности развития лингвокреативных способностей учащихся, определяемые объективно заданными речевыми условиями конкретного текста.

Смысловое восприятие окказионализмов и конструирование их инновационного концептуального содержания — чрезвычайно сложная когнитивная

задача. В случае смыслового восприятия окказионализмов в поэтическом контексте эта задача становится еще более сложной по причинам, определяемым коммуникативными функциями поэтической речи и самой природой поэтической референции.

Установление смысла окказионализма в поэтическом контексте происходит на основе совокупности инференций, которые в зависимости от формы слова и особенностей его поэтического использования могут определяться (1) словообразовательным контекстом окказионализма и соответствующими семантическими связями между производящей базой слова и словообразовательными формантами; (2) словообразовательной мотивированностью окказионализма как деривата, его предполагаемой обусловленностью значением узуальных однокоренных слов; (3) другими видами семантической обусловленности (в том числе парадоксальной), происходящей через переработку звуко-символических, фоносемантических, ложноэтимологических и др. вербальных ассоциаций; (4) микро- и макроконтрактами употребления окказионализма в поэтической речи и перестройкой межсловных / контекстуальных вербальных ассоциаций; (5) «личностными смыслами» (в значении понятия, разработанного А. Н. Леонтьевым [Леонтьев 2005]).

С учетом такого понимания природы смыслового восприятия окказионализмов деятельность учащихся организуется на основе нескольких видов учебных заданий. Задания, требующие целенаправленного мониторинга собственной словообразовательной деятельности и сопоставления ее результатов с результатами словообразования других интерпретаторов, обеспечивают переход учащихся в рефлексивную позицию и стимулируют эвристический поиск смысловых решений.

А. Задания на определение словообразовательного контекста окказионализма. Установление морфодеривационной мотивации для конструирования неконвенционального значения.

После прочтения стихотворения учащимся предлагается сделать морфологический разбор окказионализмов, использованных поэтом, определить их морфемный состав, выявить лексическое значение отсылочной части окказионализма и значения формантов. Обсуждая варианты разбора окказионализма по составу, учащиеся учатся понимать разнообразие способов словопроизводства и многозначность словообразующих компонентов лексических единиц. Например, при разборе окказионализмов, образованных приставочным и/или суффиксальным способами, у учащихся актуализируются знания о многозначности приставок и суффиксов русского языка. Так, интерпретируя окказионализм *разволновывать* — *Дует ветер порывисто и смельно / разволновывает пальмы* (Г. Сапгир «Перемена») — разные читатели склоняются в пользу той или иной смысловой альтернативы, выбирая между несколькими значениями приставки *раз-*, потенциально релевантными в данных контекстуальных условиях: 'усиление интенсивности действия', 'разъединение и распределенность действия', 'увеличение охвата действия'. В случае окказионализма *затвер-*

женность, употребленного в контексте *спекшийся камень / не черствей оболочки / ежедневной затверженности / привычки к себе* (Г. Сапгир «Опыт»), читатели осознают возможность интерпретации приставки *за-* как 'доведения до результативного завершения', 'придания состоянию чрезмерности' или 'создания преграды, препятствия'.

Б. Задания на установление мотивационных связей окказионализма с узуальными лексическими единицами.

Продолжая анализировать словообразовательный контекст окказионализма, учащиеся переходят к определению словообразовательной мотивированности авторского слова. Ориентируясь на выделенную ими отсылочную часть деривата (производящую базу окказионализма), учащиеся объясняют свое видение семантической обусловленности значения окказионализма значением какого-либо мотивирующего слова. Они отвечают на вопросы о том, какие, по их мнению, однокоренные узуальные единицы могут иметь смысловую связь с авторским новым словом; в чем состоят сходства и различия в смысловых оттенках между словами-мотиваторами и окказионализмом; какие составные элементы окказионализма определяют его новизну по сравнению с узуальными словами-мотиваторами; какие именно смысловые приращения обеспечиваются данными словообразовательными средствами и т. п.

Для поэтической речи характерна повышенная смысловая неоднозначность, и в окказиональном словообразовании поэты используют многозначные морфемы, потенциально активизирующие доступ к широкому диапазону лексических концептов и когнитивных моделей. Например, производящая база *-беребир-* окказионализма *переберебирая* может быть взаимосвязана с концептами БРАТЬ и ВЫБИРАТЬ: *Дрожь прошла переберебирая веер* (Г. Сапгир «Перемена»). Соответственно, добавочное действие, обозначенное данным окказионализмом, может концептуализироваться с точки зрения отнесенности к объекту, находящемуся на расстоянии; оказываемого воздействия на объект; последовательности, поочередности выполнения нескольких операций воздействия; наличия нескольких вариантов осуществления воздействия.

В ряде случаев форма слова определяет вывод читателей о немотивированности окказионализма и его семантической невыводимости из однокоренных узуальных слов. В таких случаях важным этапом концептуализации становится установление других видов смысловой мотивации — например, фоносемантической или ложноэтимологической. Так, при конструировании значений окказионализмов из стихотворения «Мы снимся» — *драба, дрыба, авадр, крузна, легатвы* — внутренняя форма слова может предопределить переключение ассоциаций на основе звукового сходства (*дрыба* — *глыба, крузна* — *крутизна*) или немотивированной сегментации слова с последующей семантизацией выделенных частей (*дрыба, драба* — *ба* — *выражение удивления*).

Кроме того, могут иметь место случаи объединения нескольких видов смысловой мотивации при конструировании значения окказионализма. Так бу-

дет происходить, например, в случае интерпретации значения слова *далина* из стихотворения «Хороны Барака»: *Охристая стена — в такую далину... / Стежком пройдя снежком и подойдя к окну* (Г. Сапгир «Хороны Барака»). Словообразовательная мотивация определит взаимосвязи данного окказионализма с концептом ДАЛЬ, а мотивация на основе звукового сходства — с концептом ДОЛИНА. Соответственно, обозначаемое этим существительным место в пространстве будет концептуализироваться в нескольких ракурсах — с точки зрения его удаленности от наблюдателя, его углубленности и расположенности ниже уровня окружающих поверхностей.

В целом обсуждение вариантов выбора словомотиваторов для окказионализмов и словообразовательных значений окказионализмов позволяет учащимся наблюдать смысловую емкость и многозначность поэтического слова. Анализ внутренней формы окказионализмов способствует развитию нескольких параметров креативности учащихся (здесь и далее критерии оценки уровня развития вербальной креативности учащегося даются по [Гридина, Пипко 2014: 26–27] — Т. У.):

(1) вербальной беглости — способности быстро реагировать на словесный стимул сразу несколькими словесными реакциями и быстро устанавливать наиболее очевидные вербальные взаимосвязи;

(2) вербальной гибкости — способности видеть лингвистический объект с разных сторон и осуществлять переходы в сети релевантных вербальных ассоциаций;

(3) вербальной оригинальности — способности устанавливать и реструктурировать неочевидные, отдаленные вербальные ассоциации.

В. Задания на определение внешнего речевого контекста окказионализма. Развитие неконвенционального значения окказионализма с учетом микро- и макроконтекстуальных инференций.

Учащимся предлагается провести контекстуальный анализ окказионализмов. Во-первых, необходимо привлечь их внимание к левостороннему и правостороннему микроконтекстам употребления слова. В процессе анализа микроконтекстов речевого употребления обсуждаются возможности смыслового развития значений окказионализмов, обусловленного их ближайшим контекстуальным окружением. Например, внутренняя форма слова *крокотук* (Г. Сапгир «Стена») может «запустить» в сознании читателей интеграцию лексических концептов КРОКОДИЛ и СТУК, а в процессе анализа микроконтекста значение окказионализма может уточняться за счет наделения концептуализируемого объекта новыми характеристиками: *<...> искривит, перестроит пространство. Снова станет гладким крокотуком. И буль-буль на дно — тянет за собой время, словно липкую сладкую тянучку...* (Г. Сапгир «Стена»). Соответственно, формируемый в сознании читателей концептуальный бленд КРОКОТУК будет выступать в качестве объекта квалификации по внешнему виду и качеству наружного покрова, среде обитания, умениям и способностям и т. п.

Не менее важным представляется анализ влияния макроконтекста всего стихотворения на значе-

ние отдельного окказионализма как индивидуально-выразительного знака. С позиции когнитивного подхода к смысловому восприятию, стихотворение представляет собой когнитивную сцену — «репрезентацию образа ситуации, подлежащего выражению в языковой форме» [Колесов 2008: 25]. Согласно теориям конструирования [Langacker 1987, 1991, 2008], смыслообразование как когнитивная деятельность предполагает ментальное сканирование многочисленных элементов когнитивной сцены в сложных взаимосвязях [Langacker 2008: 82]. Репрезентация образа в целом и его отдельных элементов происходит с опорой на организованные структуры представлений о ситуации (фреймы), которые содержатся в долговременной памяти концептуализатора. Так, смысловое восприятие окказионализмов *разволновываться, перехлебнуться, смольно* (Г. Сапгир «Перемена») будет происходить с опорой на фреймы ШТОРМ и ШТИЛЬ и уникальную систему представлений каждого отдельного читателя о явлениях морского климата. Конструирование окказионализмов *драба, авадра, легатвы* (Г. Сапгир «Мы снимся») будет опираться на фрейм СНОВИДЕНИЕ — субъективный опыт и представления читателя о трансформации образов реальной действительности во сне.

Г. Окончательное формулирование дефиниции окказионализма.

Заключительным этапом конструирования значения окказионализмов как индивидуально-выразительных знаков является их развернутое толкование учащимися. По мнению Т. А. Гридиной, методика прямого толкования дает возможность обнаружить психологически реальное значение слова в сознании респондента, выявить актуальные для коммуниканта смыслы, в том числе личностные: «Кроме того, сам выбранный способ толкования слова показателен в плане используемой респондентами языковой техники (устанавливаемых вербальных ассоциаций)» [Гридина 2013: 8]. Учащиеся свободны в выборе способа толкования окказионализма. Они могут предложить дефиницию, перечислив существенные и отличительные признаки объекта, указать на ближайшее (родовое, видовое) понятие, дать описательно-контекстуальное определение, определение по сходству, смежности или от противного и др. В качестве итогового задания повышенной сложности учащимся предлагается дать объяснительный комментарий к своему толкованию, обосновать, почему, по их мнению, именно эти вербальные ассоциации оказались наиболее значимыми при конструировании смысла окказионализма, эксплицировать логику рассуждений о значении данного слова. В процессе толкования окказионализма и метаязыкового комментирования учащиеся учатся различать (1) регулярные семантические параметры, определяющие актуальный смысл — устойчивые, системно закреплённые за языковыми формами содержательные признаки и (2) вариативно-ситуативные параметры — возможности перераспределения и преобразования этих признаков в данном уникальном контексте словообразования и словоупотребления.

Д. Задания, направленные на производство учащимися собственных окказионализмов.

Помимо заданий на «развертывание» концептуального содержания поэтического слова учащимся можно предложить задания на «свертывание» концептуального содержания и продуктивное словотворчество. Оставаясь в рамках художественной концепции, предложенной поэтом, учащиеся создают собственные окказионализмы, объективирующие новые художественные смыслы. Определение темы того или иного стихотворения требует селекции одного или нескольких релевантных фреймов, которые составят концептуальный фон для образования новых смыслов в сознании читателей и последующей объективации этих смыслов в виде окказиональных лексических единиц. В своем речетворческом поиске нового слова учащиеся могут остаться на уровне производства отдельного поэтического слова, соотносящего с контекстом читаемого произведения. В качестве смысловой опоры в таком можно предложить выбрать точки референции, которые определяют направления смыслопроизводства. Например, для описания природы в контексте развития идеи стихотворения «Перемена» могут понадобиться следующие опорные элементы: *ветер — какой, что делает, дует каким образом; воздух — какой, каковы его свойства; наблюдатель этих явлений — кто, что ощущает, какие эмоции испытывает* и т. п. По желанию учащиеся могут выйти на уровень текстопроизводства и создать собственное произведение на ту же тему, используя в том числе и окказиональные слова для выражения концептуального содержания, которое, по их мнению, невозможно выразить с помощью узальных единиц.

Выводы. Предложенная технология работы с поэтическим текстом, содержащим индивидуально-авторские неологизмы, направлена на достижение основного предметного результата (овладение процедурами смыслового чтения) и основного метапредметного результата (развитие лингвокреативного мышления учащихся). Помимо этих основных результатов данная технология призвана также обеспечить:

(1) развитие лингвистической компетенции учащихся через актуализацию понятийного лингвистического аппарата и расширение знаний лингвистической терминологии (*окказионализм, словообразовательная база, словообразовательный формант, узальная единица* и т. д.);

(2) развитие метаязыковой рефлексии учащихся и умений метаязыкового комментирования;

(3) развитие умений группового взаимодействия, в процессе которого школьники учатся понимать интерпретативную множественность поэзии и уникальность текстовой проекции, возникающей в сознании каждого отдельного читателя.

В заключение отметим также, что развитие лингвокреативного мышления читателя с опорой на единицы других смысловых уровней (уровней высказывания и целого текста) необходимо организовывать по тому же принципу «рефлексивного выхода» и осознанности собственной смыслообразовательной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

Болдырев Н. Н. Проблемы исследования языкового сознания // Концептуальный анализ языка: современные

направления исследования: сб. науч. тр. — М.; Калуга, 2007. — С. 95–108.

Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество: монография. — Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996. — 214 с.

Гридина Т. А. Психологическая реальность значения и ассоциативная стратегия языковой игры // Психолингвистические основы изучения речевой деятельности. — 2006. — № 4. — С. 11–24.

Гридина Т. А. Потенциальная семантика детских словотворческих инноваций в свете экспериментальных данных: методика прямого толкования // Уральский филологический вестник. Серия: Психолингвистика в образовании. — 2013. — № 4. — С. 5–18.

Гридина Т. А. Экспериментальный ресурс диагностики и тренинга вербальной креативности // Филологический класс. — 2014. — № 2 (36). — С. 30–35.

Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова как основа лингвистической креативности: экспериментальные данные // Вопросы психолингвистики. — 2015. — № 25. — С. 148–157.

Гридина Т. А., Пинко Е. И. Ступеньки словесного творчества: тренинг вербальной креативности. — Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2014. — 81 с.

Ирисханова О. К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. — М.: Языки славянской культуры, 2014. — 320 с.

Колесов И. Ю. К вопросу о роли понятия когнитивной сцены в концептуальном анализе языка // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2008. — № 2 (015). — С. 19–31.

Кубрякова Е. С. О когнитивной лингвистике и семантике термина «когнитивный» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2001. — № 1. — С. 4–10.

Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. — М.: Смысл, Академия, 2005. — 352 с.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 1998. — С. 14–288.

Сангур Г. Книги стихов, составленные автором. — Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir0.html> (дата обращения: 01.08.2018).

Устинова Т. В. Неконвенциональное смыслообразование в поэтической речи: опыт лингвокогнитивного моделирования читательской рецепции: монография. — Екатеринбург, 2017. — 187 с.

Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования (с изменениями на 29 июня 2017 года). — Режим доступа: www.docs.cntd.ru/document/902350579 (дата обращения: 29.08.2018).

Evans V. How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models and Meaning Construction. — Oxford : Oxford University Press, 2009. — 396 p.

Evans V. Figurative language understanding in LCCM theory // Cognitive Linguistics. — 2010. — Vol. 21. — Issue 4. — P. 601–662.

Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. — Stanford, CA: Stanford University Press, 1987. — Vol. I: Theoretical Prerequisites. — 540 p.

Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. — Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. — Volume II: Descriptive Application. — 516 p.

Langacker R. W. Cognitive Grammar: a Basic Introduction. — Oxford: Oxford University Press, 2008. — 584 p.

Smith S. M., Ward T. B. Cognition and the creation of ideas // The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning / edited by K. J. Holyoak, R. G. Morrison. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2012. — P. 456–474.

Talmy L. Attention Phenomena // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / edited by D. Geeraerts, H. Cuyckens. — Oxford, 2007. — P. 264–293.

REFERENCES

Boldyrev N. N. Problemy issledovaniya yazykovogo soznaniya // Kontseptual'nyy analiz yazyka: sovremennye napravleniya issledovaniya: sb. nauch. tr. — M.; Kaluga, 2007. — S. 95–108.

Gridina T. A. Yazykovaya igra: stereotip i tvorchestvo: monografiya. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. ped. un-ta, 1996. — 214 s.

Gridina T. A. Psikhologicheskaya real'nost' znacheniya i assotsiativnaya strategiya yazykovoy igry // Psikholingvisticheskie osnovy izucheniya rechevoy deyatel'nosti. — 2006. — № 4. — S. 11–24.

Gridina T. A. Potentsial'naya semantika detskikh slovtvorcheskikh innovatsiy v svete eksperimental'nykh dannykh: metodika pryamogo tolkovaniya // Ural'skiy filologicheskii vestnik. Seriya: Psikholingvistika v obrazovanii. — 2013. — № 4. — S. 5–18.

Gridina T. A. Eksperimental'nyy resurs diagnostiki i treninga verbal'noy kreativnosti // Filologicheskii klass. — 2014. — № 2 (36). — S. 30–35.

Gridina T. A. Assotsiativnyy potentsial slova kak osnova lingvisticheskoy kreativnosti: eksperimental'nye dannye // Voprosy psikholingvistiki. — 2015. — № 25. — S. 148–157.

Gridina T. A., Pipko E. I. Stupen'ki slovesnogo tvorchestva: trening verbal'noy kreativnosti. — Ekaterinburg: Izd-vo Ural. gos. ped. un-ta, 2014. — 81 s.

Iriskhanova O. K. Igry fokusa v yazyke. Semantika, sintaksis i pragmatika defokusirovaniya. — M.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014. — 320 s.

Kolesov I. Yu. K voprosu o roli ponyatiya kognitivnoy stseny v kontseptual'nom analize yazyka // Voprosy kognitivnoy lingvistiki. — 2008. — № 2 (015). — S. 19–31.

Kubryakova E. S. O kognitivnoy lingvistike i semantike termina «kognitivnyy» // Vestnik Voronezhskogo gosudar-

stvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. — 2001. — № 1. — S. 4–10.

Leont'ev A. N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'. — M.: Smysl, Akademiya, 2005. — 352 s.

Lotman Yu. M. Struktura khudozhestvennogo teksta // Lotman Yu. M. Ob iskusstve. — SPb., 1998. — S. 14–288.

Sapgir G. Knigi stikhov, sostavlennye avtorom. — Rezhim dostupa: <http://www.vavilon.ru/texts/sapgir0.html> (data obrashcheniya: 01.08.2018).

Ustinova T. V. Nekonventsional'noe smysloobrazovanie v poeticheskoy rechi: opyt lingvokognitivnogo modelirovaniya chitatel'skoy retseptsii: monografiya. — Ekaterinburg, 2017. — 187 s.

Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart srednego (polnogo) obshchego obrazovaniya (s izmeneniyami na 29 iyunya 2017 goda). — Rezhim dostupa: www.docs.cntd.ru/document/902350579 (data obrashcheniya: 29.08.2018).

Evans V. How Words Mean: Lexical Concepts, Cognitive Models and Meaning Construction. — Oxford : Oxford University Press, 2009. — 396 p.

Evans V. Figurative language understanding in LCCM theory // Cognitive Linguistics. — 2010. — Vol. 21. — Issue 4. — P. 601–662.

Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. — Stanford, CA: Stanford University Press, 1987. — Vol. I: Theoretical Prerequisites.. — 540 p.

Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar. — Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. — Volume II: Descriptive Application. — 516 p.

Langacker R. W. Cognitive Grammar: a Basic Introduction. — Oxford: Oxford University Press, 2008. — 584 p.

Smith S. M., Ward T. B. Cognition and the creation of ideas // The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning / edited by K. J. Holyoak, R. G. Morrison. — Oxford; New York: Oxford University Press, 2012. — P. 456–474.

Talmy L. Attention Phenomena // The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics / edited by D. Geeraerts, H. Cuyckens. — Oxford, 2007. — P. 264–293.

Данные об авторе

Татьяна Викторовна Устинова — доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой английского языка, Омский государственный педагогический университет (Омск).

Адрес: 644099, г. Омск, ул. Интернациональная, 6, третий корпус, каб. 308.

E-mail: utanja@mail.ru.

About the author

Ustinova Tatiana Viktorovna – Doctor of Philology, Associate Professor, Head of Department of the English Language, Omsk State Pedagogical University (Omsk).

УДК 372.881.161.1
ББК 4426.819=411.2,5

ГСНТИ 14.25.07

Код ВАК 13.00.02

О. Б. Адаева
Челябинск, Россия

УПРАЖНЕНИЯ, РЕАЛИЗУЮЩИЕ ИДЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ РОДНОГО ЯЗЫКА¹

Аннотация. Статья посвящена актуальной методической проблеме — формированию у школьников умения сознательно применять лексические и грамматические языковые средства для создания высказываний, точно отражающих действительность.

Предлагаются упражнения, реализующие идеографический подход к изучению русского языка, в основе которого лежит отражательная функция языковой системы по отношению к объективной действительности. Подобный подход позволяет перейти от классификации языковых единиц, которая пока преобладает в школьной практике, к изучению правил их использования в различных видах речевой деятельности.

Лингвистической базой предлагаемой методики послужили изыскания профессора В. А. Звегинцева, считавшего основными признаками предложения законченность смысла и привязанность к ситуации, и исследования в области семантического синтаксиса, согласно которым предложение рассматривается как единица речи, отражающая фрагмент окружающей действительности.

Разработанные упражнения представляют собой систему заданий по развитию продуктивной и рецептивной речевой деятельности, которые формируют, во-первых, умение анализировать языковые средства разных уровней, входящие в состав предложения-высказывания, и извлекать необходимую информацию о фрагменте действительности, то есть понимать смысл предложения, во-вторых, умение анализировать ситуацию и точно подбирать и использовать различные лингвистические средства для описания этой ситуации, фрагмента действительности при создании собственного текста. Упражнения могут быть использованы в школе и вузе при изучении лексики и разных разделов грамматики, поскольку одно и то же слово, отражающее на языковом уровне значимый компонент ситуации, может быть включено в разные формальные классификации.

Опыт использования представленных упражнений в практике обучения русскому языку свидетельствует об их эффективности: в ходе выполнения заданий осознаются тесные связи между грамматикой и лексикой, развивается мышление учащихся, значительно обогащается их словарный запас и грамматический строй речи, вырабатывается внимание к тонким оттенкам мысли и чувства, то есть формируется грамотность в широком смысле слова.

Ключевые слова: русский язык; методика русского языка в школе; упражнения по русскому языку; идеографический подход; идеографическая грамматика; речевая деятельность.

O. B. Adaeva
Chelyabinsk, Russia

EXERCISES THAT IMPLEMENT AN IDEOGRAPHIC APPROACH TO THE STUDY OF THE NATIVE LANGUAGE

Abstract. The article is devoted to the actual methodological problem — the formation of student's ability to consciously use lexical and grammatical language tools to create statements that accurately reflect reality.

The exercises that implement the ideographic approach to the study of the Russian language, which is based on the reflective function of the language system in relation to the objective reality, are proposed. This approach allows us to move from the classification of language units, which still prevails in school practice, to the study of the rules of their use in various types of speech activity.

The linguistic basis of the proposed method was the research of Professor V. A. Zveginetsev, who considered the main features of the sentence completeness of meaning and attachment to the situation, and research in the field of semantic syntax, according to which the sentence is considered as a unit of speech, reflecting a fragment of reality.

The developed exercises are a system of tasks for the development of productive and receptive speech activity, which form, firstly, the ability to analyze the language means of different levels that are part of the sentence-statements, and extract the necessary information about a fragment of reality, that is, to understand the meaning of the sentence, and secondly, the ability to analyze the situation and accurately select and use various linguistic means to describe this situation, a fragment of reality when creating your own text. Exercises can be used in schools and universities in the study of vocabulary and different sections of grammar, because the same word, reflecting on the language level, a significant component of the situation, can be included in different formal classifications.

The experience of using the presented exercises in the practice of teaching the Russian language testifies to their effectiveness: in the course of the tasks, the close links between grammar and vocabulary are realized, the thinking of students develops, their vocabulary and grammatical structure of speech is significantly enriched, attention to the subtle shades of thought and feeling is developed, that is, literacy in the broad sense of the word is formed.

Keywords: Russian; methods of teaching Russian at school; exercises in Russian; ideographic approach; ideographic literacy; speaking.

Введение. В толковых¹ словарях идеография трактуется как система письма, использующая вме-

сто букв, соответствующих звукам, специальные знаки (идеограммы), выражающие предметы и понятия. В лингвистической литературе 1970-х годов этот термин получил широкое распространение для обозначения лексикографических описаний, в которых осуществлялся «синтез теории семантического поля с принципами ономазиологического подхода к

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева» по договору на выполнение НИР от 04.06.2018 г. № 1/308 по теме «Активные и интерактивные приемы обучения русскому языку как средство формирования профессиональных компе-

тенций студентов педвуза в соответствии с требованиями профессионального стандарта педагога».

изучению лексики» [Караулов 1976: 3]. В конце 80-х годов XX столетия, когда «общие представления о связи грамматических признаков русских слов и предложений с теми свойствами объективной действительности, которые эти признаки отражают, серьезно углубились и расширились» [Идеографические аспекты... 1988: 4], термин «идеографический» стал использоваться и по отношению к грамматике. Под идеографическим подходом к описанию и изучению русского языка стали понимать подход, в основе которого лежит отражательная функция языковой системы по отношению к объективной действительности. Авторы коллективной монографии, предложившие термин «идеографический» для обозначения грамматики, построенной «от значения», обосновывают необходимость подобного подхода следующим образом: «...главная цель обучения родному языку состоит не в умении раскладывать факты языка по определенным «полочкам», но в умении абсолютно точно и соответственно ситуации выразить свою мысль... Иными словами, задача стоит не так: дан языковой знак, следует найти то место в каталоге, где этот знак должен находиться, а совсем иначе: дана определенная «идея», следует найти тот языковой знак, который данную «идею» выражает» [Идеографические аспекты... 1988: 7].

Цель исследования. Необходимость соотносить единицы языка с коррелятами в объективной действительности неоднократно отмечалась в связи с практикой преподавания русского языка как иностранного, однако при обучении родному языку идеографический подход пока не нашел, на наш взгляд, широкого применения, хотя его целесообразность у многих лингвистов не вызывает сомнений (см. прежде всего работы И. Г. Милославского [Милославский 2002; 2006; 2008], считающего переход от классификации языковых единиц к изучению правил их использования в различных видах речевой деятельности «магистральным направлением» современной методики русского языка [Милославский 2010: 24]). Ни в коей мере не претендуя на создание такой методики (это дело не одного человека и не одного года серьезной работы), хотим предложить упражнения, которые ориентированы на сознательное пользование языковыми средствами.

Методология исследования. При разработке заданий мы прежде всего опирались на размышления В. А. Звегинцева, посвященные предложению и его отношению к языку и речи [Звегинцев 1976], и исследования, выполненные в рамках того направления семантического синтаксиса, который изучает отношение предложения к обозначаемой им ситуации (см., например, [Арутюнова 1976; Володина 1991; Гак 1997; Пронина 1988; Шувалова 1990]). Полагаем, что языковой материал и теоретические выводы, представленные в указанных работах, могут служить необходимым лингвистическим обоснованием методических изысканий. Коротко остановимся на основных теоретических положениях, которыми мы руководствовались.

В. А. Звегинцев, полемизируя с В. В. Виноградовым и его последователями, основным признаком

предложения назвал не предикативность, а законченность смысла и привязанность к ситуации: «Процесс речевого общения представляет обмен мыслями (всякое общение в обязательном порядке включает мысль), но не обмен морфемами, словами или словосочетаниями. Всякая же мысль есть постольку мысль, поскольку она имеет в виду определенный предмет (пусть даже этот предмет чрезвычайно абстрактного или фантастического, «выдуманного» свойства). Следовательно, когда мы говорим, что предложение есть основанная единица общения, мы фактически утверждаем, что оно способно передавать мысль (или что оно наделено смыслом) и что эта мысль по поводу определенного предмета, т. е. ситуативно привязанная» [Звегинцев 1976: 172–173].

Если предложение привязано к той или иной ситуации, «смысл способен преодолеть любое сопротивление языка» и сделать понятными такие, например, парадоксальные выражения, как Круглый стол с острыми углами (имеется в виду равноправное собрание людей, обсуждающих острые проблемы) или Вверх по лестнице, ведущей вниз (разумеется подъем по социальной лестнице, сопровождаемый моральным падением) [Там же: 178]. И наоборот, предложение, правильное с точки зрения грамматики, может быть лишено смысла, если оно выключено из ситуации. Человек может говорить о вещах, которые он не понимает, может использовать слова, значение которых представляет весьма туманно, но строить при этом предложения по всем правилам языка. Такие предложения, которые «находятся в пустоте, вне конкретного приложения», «выключены» из ситуации, не нацелены на определенный предмет, «каким бы абстрактным он ни был сам по себе», В. А. Звегинцев назвал псевдопредложениями. [Там же: 185–186]. Пока значительная часть учебного времени при обучении русскому языку уходит на анализ и построение именно псевдопредложений, основное назначение которых — служить иллюстрациями при изучении каких-либо классификаций или правил.

Понятие «ситуация» является ключевым и в уже названных работах по семантическому синтаксису. Согласно этой теории, ситуация как совокупность элементов внеязыковой действительности выступает денотатом предложения. Каждый компонент ситуации представлен в структуре предложения своим именем-словом, и структура предложения соотносится со структурой ситуации. Таким образом, при составлении упражнений мы рассматривали предложение в качестве основной единицы выражения мысли, которая (единица) всегда соотносена с определенным фрагментом окружающей внеязыковой действительности. Включенные в более широкий контекст предложения вступают друг с другом в различные смысловые отношения и отражают более широкий фрагмент действительности. (Подобный образом предложение рассматривается в учебниках русского языка под редакцией Н. М. Шанского [Русский язык 2014; Русский язык 2017], там же предложены и задания, к сожалению немногочисленные, причающие школьников «соотносить предложения-высказывания с явлениями действительности, со-

ставлять высказывания — единицы речи, оформленные по законам языка» [Тростенцова 2014: 89].)

Обсуждения и результаты. Разработанные нами упражнения, реализующие идеографический подход к изучению родного языка, условно можно разделить на три группы. **Упражнения первой группы** формируют умение посредством анализа языковых средств, входящих в состав предложения-высказывания, извлекать необходимую информацию о фрагменте действительности, т. е., по В. А. Звегинцеву, понимать смысл предложения. Это умение необходимо для рецептивной речевой деятельности — осмысленного чтения и слушания. Кроме того, в ходе подобного анализа происходит интуитивное освоение «репертуара смыслов» и разноразрядных единиц языка для их вербализации.

Упражнение 1. *Вы знаете, что словосочетание более точно называет предмет, чем слово. По данным ниже словосочетаниям определите, что обозначают слова, придуманные известным писателем-фантастом Кириллом Булычевым.*

1. Далекая Колеида, необитаемая Колеида, прилетели на Колеиду, прошлое Колеиды, перевезти на Колеиду, космонавты Колеиды, города колеиды. Колеида — это...

2. Красивый Жангле, зеленый Жангле, экскурсия по Жангле, достопримечательности Жангле, площадь Жангле, строили Жангле. Жангле — это...

3. Большой камеус, голодный камеус, сильный камеус, клешни камеуса, спастись от камеуса, бойся камеусов. Камеус — это...

Упражнение 2. *Сравните предложения. Какое из них точнее отражает ситуацию действительности? Устно объясните, какая дополнительная информация появилась во втором предложении каждой пары. В каком члене предложения она заключена?*

1. Возле крыльца стояли лошади. — Возле крыльца мерзли лошади.

2. На клумбе росли незнакомые цветы. — На клумбе синели незнакомые цветы.

3. После каникул ребята изменились. — После каникул ребята повзрослели.

4. Впереди был лес. — Впереди угадывался лес.

5. Между озером и непроходимой тайгой была деревня. — Между озером и непроходимой тайгой ютилась деревня.

Упражнение 3. *Чем отличаются фрагменты окружающей действительности, описанные предложениями?*

Образец рассуждения. Компания туристов ввалилась в вагон электрички. — Компания туристов втиснулась в вагон электрички. 1. *Ввалиться* — это тяжело войти, с шумом и обычно неожиданно, а *втиснуться* — это с трудом, с усилием проникнуть в тесное помещение, где уже много народу.

1. Кот забился под лестницу. — Кот юркнул под лестницу.

2. Врач быстро заговорил по-английски. — Врач довольно бегло заговорил по-английски.

3. Комната заставлена старой мебелью. — Комната завалена старой мебелью.

4. Отец предложил мне поехать на дачу. — Отец убедил меня поехать на дачу. — Отец велел мне поехать на дачу.

5. Художник пишет портрет сына. — Художник пишет портрет сына кусочком кирпича.

6. Он развязал узел. — Он развязал узел зубами.

7. Брат уехал в Москву весной. — Брат приехал в Москву весной.

8. Стол отодвинули к окну. — Стол придвинули к окну.

Комментарий к упражнению 3. 1. *Забиться* — это забраться, спрятаться куда-либо (обычно в небольшое, тесное место), *юркнуть* — это тоже забраться, чтобы спрятаться, но быстро и ловко. 2. Во втором предложении есть информация о том, что английский не является для врача родным языком: на родном языке *бегло* не говорят. 3. Из обоих предложений следует, что в комнате много мебели и она занимает почти все пространство. Но в первом случае мебель находится в вертикальном положении, стоит, а во втором — расположена в беспорядке. 4. В первом предложении передана мысль о том, что второй участник (я) получил информацию о желательности поездки на дачу, но поедет ли он или нет — ничего не сказано. Во втором и третьем предложениях действие совершилось (*я поехал*). Глагол *убедил* показывает, что отец, обращаясь к разуму сына, приводя доказательства, считается с его волей, а глагол *велел* обозначает, что желания сына не учитываются. Кроме того, глагол *убедил* показывает, что сын (я) не хотел ехать на дачу, иначе отцу не пришлось бы искать доводы «за». В предложениях 5–6 дополнение называет что-то необычное, нестандартное в ситуации: портрет обычно пишут красками, а не кусочком кирпича, узел развязывают руками, а не зубами. В предложениях 7–8 меняется местоположение человека, который описывает события: приехал в Москву — это взгляд из Москвы, придвинули к окну — наблюдатель находится возле окна.

Упражнение 4. *Прочитайте отрывок из книги Лии Гераскиной «В стране невыученных уроков». Почему Витя Перестукин, герой повести, решил, что Плюс сказал неправду. Обратите внимание на роль обстоятельств в тексте.*

Я посмотрел на Плюса и Минуса. Они насмешливо подмигивали друг другу одинаковыми круглыми глазами.

— Ваше мнение о мальчишке, братец Минус? — спросил Плюс.

— Отрицательное, — ответил Минус. — А ваше, братец Плюс?

— Положительное, — кисло сказал Плюс.

По-моему, он врал.

Упражнение 5. *Данные ниже предложения объединяет одна тема — лес. Есть ли в них какие-нибудь подсказки, позволяющие определить время года, время суток, лиственный это лес или хвойный, густой или редкий, далекий или близкий? Читая предложение, попытайтесь представить стоящую за ним картину.*

Образец рассуждения. Еще прозрачные, леса как будто пухом зеленеют. (А. Пушкин) — Поэт создает образ ранней весны, когда еще нет листвы, и

сквозь голые ветви деревьев просвечивает небо — поэтому леса и прозрачные. А еще это взгляд изда- лека: нежные, зыбкие зеленоватые краски сливаю- тся, как в акварельном рисунке, и едва проклюнув- шиеся листочки кажутся пухом.

1. Над подернутой утренней дымкой стеной со- седнего леса поднимался ярко-красный диск летнего солнца. (В. Быков) 2. Темнела частая штриховка голого прозрачного леса. (А. Волос) 3. Лес, обозна- чившийся по-за полями, похож был на темную тучу. (В. Астафьев) 4. По лугам дул ветер, а в лесах стоя- ла похрустывающая ледком сумрачная тишина. (К. Паустовский) 5. Небо, покрытое облаками, все же давало достаточно света, чтобы мокрые леса могли загораться вдали, как багряные пожары. (К. Паустовский)

6. Замкнулся день благословенным кругом
Земных своих чудес:

Все розовое облако над лугом

И все чернее лес.

(Л. Алексеева)

7. Лес приподнят до небес

Ближнею горою...

(В. Шаламов)

8. И листы свои капуста

Крепко сжала в кулаки.

И в лесу светло и пусто,

И деревья — высоки.

(В. Шаламов)

Упражнение 6. Мы надеемся, что вы уже зна- комы с рассказом Юрия Яковлева «Рыцарь Вася» о мальчике, которого за медлительность, неповорот- ливость и неловкость приятели называли тюфяком, но в груди которого билось благородное сердце ры- царя. Прочитайте отрывок из этого рассказа и выполните задания после текста.

Внимание тюфяка привлекли крики, которые долетали с реки. Он ускорил шаг и, запыхавшись, вышел на берег.

Там он увидел Димку Ковалева, который раз- махивал руками и кричал:

– Тонет! Тонет!

– Кто тонет? — не спеша спросил тюфяк.

– Не видишь, что ли? — огрызнулся Димка. — Пацан тонет. Под лед провалился. Что стоишь?!

Тюфяк посмотрел на замерзшую речку и заме- тил маленького первоклашку, который был по пояс в воде и только руками цеплялся за край льда.

Тюфяк был толще и тяжелее Димки, но шагнул на лед.

Димка Ковалев оживился. Он снова стал ма- хать руками и кричать:

– Заходи справа!.. Осторожно!.. Не топай но- жищами, а то сам...

Он кричал для того, чтобы заглушить свой страх.

А тюфяк шагал по льду. Он не слышал криков. Он видел только насмерть перепуганного малыша, который не мог выговорить и слова.

Когда они вышли на берег, Ковалев оживился.

– Ты ноги промочил, — сказал он товарищу, — беги домой, а пацана я сам доведу.

...На другой день всех собрали в актовом зале и директор школы сказал, что ученик Дима Ковалев спас

первоклассника, провалившегося под лед, и что он, директор, восторгается смелым поступком ученика. И когда все захлопали Димке, тюфяк захлопал тоже.

1. Подчеркните все синонимы, которые ис- пользуется автор, чтобы назвать провалившегося под лед мальчика. Подумайте, почему он выбрал именно эти слова. Можно ли их произвольно поме- нять местами?

2. Посмотрите в толковом словаре, что обо- значает слово тюфяк. Почему Ю. Яковлев называ- ет своего главного героя только этим именем, не используя синонимы.

Упражнение 7. В языке существуют слова, которые не только называют различные предметы, события, признаки, действия, но и содержат оцен- ку этих событий и действий. Мы говорим совет- ский разведчик, но фашистский шпион, бережливый хозяин о человеке, который нам нравится, и скряга о том, кого недолюбливаем.

В данных ниже предложениях подчеркните слова или словосочетания, обозначающие один и тот же факт действительности, который участ- ники речевой ситуации оценивают по-разному. Ка- кая это оценка?

1. Григорьев, Расскажи, пожалуйста, где ты провёл эти девять дней, с тех пор как убежал из до- ма? — Я не убежал, а уехал в Энск. Там живёт моя сестра, которую я не видел около восьми лет. 2. Скажи, Григорьев! Вот ты дико избил своего то- варища Ромашова. Чем ты объяснишь это поведе- ние, неслыханное в стенах нашей школы? — Во- первых, я не считаю Ромашова своим товарищем. Во-вторых, я ударил его только один раз. 3. Саня, помнишь историю с Кораблёвым? Это Ромашка по- шёл к Николаю Антоновичу и всё ему рассказал. — Ромашов стал подслушивать, что в школе говорят о Николае Антоныче, и доносить ему. 4. Никто не обращал внимания на Ромашку, который стоял на коленях у моей кровати и рылся в моём сундучке. Кровь бросилась мне в голову, но я подошёл к нему ровным шагом и спросил ровным голосом: «Что ты ищешь, Ромашка?» 5. Потом заговорили о Кораблё- ве. Вот тебе на! Оказывается, он из кожи лезет вон, чтобы «сделать карьеру». Усы он красит. Эту крайне вредную затею с театром он провёл только для того, чтобы «завоевать популярность». Но вот я услышал голос Николая Антоныча и понял, что это не разговор, а заговор. Они хотят прогнать Кораблё- ва из школы. (По В. Каверину. Два капитана)

Упражнение 8. Что можно узнать о жильцах квартиры по ее описанию? А можно ли нарисовать портрет рассказчика, хотя бы примерно опреде- лить его возраст, интересы? Какие слова помогли это сделать?

Квартира у Тима оказалась большущая. От по- ла до потолка поднимались книжные стеллажи. Среди стеллажей висели индейские и африканские маски. Многие книги были непонятные: физика, электроника. Но зато стояли томов полтораستا библиотеки приключений, собрание фантастики и ро- маны Фенимора Купера в старинных обложках с золотыми узорами (Вл. Крапивин).

Упражнение 9. Прочитайте текст. По каким словам можно определить, что это отрывок из современного фантастического рассказа?

Махонький старичок объяснил Пашке и Алисе, что возле родника поселилось Страшное Чудовище, которое не пускает жителей деревни к воде.

— Все ясно, — сказал Пашка. — Мы немного задержимся. Сначала я побегу чудовище, то есть победю.

Старичок рухнул на колени в пыль и протянул к Пашке худые руки:

— Спаситель! Бери козу любую! Бери в жены любую девушку из нашего племени!

Девушки смотрели на Пашку влюбленными глазами и согласны были тут же выйти за него замуж.

Пашка строго сказал:

— Товарищи девушки, это лишнее. Чудовище я еще не поборол. Мне бы вооружиться. У вас что есть? Я бластер на борту оставил.

Старичок послал Пашкиных невест искать по хижинам оружие для освободителя, и через минуту у Пашкиных ног лежало двадцать копий с каменными наконечниками, три лука со стрелами, дубинка и большой тупой нож.

— А чего-нибудь огнестрельного у вас нет? — растерянно спросил чудовищборец?

— Огнестрельное бывает только у дракона, — сказа старичок. — Мы люди. Нам такое ни к чему. (По К. Булычеву. Чудовище у родника)

Как вы думаете, почему текст вызывает улыбку? Какими языковыми средствами пользуется автор для создания комического?

Упражнение 10. Внимательно прочитайте отрывок из книги известного английского зоолога, путешественника и писателя Джеральда Даррелла «Земля шорохов» и выполните задание после текста.

Уичи вывалил на стол целую кучу изделий из камня всех цветов радуги...

Я сидел и с восторгом смотрел на всё это. Некоторые наконечники для стрел были совсем крошотные, и казалось невероятным, что они вытесаны из камня, но стоило поднести их к свету, и можно было увидеть мельчайшие шерстинки от скалывания. Ещё более невероятным было то, что края каждого наконечника, даже самого крошечного, были иззубрены, чтобы он лучше вонзался в жертву. Рассматривая предметы, я поражаюсь их цвету. На пляже, близ колонии пингинов, почти все камни были коричневые или чёрные — чтобы найти камень красивого цвета, надо было потрудиться. И всё же для изготовления каждого наконечника, даже самого маленького, подбирались красивые камни. Я разложил на скатерти все наконечники для стрел и копий, и они лежали, поблёскивая, словно красивые листья какого-то сказочного дерева... Каждый наконечник был настоящим произведением искусства: тщательно и ловко обтёсан, заострён и отшлифован и сделан из самого красивого камня, который только мог найти его творец. Видно было, что каждый предмет сделан с большой любовью. И стоило вспомнить, что эти изделия принадлежали грубым, некультурным, диким и совершенно нецивилизованным ин-

дейцам, исчезновение которых, по-видимому, никого не огорчило.

Найдите в тексте факты (не оценку!), которые подтверждают или опровергают мнение о «дикости» индейцев. Понятно ли из текста, как сам автор относится к исчезновению индейцев?

Упражнения второй группы формируют умение анализировать ситуацию и точно подбирать и использовать различные лингвистические средства (в том числе и разноуровневые синонимы) при описании фрагмента действительности.

Упражнение 1. Вставьте пропущенные глаголы-сказуемые, которые характеризуют предмет по цвету. Постарайтесь не повторять слова.

Образец. На вершине горы ослепительно ... снег. — На вершине горы ослепительно белел снег.

1. На прилавках ... дыни, ... арбузы.

2. Далеко на лугу ... маки, ... колокольчики.

3. Вдали ... хвойный лес.

4. В пробирках на столе ... какая-то жидкость, похожая на чернила.

5. Коричневая шляпа сильно выцвела и ...

Слова для справок: *лиловеть, зеленеть, алеть, темнеть, порыжеть, желтеть, синеть.*

Упражнение 2. Вставьте пропущенные глаголы-сказуемые, учитывая описанные в скобках ситуации.

Образец. Артисты ... по стране, выступая в больших и маленьких городах. (Двигались в разных направлениях, преодолевая большие расстояния.) — Артисты колесили по стране, выступая в больших и маленьких городах.

1. Носильщик с багажной тележкой ловко ... между пассажирами. (Двигался в разных направлениях, непрямо, зигзагами, обходя препятствия.)

2. Известный артист ... на белом коне. (Двигался красиво и ловко, сидя верхом на лошади.)

3. Обиженный мальчишка до вечера ... по пустынным улицам. (Двигался без цели, без смысла, ходил без дела.)

4. Приезжие долго ... по городу в поисках нужного дома. (Двигались в разных направлениях в поисках дороги.)

5. Я люблю ... по осеннему лесу. (Двигаться спокойно, медленно, без определенной цели.)

Слова для справок: *болтаться, лавировать, блуждать, гарцевать, бродить.* (В упражнении использованы материалы идеографического словаря [Большой толковый словарь русских глаголов 2008].)

Упражнение 3. Прочитайте описание комнаты А. С. Пушкина в Михайловском. Из слов, данных в скобках, выберите и подчеркните сказуемое, которое является наиболее точным для данного текста. Устно объясните свой выбор.

Комната Александра была возле крыльца, с окном на двор, через которое он увидел меня, услышав колокольчик. В этой небольшой комнате (*помещалась*, находилась, стояла) кровать его с пологом, письменный стол, диван, шкаф с книгами и пр. и пр. Во всем поэтический беспорядок, везде (сложены, лежат, *разбросаны*) исписанные листы бумаги, всюду (находились, *валялись*, были, лежали) обкусанные, обоженные кусочки перьев (он всегда с самого Лицея писал

оглодками, которые едва можно было держать в пальцах). (И. И. Пущин. Записки о Пушкине)

Упражнение 4. Замените выделенные слова однородными членами предложения, раскрывающими то же содержание, но более конкретно. Используйте подходящие по смыслу союзы или бессоюзную связь.

Образец. В книге Павла Петровича Вовченко «Загадки воздушной стихии» рассказывается о необычных явлениях природы. — В книге Павла Петровича Вовченко «Загадки воздушной стихии» рассказывается о катастрофических ливнях, снегопадах летом, неслыханном холоде и жаре, о шаровых молниях, о горячем ветре, о дожде с рыбами, о климате и его изменениях.

1. Летом я прочел (прочла) несколько книг. 2. Я хотел(а) бы подружиться с некоторыми литературными героями. 3. В учебнике русского языка есть репродукции картин известных художников. 4. На уроках музыки мы слушали произведения русских и зарубежных композиторов. 5. Дома у меня есть лингвистические словари.

Упражнение 5. Прочитайте фрагменты из книги редактора и переводчика Норы Галь «Слово живое и мёртвое». Вместо точек впишите подходящий по смыслу глагол-сказуемое или фразеологизм, которым выражено простое глагольное сказуемое.

Коварная это штука — неудачное столкновение слов, друг друга исключаящих. Ведь они друг другу враждебны, они ладят не лучше, чем кошка с собакой... «Покосился на него, не отводя глаз (от других)» — попробуйте проделать такое упражнение! «...Громко вскрикнула она, онемев от страха», — вероятно, похолодев? «Командант станции поведаль мне, что его слоны способны тащить девять тонн груза». Зачем к нынешнему коменданту переводчик применяет столь возвышенное слово, более подходящее станционному зрителю? Лучше ... (сообщил, рассказал).

Надо, необходимо задумываться, как сочетаются слова, тогда вовремя заметишь, что невозможно «маленький шофёр взгромоздился на сиденье», и подыщешь замену: ... (вскарabкался, взобрался) либо примостился за рулем.

Журнальный очерк. Что-то нарушило тишину и порядок в театре, «но никто даже глазом не повел», хотя надо либо ... (бровью не повел), либо ... (глазом не моргнул).

«...Сердце ее сжималось и подкашивались колени» — ошибка довольно частая. Но ведь колени ... (подгибаются)! Подкашиваются — ноги!

«...Слышно, как ноги лошадей со свистом рассекают траву». Описана бешеная скачка? Вовсе нет. Всадники дремлют, лошади еле плетутся, раздвигая густую, жесткую траву, — и она шуршит, сухо ... (шелестит) у них под ногами.

В фантастическом рассказе космонавты приземлились после долгого и опасного полета, перед ними — чудесный вид, все дышит благодатным покоем. Среди прочего сказано: «Неспешные ручьи мирно извивались среди зелёных лугов». Одно слово разрушает мирную картину — оно беспокойное, недоброе: извивается змея, извиваются лианы в непроходимых джунглях, раненое животное — от

боли. А мирный, неспешный ручей среди лугов — ... (вьется).

Упражнения третьей группы формируют умение сначала анализировать использование языковых средств в чужом тексте, а затем создавать собственный на основе полученных практически путем знаний о способах выражения какого-либо компонента ситуации.

Упражнение 1. Прочитайте текст. На чем сосредоточено внимание — на предметах (лицах) или их действиях?

Антон оторвался от учебника и оглядел класс. Севка с Машей сидели за первой партой и, едва не упираясь лбами друг в друга, читали какую-то толстенную книгу. Юлька грызла большое яблоко. Инка Семёнова и Вовка Бурундуков строили друг другу рожи. Костик мечтательно смотрел в окно.

Поменяйте порядок слов в предложениях так, чтобы главным в тексте было сообщение о том, кто именно находится в классе.

Упражнение 2. Как вы думаете, кто описывает кладовку — ребенок или взрослый? Почему вы так решили?

Авось с хозяйским видом первым зашел в кладовку. Добра здесь было навалено видимо-невидимо: и сундуки, и коробки с фантиками, и красивые банки, и разные пузырьки, и мотки цветной проволоки и даже руль от автомобиля — в общем, много всего такого, что может в жизни пригодиться. (По Т. Крюковой. Чудеса не понарошку).

А теперь попробуйте посмотреть на это помещение глазами взрослого человека. Какие слова нужно изменить в тексте, чтобы было понятно, что в кладовку заглянула мама или бабушка?

Упражнение 3. Прочитайте текст. Подчеркните предложение, в котором выражена основная мысль. Удалось ли ее раскрыть? Почему? Спишите, распространив предложения второстепенными членами, помогающими передать настроение тоски, грусти, уныния.

Когда на излете осень, становится тоскливо. Слетают листья с деревьев. Постукивает дождь. Налетает ветер. Стоят в парке скамейки.

Упражнение 4. Прочитайте миниатюру Михаила Михайловича Пришвина. Что вы увидели «между строк», в подтексте?

Под снегом

Удалось услышать, как мышь под снегом грызет корешок.

А вот что об этой строчке написала Екатерина Ивановна Никитина — учитель, ученый, автор одного из школьных учебников русского языка. (В упражнении использованы материалы статьи [Никитина 2001])

В лесу тихо; так тихо, что слышно, как мышь под толстым покровом снега грызет корешок. По лесной дорожке или тропинке идет человек; на его лице — выражение интереса или довольства: ведь ему удалось услышать, а удалось — значит посчастливилось; глагол удался подчеркивает успех, удачу при осуществлении, выполнении чего-либо; следовательно, автор миниатюры внимательно и терпеливо прислушивался к зимнему лесу и обрадовался

тому, что услышал, убедился: и в зимнем, заваленном снегом лесу продолжается жизнь.

Теперь попробуйте самостоятельно описать (устно или письменно), какую картину вы мысленно видите, читая тексты Михаила Пришвина. Какие средства языка использует автор?

После грозы

Утро, как счастье, пришло.

После грозы и дождя все дорожки в лесу, доступные солнечным лучам, курились.

Даже в темном ельнике лучи, пробиваясь сквозь полог косыми столбами, падали внутрь леса, и там в этих столбах показывалось наряженное, как к Новому году, деревце, сверкающее огнями всех цветов.

Последнее тепло

Тихо, и синева повисла между еще зелеными деревьями. Сквозь туман и облака солнце с утра медленно пробивает себе путь.

Ночью было похолодание, и, может быть, на болотах на восходе, на невидимой солнцу северной стороне кочки побелели.

Вечером месяц из-за деревьев пожаром поднимался. Утро солнечное, залитое росой в густых синих тенях

Упражнение 5. Прочитайте фрагменты из сочинения 20-летнего юнкера Михаила Лермонтова «Панорама Москвы». Определите тип речи.

Устно объясните, какую дополнительную информацию о предмете речи можно получить благодаря точно подобранным глаголам-сказуемым.

Образец. 1. Кругом, теряясь в золотом тумане утра, теснились вершины гор. (Наблюдателю кажется, что вершины гор находятся близко друг от друга.) 2. Широкая поляна... оканчивалась лесом, который тянулся до самого хребта гор. (Лес расположен длинной узкой полосой.) 3. В сенях трещала догоревшая свеча в деревянной тарелке. (Свеча догорела совсем недавно.) (М. Ю. Лермонтов.)

На север перед вами, в самом отдалении на краю синего небосклона, чернеет романтическая Марьяна роша... на крутой горе, усыпанной низкими домиками, среди коих изредка лишь проглядывает широкая белая стена какого-нибудь боярского дома, возвышается четверугольная, сизая, фантастическая громада — Сухарева башня.

На левом берегу реки, глядясь в ее гладкие воды, белеет воспитательный дом.

Далее к востоку на трех холмах, между коих извивается река, пестреют широкие массы домов всех возможных величин и цветов.

К югу... протекает река, и за нею широкая долина, усыпанная домами и церквями, простирается до самой подошвы Поклонной горы, откуда Наполеон кинул первый взгляд на гибельный для него Кремль.

На западе, за длинной башней, возвышаются арки Каменного моста, который перегибается с одного берега на другой; вода, удержанная небольшой запрудой, с шумом и пеною вырывается из-под него, образуя между сводами небольшие водопады.

Напишите небольшой (5–7 предложений) текст-описание на тему «Вид из окна» (по аналогии с текстом из предыдущего упражнения). Постарайтесь не

повторять (или даже совсем не использовать) сказуемые *находится, стоит, располагается*.

Выводы. Представленные упражнения первоначально разрабатывались для уроков изучения синтаксиса, однако наш опыт работы со школьниками разных классов и студентами-филологами педагогического вуза свидетельствует, что они могут быть использованы и при изучении лексики и морфологии, поскольку одно и то же слово, отражающее на языковом уровне значимый компонент ситуации, может быть включено в разные формальные классификации и рассматриваться или как член предложения, или как часть речи, или как компонент лексико-семантической группы.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. — М.: Наука, 1976. — 383 с.

Большой толковый словарь русских глаголов: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. Английские эквиваленты / под ред. проф. Л. Г. Бабаенко. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2008. — 576 с.

Володина Г. И. Принципы описания простого предложения в идеографической грамматике русского языка: дис. ... д-ра филолог. наук. — М., 1991. — 382 с.

Гак В. Г. Семантический синтаксис // Русский язык. Энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Большая Российская энциклопедия; Дрофа, 1997. — С. 457–458.

Звегинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи. — М.: Издательство Московского университета, 1976. — 309 с.

Идеографические аспекты русской грамматики / под ред. В. А. Белошапковой и И. Г. Милославского. — М.: Изд-во МГУ, 1988. — 203 с.

Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. — М.: URSS, 2016. — 360 с.

Милославский И. Г. Культура речи и русская грамматика: курс лекций — М.: ИНФРА-М: Ступени, 2002. — 159 с.

Милославский И. Г. О соотношении целей и содержания обучения русскому языку в школе // Русский язык в школе. — 2006. — № 3. — С. 46–50.

Милославский И. Г. Русский язык для чтения и письма: Как мысли выразить себя, другому как понять тебя? 10–11 кл.: учеб. пособие. — М.: Дрофа, 2008. — 95 с.

Милославский И. Г. Сознательный выбор языковых единиц в процессе продуктивной речевой деятельности на русском языке // Русский язык в школе. — 2010. — № 2. — С. 24–31.

Никитина Е. И. Раздумья по поводу комплексного анализа текста // Рус. яз. в школе. — 2001. — № 4. — С. 19–26.

Пронина О. А. Ситуация местонахождения и средства ее выражения в предложении // Идеографические аспекты русской грамматики / под ред. В. А. Белошапковой и И. Г. Милославского. — М.: Изд-во МГУ, 1988. — С. 95–106.

Русский язык. 5 класс: учеб. для общеобразоват. организаций: в 2 ч. / Т. А. Ладыженская, М. Т. Баранов, Л. А. Тростенцова [и др.]; науч. ред. Н. М. Шанский. — 7 изд. — М.: Просвещение, 2017. — Ч. 1. — 192 с.

Русский язык. 8 класс: учеб. для общеобразоват. организаций / Л. А. Тростенцова, Т. А. Ладыженская, А. Д. Дейкина, О. М. Александрова; науч. ред. Н. М. Шанский. — М.: Просвещение, 2014. — 271 с.

Тростенцова Л. А. Синтаксис. Изучение материала с позиций семантического синтаксиса // Русский язык. Методические рекомендации. 5 класс: пособие для учителей общеобразоват. организаций. — М.: Просвещение, 2014. — С. 87–90.

Шувалова С. А. Смысловые отношения в сложном предложении и способы их выражения. — М.: Изд-во МГУ, 1990. — 159 с.

REFERENCES

Arutyunova N. D. Predlozhenie i ego smysl. — M.: Nauka, 1976. — 383 s.

Bol'shoy tolkovyy slovar' russkikh glagolov: Ideograficheskoe opisanie. Sinonimy. Antonimy. Angliyskie ekvivalenty / pod red. prof. L. G. Babaenko. — M.: AST-PRESS KNIGA, 2008. — 576 s.

Volodina G. I. Printsipy opisaniya prostogo predlozheniya v ideograficheskoy grammatike russkogo yazyka: dis. ... d-ra filolog. nauk. — M., 1991. — 382 s.

Gak V. G. Semanticheskyy sintaksis // Russkiy yazyk. Entsiklopediya / gl. red. Yu. N. Karaulov. — 2-e izd., pererab. i dop. — M.: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya; Drofa, 1997. — S. 457–458.

Zvegintsev V. A. Predlozhenie i ego otnoshenie k yazyku i rechi. — M.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1976. — 309 s.

Ideograficheskie aspekty russkoy grammatiki / pod red. V. A. Beloshapkovoy i I. G. Miloslavskogo. — M.: Izd-vo MGU, 1988. — 203 s.

Karaulov Yu. N. Obshchaya i russkaya ideografiya. — M.: URSS, 2016. — 360 s.

Miloslavskiy I. G. Kul'tura rechi i russkaya grammatika: kurs lektsiy — M.: INFRA-M: Stupeni, 2002. — 159 s.

Miloslavskiy I. G. O sootnoshenii tseley i sodержaniya obucheniya russkomu yazyku v shkole // Russkiy yazyk v shkole. — 2006. — № 3. — S. 46–50.

Miloslavskiy I. G. Russkiy yazyk dlya chteniya i pis'ma: Kak mysl' vyrazit' sebya, drugomu kak ponyat' tebya? 10–11 kl.: ucheb. posobie. — M.: Drofa, 2008. — 95 s.

Miloslavskiy I. G. Soznatel'nyy vybor yazykovykh edinit v protsesse produktivnoy rechevoy deyatel'nosti na russkom yazyke // Russkiy yazyk v shkole. — 2010. — № 2. — S. 24–31.

Nikitina E. I. Razdum'ya po povodu kompleksnogo analiza teksta // Rus. yaz. v shkole. — 2001. — № 4. — S. 19–26.

Pronina O. A. Situatsiya mestonakhozheniya i sredstva ee vyrazheniya v predlozhenii // Ideograficheskie aspekty russkoy grammatiki / pod red. V. A. Beloshapkovoy i I. G. Miloslavskogo. — M.: Izd-vo MGU, 1988. — S. 95–106.

Russkiy yazyk. 5 klass: ucheb. dlya obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy: v 2 ch. / T. A. Ladyzhenskaya, M. T. Baranov, L. A. Trostentsova [i dr.]; nauch. red. N. M. Shanskiy. — 7 izd. — M.: Prosveshchenie, 2017. — Ch. 1. — 192 s.

Russkiy yazyk. 8 klass: ucheb. dlya obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy / L. A. Trostentsova, T. A. Ladyzhenskaya, A. D. Deykina, O. M. Aleksandrova; nauch. red. N. M. Shanskiy. — M.: Prosveshchenie, 2014. — 271 s.

Trostentsova L. A. Sintaksis. Izuchenie materiala s pozitsiy semanticheskogo sintaksisa // Russkiy yazyk. Metodicheskie rekomendatsii. 5 klass: posobie dlya uchiteley obshcheobrazovatel'nykh organizatsiy. — M.: Prosveshchenie, 2014. — S. 87–90.

Shuvalova S. A. Smyslovye otnosheniya v slozhnom predlozhenii i sposoby ikh vyrazheniya. — M.: Izd-vo MGU, 1990. — 159 s.

Данные об авторе

Ольга Борисовна Адаева — кандидат педагогических наук, доцент кафедры русского языка, Южно-Уральский гуманитарно-педагогический университет (Челябинск).

Адрес: 454001, Россия, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: adaevaob@yandex.ru.

About the author

Olga Borisovna Adaeva — Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Russian Language Department, South Ural State Humanitarian Pedagogical University (Chelyabinsk).

УДК 372.882.161ю1
ББК 4426.839(=411.2)-271

ГСНТИ 14.25.09

Код ВАК 13.00.02

Л. Д. Гутрина
Екатеринбург, Россия

ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ: УРОК ПО ЛИРИКЕ АННЫ РУСС В 11 КЛАССЕ

Аннотация. Статья посвящена методической проблеме выстраивания курса по современной поэзии в школе. Автор продолжает размышления ряда исследователей, считающих, что наиболее продуктивный путь структурирования подобного курса — соотнесение произведений современной поэзии с классическими произведениями, которые осваиваются в школе. С точки зрения автора, поэзия Анны Русс может быть включена в курс современной поэзии в старших классах, поскольку, с одной стороны, содержит переключки (прежде всего в стилевом плане) с поэзией В. Маяковского, М. Цветаевой, отчасти А. Блока, а с другой, будет интересна детям современностью решаемых проблем и оригинальностью художественного языка. Анна Русс интересна тем, что умеет моделировать чужой голос, чужое сознание, создавая образ ролевой героини. Лирическая же героиня А. Русс, как и сама поэтесса, эксцентрична, страстна и ранима, что формирует особую эмоциональную палитру стихотворений, для которой свойственны переходы от серьезного к смешному, от громкого — к тихому и трогательному. Для Русс свойственны эксперименты с сегментацией слов, талантливым обыгрыванием его звучания. В предлагаемом проекте урока по поэзии Анны Русс акценты сделаны на специфических чертах стиля поэтессы, чье творчество резонирует с русской поэтической классикой.

Ключевые слова: старшеклассники; методика литературы в школе; уроки литературы; русская поэзия; русские поэтессы; поэтическое творчество.

L. D. Gutrina
Ekaterinburg, Russia

DIALOGUE WITH CLASSICS IN MODERN POETRY: A LESSON ON THE POEMS OF ANNA RUSS IN 11 GRADE

Abstract. The article discloses a methodological problem of planning the course of modern literature at school. The author agrees with the researchers who believe that the most productive way to structure the course is to correlate contemporary poems with classical works studied at school. From the point of view of this paper, Anna Russ's poetry may be included in the course of modern poetry for high school, as, on the one hand, it has something in common with the poems of V. Mayakovsky, M. Tsvetayeva, and A. Blok to some extent, on the other hand, it will be of interest to teenagers with its up-to-date problems and vivid images. Anna Russ has managed to reproduce the voice of the others, the mind on the others and thus she portrays a role model. The lyrical heroine of A. Russ is eccentric, passionate and vulnerable, as well the poetess herself, which creates a peculiar emotional pattern of the poems full of transitions from serious to funny, from loud to quiet and touching. Anna Russ experiments with word segmentation, she gets the best of the way it sounds. The plan of a lesson described in this article emphasizes the specific features of the style of Anna Russ, whose works resonate with the classical Russian poetry.

Keywords: high school students; methods of teaching Literature at school; Literature lessons; Russian poetry; Russian poetess; poetry writing.

Освоение в школе современной литературы чаще всего осуществляется через призму литературы классической. Причины тут две: первая — в том, что современная поэзия очень часто сознательно апеллирует к классике, и пройти мимо этого просто невозможно, о чем неоднократно говорилось педагогами-методистами [Пашук 2018; Орлова 2017; Бокарев 2017]; вторая — в том, что подобное освоение литературы позволит связать классику и современность сквозными темами, проблемами, сюжетами [Ланин 2010; Хафизова 2016], а также, — что в условиях школы имеет ценность — позволит сэкономить учебное время.

Среди вышедших в последнее время работ по данной проблеме обращает на себя внимание исследование Э. Т. Хафизовой, в котором автор представила систему работы с лирическими текстами современности (в том числе, с новейшей поэзией) в связи с основными программными стихотворениями. Для ключевых стихотворных текстов школьного курса автор подбирает «контекст», состоящий из произведений поэтов второй половины XX века (шестидесятники, «тихая лирика», лианозовцы, концептуалисты, рок-поэзия) и новейшей литературы.

Допустим, при изучении в школе некрасовских стихотворений автор статьи предлагает подключить к разговору тексты И. Холина «У меня соседи словно звери», «Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы...», «На окне цветочки», «Пролетело лето...», «Сегодня суббота», Б. Рыжего «Музе», «Утро, и город мой спит...», А. Родионова «Давным-давно в магазине книги...» и др. [Хафизова 2016: 112]. В результате подобной работы социальная тема в русской лирике рассматривается в динамике, в основных своих поворотах, и вместе с тем на уроках идет освоение поэтического языка разных литературных эпох: «Кроме нравственной и онтологической составляющих текстов, подобные уроки позволяют учащимся увидеть близость и различия языка и средств текстостроения в классической и современной поэзии» [Хафизова 2016: 113]. Полагаем, что данная работа перспективна и может быть продолжена учителями-практиками в зависимости от того, какие поэтические тексты, какие современные авторы оказались в поле их зрения, — тем более что автор статьи ограничивает ряд поэтов-классиков XX века именами А. Ахматовой и С. Есенина [Хафизова

2016: 112], не называя ни А. Блока, ни В. Маяковского, ни М. Цветаеву.

В данной работе мы предлагаем модель урока по лирике современной поэтессы Анны Русс, чье творчество вполне могло бы быть рассмотрено в курсе уроков внеклассного чтения и в связи с лирикой В. Маяковского (это и образ героини, которой страстно хочется отличаться от окружающих в стихотворении «Поиск идентичности»), и образ ролевой героини в стихотворении «Вечер», и сама экспрессивность и энергия ее поэтического высказывания; не случайно Анна Русс — многократная победительница поэтических слэмов; и в связи с цветаевскими стихотворениями (на уровне поэтического языка: прием дробления слова, градации, стилевые скачки; на уровне образа героини — своевольность, стихийность — например, в стихотворении «Я не могу жить без тебя»); и в связи с поэзией А. Блока (осознание трагичности человеческой жизни, протекающей в одних и тех же координатах, как, например, в стихотворении «Переход», и в аспекте поэтики, и в аспекте настроения соотносимом с блоковским «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...») и др.

Анна Русс, современная поэтесса, лауреат и победитель многочисленных литературных премий, автор поэтической книги «Марежь» [Русс 2006], обладает яркой творческой индивидуальностью. Она умеет моделировать чужой голос, чужое сознание; ей удается изобразить в лирике современного молодого человека, живущего в мире поп-культуры, ироничного по отношению к классике, но имеющего о ней кое-какое представление и обладающего хорошим слухом и чувством юмора. Однако лирика Русс многосубъектна; ее лирическая героиня, как и сама поэтесса, эксцентрична, страстна и ранима, что особенно ярко воплощается в любовной лирике. С особенностями героини Русс связана эмоциональная палитра стихотворений; легкие переходы от серьезного к смешному, забавному, от громкого, оглушительного — к тихому и трогательному, — то, что отличает ее лирику. Поэзия Анны Русс отличается стилевыми перепадами; ее фирменный знак — переходы от высокого слова к бытовому, от штампа к неожиданному образу; для Русс свойственны эксперименты с сегментацией слов, талантливым обыгрыванием его звучания. Думается, что именно сфера стиля — то главное, в чем поэтесса следует открытиям поэтов-предшественников; известные стилевые приемы талантливо сцепляются А. Русс для выражения невероятной по энергии экспрессии, которая также роднит ее творчество с М. Цветаевой и В. Маяковским. Опыт проведения уроков по поэзии А. Русс в нескольких аудиториях старших школьников свидетельствует о том, что ее поэзия вызывает интерес и споры.

Предлагаем методический проект урока по лирике А. Русс в 11 классе. Цель урока — сформировать представление о поэтическом голосе Анны Русс, мотивировать к дальнейшему чтению ее лирики — благо, Анна Русс имеет аккаунты в ЖЖ, ВКонтакте, ее поэзия широко представлена в Журнальном зале.

На *первом этапе* урока предложим учащимся придумать условный знак для обозначения культуры, поразмышлять над тем, почему создание такого знака может вызывать трудности. Далее подумаем с ребятами, какие можно назвать типы отношения человека к культуре. Чаще всего этот вопрос вызывает сложности — ребята говорят о том, что «человек создает культуру» и «человек берет многое из культуры»; как правило, дальше этого разговор не идет, и учитель, опираясь на свой человеческий, читательский опыт, может назвать и иные типы отношения к культуре — такие, например, как стремление человека стать частью культуры или сознательный разрыв с ней. Только после того, как спектр вариантов наметился, предложим ребятам определить тип отношения к культуре в стихотворении Анны Русс «Вечер». Текст читается вслух учителем, но перед глазами детей стихотворение тоже есть. Здесь начинается *второй этап урока*, посвященный работе с текстами.

Шагом марш в Музей Бора-ТЫНС!-ТЫНС!-кого!
Там сегодня днем будет вечер Пушкина.
Шагом марш в Музей Боратынск-ого-го!
Там сегодня в три читать будут Пушк—и-на...!
А я сегодня была в инете,
И не на каких-нибудь пор-но-но! сайтах,
Я там читала про Ганд-LEVE!-LEVE!-ского,
И про Соко-LOVE!-LOVE!-ского,
И даже про Леви-TANZE!-TANZE!-ского
А теперь иду в Музей Бора-ТЫНС!-ТЫНС!-кого
Там сегодня днем будет вечер PUSH! — кина.
В Музее Буратынского.
Вечер Винни-Пушкина [Русс 2006: 17].

— *Как героиня стихотворения относится к культуре?* (Ребята отмечают, что она знает немало фамилий, которые не всякому знакомы: кроме А. С. Пушкина и Е. А. Баратынского, названы Ю. Левитанский, С. Гандлевский, Соколовский (вероятно, Влад Соколовский, 1971–2011). Однако героиня не испытывает к литературе — что к классической, что к современной — ровно никакого пиетета, о чем говорит то, как она свободно «играет» с фамилиями поэтов. Однако игра имеет особую логику, и переименование осуществляется посредством нескольких призм: во-первых, это призма танцевальной клубной культуры (это и звукоподражание «тынс! тынс!»; и «love! love!», пришедшее, возможно из композиции Ивана Дорна: «А ты улыбаешься, молчишь никому ни слова / Когда каждый мечтает с тобою love love» [Дорн <http://>]; во-вторых, интернет-призма (здесь и сленговое «Инет», и PUSH, увиденное героиней в фамилии Пушкина (всплывающее на экране гаджета быстрое оповещение); в-третьих, мультипликационная призма (Буратынский, Винни-Пушкин). В сознании говорящей героини высокая культура не имеет статуса сакральной святости, и с ней позволительно обращаться свободно. Для человека старшего поколения, выросшего в литературоцентричном обществе, такое отношение к Пушкину и Баратынскому неприемлемо и возмутительно. Непозволительная дерзость героини воплощается в самом написании слов: сло-

ва дробятся, значимые для героини части фамилий (в силу того, что узнаны ею как актуальное) выделяются прописными буквами и восклицательными знаками. В стилевом отношении, конечно, подобный «эквилибризм» напоминает поэтов-футуристов и поэзию М. И. Цветаевой, о чем школьники, как правило, и вспоминают.

Второй важный вопрос, который обязательно следует обсудить с ребятами, — *вопрос об их отношении к героине и отношении к ней автора*. Любопытно, что, отмечая дерзость героини, ее словесное чутье, учащиеся тем не менее не отождествляют ее с собой и своими знакомыми, дистанцируются от нее, и это позволяет перейти к разговору об авторском отношении к героине. На этом этапе можно немного рассказать об Анне Русс, публикующейся в серьезных литературных журналах, учившейся в Литературном институте им. А. М. Горького. Задача учительского слова — помочь понять, что автор и героиня — это разные люди. Размышляя о том, выражено ли в тексте отношение автора к героине, ребята обращают внимание то, что автор конструирует монолог-самопрезентацию героини как чрезмерную: слишком много «стояния на ушах» («хайпа?»), слишком много эксцентрики. Можно обратить внимание ребят на то, как меняются в тексте упоминания Пушкина: сначала «Пушк-и-на», затем «PUSH-кина», наконец — «Винни-Пушкина»; вот это движение к мульт-дискурсу дошкольника как будто «снижает» образ бунтарки, инфантилизирует его. Автор, фиксируя явление, открывая новый тип молодого человека, рожденного цифровой эпохой, несущегося по жизни на всей скорости и не застревающего на сложных текстах, признавая его витальность и изобретательность, тем не менее, не испытывает особого восторга по его поводу.

После разговора о стихотворении, подчеркнем его двусубъектность: здесь есть субъект 1, обладающий своим сознанием и своей речью (с особым синтаксисом, особой лексикой, отношением к слову), и субъект 2 — автор стихотворения, изображающий первого субъекта через его голос. Так мы припоминаем на уроке, что такое ролевая лирика, встраиваем Анну Русс в ряд поэтов, в чьем творчестве создавался образ ролевого героя: М. Ю. Лермонтов, Н. А. Некрасов, В. В. Маяковский. Если позволяет время, можно посмотреть видеозапись чтения Максимом Авериним стихотворения Маяковского «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру» [Маяковский [http](http://)]. Талантливое чтение ролевого стихотворения позволяет и понять разницу между автором и героем, услышать и увидеть человека с другим сознанием, и сделать выводы о том, что ролевая лирика («драматическая лирика», по Б. О. Корману [Корман 1992: 176]) может быть развернута в театральное действо — спектакль.

Задача третьего этапа урока — познакомить ребят с лирической героиней А. Русс, обратившись к ее любовной лирике. Вывод о многосубъектности лирики поэтессы будет подкреплен наблюдениями над стилем ее стихотворений, для которого свойственно ироническое использование речевых штампов.

Предлагаем построить работу по стихотворению «Я не могу жить без тебя...» следующим образом.

Сначала предложим ребятам отдельные строки стихотворения: «Я не могу жить без тебя»; «Я без тебя не могу уснуть»; «Как я устала...»; «Я без тебя не умею жить»; «Я без тебя не хочу»; «Я без тебя не могу». Спросим: *сейчас мы будем знакомиться с новым стихотворением Русс. Что вы можете о нем сказать, судя по этим строкам?* (Ответы ребят примерно такие: 1) стихотворение будет о любви, но, учитывая, что это Анна Русс, тут есть какой-то подвох; 2) все эти фразы напоминают фразы из сериала, из какой-то мильной оперы, они слишком знакомые, слишком растиражированные; 3) эти фразы напоминают телефонные фразы-шаблоны). После этого предлагаем ребятам познакомиться со стихотворением:

Я не могу жить без тебя,
Пить без тебя, лепить без тебя,
В трубы трубить,
Окна рубить,
Камни дробить
Не могу без тебя.

Лавочки грабить,
Торговцам грубить,
Шахты буравить,
И править странюю
Как я могу, если ты не со мною?
Я без тебя не умею быть.

Я без тебя не могу уснуть,
Чаю плеснуть,
Булки куснуть,
Пальцев коснуться,
Даже проснуться
Я без тебя не могу рискнуть.

Как я устала музой служить,
Вечно эфирной, насквозь нереальной,
Дай мне раз в жизни побыть тривиальной —
Я без тебя не умею жить.

Я без тебя не хочу хотеть,
Я без тебя не могу взлететь,
Черт с ним, с хотением,
Бог с ним, с взлетением —
Дай поглядеть, ну дай поглядеть [Русс 2006: 25].

– *Перед нами, безусловно, признание в любви* (посчитаем, сколько раз местоимение *ты* использовано в стихотворении — 11 раз). *Но что с ним не так? В чем его особенность, странность?* (Ребята отмечают, что этот монолог строится на резких перепадах: перечислительный ряд, который следует после начальной фразы-стереотипа, не соответствует ситуации любовного признания. В него попадают связанные с мужским «окна рубить», «камни дробить», «шахты буравить», маргинальное «лавочки грабить», бытовое «чаю плеснуть» и «булки куснуть» наряду с пафосным «править странюю». Такое чувство, что под клишированной фразой, как под хрупким льдом, скрывается стихия, неупорядоченность, сама жизнь. Такова и героиня стихотворения: поначалу прячется за расхожими фразами, она не умеет «держать роль», — и стихия ее чувств и

слов прорывается сквозь клише. Вопрос о литературных аналогиях приводит ребят к неукротимости, стихийности героини М. И. Цветаевой (например, «Мне имя — Марина, мне дело — измена, Я — брэнная пена морская!»; «Что кому не нужно — несите мне! Все сгорит на моем огне!»; «А я-то ночами беседую с ветром!..» и др.). Напряжение чувств героини, их накал реализуются в перечислительных рядах, контрастах, синтаксических параллелизмах, нанизывании фонетически сходных слов — как будто это один большой поток, созданный из похожих друг на друга волн: *пить — лепить; в трубы трубить — рубить — дробить; grabить — грубить* и т. д.

Как соотносится просьба героини о тривиальности в 4 строфе стихотворения с ее предшествующим монологом? Здесь следует обратить внимание учащихся на противоречие: героиня, в своем монологе отказываясь от тривиальности (на место фразштампов приходит стихия живого слова), в финале просит о тривиальности («Дай мне раз в жизни побыть тривиальной»). Что это может значить? Вероятнее всего, героиня понимает под тривиальностью естественность и простоту жизни, отказ от навязываемой роли эфемерной, прекрасной музыки, говорящей «правильные» слова; героиня Русс выступает против навязанных моделей, всего надуманного, — выбирая свое, индивидуальное, «дикое». В связи с этим любопытно обратиться к последней строфе стихотворения: она опять выстроена на повторах разного рода (анафора, синтаксический параллелизм, лексические повторы («не хочу хотеть») буквальными повторы («дай поглядеть, ну, дай поглядеть»): почему «дикий» речевой поток здесь как будто сходит на нет?

В процессе разговора об этом стихотворении открываем для себя, что Анна Русс — поэт, создающий образ страстной героини, которая в любви не хочет потерять свою самость, желает остаться самой собой; делаем выводы об особенностях поэтического языка Русс: она использует эстетические возможности стилизованных контрастов, разного рода повторов, фонетические механизмы создания образа. В сильном классе можно сосредоточиться и на разнице между героинями Русс и Цветаевой, Русс и Маяковского. При внешнем сходстве героиня Русс оказывается намного приземленнее героев Маяковского и Цветаевой. Ее бунт в стихотворении «Вечер» (а также «Готки», «Поиск идентичности») направлен на то, чтобы позлить «старших», это, скорее, мелкое хулиганство, а не акт неприятия пошлого мира, отвергающего красоту и любовь. Страстность героини Русс, позволяющая соотнести ее с героиней М. Цветаевой, проявляется именно в ее любовной лирике, в то время как цветаяевская героиня всегда сродни морю и ветру.

Если позволяет время, можно рассмотреть на уроке стихотворение А. Русс «Переход» — в нем нет ни ролевого, ни лирического героя, мы слышим голос «собственно автора» [Корман 1992: 183]. Полагаем, что можно включить видеозапись чтения этого стихотворения самой поэтессой [<https://www.youtube.com/watch?v=ILSU19Giys>].

ПЕРЕХОД

Ничего не хочет происходить,
Человек живет, чтоб поест, родить,
Раздавить врага, умереть, уснуть,
Ему некого обмануть.

Но читает, курит, идет в музей,
Моет руки, в гости ведет друзей,
Покупает бритву, крем обувной,
И кого-то зовет неземной.

Дальше-ближе, а ближе уже нельзя
Семена, балансируя и скользя,
Он спешит с головой нырнуть в переход
Новый год. И не первый год.

Каждый день он трудится, каждый день
Он за что-то платит, встречается людей,
Выключает свет, и включает свет,
И опять выключает свет.

Главный день в его жизни придет тогда,
Когда он поймет, что ему всегда
Верилось, что главный день впереди,
И поймет, что он позади.

В переходах дарят и продают
Бесполезные вещи, чтоб был уют.
Человек ступает на голый лед.
Будет долгим его полет [Русс 2006: 47].

Начнем обсуждение стихотворения с вопроса о том, *хорошо ли прочитан текст поэтессой. И что вообще значит — «хорошо прочитать стихотворение»?* Отвечая на этот вопрос, ребята, как правило, говорят, что стихотворение прочитано хорошо: автор делает при чтении акцент на многочисленных повторах, что позволяет создать монотонную интонацию, отражающую ситуацию «жизни по накатанной», когда день сменяет день, человек «включает и выключает свет», проживая свою жизнь механически, не задумываясь о ней (именно на этом этапе, как правило, вспоминается блоковское стихотворение «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека...», похожее не только по настроению, но и стилистически).

Продолжить обсуждение можно *вопросом о смысле названия стихотворения*, обратив внимание ребят, что слово «переход» в тексте встречается только 2 раза — в третьей и шестой строфах в значении «подземный переход». Размышление здесь может пойти по разным «веткам»: 1) *спешит нырнуть в переход — значит, торопится от чего-то спрятаться; от чего? С чем не хочет встречаться человек?* 2) *в подземных переходах обычно сумрачно; как это связано с ситуацией включения-выключения света?* 3) *почему с переходом связаны «голый лед» и «полет»?* О каком «долгом полете» говорится в финале стихотворения? И как в таком случае звучит финал стихотворения: с надеждой (на что?), грустью, жалостью? Работа с этим стихотворением позволит увидеть в Анне Русс поэта, сосредоточенного на решении «вечных» вопросов, даст возможность соотнести стихотворение с известными произведениями русской классической литературы XIX века (А. С. Пушкин «Стихи, сочи-

ненные ночью во время бессоницы», М. Ю. Лермонтов «Выхожу один я на дорогу...» и др.)

В *финале урока* просим создать визуальный образ поэтессы или ее поэзии и прокомментировать свою работу. Как правило, у ребят получаются изображения, связанные с сочетанием в поэтессе контрастных начал, а также с образами стихии — моря, огня, ветра.

ЛИТЕРАТУРА

Бокарев А. С. Классическая традиция в современной русской поэзии как объект изучения на уроках литературы в школе // Ярославский педагогический вестник. — 2017. — № 2. — С. 62–66.

Дорн И. Тексты песен [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.megalyrics.ru/lyric/ivan-dorn/bighudi.htm> (дата обращения: 23.09.2018).

Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск: Издательство Удмуртского университета, 1992.

Ланин Б. А. Современная русская литература в школе 21 века // Проблемы современного образования. — 2010. — № 5. — С. 55–60.

Маяковский В. В. Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру. Читает Максим Аверин в передаче «Линия жизни» на канале «Культура» 17.04.2015 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://ok.ru/video/4811002249> (дата обращения: 23.09.2018).

Орлова В. В. Классика и современность: заметки к курсу литературы // Литература. — 2017. — № 5. — С. 25–30.

Пацук Н. Игра текста с контекстом в стихотворении П. Барсковой «Ода на день восшествия на...» // Литература. — 2018. — № 3. — С. 29–31.

Русс А. Марежь. — М.: АГРО-РИСК, 2006.

Русс А. Страница в Журнальном зале [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/authors/r/russ/> (дата обращения: 23.09.2018).

Русс А. Анна Русс читает стихотворение «Ничего не хочет происходить...» (2008) [Электронный ресурс]. — Ре-

жим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=ILSU19Giyts> (дата обращения: 23.09.2018).

Хафизова Э. Т. Критерии отбора текстов современных поэтов для изучения в школе // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 3. — С. 109–114.

REFERENCES

Bokarev A. S. Klassicheskaya traditsiya v sovremennoy russkoy poezii kak ob"ekt izucheniya na urokakh literatury v shkole // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. — 2017. — № 2. — S. 62–66.

Dorn I. Teksty pesen [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.megalyrics.ru/lyric/ivan-dorn/bighudi.htm> (data obrashcheniya: 23.09.2018).

Korman B. O. Izbrannye trudy po teorii i istorii literatury. — Izhevsk: Izdatel'stvo Udmurtskogo universiteta, 1992.

Lanin B. A. Sovremennaya russkaya literatura v shkole 21 veka // Problemy sovremennogo obrazovaniya. — 2010. — № 5. — S. 55–60.

Mayakovskiy V. V. Rasskaz liteyshchika Ivana Kozyreva o vselenii v novuyu kvartiru. Chitaet Maksim Averin v peredache «Liniya zhizni» na kanale «Kul'tura» 17.04.2015 [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://ok.ru/video/4811002249> (data obrashcheniya: 23.09.2018).

Orlova V. V. Klassika i sovremennost': zametki k kursu literatury // Literatura. — 2017. — № 5. — S. 25–30.

Pashchuk N. Igra teksta s kontekstom v stikhotvorenii P. Barskovoy «Oda na den' vossheshtiya na...» // Literatura. — 2018. — № 3. — S. 29–31.

Russ A. Marezhi. — M.: AGRO-RISK, 2006.

Russ A. Stranitsa v Zhurnal'nom zale [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/authors/r/russ/> (data obrashcheniya: 23.09.2018).

Russ A. Anna Russ chitaet stikhotvorenie «Nichego ne khochet proiskhodit'...» (2008) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://www.youtube.com/watch?v=ILSU19Giyts> (data obrashcheniya: 23.09.2018).

Khafizova E. T. Kriterii otbora tekstov sovremennykh poetov dlya izucheniya v shkole // Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik. — 2016. — № 3. — S. 109–114.

Данные об авторе

Лилия Дмитриевна Гутрина — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: gutrina@bk.ru.

About the author

Lilia Dmitrievna Gutrina — Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Literature and Methods of Its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1–14(Лермонтов М. Ю.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,445

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.01

А. В. Ложкова
Екатеринбург, Россия

«ЦЕВНИЦА» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА: ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

Аннотация. Статья посвящена анализу жанровой природы стихотворения М. Ю. Лермонтова «Цевница». В своем понимании литературного жанра автор опирается на концепцию Н. Л. Лейдермана. Исследователь обращает внимание на то, что в основе любого жанра лежит некий канон, несущий в себе память о первообразах или архетипах, сформировавшихся в древнейшие эпохи существования человеческого сознания. Автора статьи убеждает мысль Н. Л. Лейдермана о существовании более или менее устойчивых типов содержания, характерных для конкретных жанров. Жанровое содержание характеризуется такими аспектами, как тематика, проблематика, эстетический пафос и степень широты охвата действительности, и обусловлено родовым смыслом, указывающим на специфику взаимоотношений между человеком и миром. Вслед за С. И. Ермоленко автор полагает, что структура лирического жанра определяется гибкой, но устойчивой связью между типом лирического субъекта (типом субъективной организации), характером интонационно-мелодического строя и свойственными каждому жанру «сигналами» ассоциативного фона. Совершенно очевидно то значение, которое обретает в структуре лирического жанра субъективная организация текста, и шире — форма выражения авторского сознания. В творчестве такого поэта, как М. Ю. Лермонтов, с его склонностью к открытой исповедальности, проблема выражения авторского сознания оказывается еще более важной.

В стихотворении «Цевница» автором обнаружены традиции антологической миниатюры, элегии и эпитафии. Весте с тем, специфика функционирования отдельных жанрообразующих элементов в тексте «Цевницы» не позволяет безоговорочно отнести произведение к какому-то одному из этих жанров. Переплетаясь друг с другом внутри одного стихотворения, характерные для них мотивы и образы приобретают нетипическое значение, усложняя текст в вопросе соответствия канону.

Кроме того выявленная в процессе анализа специфика жанровой структуры приводит к образованию внутри «Цевницы» нескольких субъектов сознания, каждый из которых имеет собственное видение картины мира. Накладываясь друг на друга, они придают художественную многомерность образу беседки, являющемуся смысловым центром произведения.

Автор полагает, что подобная организация текста стихотворения вызвана сложным отношением М. Ю. Лермонтова к жанровой традиции антологической миниатюры: вступая с нею в полемику, юный поэт оказывается вынужден четко предстать в «Цевнице» сам объект дискуссии для того, чтобы донести до читателя содержание спора.

Ключевые слова: лирические жанры; русские поэты; поэтическое творчество; антологические миниатюры; элегии; эпитафии.

A. V. Lozhkova
Ekaterinburg, Russia

«TSEVNITSA» («PANPIPE») BY M. LERMONTOV: FEATURES OF THE GENRE

Abstract. The article is devoted to the analysis of the poem «Panpipe» («Tsevnitsa») by M. Lermontov and its genre nature. In understanding of the literary genre, the article relies on N. L. Leiderman's concept. It draws attention to the fact that at the heart of any genre lies a certain canon that carries in itself the memory of the prototypes or archetypes that were formed in the earliest epoch of the existence of human consciousness. The author of the article is convinced by N. L. Leiderman's idea about the existence of more or less stable types of content characteristic of specific genres. Genre content is characterized by such aspects as subject matter, problems, aesthetic paths and the extent of the scope of reality, and is conditioned by the generic meaning that specifies the relationship between the man and the world. Following S. I. Ermolenko, the author believes that the structure of the lyric genre is determined by a flexible but stable relationship between the type of lyric subject (the type of subject organization), the nature of the intonational-melodic system and the «background» associated with each genre. The meaning that is acquired in the structure of the lyric genre by the subjective organization of the text and the form of expression of the author's ideas is obvious. In the work of such poet as M. Lermontov, with his penchant for open confession, the problem of expressing the author's mind is even more important.

The author reveals traditions of anthological miniature, elegy and epitaph in the poem «Panpipe». At the same time, the specificity of certain genre-forming elements functioning in the text does not allow to attribute the fiction to any one of these genres unconditionally. Interwoven with each other within a single poem, representative motives and images acquire an atypical meaning, complicating the text in the question of matching the canon.

In addition, the specificity of genre structures revealed during the analysis leads to the formation of several subjects of consciousness within the «Panpipe». Each of them has its own vision of the worldview.

The author believes that such an organization of the poem's text is caused by the complicated attitude of M. Lermontov to the genre tradition of an anthological miniature: when entering into polemics with it, the young author is forced to clearly present the object of discussion in order to convey the content of the dispute to the reader.

Keywords: lyric genres; Russian poets; poetry writing; anthological short stories; elegy; epitaph.

Стихотворение «Цевница» — одно из немногих дошедших до нас самых ранних сочинений М. Ю. Лермонтова, написанных в 1828 году. По мысли С. А. Кибальника, в «Цевнице» антологическая тема решается в традициях элегического жанра [Кибальник 1990: 97]. Исследователь отмечает наличие в данном стихотворении традиционных для

элегии мотивов «последней любви», «святого воспоминания», «веселия, уж взятого гробницей». Сама лирическая ситуация «Цевницы» характерна именно для элегии: лирический герой обращен внутрь собственной души, воскрешающей в своей эмоциональной памяти пережитые некогда, но не утраченные актуальности состояния:

Исчезло всё теперь; но ты осталось мне,
Утеха страждущих, спасенье в тишине,
О милое, души святое воспоминанье! [Лермонтов
1954: 11]

В. Э. Вацуру предлагает несколько иной вариант интерпретации лермонтовского стихотворения, видя в нем подражание антологическим стихам Батюшкова и отчасти Пушкина. Оба упомянутых варианта интерпретации легли в основу комментария в «Лермонтовской энциклопедии»: «**ЦЕВНИЦА**» (цевница — свирель, пастушеская дудочка), юношеская элегия Л. (1828) в александрийских стихах. Как и нек-рые др. произв. пансионского периода (“Заблуждение Купидона”, “Пир”, “Пан”), стих. ориентировано на классич. антич. образы, воспринятые Л. через “Опыты” К. Н. Батюшкова (1817), антологич. стихи А. С. Пушкина и отчасти через традиции “легкой поэзии” (poésie fugitive). Поэтич. фразеология “Цевницы” восходит к “Беседке муз” Батюшкова (“... Над ними свод акаций: / Там некогда стоял алтарь и муз и граций... Там некогда, кругом черемухи млечной...”; ср.: “Под тению черемухи млечной / И золотом блистающих акаций / Спешу восстановить алтарь и Муз, и Граций”). Л. стремится к пластическому, лишённому сюжетного движения описанию; картина создается существительными и гл. обр. определениями к ним; глагольная сфера крайне узка, причем глаголы состояния заметно доминируют над глаголами действия. Вместе с тем “Цевница” в большей мере, чем пушкинские стихи в антологич. роде, обнаруживает тяготение к элегии с типичным для этого жанра непосредств. выражением эмоц. состояния лирич. героя. Характерно, что в заключит. строках “Цевницы” возникает чуждая поэтике Пушкина “виньетка” (“... веселие, уж взятое гробницей, / И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!”), воспроизводящая символику элегии Е. А. Баратынского “Родина” (ср.: “... положит на гробницу / И плуг заржавленный и мирную цевницу”)» [Аринштейн 1981: 606–607].

Некоторая точечность аргументации, сведение ее к перечислению отдельных образно-фразеологических переключек побудила нас обратиться к специальному анализу лермонтовского стихотворения, по завершении которого нами было обнаружено значительное усложнение его жанровой структуры¹. В стихотворении отчетливо просматривается жанровый канон антологической миниатюры. Однако процитированное нами выше утверждение В. Э. Вацуру, согласно которому «Цевница» представляет собой фрагмент, построенный как описание, лишённое сюжетного движения, статическое и пластичное, может быть отнесено лишь к одному из уровней сложной лирической конструкции. Гармоническая уравновешенность антологического образа миропереживания в «Цевнице» — внешний фасад, доступный и понятный взору любого человека, в данном случае — мимолетному взгляду случайного

«прохожего». Так, обращает на себя внимание очевидная двучастность лирического высказывания, организованная по хронологическому принципу:

Цевница

На склоне гор, близ вод, прохожий, зрел ли ты
Беседку тайную, где грустные мечты
Сидят задумавшись? Над ними свод акаций:
Там некогда стоял алтарь и муз и граций,
И куст прелестных роз, взлелеянных весной.
Там некогда, кругом черемухи млечной
Струя свой аромат, шумя, с прибрежной ивой
Шутил подчас зефир и резвый и игривый.
Там некогда моя последняя любовь
Питала сердце мне и волновала кровь!..
Сокрылось всё теперь: так, поутру, туманы
От солнечных лучей рдеют средь поляны.
Исчезло всё теперь; но ты осталось мне,
Утеха страждущих, спасенье в тишине,
О милое, души святое воспоминанье!
Тебе ж, о мирный кров, тех дней, когда страданье
Не ведало меня, я сохранил залог,
Который умертвить не может грозный рок,
Мое веселие, уж взятое гробницей,
И ржавый предков меч с задумчивой цевницей!
[Лермонтов 1954: 11]

Первая часть объединена рефреном «некогда»: «некогда стоял алтарь и муз, и граций...»; «некогда... шутил подчас зефир...»; «некогда... любовь питала сердце мне...». Благодаря этому в стихотворении создается образ уже исчезнувшего к моменту лирического высказывания бытия. При этом будет большим упрощением, если мы сведём данный образ к привычному для романтиков мотиву утраты некоей гармоничной душевной устойчивости, целиком отнесенной в прошлое. В прошлом лермонтовского лирического героя сильно ощущение собственной внутренней динамики: упоминание о розах, «взлелеянных весной», тут же ассоциативно вызывает в читательском воображении образ осеннего увядания, «зефир» оказывается весьма непостоянным гостем, лишь «подчас» играющим с «прибрежной ивой». И, наконец, эпитет «последняя», отнесенный к любви, рождает целый поток ассоциаций, одним штрихом очерчивая едва ли не всю жизнь лирического героя, в которой, очевидно, была и «не последняя» любовь, а может быть, и не одна. Волнение в крови, порожденное любовным переживанием, оказывается омрачено чувством утраты, неразрывно связанным со словом «последняя». Так, за внешними атрибутами привычной для антологической лирики ясной картинки, в центре которой «беседка» и «алтарь муз», обнаруживается более глубокая жизненная перспектива, богатая как сложными душевными коллизиями, так и несогласованностью человеческого переживания с естественными гармоническими состояниями природы.

Прошлому («некогда») явно противопоставляется образ настоящего, сконцентрированный благодаря введенному по принципу внутренней антитезы рефрену «теперь»: «сокрылось все теперь...», «исчезло все теперь...». Эффект усиливается за счет экономного, но эффективного использования различных глагольных форм: если в первой части пре-

¹ В статье мы опираемся на жанровую концепцию Н. Л. Лейдермана [Лейдерман 2010: 17–143]. О специфике лирического жанра см.: [Ермоленко 1996: 12–35].

обладают глаголы несовершенного вида («стоял», «шутил», «питала», «волновала»), то во второй части Лермонтов переходит к энергичным глаголам совершенного вида, подчеркивающим окончательность свершившейся перемены и невозвратимость утраты: «сокрылось», «исчезло». Прошлое и настоящее, с одной стороны, разделены абсолютно и бесповоротно как объективные проявления бытия. Но, с другой стороны, они оказываются неразрывно связанными в сознании лирического героя, благодаря его воспоминаниям — конструктивный принцип, характерный для элегии.

Однако открывающее текст стихотворения обращение к прохожему является одним из устойчивых формальных признаков еще одного жанра — эпитафии. Как отмечает Э. Б. Арутюнян, «Обращение погребенного к прохожему (-им), путнику (-кам), страннику (-кам) (*лат. viator / viatores; praeteriens*), читателю (-лям) эпитафии (*лат. tu, quilegis; lector*) стало одним из наиболее устойчивых шаблонов эпитафического латинского текста***, нашедшего свое дальнейшее развитие в классической эпитафии многих европейских стран, включая английскую эпитафию (*англ. passenger, stranger, passer-by, reader*)» [Арутюнян 2008: 147]. Широкое распространение и развитие получает данная модель также и в русской литературной эпитафии XVIII — начала XIX в [Алпатов 2013: 77]. Нам думается, что использование ее в «Цевнице» не случайно и является одним из способов раскрытия кризисного состояния лирического героя. Рождение в нем некоего нового аспекта личности приводит, как следствие, к «смерти» личности прежней. В своей работе «О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий» Э. Б. Арутюнян указывает на следующее: «Присутствие семьи ‘пути’ (*путник, странник, прохожий*) в эпитафическом тексте не отвлеченно и продиктовано в первую очередь тем, что ‘путь’ издревле ассоциировался со смертью, дорогой в преисподнюю. Погребенный, олицетворяя собой ‘вечного путника’, апеллирует к живущим, выбирая адресатные формулы *путник, странник, прохожий*, зеркально отражающие его собственное состояние, но по другую сторону бытия» [Арутюнян 2008: 147].

В надгробной эпитафии подобное обращение выполняет, чаще всего, одну из двух функций: либо, за счет указания на неизбежность сходного конца, обращает внимание читателя к вечному и заставляет задуматься о собственном душевном состоянии, либо предвосхищает собой изложение последней воли умершего, которая чаще всего сводится к просьбе не тревожить, не осквернять его прах. Лермонтов прибегает к нестандартному решению, вводя в обращение к прохожему вопросительную интонацию («Прохожий, зрел ли ты...»). Оригинальное эпитафическое обращение не предполагает ее наличия: «Обращение погребенного к живым, как правило, строится по формуле: N + последняя воля умершего, оформленная в виде определенной этикетной ситуации (просьбы, извинения, пожелания, прощения, угрозы и т. д.), где N — *путник, странник, прохожий, читатель*» [Арутюнян 2008: 147]. Стандартная эпитафия исключает возможность игнориро-

вания могилы и того, что надпись просто не будет замечена и прочитана. Э. Б. Арутюнян отмечает следующее: «Тексты эпитафий не всегда рассматривались как сообщения, направленные внешнему миру и предназначенные для прочтения. Наиболее известные могильные плиты с надписями, выполненными старшим футарком, датируемыми V и VII вв., были обнаружены зарытыми в могилу текстом вниз (Кюльвер, остров Готлиб; Эггъя, западная Норвегия). Такие тексты являлись частью ритуала, совершаемого при захоронении, его экспрессивным элементом, подчеркиванием его содержания. Скорее всего, они исполняли роль оберега могилы или являлись средством удержания умершего от возможного возвращения с того света» [Арутюнян 2008: 143].

Позволим себе предположить, что данная функция может неявно присутствовать в тексте эпитафии и на дальнейших этапах ее развития уже как литературного жанра. Обращение в форме повелительного наклонения играет роль своеобразного запрета на пренебрежение волей покойного, поскольку именно ее нарушение может потревожить дух усопшего (что, в свою очередь, чревато неприятными последствиями). Лирический же герой «Цевницы» допускает вероятность того, что прохожий даже не обратит внимания на беседку, а просто пройдет мимо, не уделив достаточного внимания тому, чем с ним так жаждут поделиться.

Возможность отсутствия отклика связана с тем, что статус лирического героя как мертвеца остается в стихотворении Лермонтова неподтвержденным. «Взятым гробницей» оказывается «веселие» — давно угасшая и потому застывшая эмоция, как бы отделившаяся от своего носителя, который, как ему сейчас кажется, больше никогда не будет испытывать ничего подобного. Именно потому, что эмоция становится чуждой душе героя, она и получает возможность отделиться от него, обрести некую самость, «вещность», может быть оставлена в мире и даже оказаться в какой-то мере объектом созерцания. Так в стихотворение входит новый смысловой уровень: в душе лирического героя все сильнее дает о себе знать ощущение неотвратимости движения всего сущего от начала к концу, направляемого «грозным роком» — силой, неподвластной человеку, но неудержимо влекущей к закономерному финалу, отнимая одну за другой эмоциональные составляющие душевного бытия. В то же время эмоции, оставляя душу, отчуждаясь от нее, как бы начинают жить самостоятельно, а потому и сами могут стать объектом лирической рефлексии. И снова эмоциональная палитра стихотворения резко меняется: казалось бы, победившее чувство утраты, безвозвратного утекания жизни сменяется чувством сопротивления, желанием обозначить свое пребывание в мире, оставить после себя эмоциональный шлейф, подобный памяти об аромате цветущей «черемухи млечной». Желание это столь сильно, что вторжение эмоций в вещный мир приводит к каким-то странным сгущениям, «мечты» обретают пластичные формы, антропоморфизируются и, «задумавшись», навечно поселяются в беседке. В таком контексте особую функцию начинает выполнять

образ цевницы. Составляя эмоциональную рамку стихотворения (заглавие и последнее слово) данный образ аккумулирует в себе все эмоциональные обертоны внутренней жизни лирического героя, давая им возможность заявить о себе. В связи с этим наличие отклика прохожего на адресованное ему обращение уже не является единственным условием для сохранения в мире памяти об утраченном ныне состоянии души лирического героя — он воплощает ее в творческом акте самостоятельно, без посторонней помощи. В данном контексте заслуживает внимания тот факт, что начинающееся с обращения стихотворение постепенно утрачивает диалоговую интонацию и со строк «Исчезло все теперь; но ты осталось мне» оказывается уже полностью монологизировано. Вместо прохожего лирический герой теперь обращается непосредственно к беседке («ты осталось мне», «тебе ж, о мирный кров»). И тем самым, по факту, погружается в разговор с самой собой, поскольку для него ключевым становится статус беседки как «милого, души святого воспоминанья», т. е. одного из средств раскрытия его собственного внутреннего мира.

Подобный переход снова может быть воспринят как характерный для элегии, но было бы ошибкой считать, что на этом значение образа беседки исчерпывается. Она также принимает на себя роль одного из характерных концептов эпитафии — *памятника* или *надгробия*. Т. С. Царькова выделяет две ключевые функции данного концепта в надгробной эпитафии: функцию замещения, отождествления с покойным и корреспондирования, материализации «мистической связи посюстороннего и загробного миров» [Царькова 1999: 177]. Благодаря тому, что покойник-человек заменен в «Цевнице» погибшим настроением, эмоцией, беседка выполняет их обе. С одной стороны, она остается тем самым местом, где герой испытал утраченное «веселие». С другой стороны, сам ее образ также обращен в прошлое и беседка как бы двоится: уже упомянутый нами рефрен «некогда» позволяет предположить, что беседка претерпела перемены не менее серьезные, чем те, что пришлось пережить лирическому герою. Ни «алтаря муз и граций», ни роз, ни черемухи, ни даже «игривого зефира» в ней, очевидно, уже нет — остался только «свод акаций», под которым сидят «грустные мечты». Соответственно, взгляду «прохожего» ни один из заботливо выстроенных образов недоступен — они оживают перед нами только благодаря монологу героя. В его же сознании беседка минувшего и беседка в ее настоящем состоянии оказываются слиты воедино, а через них, в свою очередь, сливаются вместе прошлое и настоящее, претворяя в жизнь характерную для антологической миниатюры ситуацию «схваченного мгновения». Таким образом, «Цевница» открывает нам несколько неразрывно связанных пространственно-временных слоев, центрированных на образе беседки.

Достигается данная ситуация за счет того, что усложнение жанровой структуры стихотворения приводит в свою очередь к усложнению его субъектной организации. Для начала мы имеем прохожего, чей образ замечателен полным отсутствием собственного эмоционального следа в тексте. Мы не

узнаем, сколь частым является его маршрут, пролегающий через беседку, обращал ли он на нее внимание или просто проходил мимо. На наш взгляд, это создает дополнительный оттенок отчужденности от мира беседки и ее прежнего обитателя. Но кто же обращается к прохожему с вопросом?

Здесь уместно вспомнить о том, что надгробная эпитафия, к максимально точному подражанию которой стремится, по утверждению ряда ученых (Т. С. Царькова, С. И. Николаев), русская литературная эпитафия XVIII — начала XIX вв., имеет собственную субъектную организацию. В. Веселова в статье «Эпитафия — формульный жанр» отмечает: «Речь в эпитафии такого рода идет не от лица автора (в действительности этот текст создавшего) или «лирического героя», как это могло бы быть в литературном произведении, но — от имени реального человека, от лица умершего. Причем это, как правило, не цитирование сказанных когда-то, при жизни, слов, а сами слова, как они могли бы звучать из-под надгробного камня, из уст самого покойного, уже после смерти. Но — написанные другим человеком, автором. По сути, тот самый “голос из-под земли”, сочиненный как долг памяти другу или родственнику или — на заказ» [Веселова 2006]. Другими словами, надгробная эпитафия предполагает наличие твердого разграничения между автором текста и получившим право голоса мертвецом — это априори разные личности. Таким образом, нам представляется возможным говорить о наличии в тексте эпитафий, передающих волю умершего (к каковому и относится обращение к прохожему) двух субъектов сознания: автора, выполнившего надпись, и мертвеца, личность которого таким образом выражается. Причем сознание автора в подобной ситуации оказывается шире: оно как минимум включает в себя волю мертвеца плюс способность эту волю «услышать» в силу своей душевной близости покойному, готовность эту волю оформить, выразить в силу своей любви, скорби об умершем.

На первый взгляд может показаться, что Лермонтов не пользуется усложнением подобного рода, и посредника в тексте «Цевницы» нет. Но интересен тот факт, что именно в данном произведении поэт испытывает потребность в создании того типа отчуждения от лирического героя, который достигается за счет введения в текст обращения к прохожему, хотя в дальнейшем не пользуется этим приемом ни в одном из своих прочих стихотворений, тяготеющих к эпитафии. Здесь нам представляется уместным обратить внимание на смысловые переключки с текстом «Беседки муз» Батюшкова. Благодаря им оказывается возможным предположить, что Лермонтов разворачивает перед нами своеобразную литературную игру, в процессе которой надевает маску чужого лирического героя, используя его в качестве центральной фигуры собственного произведения. Голос, произносящий монолог в «Цевнице», звучит так, как высказался бы лирический герой Батюшкова. Таким образом, перед нами выстраивается целый ряд субъектов сознания: мертвец — часть души лирического героя, лирический герой, похоронивший часть своей прошлой души, лирический герой Ба-

тешкова и прохожий, о котором нам ничего не известно. Для чего нужно подобное усложнение? Обязательным условием для ответа на этот вопрос становится обращение к тексту «Беседки муз»:

Беседка муз

Под тению черемухи млечной
И золотом блистающих акаций
Спешу восстановить алтарь и муз и граций,
Сопутниц жизни молодой.

Спешу принести цветы и ульев сот янтарный,
И нежны первенцы полей:
Да будет сладок им сей дар любви моей
И гимн поэта благодарный!
Не злата молит он у жертвенника муз:
Они с фортуною не дружны,
Их крепче с бедностью заботливой союз,

И боле в шалаше, чем в тереме, досужны.

Не молит славы он сияющих даров:
Увы! талант его ничтожен.
Ему отважный путь за стаю орлов,
Как пчелке, невозможен.

Он молит муз — душе, усталой от сует,
Отдать любовь утраченну к искусствам,
Веселость ясную первоначальных лет
И свежесть — вянущим бесперестанно чувствам.

Пуškai забот свинцовый груз
В реке забвения потонет
И время жадное в сей тайной сени муз
Любимца их не тронет.

Пуškai и в седилах, но с бодрою душой,
Беспечен, как дитя всегда беспечных граций,
Он некогда придет вздохнуть в сени густой
Своих черемух и акаций. [Батюшков 1964: 220–221]

Как видим, стихотворение являет читателю мастерски схваченное мгновение эмоционального контакта лирического героя с музами — подательницами творческого вдохновения. Однако на синтаксическом уровне оно оказывается усложнено элементами заклинательного характера. Рефрен «пуškai» указывает как на желанность для героя Батюшкова обретения гармонии, возвращения «веселости ясной» и «любви утраченной к искусствам» так и на их отсутствие в момент совершения высказывания. И в «Цевнице» Лермонтов словно отказывает чужо-му герою в достижимости данного желания. Время, с его точки зрения, неизбежно затронет не только «любимца муз», но и саму беседку — идиллический уголок, который с такой заботой выстраивается в стихотворении Батюшкова: алтарь муз будет разрушен, цветы завянут, а утраченное единожды состояние души уже никогда не возвратится.

Таким образом, перед нами возникает своеобразный творческий диалог. Воссоздание «батюшковского» колорита с помощью экономно выбранных поэтических «сигналов» (образных, мотивных переключек) на верхних семантических слоях «Цевницы» призвано заставить читателя сразу же воскресить в своей памяти «Беседку муз», теряя воз-

можность воспринимать произведение Лермонтова вне данного контекста.

Но, возражая конкретному автору, Лермонтов, по сути, полемизирует с жанровой традицией антологической миниатюры, поскольку именно статическая картина мира, «остановка мгновения» и возможность для героя навсегда в этом мгновении остаться оказываются, с его точки зрения, недостижимы. Он пристально всматривается в идеально гармоничный, уравновешенный поэтический мир антологической миниатюры и прозревает за его легкими контурами совершенно иное состояние бытия: динамичное и беспокойное. В итоге Лермонтов оказывается в сложной ситуации: с одной стороны, ему необходимо представить антологическую миниатюру со всеми ее ключевыми особенностями, чтобы читатель мог понять, с какими конкретно традициями спорит юный автор; с другой стороны, возможностей этого жанра оказывается недостаточно, чтобы передать ту картину мира, которая складывается в сознании Лермонтова. На наш взгляд, в «Цевнице» поэт решает данную проблему при помощи жанрового синтеза. Стихотворение слишком усложнено характерными признаками элегии и эпитафии. Данных признаков оказывается недостаточно, чтобы отнести произведение к жанру литературной эпитафии или элегии, но вполне хватает, чтобы нарушить внутреннюю гармонию антологической миниатюры и значительно усложнить субъективную организацию стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

- Алпатова Т. А. Жанр эпитафии в творчестве М. Ю. Лермонтова // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». — 2013. — № 6. — С. 76–81.
- Аринштейн Л. М. «Цевница» // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 606–607.
- Арутюнян Э. Б. О генезисе полиадресованности в текстах эпитафий // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — СПб., 2008. — № 85. — С. 142–149.
- Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. — М.; Л.: Сов. писатель, 1964. — С. 220–221.
- Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 504 с.
- Вацуро В. Э. Поэзия 1830-х гг. // История русской литературы: в 4 т. — Л.: Наука, 1981. — Т. 2. — С. 362–379.
- Веселова В. Эпитафия — формульный жанр // Вопросы литературы. — 2006. — № 2. — С. 135–148.
- Ермоленко С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.
- Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX в. — Л.: Наука, 1990. — 270 с.
- Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разработки / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.
- Лермонтов М. Ю. Сочинения: в 6 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 1. — 452 с.
- Лермонтовская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — 746 с.
- Литературный энциклопедический словарь / под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
- Нилова А. Ю. Жанрово-стилистические традиции в лирике М. Ю. Лермонтова (послание, элегия, эпиграмма):

автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Петрозаводск, 2002. — 19 с.

Русская стихотворная эпитафия / сост. С. И. Николаев, Т. С. Царькова. — СПб.: Академический проект, 1998. — 720 с.

Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М.: Высш. шк., 1978. — 351 с.

Царькова Т. С. Русская стихотворная эпитафия XIX–XX веков. Источники, эволюция, поэтика / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом). — СПб.: БЛИЦ, 1999. — 200 с.

REFERENCES

Alpatova T. A. Zhanr epitafii v tvorchestve M. Yu. Lermontova // Vestnik MGOU. Seriya «Russkaya filologiya». — 2013. — № 6. — S. 76–81.

Arinshteyn L. M. «Tsevnitsa» // Lermontovskaya entsiklopediya. — M.: Sov. entsiklopediya, 1981. — S. 606–607.

Arutyunyan E. B. O genezise poliadresovannosti v tekstakh epitafiy // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. — SPb., 2008. — № 85. — S. 142–149.

Batyushkov K. N. Polnoe sobranie stikhotvoreniy. — M.; L.: Sov. pisatel', 1964. — S. 220–221.

Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let. — M.: Khudozh. lit., 1975. — 504 s.

Vatsuro V. E. Poeziya 1830-kh gg. // Istoriya russkoy literatury: v 4 t. — L.: Nauka, 1981. — T. 2. — S. 362–379.

Veselova V. Epitafiya — formul'nyy zhanr // Voprosy literatury. — 2006. — № 2. — S. 135–148.

Ermolenko S. I. Lirika M. Yu. Lermontova: zhanrovy protsessy / Ural. gos. ped. un-t. — Ekaterinburg: Izd-vo ARGO, 1996. — 420 s.

Kibal'nik S. A. Russkaya antologicheskaya poeziya pervoy treti XIX v. — L.: Nauka, 1990. — 270 s.

Leyderman N. L. Teoriya zhanra. Issledovaniya i razbory / Institut filologicheskikh issledovaniy i obrazovatel'nykh strategiy «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. — Ekaterinburg, 2010. — 904 s.

Lermontov M. Yu. Sochineniya: v 6 t. — M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1954. — T. 1. — 452 s.

Lermontovskaya entsiklopediya. — M.: Sov. entsiklopediya, 1981. — 746 s.

Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar' / pod obschey red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. — M.: Sov. entsiklopediya, 1987. — 752 s.

Nilova A. Yu. Zhanrovo-stilisticheskie traditsii v lirike M. Yu. Lermontova (poslanie, elegiya, epigrama): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. — Petrozavodsk, 2002. — 19 s.

Russkaya stikhotvornaya epitafiya / sost. S. I. Nikolaev, T. S. Tsar'kova. — SPb.: Akademicheskii proekt, 1998. — 720 s.

Pospелov G. N. Teoriya literatury. — M.: Vyssh. shk., 1978. — 351 s.

Tsar'kova T. S. Russkaya stikhotvornaya epitafiya XIX–XX vekov. Istochniki, evolyutsiya, poetika / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом). — СПб.: BLITS, 1999. — 200 s.

Данные об авторе

Анастасия Валерьевна Ложкова — кандидат филологических наук, техник Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru.

About the author

Anastasia Valerievna Lozhkova — Candidate of Philology, Technician, Institute of Philology, Culturology and intercultural Communication, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Т. В. Обласова

Тюмень, Россия

**ГИПЕРТЕКСТ СТИХОТВОРЕНИЯ А. А. ФЕТА
«НА СТОГЕ СЕНА НОЧЬЮ ЮЖНОЙ...»**

Аннотация. В статье рассматриваются возможности расширения смыслового поля интерпретаций стихотворения А. А. Фета «На стоге сена ночью южной...». Цель работы — обосновать наличие в стихотворении А. А. Фета потенциала интерпретации его как стихотворения рефлексивного, а не философского, художественно исследующего состояние трансцендентного выхода в непознаваемое, определить место стихотворения в традиции поэтического осмысления отношений лирического субъекта и «звездной бездны» как метафоры сферы познания. С опорой на идеи С. Бочарова о существовании общего пространства литературных произведений, позицию М. Б. Храпченко о потенциальном содержании в художественном тексте всех смыслов, которые извлечены разными поколениями читателей, и относительно новую находящуюся в начале развития методологию гипертекста в работе обосновывается возможность нового истолкования стихотворения А. А. Фета. Данный подход и результаты работы представляются продуктивными для применения в практике современного школьного литературного образования в качестве альтернативы методике «инструктивного понимания» классических текстов, поскольку позволяют продемонстрировать школьникам один из путей постижения смысла художественного текста как смыслопорождающего механизма, продолжающего свою жизнь в культуре, вступающего в многочисленные образные и ассоциативные связи с другими текстами.

Ключевые слова: стихотворения; поэтическое творчество; русская поэзия; русские поэты; анализ стихотворений; гипертексты; трансцендентный опыт; рефлексивные стихотворения.

T. V. Oblasova

Tyumen, Russia

HYPERTEXT OF A. A. FET'S POEM «SOUTHERN NIGHT IN THE HAYSTACK ...»

Abstract. The article discusses the possibility of expanding the semantic field of interpretations of A. Fet's poem «Southern Night In the Haystack...». The purpose of the work is to substantiate the potential for interpretation of A.A. Fet's poem and to treat it as a reflective poem, not a philosophical one exploring the transcendental transition into the unknown. It is also important to determine the place of the poem in the poetic tradition of thinking about the relationship of the subject and the lyrical «starry abyss» as metaphors of the scope of knowledge. Based on S. Bocharov's ideas about the existence of a common space of literary works, M. Khrapchenko's view about the potential existence of all the meanings in the literary text that are extracted by different generations of readers and a relatively new methodology of hypertext, the paper substantiates the possibility of a new interpretation of A. A. Fet's poem. This approach and the results of the work seem to be productive for practice of modern school literary education as an alternative to the method of «instructive understanding» of classical texts, as they allow students to demonstrate one of the ways to comprehend the meaning of the literary text as a sense-generating mechanism that continues its life in culture, entering into numerous figurative and associative links with other texts.

Keywords: poems; poetry writing; Russian poetry; Russian poets; poem analysis; hypertexts; transcendental experience; reflexive poems.

К настоящему времени вокруг стихотворения А. А. Фета «На стоге сена ночью южной...» (1857) сложилось определенное поле авторитетных интерпретаций, включающее его оценку, характеристику содержания и связи с другими текстами.

Общее признание получила оценка стихотворения А. А. Фета как гениального, данная П. И. Чайковским в письме 21 сентября 1888 года к Великому князю Константину Константиновичу («Не правда ли Ваше Высочество, что стихотворение гениальное?») [Чайковский 1997: 27]) с комментарием, что это одно из стихотворений поэта, которые он ставит «наравне с самым высшим, что только есть высокого в искусстве». На нее сделаны ссылки в авторитетных работах: в «Очерке жизни и творчества» Б. Я. Бухштаба [Бухштаб 1990: 120], «Мир как красота» Д. Благого [Благой 1975: 77] и в современном учебнике по литературе под редакцией А. Н. Архангельского [Архангельский 2014: 378]. Последнее имеет значение, поскольку для современного читателя одним важнейших источников оценок и интерпретаций тех или иных художественных произведений выступает именно школьный курс литературы,

в который, как правило, попадают выверенные и приемлемые для широкого распространения позиции, «задающие» образ того или иного поэта в сознании массового читателя.

В авторитетных исследованиях лирика Фета называется «новой лирикой межзвездных пространств» [Бухштаб 1990: 120], во многих стихотворениях поэта обнаруживается присутствие «особого космического чувства» [Благой 1975: 100]. Собственно, смысл стихотворения «На стоге сена ночью южной...» видят в раскрытии «ощущения растворения души в мире звезд, в космосе» [Бухштаб 1990: 120]. Наблюдения ученых позволяют им говорить о «космизме» фетовского творчества.

Общепризнанными являются влияние М. Ю. Лермонтова на творчество Фета в целом и связь стихотворения «На стоге сена ночью южной...» с лермонтовским «Выхожу один я на дорогу...». В лермонтовской энциклопедии в статье, посвященной А. А. Фету, приводятся цитаты из произведений М. Ю. Лермонтова «Небо и звезды», «Русалка», «Измаил-Бей», «Не верь себе», «Как часто, пестрою толпою окружен», «Есть речи — значенье», «Журна-

лист, читатель и писатель», «Спор», «Нет, не тебя так пылко я люблю» и др., переводы тех же стихотворений Гейне («На севере дуб одинокий», 1841; «Они любили друг друга», 1857), говорится о наличии общих мотивов и приемов, мысли о «невыразимости» эмоции словом. Это позволяет исследователям типологически соотнести творчество Фета и Лермонтова. Многостороннее влияние Лермонтова является фактом, подтвержденным свидетельствами самого Фета: в своих «Воспоминаниях» он пишет о «могучем впечатлении» [Фет 1983: 163], произведенном «чисто лермонтовским романом “Герой нашего времени”», и об «упоении» Лермонтовым [Фет... http].

Ассоциативную связь «На стоге сена ночью южной...» с «Выхожу один я на дорогу...» устанавливает Д. Благой: «Вообще никто из предшественников и современников Фета не писал о звездах так часто, да и в нашей поэзии до Фета красота звездного неба обычно являлась одним из особенно выразительных элементов ночного пейзажа. Пожалуй, только один Лермонтов вышел за эти пределы в строке: “И звезда с звездой говорит”» [Благой 1975: 101]. Автором главы в учебнике литературы близость стихотворений обнаруживается при непосредственном их сопоставлении: в восприятии лирическими героями Вселенной как живого существа, в способности слышать согласный хор звезд, ощущать их «дрожь» [Архангельский 2014: 378]. При этом А. Н. Архангельский отмечает отличие фетовской картины мира от лермонтовской, состоящее в отсутствии в первой из них «Бога». Но учитывая уподобление лирическим героям себя «первому жителю рая» Адаму и появление образа «длани», автор учебной статьи приходит к выводу о внезапном осознании лирическим героем, считавшим себя убежденным атеистом, «божественного присутствия во всем». Он считает, что «стихотворение, которое открывалось картиной одушевленного, всеживого мира природы, завершается внезапной “встречей” героя с тайной Творения». Таким образом, по мнению А. Н. Архангельского, стихотворение становится художественным опровержением «безбожия» мира, произвольным отрицанием атеизма Фета: «Лирический герой и впрямь уподобился Адаму, которого только что сотворил Господь. И потому он видит Вселенную впервые, смотрит на нее свежим, изумленным взглядом, <...> каждый поэт смотрит на жизнь так, будто до него никто ее видеть не мог» [Архангельский 2014: 380].

В последнее время фетовское стихотворение интерпретируют и в связи со стихотворением современного поэта А. Кушнера «Стог» (1966) [Кулагин 2016: 155–174], интертекстуально соотнося с «На стоге сена ночью южной...» через посвящение — Б. Я. Бухштабу и эпиграфом — первыми строчками стихотворения А. А. Фета: «На стоге сена ночью южной / Лицом ко тверди я лежал...».

Стог

На стоге сена ночью южной

Лицом ко тверди я лежал...

А. А. Фет

Я к стогу сена подошел.
Он с виду ласковым казался.
Я боком встал, плечом повел,
Так он кололся и кусался.

Он горько пахнул и дышал,
Весь колыхался и дымился.
Не знаю, как на нем лежал
Тяжелый Фет? Не шевелился?

Ползли какие-то жучки
По рукавам и отворотам,
И запотевшие очки
Покрылись шелковым налетом.

Я гладил пыль, ласкал труху,
Я порывался в жизнь иную,
Но бога не было вверху,
Чтоб оправдать тщету земную.

И голый ужас, без одежд,
Сдавив, лишил меня движений.
Я падал в пропасть без надежд,
Без звезд и тайных утешений.

Ополоумев, облака
Летели, серые от страха.
Чесалась потная рука,
Блестела мокрая рубаха.

И в целом стоге под рукой,
Хоть всей спиной к нему прижаться,
Соломки не было такой,
Чтоб, ухватившись, задержаться!

В статье А. В. Кулагина стихотворение «На стоге сена...» по традиции названо «показательным образцом фетовского “космизма”, передающего, во-первых, ощущение необъятности мироздания и его особой, скрытой от находящегося в “нормальном” состоянии человека, жизни (“И хор светил, живой и дружный, / Кругом раскинувшись, дрожал”), а во-вторых, — “замиранье и смятение” человека, остающегося наедине с бесконечностью» [Кулагин 2016: 157]. А. В. Кулагин характеризует поэтическую мысль Фета как балансирующую «на грани между ощущением надёжности мироустройства и ощущением разверзающейся бездны. Лирический герой испытывает “замиранье” и “смятение”, и всё же есть “мощная длань” творца, которая не даёт “утонуть” в звёздной “глубине”. Фетовское мироощущение в этом смысле вообще гармонично: его герой слит с миром природы» [Кулагин 2016: 159]. И далее лирический герой стихотворения «Стог» А. Кушнера по отсутствию ощущения опоры — той самой «мощной длани», которая поддерживает мироздание: «Но Бога не было вверху...» — противопоставляется лирическому герою Фета, из чего делается вывод о том, что «в стихотворении выражена драма богооставленности и отчаяния человека двадцатого века — века рационального мышления и научно-технического прогресса» [Кулагин 2016: 159–160]. Данная трактовка вписывается в «поле интерпретаций», которое сложилось вокруг фетовского стихотворения и которое в общих чертах опирается на ключевые положения о гармоничности мироощуще-

ния фетовского героя, воплощающейся в его чувстве единства с миром, природой, вселенной, «растворении души в мире», «чувстве поддерживающей длани», «космическом чувстве».

На наш взгляд, смысловое поле стихотворения может быть несколько расширено, если подойти к нему с гипертекстовой позиции. Мы понимаем гипертекст вслед за В. П. Москвиным как «ассоциативное объединение, систему текстов» [Москвин 2015: 15]. Трактовка гипертекста, восходящая к идеям Т. Нельсона, создателя самого термина, и формату электронного гипертекста, представляющего собой «корпус, либо даже открытый ряд текстов (сайтов), объединению которых в единое тематическое либо иное ассоциативное целое служат ссылки (links)» [Москвин 2015: 15], существенно расширяет интерпретационные возможности и позволяет вовлекать в смысловое поле произведения не только интертексты, находящиеся «слева» от анализируемого текста, — пре-тексты. Интерпретация может осуществляться и из «правого» контекста — «послетекстов», то есть текстов, порожденных данным текстом, для которых он выступает пре-текстом, а также «после-текстов», связанных с другими текстами, вовлеченными в гипертекстовые связи.

Большое значение для обоснования возможности «подключения» того или иного произведения к «ассоциативному смысловому целому» имеют идеи С. Г. Бочарова о существовании общего пространства литературных произведений, в котором они «вступают в контакт, иногда их авторами предусмотренный, но чаще непредусмотренный», обусловленный «таинственной силой генетической памяти» [Бочаров 1999: 8]. Основанием для такого «подключения» может служить наличие не только безусловных фактологических доказательств интертекстуальных связей (подтвержденных фактов заимствования, непосредственного влияния), но и перекликающихся образов, выступающих в качестве своеобразных швов, по которым «сшивается» гипертекст.

Важным для объяснения возможности истолкования текста из его «после-текста» является утверждение автора историко-функционального подхода М. Б. Храпченко: «Историческое существование литературных произведений обусловлено не только отношением к ним различных слоев и поколений читателей, но и внутренними свойствами самих творческих созданий. Их содержание, каким бы изменчивым оно ни представало в различные исторические периоды времени, все же не привносится извне, а заключено в них самих, хотя, конечно, временами наблюдается и весьма произвольное их истолкование» [Храпченко 1978: 173]. Именно разность истолкований художественных произведений и совокупность прочтений, по мнению ученого, приближают «к полноте смысла» [Храпченко 1978: 187]. Мы считаем допустимой расширительную трактовку этого утверждения, при которой особыми формами «истолкования» и «прочтения» могут выступать тексты «правого» контекста, связанные интертекстуально. В ее логике попадание элементов текста в определенные смысловые комбинации неслучайно: эти элементы содержали в себе в сверну-

том виде потенциальные смыслы, которые при перенесении в новый контекст, вступая в новые связи, «прорастают» и «распускаются».

Основанием для обнаружения гипертекстовых связей, тех самых «швов», в нашем случае выступает образный ряд, заданный в стихотворении А. А. Фета: ночная твердь с светилами, увиденная лирическим субъектом со стога сена; открывшаяся ему «звездная бездна»; особое состояние лирического субъекта — смятения и трепета при отрыве от земли, «утопанию» в глубине, бездне.

На стоге сена ночью южной
Лицом ко **тверди** я лежал,
И **хор светил, живой** и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал.

Земля, как смутный сон немая,
Безвестно уносила прочь,
И я, как первый житель рая,
Один в лицо увидел ночь.

Я ль несся к **бездне полуночной**,
Иль **сонмы звезд** ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой **бездной** я повис.

И с **замираньем и смятеньем**
Я взором мерил **глубину**,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее **тону**.

Этот образный ряд (за исключением «стога сена» и «смятенья и трепета» лирического субъекта) очевидным образом смыкает стихотворение с предшествующим контекстом, и не только с уже названным стихотворением М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...». Исследователями установлена стилистическая связь стихотворения с традицией религиозно-философской поэзии через отсылку к «Вечернему размышлению о Божием величье...» М. В. Ломоносова (1743) [Архангельский 2014: 379; Благой 1975: 100]. В статье учебника об оде Ломоносова упоминаются для иллюстрации связи поэтических выражений в стихотворении Фета с жанром оды [Архангельский 2014: 379]. Ломоносовская ода упоминается и Д. Благим в связи с другим стихотворением А. А. Фета «Измучен жизнью, коварством надежды...» из первого выпуска «Вечерних огней»: «Своеобразная поэтическая космография этого стихотворения <...>, насквозь пронизана глубоким космическим лиризмом, подобного которому не было в русской поэзии после “Вечернего размышления о божьем величье” Ломоносова: “Открылась бездна, звезд полна // Звездам числа нет. Бездне дна”» [Благой 1975: 100]. В продолжение мысли как пример присутствия «особого космического чувства» в других стихах Фета дается четверостишие из «На стоге сена...».

Наряду с указанными, несколько косвенными связями, можно обнаружить и связь прямую — содержательную: в стихотворении Фета почти полностью повторяется «ситуация», описанная Ломоносовым в оде, причем с использованием тех же образов: «Поля покрыла мрачна **ночь**... **Открылась бездна звезд полна**... Что тонкий пламень в **твердь** разит?»

Песчинка как в **морских волнах**, ...Так я, в **сей бездне углублен**, Теряюсь, мыслями утомлен!». Все величественные проявления Ломоносов приписывает воле Бога-творца: «Скажите ж, коль велик творец?». В державинской оде «Бог» (1784) мы обнаруживаем те же образы-«швы»: «Хаоса бытность довременну Из **бездн** ты вечности воззвал; Как в мразный, ясный день зимой / Пылинки инея **сверкают**, / Вратятся, зыблются, **сияют**, / Так **звезды в безднах** под тобой...», «Как капля, в **море** опущенна, / Вся **твердь** перед тобой сия...», «В **воздушном океане**...». Идея оды — прославление Творца: «Твое создание я, создатель! / Твоей премудрости я тварь, / Источник жизни, благ податель, / Душа души моей и царь!» и осознание пути и смысла человеческого: «Чтоб дух мой в смертность облачился И чтоб чрез смерть я **возвратился**, Отец! — в **бессмертие твое**». В этом контексте фетовские «первый житель рая» и «длань мощная» вполне «прочитываются» как связанные с «божьем величием».

Итак, очевидно, что в фетовском стихотворении воспроизводится высокий одический образ мироздания: библейская «твердь», созданная Богом и названная им небом, сияющая «возженными светилами», «сонмом звезд», вдруг открывающаяся как «бездна» и уподобляющаяся океану, морским волнам, в которую углубляется / возвращается восхищенный ее величием человеческий дух (фетовское «с замираньем» может быть прочитано в этом же эмоциональном ключе).

Разумеется, смысл стихотворения А. А. Фета не сводится к повторению классицистических образов, поскольку следует учитывать и их усложнение последующим романтическим влиянием. Позже «пространство брошенных **светил**», «**хоры** стройные **светил**» появляются в лермонтовском «Демоне», «небесный свод, горящий славой звездной» — в стихотворении Ф. И. Тютчева 1829 года «Сны», а затем в стихотворении «День и ночь» (1839) — «обнаженная бездна», четверостишие из которого было процитировано А. А. Фетом в автобиографической книге «Ранние годы». Интересно, что это четверостишие приведено им при воспоминании о впечатлении, производимом игрой Мочалова в роли Гамлета, который, по мнению А. А. Фета, высказывал в ней не столько Шекспира и его героя, сколько собственную порывистую натуру и «безумное недовольство окружающим миром»: «И вот помимо рокового конфликта случайных событий с психологической подкладкой основного характера, помимо, так сказать, вопроса “почему?” — окончательные результаты этого конфликта выступают с такой силой, что сокровеннейшая глубина аффекта развертывается пред нами:

И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами —
Вот отчего нам ночь страшна!» [Фет 1983: 143]

Очевидно, что в сознании Фета бездны мироздания и бездны душевного переживания ассоциа-

тивно связаны. Причем встреча с любой «бездной» вызывает не только «замиранье», но и страх, в стихотворении «На стоге сена...» — «смятение» (по словарю В. И. Даля, смятение, действие и состояние по глаголу *смятати*: смятение души, **тревога, сомнения, нерешимость**). Это «смятение» не позволяет говорить уже исключительно о положительной эмоциональности стихотворения, о гармоничном мировосприятии лирического героя, о восторге расставания души, как это было в одах М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина.

Перевод стихотворения «На стоге сена...» в несколько иную эмоционально-смысловую плоскость возможен при сопоставлении его с написанным чуть позднее стихотворением А. А. Фета «Как нежишь ты, серебряная ночь...» (1865).

Как нежишь ты, серебряная ночь,
В душе расцвет немой и тайной силы!
О! окрыли и дай мне превозмочь
Весь этот тлен, бездушный и унылый.

Какая ночь! алмазная роса
Живым огнем с огнями неба в споре.
Как океан, разверзлись небеса,
И спит земля и теплится, как море.

Мой дух, о ночь! как падший серафим,
Признал родство с нетленной жизнью звездной,
И, окрылен дыханием твоим,
Готов лететь над этой тайной бездной.

Отметим ассоциативные образные параллели в стихотворении «Как нежишь ты...» и «На стоге сена...»: «Алмазная роса / **Живым** огнем с **огнями неба** в споре» — «*Хор светил, живой и дружный*»; «**И спит земля**» — «*Земля, как смутный сон немая...*»; «Как **океан**, разверзлись небеса» — «*Я взором мерил глубину... / Все невозвратнее тону*»; «Готов лететь над этой тайной **бездной**» — «*Я ль неся к бездне полуночной*».

В целом картина мироздания все та же, но здесь использовано другое сравнение: не «**как первый житель рая**», который «один в лицо увидел ночь», дающее основание для осмысления его как Адама (такую трактовку мы приводили выше), а «Мой дух, **как падший серафим**...». И его отношения с «звездной бездной» другие — не «утопание» в глубине ее, неосознанное и неожиданно случившееся, как бы помимо воли, манящее и пугающее одновременно, а отчетливое ощущение в душе «расцвета немой и тайной силы», признание «родства с нетленной жизнью звездной» и потому сознательное обращение с просьбой к ночи: «О! окрыли и дай мне превозмочь / Весь этот тлен, бездушный и унылый» и выражение готовности «*лететь над*» (а не «*тонуть в...*») звездной бездне. Таким образом, «Как нежишь ты...» выступает как бы продолжением стихотворения «На стоге сена...» — попыткой и потребностью повторения того случайного опыта, но уже осознанно, осмысленно с пониманием его не божественной и богоутверждающей, а скорее демонической («падший серафим») сущности. Напомним, что лермонтовский Демон обещает Тамаре:

Тебя я, вольный сын эфира,
Возьму в **надзвездные края**...

К иному ты присуждена;
Тебя иное ждет страданье,
Иных **восторгов глубина** ...

Пучину гордого познания
Взамен открою я тебе...

Таким образом, в ситуацию вводится мотив познания. Названные ключевые образы и развитие мотива получают отражение в стихотворении А. Блока «Демон» (1916), построенном как обращение Демона к Тамаре. Демон искушает вознесением над «бездной»: «Я на сверкнувший гребень горный / **Взлечу** уверенно с тобой. / Я пронесу тебя **над бездной**, / Её бездонностью дразня». В «соблазнительную речь» включается и обещание удивления от того, что откроется («И, онемев от удивленья, / Ты **узришь новые** миры») и ужаса («Твой будет ужас бесполезный / Лишь вдохновеньем для меня»), и, наконец, обещание полета — растворения («Я улыбнусь тебе: лети / И под божественной улыбкой / **Уничтожаясь** на лету, / Ты **полетишь**, как камень зыбкий, / В **сияющую пустоту**...»). В свете таких ассоциативных связей в строчках: Казалось, будто в **длани мощной** / Над этой бездной я повис — представляется возможным усмотреть далеко не божественное происхождение «длани», при том, что «фетовский атеизм — это общее место» [Бочаров 1999: 328].

Итак, в свете «серафимически-демонического» контекста стихотворение А. А. Фета может быть прочитано как описание опыта трансценденции, то есть выхода за пределы физического мира, природы, в сферу, лежащую по ту сторону, и связанного с познанием тайны мироздания. Причем предметом поэтического изображения становится не акт познания или откровения как такового, не результат открытия, а само мгновение приближения к нему, предчувствия встречи с сокровенным. В этом смысле акцент возможен на *казалось, будто* — не предполагающего действительного наличия спасающей божественной «длани мощной», а передающего только само ощущение «повисания» в пространстве, и выступающего исключительно в роли сравнения для передачи того, что испытывает лирический субъект. И поэтому стихотворение скорее относится не к философским (тем более что «терминов “философская поэзия”, “поэзия мысли” <...> сам он решительно не признавал» [Благой 1975: 95]), поскольку в нем нет мысли и сколь-нибудь отчетливо сформулированной идеи, а к «рефлексивным». В стихотворении «На стоге сена...» дано подробнейшее описание состояния «приближения к тайной бездне» на различных уровнях. На зрительном уровне: лирический герой *видит* дрожание светил, несущиеся сонмы звезд, ночь, уносящуюся землю, глубину; на звуковом: «*слышит*» хор светил, немоту земли; на уровне *ощущения* пространственного положения: повисание над бездной, неопределимого движения навстречу — его к звездам или звезд к нему, утопания в глубине; *эмоционального состояния*: замирание и смятение.

Это содержание становится еще более очевидным при сопоставлении стихотворения со «Стогом» А. Кушнера, для которого фетовское является явно выраженным пре-текстом. В стихотворении А. Кушнера представлена попытка вхождения в то же самое состояние в «аналогичных обстоятельствах»: ночь плюс стог сена. При этом начало выглядит как травестийное, поскольку с первых же строк событие разворачивается в сниженном, подчеркнуто бытовом, физическо-физиологическом контексте: «Я боком встал, плечом повел, / Так он кололся и кусался». А затем появится потная чешущаяся рука, ползающие по рукавам жучки, запотевшие очки и мокрая рубаха. Таким образом, на первый взгляд, снижение ситуации обнаруживает недоверие к трансцендентному опыту лирического субъекта А. А. Фета, развенчание самой возможности подобного переживания: «Не знаю, как на нем лежал / Тяжелый Фет? Не шевелился?».

Однако стог с самого начала ведет себя как существующий на границе двух миров: поэтического — он олицетворяется: дышит, кусается, кажется ласковым, и реалистического бытового: колется, горько пахнет. И это «двойное существование» превращает стог в место перехода в «иной мир», в «жизнь иную», в которую лирический субъект Кушнера и «порывается» («Я порывался в жизнь иную»).

В стихотворении Кушнера через посвящение Б. Я. Бухштабу задается и отсылка к его «Очерку жизни и творчества Фета», в котором в свою очередь «открывается» ссылка на работу Б. Эйхенбаума [Эйхенбаум 1960: 214–218], обнаружившего связь стихотворения А. А. Фета с «Анной Карениной» Л. Толстого: «Ночь, проведенная Левиным на копне и решившая его дальнейшую судьбу, описана по следам фетовской лирики. Психологические подробности опущены и заменены пейзажной символикой, повествовательный метод явно заменен лирическим <...>. Здесь, как и в лирике Фета, начальная, совершенно бытовая, реалистическая ситуация (Левин с мужиками косит сено) разворачивается в ситуацию умозрительную, философскую <...>, захватывая в общий лирический поток жизнь природы и придавая ей символический смысл. Аналогичный ход имеется, например, в стихотворении Фета «На стоге сена ночью южной...» (1857), которое, может быть, и откликнулось в цитированном ноктюрне Толстого» [Бухштаб 1990: 105].

В свете этой отсылки *стог* прочитывается как своеобразная граница между мирами, место вхождения в «жизнь иную», место размышлений и открытий, познания себя и мира. И если фетовский лирический герой оказывается случайно в ситуации «трансцендентного выхода», непосредственно переживает его, никак не связывая с собственным местоположением, то лирический субъект А. Кушнера обладает предзнанием и сознательно пытается повторить опыт, воспроизводя, как в эксперименте, все условия. И эксперимент удастся: выход совершается — «падение в пропасть», как в глубину, в бездну, в которой «все безвозвратнее» тонет лирический герой Фета. Таким образом, достоверность трансцендентного опыта доказана: таинство совершается как по рецепту.

Однако пропасть в стихотворении Кушнера другая — «без звезд и тайных утешений». Усугубляется и эмоциональное состояние: фетовский герой «тонул» с «замираньем и смятеньем», которые были истолкованы исследователями как сочетание страха и восторга, субъект Кушнера в пропасть падает в состоянии ужаса внутреннего и внешнего: голый ужас, без одежд, / Сдавлив, лишил меня движений... **Ополоумев**, облака, Летели, **серые от страха**.

Названные различия, на наш взгляд, обусловлены принципиальной разностью «позиций», из которых совершается трансценденция. Лирический герой А. А. Фета лежит лицом к высокопоэтической «тверди», а не «прозаическому» небу, его погружение происходит в «звездную бездну», опозитизированную одической и романтической традицией. Сама же картина: сонмы звезд, дрожащий живой и дружный хор светил — не оставляет сомнений относительно эстетической оценки открывшегося взору мироздания как воплощенной красоты, кроме которой, по мнению А. А. Фета, поэзию ничто интересовать не должно [Благой 1975: 99]. Следовательно, все событие в фетовском стихотворении разворачивается не в реальной действительности, а в поэтической. Именно особая — поэтическая — позиция наблюдателя открывает мироздание как звездную трепещущую жизнь бездну, обнаруживает устремленное навстречу друг другу движение вселенной и человека и утверждает возможность выхода за границу «земной тщеты».

Лирический же субъект стихотворения «Стог» входит в «заданную» ситуацию со всей телесностью, с той стороны жизни, которую как возможный источник поэзии отвергал А. А. Фет, утверждая неслиянность поэтического мира и мира обыденного, Фета и Шеншина, человека и поэта. Это своего рода эксперимент: что будет, если посмотреть на фетовскую картину не из поэтического пространства, в отвлечении от всего житейского, а из бытового, приземленного, о-земленного, эмпирического. И в описании «эксперимента» зафиксировано, что лирический субъект *видит* ополоумевшие облака, «серые от страха» (вместо тверди), значительную же часть *ощущений* составляют ощущения физически неприятные. Таким образом, перевод ситуации в низкую модальность можно рассматривать как отказ лирического субъекта от всей поэтической традиции и от самой поэтической позиции. Закономерно, что из депозитизированного бытовленного мира, в котором слишком ощутима телесно-физическая «тяжесть», трансценденция депозитизированного сознания совершается как падение в пропасть «без надежд, звезд и тайных утешений», бессмысленное и вызывающее «голый ужас».

Следовательно, в стихотворении прочитывается скорее не трагестирование поэтической традиции и поэтической позиции, а, напротив, их утверждение. В связи с этим, на наш взгляд, представляется возможным говорить не только «о драме богооставленности» в стихотворении А. Кушнера, но и о драме беспозетического и беззвездного существования и познания. Это аргумент «за» фетовскую традицию, вступившую в свое время в оппозицию к утилитар-

ризму в его понимании отношений искусства и действительности.

Через «контакты произведений в пространстве целой литературы» [Бочаров 1999: 8] от М. В. Ломоносова выстраивается особая картина мироздания, представляющего собой ночную сияющую звездную бездну, притягательную и вызывающую трепет человека, в жажде познания стремящегося за границы, пределы земного. Причем первые обращения и вопрошания полны доверия к ней и веры в ее божественную сущность, и потому соприкосновение с ней мыслится как благо, как приобщение к великому, гармоничному и прекрасному целому, что вполне соответствует теологичному и телеологичному сознанию эпохи Просвещения. В романтическом же восприятии «звездная бездна» (М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев) изменяет эмоциональную окраску — к восторгу примешивается чувство тревоги, страха, смятенья. Дух человеческий по-прежнему устремляется к ней, но уже не с целью приобщения к божественной сущности мироздания, а скорее желая преодолеть «тлен земной, бездушный и унылый», «труху», «тщету земную» и испытывает смешанное чувство удивления, восторга и ужаса перед бездной, в которой властвует не Бог, а Демон, наделенный и наделяющий способностью познания — «познания жадный» (М. Ю. Лермонтов, А. А. Блок, А. А. Фет), «счастливый первенец творенья», первый свободный и падший в бездну — вечность Серафим.

Стихотворение А. А. Фета «На стог сена...» в обозначенном нами гипертексте занимает особое место как дающее первое подробное описание состояния человека в момент трансцендентного выхода, как описание очевидно краткого, но эмоционально насыщенного процесса отрыва от земли навстречу звездной бездне. Оно собственно и «доказывает» возможность этого пути в пределах поэтического пространства. Ведь в лермонтовском «Демоне» озвучен пока только *призыв* Демона последовать за ним, ответ на который был сопряжен с физической смертью Тамары, и *обещание* «открыть пучину гордого познания», которое осталось невыполненным, поскольку душа Тамары была «спасена» Ангелом. А позже — в стихотворении А. Кушнера «Стог» доказывается невозможность «надзвездного» выхода из мира «тщеты земной», мира бытовленного и депозитизированного.

И затем уже вкусивший близости со звездной бездной, лирический герой А. А. Фета, «признав родство с нетленной жизнью звездной» («Как нежишь ты, серебряная ночь...»), делает осознанный выбор и выражает готовность «как падший серафим, лететь над этой тайной бездной», в отличие от испугавшейся души Тамары, прижавшейся к «хранительной груди» и заглушающей ужас молитвой.

Таким образом, гипертекстовый подход к анализу стихотворения А. А. Фета позволяет обнаружить в нем потенциально содержащуюся возможность для новых трактовок и представляется продуктивным для применения в практике современного школьного литературного образования. Данный подход, вскрывающий механизм смыслопорождаю-

щей «деятельности» самого текста, может стать дополнением к традиционной методике «инструктивного понимания» классических текстов.

ЛИТЕРАТУРА

Архангельский А. Н. Русский язык и литература: Литература. 10 кл. Углубленный уровень: в 2 ч. Ч. 1: учебник / А. Н. Архангельский, Д. П. Бак, М. А. Кучерская [и др.]; под ред. А. Н. Архангельского. — 2-е изд., стереотип. — М.: Дрофа, 2014.

Благой Д. Мир как красота в «Вечерних огнях» А. Фета. — М.: Художественная литература, 1975.

Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999.

Бочаров С. Г. «Ум мой простить не могу». К столетию смерти Константина Леонтьева. P.S. Заметки к теме «Леонтьев и Фет» // Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999.

Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. — Л.: Наука, 1990.

Кулагин А. В. Фетовские эпитафии в лирике Александра Кушнера // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. — 2016. — № 4. — С. 155–174.

Москвин В. П. Интертекстуальность: Понятийный аппарат. Фигуры, жанры, стили. — Изд. стереотип. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2015.

Храпченко М. Б. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функции литературных произведений // Художественное творчество, действительность, человек. — М.: Советский писатель, 1978.

Чайковский М. Жизнь П. И. Чайковского: в 3 т. — М.: Алгоритм, 1997. — Т. 3.

Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич [Электронный ресурс] // Лермонтовская энциклопедия. — Режим доступа: <http://lermontov.niv.ru/lermontov/dictionary/lermontov-encyclopedia/articles/89/fet-shenshin-afanasij-afanasevich.htm>.

Фет А. А. Воспоминания. — М.: Правда, 1983.

Данные об авторе

Татьяна Владимировна Обласова — доктор педагогических наук, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Институт социально-гуманитарных наук, Тюменский государственный университет (Тюмень).

Адрес: 625003, Россия, г. Тюмень, ул. Володарского, 6.

E-mail: tatianaoblasowa@yandex.ru.

About the author

Tatyana Vladimirovna Oblasova — Doctor of Pedagogy, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Social Sciences, Tyumen States University (Tyumen).

Эйхенбаум Б. Лев Толстой. Семидесятые годы. — Л., 1960.

REFERENCES

Arkhangel'skiy A. N. Russkiy yazyk i literatura: Literatura. 10 kl. Uglub-lenny uroven': v 2 ch. Ch. 1: uchebnik / A. N. Arkhangel'skiy, D. P. Bak, M. A. Kucherskaya [i dr.]; pod red. A. N. Arkhangel'skogo. — 2-e izd., stereotip. — M.: Drofa, 2014.

Blagoy D. Mir kak krasota v «Vechernikh ognakh» A. Feta. — M.: Khudozhestvennaya literatura, 1975.

Bocharov S. G. Syuzhety russkoy literatury. — M.: Yazyki russkoy kul'tury, 1999.

Bocharov S. G. «Um moy prostit' ne mogu». K stoletiyu smerti Konstantina Leont'eva. P.S. Zametki k teme «Leont'ev i Fet» // Syuzhety russkoy literatury. — M.: Yazyki russkoy kul'tury, 1999.

Bukhshtab B. Ya. A. A. Fet. Ocherk zhizni i tvorchestva. — L.: Nauka, 1990.

Kulagin A. V. Fetovskie epigrafy v lirike Aleksandra Kushnera // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. — 2016. — № 4. — S. 155–174.

Moskvin V. P. Intertekstual'nost': Ponyatiynnyy apparat. Figury, zhanry, stili. — Izd. stereotip. — M.: Knizhnyy dom «LIBROKOM», 2015.

Khrapchenko M. B. Zhizn' v vekakh. Vnutrennie svoystva i funktsii literaturnykh proizvedeniy // Khudozhestvennoe tvorchestvo, deystvitel'nost', chelovek. — M.: Sovetskiy pisatel', 1978.

Chaykovskiy M. Zhizn' P. I. Chaykovskogo: v 3 t. — M.: Algoritm, 1997. — T. 3.

Фет (Shenshin) Afanasiy Afanas'evich [Elektronnyy resurs] // Lermontov-skaya entsiklopediya. — Rezhim dostupa: <http://lermontov.niv.ru/lermontov/dictionary/lermontov-encyclopedia/articles/89/fet-shenshin-afanasij-afanasevich.htm>.

Fet A. A. Vospominaniya. — M.: Pravda, 1983.

Eykhensbaum B. Lev Tolstoy. Semidesyatye gody. — L., 1960.

УДК 821.161.1-1(Цветаева М. И.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-8,445

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.08

М. Г. Милютина

Ижевск, Россия

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АНТОНИМИИ И СИНОНИМИИ & ИГРА СО СМЫСЛАМИ (НА ПРИМЕРЕ ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ)

Аннотация. Актуальным представляется изучение отношений между синонимами и антонимами в художественном контексте. В статье рассматривается взаимодействие антонимов и синонимов, на котором построена тонкая смысловая игра, нередко встречающаяся в стихотворных текстах М. И. Цветаевой, являющейся смелым и талантливым экспериментатором над поэтическим языком. Проанализировано несколько отрывков из стихотворений Цветаевой: «Тоска по родине», «Бежит тропинка с бугорка...», «Седина — в висок», «Гибель от женщины. Вот — знак...». Высвечивание одних семантических признаков и гашение других, сопоставление, а не противопоставление антонимов позволяет Цветаевой сделать смысловую границу между синонимами и антонимами подвижной. Такая подвижность смыслов, их зияние играет важную роль, помогая создавать особую эмоциональную напряженность стихотворений. В смысловую синонимо-антонимическую игру втягиваются у Цветаевой лексемы тематической группы «здание, строение»: *дом, гоститаль, казарма* («Тоска по родине...»); *замок, сарай* («Бежит тропинка с бугорка...»). В первом случае синонимизация контекстуальных антонимов подчеркивает равнодушие лирической героини, во втором, напротив, романтическую восторженность детского ощущения мира. В отрывке из стихотворения «В седину — висок» для актуализации необходимых смысловых нюансов Цветаева опирается на этимологическое значение слов *розные* и *разные*. В отрывке из стихотворения «Гибель от женщины. Вот — знак...» синонимами становятся контекстуальные антонимы *Серафим* и *Орленок*, подчеркнута разведенные знаком тире по разным полюсам семантического пространства.

Ключевые слова: антонимия; синонимия; поэтические тексты; русские поэтессы; поэтическое творчество.

M. G. Milyutina

Izhevsk, Russia

THE INTERACTION BETWEEN ANTONYMY AND SYNONYMY & THE GAME WITH SEMANTICS (BASED ON THE M. I. TSVETAEVA'S POEMS)

Abstract. Nowadays the study of relationships between synonyms and antonyms is relevant in the literary context. This article considers the interaction between antonymy and synonymy based on a delicate semantic play in poetic texts by M. I. Tsvetaeva who is a courageous and talented experimenter over the poetic language. In this article analyzed the fragment of Tsvetaeva's famous poem «Toska po rodine», «Bezhit tropinka s bugorka...», «Sedina — v visok», «Gibel ot zhenshhiny. Vot — znak...». Tsvetaeva makes a semantic line between synonyms and antonyms mobile by means of actualization and deactualization some semantic features, comparing but not contraposing antonyms. Such mobility of meanings, their gaping plays an important role and helps to create a special emotional tension of poems. Lexemes of thematic group «zdanie, stroenie»: *dom, gospital', kazarma* («Toska po rodine...»); *zamek, saraj* («Bezhit tropinka s bugorka...») M. I. Tsvetaeva involve in semantic synonymo-antonymic game. In the first case, the synonymization of contextual antonyms accents the indifference of the lyrical heroine, but in the second case, emphasizes the romantic delight of the child's sense of the world. Tsvetaeva draws on the etymological meaning of the words '*roznye*' and '*raznye*' in the passage of the poem «Sedina — v visok». She does it to actualize the necessary semantic nuances. In the excerpt from the poem «Gibel' ot zhenshhiny. Vot — znak...» contextual antonyms *Serafim* and *Orlionok* become are synonyms, which specially are split by dash into different poles of the semantic space.

Keywords: antonym; synonymy; poetic texts; Russian poetess; poetry writing.

Общепризнано, что изучение антонимической системы является неполным без учета ее взаимосвязей с системой синонимической. Синонимы и антонимы рассматриваются как два взаимосвязанных вида лексических оппозиций, разница между которыми состоит лишь в том, что антонимы выражают семантические отношения между полярными членами тематической группы, а синонимы — отношения между ближайшими членами этой группы [Новиков 1966: 81].

Вопрос о том, насколько антонимы «антонимичны» синонимам, Б. Ю. Норман считает не таким парадоксальным, как кажется на первый взгляд: «Получается, что вся разница — в соотношении общей и специфической частей в значении слов: у синонимов она приближается к нулю. Однако так дело обстоит в теории. На практике же даже минимальное семантическое расхождение, специфический «остаток значения» двух синонимов может быть «раздут», абсолютизирован — и тогда синонимы

превращаются в контекстуальные антонимы» [Норман 2011: 22].

Антонимическое употребление синонимов Ю. Н. Караулов называет *антосинонимией*, а синонимическое употребление антонимов — *синоантонимией* [Караулов 1976: 115–118].

На сегодняшний день актуальным представляется изучение синонимо-антонимических отношений в речевом аспекте. При этом исследователи отмечают высокую степень диффузности и варьирования в речевой реализации связей между синонимами и антонимами [Райская 2013: 158].

Особенно интересно проследить динамику многообразных семантических взаимосвязей между синонимами и антонимами в художественном тексте. Еще более интересно сделать это на материале цветаевских текстов, потому что Цветаева, «чрезвычайно далеко заведенная речью» [Бродский 1997], является одним из наиболее интересных мыслителей своего времени, а ее тексты, как поэтические, так и прозаические, — проявлением креативности уни-

кальной языковой личности. М. В. Ляпон отмечает пристрастие Цветаевой к опровержению аксиом, к столкновению «да» и «нет», к игре альтернативы и тождества [Ляпон 2011: 655].

На взаимодействии антонимических и синонимических отношений может быть построена тонкая языковая игра, которая нередко встречается в стихотворных текстах М. Цветаевой, являющейся смелым и талантливым экспериментатором над поэтическим языком. «“Игра слов и смыслов”, — какую-нибудь книгу свою я так назову» [М. Цветаева — Б. Пастернак 2004: 390].

Проанализируем отрывок из известного стихотворения М. И. Цветаевой «Тоска по родине».

*Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морюшка!
Мне совершенно всё равно —
Где совершенно-одинокой
Быть, по каким камням **домой**
Брести с кошелкою базарной
В **дом** и не знающий, что — мой,
Как **госпиталь**, или **казарма**...*

«Исследователи творчества М. Цветаевой неоднократно обращали внимание на это стихотворение, отмечая его эмоциональную напряженность», — пишет Л. Г. Зубова [Зубова 1989: 50]. Особую роль в этом стихотворении, написанном в годы эмиграции и скитаний по чужим домам (3 мая 1934 г.), безусловно, играет контраст, формируемый различными языковыми средствами, в том числе контекстуальными антонимами и синонимами.

В словаре лингвистических терминов Т. В. Жеребило обнаруживаем подразделение как антонимов, так и синонимов на языковые и контекстуальные.

«Выделяются следующие типы антонимов: 1) по степени зависимости от контекста: а) контекстуальные (речевые) — слова, семантическая противоположность которых проявляется только в контексте: *блеск — нищета; вода — камень*; б) языковые антонимы — слова, противоположность которых проявляется в изолированном виде...» [СЛТ 2010: 409].

«Синонимы делятся на группы <...> 1) по степени зависимости от контекста: а) контекстуальные (речевые) синонимы — слова, семантическое сходство которых проявляется только в контексте; б) языковые — слова, семантическое сходство которых проявляется изолированно, без контекста: *крепкий, прочный, твердый*...» [СЛТ 2010: 414].

В стихотворении «Тоска по родине» лирическая героиня М. Цветаевой отмечает, что ей, в сущности, безразлично («всё равно»), что именно считать своим домом. Она подчеркивает, что на чужбине ей приходится не жить, а выживать, и это делает ее равнодушной ко всему. Это равнодушие подчеркнуто с помощью тонкой смысловой игры с контекстуальными антонимами и синонимами. В приведенном отрывке интересующие нас лексемы выделены жирным курсивом.

С одной стороны, лексема *дом* антонимична, противоположна по значению и *госпиталю*, и *казарме* как понятие, соединяющее в себе две дифференциальные семы, актуализированные (по каким

камням домой / Брести с кошелкою базарной)¹ в контексте стихотворения: «1) здание, строение, предназначенное для жилья [БТСРЯ 2000: 272], 2) *своё* жильё, *собственное* жилище»² [СЕМ2 <http://987>]. Обозначенных сем не имеют ни лексема *госпиталь*, ни лексема *казарма*, так как они либо не предназначены для жилья (госпиталь — предназначен для лечения), либо не являются своим жильем (казарма предназначена для проживания военных или рабочих).

С другой стороны, лексема *дом* является контекстуальным синонимом и к лексеме *госпиталь*, и к лексеме *казарма*, поскольку все они обладают общей семой «здание, строение, помещение», также актуализированной в контексте стихотворения, но уже с помощью сравнения. В словарях синонимов, в том числе в «Новом объяснительном словаре синонимов» Ю. Д. Апресяна, синонимическая связь между указанными лексемами прямо не обозначена. Но это свидетельствует лишь о том, что *дом*, *госпиталь* и *казарма* не являются языковыми синонимами. Опосредованную связь между ними через архисему³ «здание, строение, помещение» можно установить. Ср.: *дом* — «Здание, строение, предназначенное для жилья, для размещения различных учреждений и предприятий». В словарной дефиниции лексемы *казарма* обнаруживается сходная архисема: *казарма* — «Особое здание для размещения воинской части // В России до 1917 г.: здание для рабочих при фабрике, промысле и т. п.» [БТСРЯ 2000: 409]. В словарной дефиниции лексемы *госпиталь* высвечивается, в первую очередь, сема «учреждение», потому что для этого заведения важен именно «особый режим работы». Однако *госпиталь* — это все-таки тоже здание, строение, помещение. Стоит обратить внимание и на отрицательные семантические коннотации, связанные с переносным значением лексемы *казарма*, которые, как представляется, тоже значимы в контексте стихотворения Цветаевой: «*Неодобр.* Некрасивое, унылое, построенное по шаблону здание. <Казарменный. К-ая жизнь. К. порядок. Здание казарменного вида>» [БТСРЯ 2000: 409]. Лирическая героиня настолько безразлична ко всему, что даже некрасивое, унылое, построенное по шаблону здание готова считать домом⁴. Семантические коннотации лексемы *дом* прямо противоположны. Ю. Д. Апресян отмечает наличие положительных культурных коннотаций у этой лексемы: «дом — средоточие семейных и культурных традиций» [НОСС 2004: 286].

В контексте стихотворения значимое отсутствие семы «свое жильё» в лексеме *дом* подчеркнуто с помощью отрицательной частицы и притяжательного местоимения («не знающий, что мой»), а также с помощью сравнения («как»). Потому что

¹ С кошёлкою базарной обычно идут в свой дом, туда, где живут.

² Здесь автор статьи опирается на дефиницию Русского семантического словаря. Толкового словаря, систематизированного по классам слов и значениям» под общей ред. Н. Ю. Шведовой, размещенного на сайте «Словари.ру» (сокр. СЕМ2). Условные сокращения приведены согласно данному сайту.

³ Гиперсема (архисема, родовая сема), обозначающая класс объектов: растение, животное, глаголы речи и др. [СЛТ 2010].

⁴ Щемящее чувство бездомности отчетливо выражено и в строчках из стихотворения 1922 года: *Над сказочнейшим из сиротств / Вы смилостивились, казармы!*

дом, к которому бредет лирическая героиня Цветаевой, не является для нее своим, точно так же, как не являются своим жильем ни госпиталь, ни казарма. Именно поэтому лексема *дом*, теряя обе дифференциальные семы, указанные выше, становится синонимом к понятиям *госпиталь* и *казарма*.

На возможность нейтрализации системных языковых противопоставлений и превращения антонимов в синонимы у М. Цветаевой обращает внимание Л. Г. Зубова, анализируя взаимоотношение обозначений черного, белого и красного цветов. Исследовательница отмечает, что универсальная для всех времен и культур оппозиция черного и белого, предопределенная антонимическими свойствами данных цветовых слов в их переносных и символических значениях, получает у Цветаевой нетрадиционную интерпретацию [Зубова 1989: 26]. Подобная нейтрализация — только уже не системных языковых противопоставлений, а индивидуально-авторских, контекстуальных — наблюдается и в приведенном примере.

Подвижность смысловой границы между синонимами и антонимами особенно остро ощущается в приведенном контексте, который как будто специально выстроен поэтессой таким образом. Еще Л. А. Новиков обратил внимание на способность антонимов выражать в речи разные смысловые отношения: не только противопоставления, но и соединения, разделения, дополнения, сопоставления, сравнения и др. [Новиков 1973: 126]. В данном случае антонимы, будучи словами противоположными по смыслу, сопоставляются, при этом задействуются их синонимические связи и отношения: на первый план выходит общее, а не различия в их смысловых отношениях, при этом «синонимическое различие формирует особую речевую экспрессивность» [Корюкина 2013: 427]. За счет тонкой языковой игры в контексте последовательно высвечиваются сначала антонимические, а затем синонимические отношения между лексемами *дом*, *госпиталь*, *казарма*, и именно таким путем создается особое эмоциональное напряжение, на которое обращают внимание исследователи этого стихотворения. Для того чтобы показать высокую степень эмоциональной опустошенности лирической героини, Цветаевой сначала нужно было противопоставить *дом* как свое, родное жилище, как средоточие семейных и культурных традиций и *не дом* как чужое, не свое жилище, как помещение для временного проживания, которое похоже на госпиталь или казарму, а уже затем сопоставить их, сравнить, поставить в один ряд.

С опорой на ту же тематическую группу Цветаева осуществляет языковую игру, основанную на зиянии смыслов между контекстуальными антонимами и синонимами, и в отрывке из стихотворения 1910–1911 года «Бежит тропинка с бугорка...», входящего в цикл «Ока» и проникнутого противоположным равнодушию «Тоски по родине» чувством:

...О, дни, где утро было рай
И полдень рай и все закаты!
Где были шпагами лопаты
И замком царственным сарай.

В этом примере контекстуальные антонимы *замок* и *сарай* противопоставлены как нечто грандиозное чему-то допотопному в архитектуре. Ср.: *замок* — «2. О дворцах, больших зданиях затейливой архитектуры» [БТСРЯ 2000: 333]; *сарай* — «1. Крытое хозяйственное строение, обычно без потолочных перекрытий» [БТСРЯ 2000: 1149]. Эпитет *царственный* усиливает, подчеркивает смысловую пропасть между *замком* и *сараем*, превращая их из контрарных антонимов в контрадикторные¹. Тем более экспрессивным становится их смысловое сведение до полных² контекстуальных синонимов. Приравнивание этих лексем происходит через экзистенциальный глагол *были*: *Сарай был* (в детстве. — М. М.) *царственным замком*. Экзистенциальный глагол является наиболее частотным средством для построения риторического топоса «тождество», который, в свою очередь, является частью более крупного топоса «определение», или, точнее, «изречение». «Тождество условно, — утверждает А. А. Волков, — поскольку установление тождества предполагает выделение определенных характеристик и признание их значимыми и достаточными для того, чтобы рассматривать предметы мысли как равнозначные» [Волков 2001: 90]. Лирическая героиня Цветаевой рассматривает как равнозначные предметы мысли *сарай* и *царственный замок*.

Рассмотрим еще один пример, в котором для актуализации необходимых смысловых нюансов Цветаева опирается в том числе на этимологическое значение слова. Это отрывок из стихотворения «В седину — висок» (22 января 1925 г.), написанного, как и «Тоска по родине», в эмиграции:

...Не в пуху — в пере
Лебедином — брак!
Браки *розные* есть, *разные* есть!
Как на знак тире —
Что на тайный знак
Брови *взрагивают* —
Заподозреваешь?

Как известно, стихотворение «В седину — висок...» М. И. Цветаевой является поэтическим откликом на книгу стихов Б. Пастернака «Сестра моя — жизнь», на каждый слог которой лирическая героиня оборачивается, каждый стих которой останавливает ее. Встреча двух поэтов-побратимов изображается с помощью метафоры «брак». А единство и противоположность двух равных по силе творческих стихий описывается с опорой на контекстуальные антонимы *розные* и *разные*. Начинается приведенный от-

¹ АНТОНИМЫ КОНТРАДИКТОРНЫЕ. Противоречащие антонимы, обозначающие противопоставленность предметов, признаков, процессов, отношений. Наличие одного из них исключает наличие другого: *жизнь* — *смерть*, *война* — *мир*, *добро* — *зло* [СЛТ 2010: 35].

АНТОНИМЫ КОНТРАРНЫЕ (ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ). Антонимы, обозначающие противопоставленность предметов, признаков, процессов, отношений, допускающие включение в свой состав «среднего» члена парадигмы, т. е. слова с нейтральной окраской, от которого берут отсчет позитивный и негативный члены парадигмы: *быстрый* — *умеренный* — *медленный* [СЛТ 2010: 35].

² СИНОНИМЫ ПОЛНЫЕ. Слова, тождественные по смыслу: *бросать* — *кидать*, *глядеть* — *смотреть* [СЛТ 2010: 325].

рывок также с противопоставления слов, близких, синонимичных в прямом значении: *пух* и *перо* — это материал, которым набивают пуховые перины для новобрачных. В одной из словарных дефиниций у этих лексем есть общая сема «пух»: а) очень мелкие, нежные, ближайшие к коже, пушистые перышки у птиц; б) перина, подушка, одеяло, набитые такими перьями [ТСРЯ 2000 https]. Антитеза же здесь построена на противопоставлении прямого значения лексемы *пух*, приведенного выше, и пучка переносных значений лексемы *перо*, одинаково важных по смыслу, перетекающих одно в другое и (пользуясь словами самой Цветаевой из этого же стихотворения) буквально *расслаивающихся, как свет в оке*: «2. Полный стерженёк, взятый из крыла крупной птицы (гуся, лебедя и т. п.), очиненный, заострённый и расщеплённый на конце (как орудие письма до изобретения стальных перьев). 3. Стальная продолговатая изогнутая пластинка с заострённым и расщеплённым концом (для писания чернилами, тушью и т. п.) <.> (ручка для письма, в которой чернила равномерно автоматически подаются на кончик пера). 4. только ед. Символ искусства писателя, писательского труда. *Собратья по перу. Владеть пером* (писать искусно, мастерски)» [БТСРЯ 2000: 825]. В «Толковом словаре русского языка» Д. Н. Ушакова ряд актуальных для понимания анализируемого контекста значений еще шире, в частности, представлено также следующее значение лексемы *перо*: «5. перен., только ед. Та или иная писательская манера, тот или иной характер писательского таланта, стиля» [ТСРЯ 2001: 368]. Контекстуальная антонимия выстроена здесь с опорой на признаки: бытовое, мещанское (*пух*) — поэтическое, творческое, искусное, мастерское (*перо*). Пользуясь словами Л. Г. Зубовой [Зубова 1989: 26], можно сказать, что контраст у Цветаевой предельно обнажен в парадоксальных сближениях и отталкиваниях прямого значения слова *пух* и переносно-символических значений слова *перо*.

Еще более интересно проследить игру со смыслами в антонимическом соотношении «*браки розные есть, разные есть*». Этимологически выделенные жирным курсивом слова — полные синонимы: «Разный — цслав. форма, вместо исконнорусск. *ро́зный* ср. *рознь*, *пóрознь*, ст.-слав. *разьно* *диáфoрoс* (Супр.) [ЭС 1987, т. 3: 434]. И на первый взгляд, Цветаева всего лишь подчеркивает через открытое использование синонимов основной смысл: разницу творческой манеры при сходстве главного — духовного родства. Однако, с другой стороны, прилагательные *розный* и *разный* противопоставлены друг другу как обособленный, вызывающий рознь, вражду, соперничество и, с другой стороны, просто неодинаковый, непохожий. Сопоставим значение прилагательного *розный*, представленное в этимологических словарях и, за редким исключением, не отраженное в современных толковых словарях, и значение прилагательного *разный*, отраженное в современных толковых словарях:

Розный — «Рóзный рознь, укр. *різно*, *різний* “разный”, блр. *ро́зны*, др.-русск. *розьно* (СПИ), *розьнь* “вражда”, ст.-слав. *разьнь* *диáфoрoс* (Супр.),

болг. *ра́зен*, *ра́зна*, *ра́зно*, словен. *gázan*, *gázna*, чеш. *gůzný* “разный, отдельный, разрозненный”, словц. *gôznu*, польск. *góznu*, в.-луж. *gózno* “врозь” [ЭС 1987, т. 3: 496]. В словаре Ефремовой находим следующее истолкование: «ро́зный — *прил. устар.* 1) Раздельный, обособленный» [НСРЯ 2000. https]. У В. Даля находим: «ро́зный — все, что врознь, отчего поро́знь; разрозненный, раздельный, отдельный, неместный, по расстойню, по времени, или по подбору» [ТСЖВЯ 1999: 101].

Разный — «1. Неодинаковый, непохожий; несходный в чём-л. 2. Иной, другой, не один и тот же. 3. Разнообразный, различный, всевозможный» [БТСРЯ 2000: 1077].

Получается, что Цветаева подчеркивает, в первую очередь, разницу между творческими союзами (*браки розные есть, разные есть*), в которых единство противоположностей замешано на борьбе (тютчевском «роковом слиянии» и «роковом поединке») или основано на взаимодополнении непохожих индивидуальностей, творческих стихий — неба и моря, — перевернутых друг в друга (*Небо! — морем в тебя окрашиваюсь*).

И еще один интересный для анализа антонимических и синонимических отношений отрывок из стихотворения Цветаевой «Гибель от женщины. Вот — знак...» 1916 года, обращенного к О. Э. Мандельштаму.

*...Голыми руками возьмут — ретив! упрямя!
Криком твоим всю ночь будет край звонок!
Расстреляют крылья твои по всем четырем ветрам!
Серафим! — Орленок!*

Серафимом и Орленком именуется не просто мужчина, для которого гибельна женская власть над ним (женщина как искушение), но мужчина-поэт, а он небесен, крылат. Здесь тире — излюбленный авторский знак препинания (*тайный знак* из предыдущего примера), — то ли соединяет плохо соединимое, то ли разъединяет нечто цельное по смыслу. О. Г. Ревзина утверждает, что знаки препинания в поэтических текстах Цветаевой, в том числе тире, выступают как семантически насыщенные выразительные средства [Ревзина 1989: 215]. Важно учитывать, что лексемы *Серафим* и *Орленок* являются в данном случае реминисцентными знаками [Ревзина 1989: 209]. Именно в этом качестве, обладая шлейфом культурных ассоциаций, они сопоставляются друг с другом, уточняя мысль автора, т. е. выступают как контекстуальные синонимы. Но синонимизация происходит на базе антонимических отношений. Акцент сделан на общем в семантике выделенных лексем: важно, что и Серафим, и Орленок — это крылатые существа¹, стоящие на высшей ступени

¹ СЕРАФИМ [от др.-евр. *seraph* (*serafim*)] Религ. В христианской и иудейской мифологии: один из ангелов, стоящих на высшей ступени небесной иерархии, ближайших к престолу Божьему (изображается в облике человека с шестью крыльями, из которых двумя он закрывает лицо, двумя — ноги, с помощью двух оставшихся летает, непрерывно славя Господа) [БТСРЯ 2000: 1176].

ОРЕЛ. Важнейший символ, эмблема всевидящих богов неба и солнца, правителей, а также воинов. Ассоциируется с величием, властью, господством, победой, отвагой, вдохновением, духовным подъемом. Орел — властелин воздуха — один из

своей иерархии и обладающие особыми качествами, отмеченными в словаре Дж. Тресиддера: величием, властью, господством, победой, отвагой, вдохновением, духовным подъемом [Тресиддер 1999: 255]. При этом соединены / разведены знаком тире лексемы антонимичные: в их семантике, помимо общего, есть и особенное: 1) одно из этих существ (Серафим) уже приблизилось к Богу / к совершенству, а второе (Орленок) только начинает свой полет к нему; 2) одно есть существо горнего мира, а второе — существо земное, человек с особой судьбой, образ которого оказался запечатленным в культуре¹. Однако при всем несходстве этих существ «растреплют крылья» и тому, и другому.

Как и в первом проанализированном отрывке из стихотворения «Тоска по родине...», в данном случае контекстуальные антонимы *Серафим* и *Орленок*, подчеркнута разведенные знаком тире по разным полюсам семантического пространства, на самом деле сопоставляются. Задействованными оказываются их синонимические связи и отношения: на первый план выходит общее, а не различное в их смысловых отношениях, при этом, как уже было отмечено, синонимическое различие формирует особую речевую экспрессивность. Знак тире оказывается как нельзя более подходящим для данного контекста, помогая не только правильно его истолковать, но и подчеркнуть его семантическую глубину. Как указывает О. Г. Ревзина, кроме связи с интонационным (установка на произнесение) и синтаксическим уровнями, цветаевские знаки препинания (и в том числе тире. — М. М.) непосредственно «сопряжены с многопланностью поэтической ткани текста» [Ревзина 1989: 215].

Проанализированные в статье примеры убеждают в том, что опора на синонимико-антонимические связи помогает М. Цветаевой выстраивать многоплановые, неоднозначные смысловые отношения. При этом зависимость удельного веса слова от контекста, отмеченная И. Бродским, у поэтессы, действительно, велика. Поэтому для М. И. Цветаевой «игра со смыслами», построенная на взаимодействии антонимии и синонимии, является одним из интереснейших и одновременно сложнейших приемов формирования смыслового пространства текста, его экспрессивизации.

наиболее однозначных и универсальных символов, воплощающих мощь, скорость и другие признаки мира животных во всем своем величии. Он не только спутник всех великих богов, но часто их прямая персонификация <...> В средневековой христианской иконографии орел ассоциируется с вознесением Христа, с молитвами, посылаемыми к небесам, с нисхождением милости Божьей и победой над злом <...> [Тресиддер 1999: 255–256].

¹ В 1914 г. М. Цветаева писала В. В. Розанову, что она «шестнадцать лет безумно полюбила Наполеона I и Наполеона II, целый год жила без людей, одна в своей маленькой комнатке, в своем огромном мире» [Цветаева 1994, т. 4: 124].

Э. Ростан посвятил поэтическую драму «L'Aiglon» 2 («Орленок») жизни и судьбе сына Наполеона — Наполеону II. В сознании Цветаевой культ Наполеона и его сына, герцога Рейхштадтского, был, по-видимому, связан прежде всего с образом, созданным Ростаном. Именно Aiglon Ростана называет Цветаева главным, любимым героем ранней юности [Стрельникова 2009: 109].

ЛИТЕРАТУРА

Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. — СПб.: Норинт, 2000. — (сокр. БТСРЯ).

Бродский о Цветаевой: интервью, эссе [Электронный ресурс]. — М.: «Независимая газета», 1997. — Режим доступа: <http://bookworm-quotes.blogspot.ru/2009/10/1979.html> (дата обращения: 09.10.2017).

Волков А. А. Курс русской риторики. — М.: Издательство храма св. муч. Татианы, 2001. — 480 с.

Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. — М.: Русский язык, 1999. — Т. 4: Р — Ү. — 688 с. — (сокр. ТСЖВЯ).

Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Электронный ресурс]. — М.: Русский язык, 2000. — Режим доступа: <https://www.efremova.info> (дата обращения: 12.02.2018). — (сокр. НСРЯ).

Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. — 5-е изд., испр. и доп. — Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. — 486 с. — (сокр. СЛТ).

Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. — Л.: Издательство Ленингр. ун-та, 1989. — 264 с.

Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. — М.: Наука, 1976. — 356 с.

Корюкина Е. С. Парадиастола как риторический прием // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Филология. — 2013. — № 6 (1). — С. 426–428.

Ляпон М. В. Парадоксальная логика как режим мышления // Слово и язык: сборник статей к восьмидесятилетию академика Ю. Д. Апресяна. — М.: Языки славянских культур, 2011. — С. 655–665.

Марина Цветаева — Борис Пастернак. «Души начинают видеть». Письма 1922–1936 гг. — М.: Вагриус, 2004. — 719 с.

Новиков Л. А. Логическая противоположность и лексическая антонимия // Русский язык в школе. — 1966. — № 4. — С. 79–87.

Новиков Л. А. Антонимия в русском языке: Семантический анализ противоположности в лексике. — М.: Высшая школа, 1973. — 290 с.

Норман Б. Ю. Грамматика говорящего: От замысла к высказыванию. — М.: Либроком, 2011. — 230 с.

Новый объяснительный словарь синонимов русского языка [Электронный ресурс] / авторы словарных статей: В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, Е. Э. Бабаева, О. Ю. Богуславская, И. В. Галактионова, М. Я. Гловинская, С. А. Григорьева, Б. Л. Иомдин, Т. В. Крылова, И. Б. Левонтина, А. В. Птенцова, А. В. Санников, Е. В. Урысон; под общ. рук. акад. Ю. Д. Апресяна. — 2-е изд., исправ. и доп. — М.; Вена: Языки славянской культуры: Венский славистический альманах, 2004. — Режим доступа: http://www.ruslang.ru/text_noss2_title (дата обращения: 09.10.2017). — (сокр. НОСС).

Райская Л. М. Взаимодействие лексической антонимии и синонимии в русском народном говоре // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов: Грамота, 2013. — № 7 (25): в 2-х ч. — Ч. II. — С. 158–161.

Ревзина О. Г. Выразительные средства поэтического языка М. Цветаевой и их представление в индивидуально-авторском словаре // Язык русской поэзии XX века: сборник научных трудов / отв. ред. В. П. Григорьев. — М.: Институт русского языка АН СССР, 1989. — 223 с.

Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значениям [Электронный ресурс] / под общей ред. Н. Ю. Шведовой. — Режим доступа: <http://www.slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068> (дата обращения: 09.10.2017). — (сокр. СЕМ2).

Стрельникова Н. Д. Марина Цветаева и Эдмон Ростан // Вестник СПбГУ. Язык и литература. — 2009. — № 3. — С. 109–115.

Толковый словарь русского языка: в 3 т. / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. — М.: Вече, Мир книги, 2001. — Т. 2. Н — П. — 688 с. — (сокр. ТСРЯ).

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 448 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва. — 2-е изд., стер. — М.: Прогресс, 1987. — Т. 3 (Муза — Сят). — 832 с. — (сокр. ЭС).

Цветаева Марина. Собрание сочинений: в 7 томах. — М.: Эллис Лак, 1994. — Т. 4. Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. — 688 с.

REFERENCES

Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka / pod red. S. A. Kuznetsova. — SPb.: Norint, 2000. — (sokr. BTSRYa).

Brodskiy o Tsvetaevoy: interv'yu, esse [Elektronnyy resurs]. — M.: «Nezavisimaya gazeta», 1997. — Rezhim dostupa: <http://bookworm-quotes.blogspot.ru/2009/10/1979.html> (data obrashcheniya: 09.10.2017).

Volkov A. A. Kurs russkoy ritoriki. — M.: Izdatel'stvo khrama sv. much. Tatiany, 2001. — 480 s.

Dal' V. Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. — M.: Russkiy yazyk, 1999. — Т. 4: R — Y. — 688 s. — (sokr. TSZhVYa).

Efremova T. F. Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolkovno-slovoobrazovatel'nyy [Elektronnyy resurs]. — M.: Russkiy yazyk, 2000. — Rezhim dostupa: <https://www.efremova.info> (data obrashcheniya: 12.02.2018). — (sokr. NSRYa).

Zherebilo T. V. Slovar' lingvisticheskikh terminov. — 5-e izd., ispr. i dop. — Nazran': OOO «Piligrim», 2010. — 486 s. — (sokr. SLT).

Zubova L. V. Poeziya Mariny Tsvetaevoy: Lingvisticheskyy aspekt. — L.: Izdatel'stvo Leningr. un-ta, 1989. — 264 s.

Karaulov Yu. N. Obshchaya i russkaya ideografiya. — M.: Nauka, 1976. — 356 s.

Koryukina E. S. Paradiastola kak ritoricheskyy priem // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. Filologiya. — 2013. — № 6 (1). — S. 426–428.

Lyapon M. V. Paradoksal'naya logika kak rezhim myshleniya // Slovo i yazyk: sbornik statey k vos'midesyatiletuyu akademika Yu. D. Apresyana. — M.: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2011. — S. 655–665.

Marina Tsvetaeva — Boris Pasternak. «Dushi nachinayut videt'». Pis'ma 1922–1936 gg. — M.: Vagrius, 2004. — 719 s.

Novikov L. A. Logicheskaya protivopolozhnost' i leksicheskaya antonimiya // Russkiy yazyk v shkole. — 1966. — № 4. — S. 79–87.

Novikov L. A. Antonimiya v russkom yazyke: Semanticheskyy analiz protivopolozhnosti v leksike. — M.: Vysshaya shkola, 1973. — 290 s.

Norman B. Yu. Grammatika govoryashchego: Ot zamysla k vyskazyvaniyu. — M.: Librokom, 2011. — 230 s.

Novyy ob'yasnitel'nyy slovar' sinonimov russkogo yazyka [Elektronnyy resurs] / avtory slovarnykh statey: V. Yu. Apresyan, Yu. D. Apresyan, E. E. Babaeva, O. Yu. Boguslavskaya, I. V. Galaktionova, M. Ya. Glovinskaya, S. A. Grigor'eva, B. L. Iomdin, T. V. Krylova, I. B. Levontina, A. V. Ptentsova, A. V. Sannikov, E. V. Uryson; pod obshch. ruk. akad. Yu. D. Apresyana. — 2-e izd., isprav. i dop. — M.; Vena: Yazyki slavyanskoy kul'tury: Venskiy slavisticheskyy al'manakh, 2004. — Rezhim dostupa: http://www.ruslang.ru/text_noss2_title (data obrashcheniya: 09.10.2017). — (sokr. NOSS).

Rayskaya L. M. Vzaimodeystvie leksicheskoy antonimii i sinonimii v russkom narodnom govore // Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. — Tambov: Gramota, 2013. — № 7 (25): v 2-kh ch. — Ch. II. — S. 158–161.

Revzina O. G. Vyrizitel'nye sredstva poeticheskogo yazyka M. Tsvetaevoy i ikh predstavlenie v individual'no-avtorskom slovare // Yazyk russkoy poezii XX veka: sbornik nauchnykh trudov / otv. red. V. P. Grigor'ev. — M.: Institut russkogo yazyka AN SSSR, 1989. — 223 s.

Russkiy semanticheskyy slovar'. Tolkovyy slovar', sistematizirovanny po klassam slov i znacheniyam [Elektronnyy resurs] / pod obshchey red. N. Yu. Shvedovoy. — Rezhim dostupa: <http://www.slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068> (data obrashcheniya: 09.10.2017). — (sokr. SEM2).

Strel'nikova N. D. Marina Tsvetaeva i Edmon Rostan // Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura. — 2009. — № 3. — S. 109–115.

Tolkovyy slovar' russkogo yazyka: v 3 t. / pod red. prof. D. N. Ushakova. — M.: Vechе, Mir knigi, 2001. — Т. 2. N — P. — 688 s. — (sokr. TSRYa).

Tresidder Dzh. Slovar' simvolov / per. s angl. S. Pal'ko. — M.: FAIR-PRESS, 1999. — 448 s.

Fasmer M. Etimologicheskyy slovar' russkogo yazyka: v 4 t. / per. s nem. i dop. O. N. Trubacheva. — 2-e izd., ster. — M.: Progress, 1987. — Т. 3 (Муза — Сят). — 832 с. — (sokr. ES).

Tsvetaeva Marina. Sbranie sochineniy: v 7 tomakh. — M.: Ellis Lak, 1994. — Т. 4. Vospominaniya o sovremnikakh. Dnevnikovaya proza. — 688 s.

Данные об авторе

Марина Георгиевна Милютин — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка, теоретической и прикладной лингвистики, Удмуртский государственный университет (Ижевск).

Адрес: 426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская 1 (корп. 2).

E-mail: mmilyutina@inbox.ru.

About the author

Marina Georgievna Milyutina — Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Department of Russian Language, Theoretical and Applied Linguistics, Udmurt State University (Izhevsk).

С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 821.161.1–31(Достоевский Ф. М.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)5-8,444

ГСНТИ 17.07.51

Код ВАК 10.01.01

Я. Н. Дёгтева
Воронеж, Россия

ЧУЖОЙ ВЗГЛЯД В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Аннотация. Ф. М. Достоевский как писатель внес неоценимый вклад в развитие мировой культуры, его произведения транслируют гуманистические идеалы и непреходящие ценности, служат предостережением для грядущих поколений. Литературное наследие автора традиционно изучается в контексте поэтики; в системе приемов и средств создания художественного образа важную роль выполняет поэтика визуального. Визуальное в литературе изучалось разносторонне, но некоторые аспекты остаются нераскрытыми вообще, и в творчестве Ф. М. Достоевского в частности. Одним из таких вопросов является проблема чужого взгляда.

Статья посвящена актуальной в рамках визуальной проблематики теме — феномену чужого взгляда в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Чужой взгляд в творчестве автора определяется как направленность зрения субъекта на некий не совпадающий с ним объект и манера смотреть отчужденно (чужими глазами). Особенности исследуемого феномена определяют выбор междисциплинарного подхода к анализу и классификации чужого взгляда в творчестве писателя. Методологической базой являются работы М. М. Бахтина, Н. А. Бердяева, Б. Вальденфельса, М. Джоунса, Р. Лахманн, А. Б. Криницына, С. Л. Франка и др.

В данной статье чужой взгляд рассматривается в контексте коммуникации. Различные типы исследуемого феномена в романе «Преступление и наказание» представлены в речи героев и повествователя как рефлексия или наблюдение «со стороны». По отношению к художественной действительности выделяются реальные и воображаемые чужие взгляды.

Результаты исследования дополняют имеющиеся фундаментальные представления о наследии Ф. М. Достоевского, могут быть использованы в анализе художественной прозы писателя, преподавании соответствующих литературных курсов в высших учебных заведениях. Некоторые данные могут быть учтены в рамках психологических или педагогических специальностей при планировании коррекционно-развивающей, воспитательной работы с разными категориями населения (психологическая практика с использованием техник библиотерапии).

Изучение чужого взгляда позволяет расширить интерпретацию романа «Преступление и наказание». Эта идея требует дальнейшего рассмотрения на материале художественной прозы автора.

Ключевые слова: чужой взгляд; визуализация образов; рефлексия; русские писатели; литературное творчество.

Ya. N. Dyogteva
Voronezh, Russia

THE OTHER'S VIEW IN THE NOVEL «CRIME AND PUNISHMENT» BY F. M. DOSTOEVSKY

Abstract. F. M. Dostoevsky as a writer made an invaluable contribution to the development of world culture, his artistic works broadcast humanistic ideals and timeless values, and there are admonitions for future generations. The author's literary heritage is traditionally studied in the context of poetics; in the system of methods and means of creating an artistic image important is the role of Visual Poetics. The visual in the literature has been all-rounded explored, but some aspects remain unsolved in general, and in the F. M. Dostoyevsky's oeuvre in particular. One such issue is visual aspects of other's view.

The article is devoted to the actual theme within the framework of visibility problems — the phenomenon of other's view in the novel «Crime and Punishment» by F. M. Dostoevsky. The other's view in author's artistic works is defined as subject's optical focus to some not identical him object and as subject's manner to look at alienately (to look someone else's eyes). Features of the observing phenomenon determine the choice of an interdisciplinary approach to the analysis and classification of other's view in the artistic work of the writer. The methodological basis is works of M. M. Bakhtin, N. A. Berdyayev, B. Waldenfels, M. Jones, R. Lachmann, A. B. Krinitsyn, S. L. Frank etc.

In present article the other's view is researched in the context of communication. Different types of other's views in the novel «Crime and Punishment» are presented in the speech of the characters and the narrator as a reflection or observation «from the outside». In relation to the artistic reality stand out real and imaginary other's views.

The results of the study complement the existing fundamental concepts about the heritage of F. M. Dostoyevsky, can be useful in the analysis of the writer's artistic prose, teaching the relevant literary disciplines (both in the main disciplines and special courses and elective courses) in higher educational establishment.

Some data can be considered in the framework of psychological or pedagogical specialties in the planning of correctional and developmental, educational work with different population's categories (psychological practice with using techniques of the Bibliotherapy).

A researching of the other's view allows expanding interpretation and analysis the novel «Crime and punishment». This idea requires further consideration on base of the fiction prose of the writer.

Keywords: other's view; visualization of images; reflexion; Russian writers; writing.

Ф. М. Достоевский выражал в своих произведениях идеи, приобретающие особую актуальность в настоящее время. Это не только психологические и философские аспекты бытия, но и визуальность

как социокультурная обусловленность зрительного восприятия.

Основной элемент визуальности — взгляд — нередко служит в тексте средством различения «своего» и «чужого». Факт постоянного обращения

писателя к фольклорному и этнографическому материалу позволяет рассматривать проблему визуальности в рамках культурно-исторического подхода.

Взгляд как объект исследования требует междисциплинарного анализа, так как индивидуальное восприятие преломляется не только через физиологические процессы, но и призму социализации: человеческое зрение находится в рамках определенного скопического режима и принятых техник видения.

Иными словами, взгляд субъекта на окружающую действительность и на себя, по сути, является интросектом, то есть чужим взглядом, усвоенным извне.

При этом понятие «чужой взгляд» в прозе Ф. М. Достоевского шире, чем «взгляд Другого». Чужой взгляд — это и направленность зрения субъекта на некий не совпадающий с ним объект, и манера субъекта смотреть (в том числе на себя) отчужденно (чужими глазами) [Дёгтева 2016]. Субъект и объект чужого взгляда могут отличаться, а могут быть тождественны, в то время как взгляд Другого предполагает несовпадение актантов визуальной перцепции.

Творчество автора в целом антропоцентрично, обнаруживает типологические связи и вступает в диалог с различными философскими теориями, что позволяет опираться на базовые категории этих систем при интерпретации и анализе художественного наследия Ф. М. Достоевского [Бахтин 2003; Бердяев 2001; Белопольский 1998, 2011]. У героя его произведений «нет внутренней суверенной территории, он весь и всегда на границе, смотря внутрь себя, он смотрит в глаза другому или глазами другого» [Бахтин 1997: 344]¹.

Необходимым условием полноценного в экзистенциальном понимании диалога являются не слова, а возможность установить контакт глаз и принять как схожесть, так и отличия другого [Бубер 1993; Длугач 2015]. Сознания персонажей взаимозависимы настолько, что «внешнее» общение трансформируется в диалогичность индивидуального мышления².

Из этого следует, что чужой взгляд в творчестве Ф. М. Достоевского необходимо рассматривать в контексте коммуникации героев.

Писатель во многих произведениях вводит в повествование голос автора, позволяющий более разнообразно и с разных точек зрения описывать интерактивную сторону общения персонажей. Форма изложения романа «Преступление и наказание» была изменена Ф. М. Достоевским в 1865 г.: место исповеди Раскольникова заняло повествование «от автора»³. Отсюда увеличение числа действующих лиц, изменение качества их взаимодействия и изображения взглядов.

«Преступление и наказание» — первый крупный философский роман, относящийся, по замечанию Г. М. Фридендера, к периоду «второго писательского рождения» Ф. М. Достоевского [Достоевский 1988, т. 1: 7; Тихомиров 2005]. Литератор поставил перед собой задачу «перерыть все вопросы в этом романе» [Достоевский 1973, т. 7: 148]. Коснулось это и темы визуального: чужой взгляд описан в различных пространственно-временных характеристиках, что позволяет достаточно полно рассмотреть репрезентацию исследуемого феномена в тексте.

На уровне организации произведения чужой взгляд может быть отрефлексирован героем в самоотчетах (монологических или диалогических), а может быть описан повествователем или наблюдающим ситуацию персонажем [Дёгтева 2016]. В анализируемом романе присутствует и та, и другая форма выражения чужого взгляда.

Эмпирическое исследование категории чужого взгляда в «Преступлении и наказании» с применением метода контент-анализа позволяет заключить, что большая часть ситуаций зрительного восприятия описана «со стороны», то есть лицом, не являющимся ни субъектом, ни объектом визуальной интеракции: «Да и предупреждаю тебя, милый Родя, как увидишь с ним в Петербурге, что произойдет в очень скором времени, то не суди слишком быстро и пылко, как это и свойственно тебе, если на первый взгляд тебе что-нибудь в нём не покажется»; «Авдотья Романовна любопытно поглядела на Разумихина; чёрные глаза её сверкнули: Разумихин даже вздрогнул под этим взглядом» [Достоевский 1973, т. 6: 31, 152].

Чужой взгляд, отрефлексируемый его субъектом встречается значительно реже, но представлен разнообразно: от лица нескольких героев, как в монологах, так и диалогах: «Вот и вас... точно из-за тысячи вёрст на вас смотрю...» [Там же: 178]. Субъектами чужого взгляда, то есть осознающими и проговаривающими свою визуальную активность лицами, в романе чаще являются персонажи мужского пола — Мармеладов, Зосимов, Свидригайлов, сам Раскольников. Причем рефлексия врача и бывшего студента чаще обращена к будущему, к планированию и моделированию своей дальнейшей деятельности, а титулярного советника Мармеладова и вдовца Свидригайлова — к прошлому (чаще — воспоминаниям о женщинах).

Объекты визуальной перцепции в основном говорят о чужом взгляде с другими героями, а не рассуждают о нем наедине с собой: «И так я испугалась: глядит она на меня, глядит, глаза такие, я едва на стуле усидела, помнишь, как рекомендовать начал?» [Там же: 185]. Как объекты зрительного восприятия более чувствительны женские персонажи — Дуня, Пульхерия Александровна, Соня. Они буквально «ловят» на себе взгляды окружающих, эмоционально на них реагируют, а также действуют адекватно обращенным к ним взорам. Однако и упомянутые Раскольников, Свидригайлов и Мармеладов отмечают чужие взгляды. Родион Романович осознает себя объектом визуальной перцепции в контексте преступления, например: «Да что вы так смотрите, точно не узнали?», — спрашивает он

¹ «Само бытие человека (и внешнее и внутреннее) есть глубочайшее общение. Быть — значит общаться. Абсолютная смерть (небытие) есть неуслышанность, непризнанность, невспамятуемость (Ипполит). Быть — значит быть для другого и через него — для себя» [Бахтин 1997: 344].

² «Человек в человеке» это не вещь, не безгласный объект, — это другой субъект, другое равноправное «я», которое должно свободно раскрыть себя самого. Со стороны же видящего, понимающего, открывающего это другое «я», т. е. человека в человеке, требуется особый подход к нему — диалогический подход» [Там же: 365].

³ «Рассказ от себя, а не от него» [Достоевский 1973, т. 7: 148].

свою жертву и т. д. [Там же: 62]. Семен Захарович, который предпочитает избиение взгляду жены, выставляя напоказ свои пороки, призывает, чтобы на него смотрели незнакомые ему люди. Этим он показывает, что боится осуждения и страдания близких, а не остального мира. Свидригайлов нередко отмечает, как на него смотрят или смотрели лица женского пола, причем апогей объектного опыта у него наступает в последнем кошмаре: глаза пятилетней девочки отделяются от ее детской сущности, становятся самостоятельным субъектом развратного взгляда и ввергают его в ужас [Там же: 393].

Полученные результаты согласуются с нарративными особенностями произведения: рассказ автора дополняется высказываниями действующих лиц и их мыслями «про себя».

Для квалификации взгляда как чужого необходимо обращение к субъективной оценке персонажами и повествователем конкретного акта визуальной перцепции.

Роман содержит три основных типа исследуемого феномена¹.

«Не свой» чужой взгляд (субъект и объект восприятия не совпадают): «Он искоса и отчасти с негодованием посмотрел на Раскольникова.; Раскольников, по неосторожности, слишком прямо и долго посмотрел на него, так что тот даже обиделся» [Там же: 76].

Взгляд отчужденный — актанты совпадают (аутоперцепция), присутствует признак отчужденности, абстрагированности, герой смотрит на себя «чужими глазами», например, через зеркало.

В романе «Преступление и наказание» реализованное зрительное самовосприятие присуще Лужину и Катерине Ивановне. «Пётр Петрович, пробившись из ничтожества, болезненно привык любоваться собою... даже иногда, наедине, любовался своим лицом в зеркале»; «тотчас же посмотрелся в зеркало» [Там же: 234, 276]. Лужин видит себя согласно принятому в его окружении скопическому режиму: человек воспринимается сквозь призму социального статуса и обладания материальными благами. Пульхерия Александровна, описывая жениха дочери, отмечает, что «он довольно приятной наружности и ещё может нравиться женщинам», то есть рассуждает о нем с общественной, а не личной позиции и все неприятные для нее черты (угрюмый, высокомерный) пытается «компенсировать» перечислением его достижений [Там же: 31]. Катерина Ивановна, как следует из слов Сони Мармеладовой, любит не своим отражением в зеркале, а воспоминаниями о счастливой жизни; она примеряет воротнички к себе прошлой, значит, в настоящем

смотрит на себя абстрагированно, дистантно [Там же: 244–245].

Раскольникову приписывается гипотетическая аутоперцепция: «... с таким, по-видимому, довольным и дружеским видом, что, право, сам на себя подивился, если бы мог на себя поглядеть» [Там же: 342]. В данном случае воображаемый взгляд является чужим, так как предполагается разделение субъекта на действующего и наблюдающего, что сделало бы возможным восприятие героем своего необычного поведения.

Смешанный тип — представляет собой частный случай «не своего» чужого взгляда, субъект и объект которого различаются, но акцентирована несвойственность, необычность. Он характерен для дискурса измененных состояний сознания, душевных и телесных болезней (помешательство, бреды, агонии, припадки, видения и т. п.). Умиравший Мармеладов смотрит на знакомых и родственников взглядом, относящемуся к этому типу: «Не узнав Раскольникова, он беспокойно начал обводить глазами»; «Босенькая! Босенькая! — бормотал он, полоумным взглядом указывая на босые ножки девочки» [Там же: 141, 142].

Перечисленные типы чужого взгляда в произведении представлены в речи как повествователя, так и самих героев, причем значим субъективный опыт действующих лиц; различные способы восприятия действительности персонажами дают название таким видам чужого взгляда, как реальный и воображаемый.

Воображаемый взгляд может быть *кажущимся* (персонаж думает или чувствует, что на него смотрят, но это не соответствует актуальному восприятию) и *предполагаемым* (взгляд только прогнозируется).

Основное различие — в получении личного опыта: в случае пребывания под кажущимся взглядом объект испытывает переживания, аналогичные формирующимся при реальном зрительном восприятии². Раскольников в бреду подвергается действию мнимого «не своего» взгляда и запоминает его: «... и только изредка чуть-чуть отворяют дверь посмотреть на него, грозят ему» [Там же: 92]. Основу кажущегося взгляда составляет чувственное познание не данных в действительности событий (текущих или прошедших), которые становятся достоянием памяти. Предполагаемый же взгляд скорее является продуктом синтеза мыслительных операций и воображения, чаще обращен к будущему: «Всякий увидит»; «Ко мне... в эту комнату... он увидит... о господи!» [Там же: 85, 187].

Воображаемые взгляды не менее важны в реализации идеи произведения, чем реальные, так как отражают установки персонажей, образ мысли, являются одной из линий развертывания характера в тексте. Они могут наделяться в прозе Ф. М. Достоевского признаками дурного глаза, действие которого, по мнению автора, основано на механизме предчувствия (по-другому — прогнозирования). На это

¹ В основании разработанной нами типологии и классификации чужого взгляда на материале художественной прозы Ф. М. Достоевского лежит системный подход, что предопределяет соотношение типов и видов исследуемого феномена: тип рассматривается как более широкое понятие, выделение типов основано на наиболее существенных признаках исследуемого явления. Первое основание — наличие основного квалификационного признака феномена — гетерогенность и (или) отчужденность зрительного восприятия; второе — рефлексивная принадлежность тому или иному актанту.

² Это сопоставимо с размышлениями Ж.-П. Сартра о достоверности рассматривания для человека, на которого направлен кажущийся взгляд другого, стимулирующей рефлексии объекта зрительного восприятия [Сартр 2000].

предполагаемое восприятие направлены действия героев по избеганию чужого взгляда: «теперь нас брат не увидит» [Там же: 375].

Образ дурного, или черного, глаза закреплен в мифологических, фольклорных и литературных текстах. Посредством взгляда можно влиять на одушевленные и неодушевленные объекты действительности, процесс или результат какой-либо деятельности. То есть глаз служит инструментом негативного воздействия [Потебня 1865; Смирнова 1989].

В дневниковых записях писатель приводит случай из жизни своего знакомого, отмечая, что подобные реалии должны быть исследованы и истинность их или ложность «важно разъяснить раз и навсегда» [Достоевский 1983, т. 25: 264]. Неоднократное обращение к обозначенной проблеме встречается в письмах при упоминании состояния здоровья (своего или детей)¹. В романе «Униженные и оскорбленные» тема сглаза также появляется в контексте здоровья и детско-родительских отношений [Достоевский 1972, т. 3: 194].

Сопоставительный анализ показывает, что тема дурного глаза сопряжена с боязнью неконтролируемого деструктивного воздействия (своего или чужого) на нечто, представляющее ценность.

Однако в художественном мире автора негативное отношение к визуальности не ограничивается сглазом. Герои Ф. М. Достоевского сознательно избегают как реального, так и воображаемого чужого взгляда, не желая находиться в роли объекта.

В романе «Преступление и наказание» чужой взгляд имеет сходство с «дурным» не только из-за предполагаемой силы воздействия, но и потому, что наблюдение (как реальное, так и предполагаемое) дает возможность получения информации, использование которой может повлечь за собой нежелательные последствия. Последние могут быть разнообразными: эмоциональный дискомфорт, чувство стыда, изменение отношений с окружающими, наказание. Объект визуальной перцепции оценивает не столько восприятие его субъектом, сколько влияние этого события на его жизнь.

Раскольников, моделируя преступление, учитывал визуальный фактор — возможные чужие взгляды и свой внешний вид: «Никто таких не носит, за версту заметят, запомнят... главное, потом запомнят, ан и улика» [Достоевский 1973, т. 6: 7]. Он не хотел, чтобы его опознали, так как это могло привести к раскрытию убийства и потере ценностей — свободы, семейной репутации и т. д. Сцены походов Родиона Романовича к старухе-процентщице изобилуют глаголами зрительного восприятия. Герой ориентируется на потенциальную визуальную перцепцию окружающих, избегает зрительного контакта: «Мало глядел он на прохожих, даже старался совсем не глядеть на лица и быть как можно неприметнее» [Там же: 60].

Раскольников уклоняется от коммуникации, живет замкнуто, скрывает свои поступки, боясь не только быть разоблаченным, но и стать причиной страданий своих близких: «Я трепетал давеча, что мать спросит взглянуть на них, когда про Дунечкины часы заговорили»; «Красное, ну а на красном кровь неприметнее» [Там же: 186, 64].

Сцены подготовки и совершения преступления, а также пути Родиона Романовича к признанию являются ключевыми с точки зрения отражения идейного содержания романа, и чужой взгляд в них особенно важен.

Философской основой понимания функционирования визуальности в тексте может служить система С. Л. Франка [Франк 1990]. Мыслитель отмечал, что подготовленные убийцы не смотрят в глаза жертве, чтобы не встретиться с чужой реальностью [Франк 1992].

«Я» Раскольникова как воспринимающего субъекта боится вторжения «ты» Алены Ивановны в его пределы. Планируя убийство, Родион Романович рассуждает о «старушонке» скорее как о предмете или досадном явлении. При личной встрече он не может сразу посмотреть на процентщицу как на «оно», так как видит ее глаза: «... кажется, смотри она так, не говори ни слова ещё с полминуты, то он бы убежал от неё» [Достоевский 1973, т. 6: 65]. Но герой прерывает молчание; заговорив, Алена Ивановна нарушает зрительный контакт, перестает быть реальностью, устремленной на «я» студента, теряет человеческие признаки, имя. Далее в тексте она именуется только «старухой», как и в фантазиях Раскольникова.

Контакт глаз сразу же устраняет установку на живое существо как на некий предмет, поэтому непосредственно перед убийством Раскольников управляет вниманием жертвы, занимая ее визуальный канал предполагаемой наживой: «Вещь... папиросочница... серебряная... посмотрите» [Там же: 62]. Процентщица говорит с гостем, не смотря на него; тот нападает со спины, несколько раз бьет топором по темени. Женщина падает лицом вверх, что важно — глаза остаются открытыми.

Смерть старухи для бывшего студента юридического факультета носит «казуистический» характер: он применяет различные уловки, чтобы не признавать, что убил человека, то обесценивая жизнь «ведьмы», то ссылаясь на болезнь или действие сверхъестественных сил: «... я не человека убил, я принцип убил!»; «А старушонку эту чёрт убил, а не я...» и т. п. [Там же: 211, 322]. Смерть «наибеспольнейшей вши» должна была стать ступенью в воплощении замысла, но Раскольников не «переступил»: «Только и сумел, что убить. Да и того не сумел, оказывается...» [Там же: 211]. Он не исключает, что и с разможенным черепом процентщица может очнуться, мысленно готов убить еще раз. Такая возможность представляется во сне, после того, как мешанин признает в нем «убивца». Раскольников в забытии бьет старуху топором, затем, испугавшись ее неподвижности, наклонившись к полу, заглядывает в лицо. Помертвев сначала от увиденного, он впадает в бешенство и наносит удар за ударом, вызывая громкий хохот и внимание толпы (хотя в со-

¹ 1) «Ах, чтоб не сглазить!» [Достоевский 1985, т. 28, кн. 2: 278];

2) «только чтоб не сглазить!» [Достоевский 1986, т. 29, кн. 1: 229];

3) «боюсь сглазить» [Там же: 348];

4) дважды — «только чтоб не сглазить» [Там же: 370; Достоевский 1988, т. 30, кн. 1: 206].

стоянии бодрствования старался не привлекать чужих взоров). В реальности же герой ни разу не прикоснулся топором к телу с того момента, как снова увидел лицо старухи, — «не посмел»; труп остался лежать на полу с вытаращенными глазами [Там же: 64].

В народных представлениях глаза — больше, чем органы чувств, они считаются вместилищем души, через которое она покидает тело; а открытые глаза у покойника — один из предвестников беды: так он «высматривает» следующего мертвеца [Толстой 1995].

Сюжет романа развивается согласно этнографическим данным: смерти следуют одна за другой. Раскольников, не потерявший еще ясности рассудка, уже вытер руки от крови и приступил к ограблению, когда услышал шаги и вскрик Лизаветы из комнаты, где был труп. Сестра процентщицы ожидаемо становится жертвой «идеолога», Родион Романович убивает ее, несмотря на пристальный взгляд. То есть лишает жизни не «оно», как в первом случае, а «ты», уничтожает воспринявшее его чужое сознание. Преступника сразу настигает наказание за тяжкий грех — он теряет остроту зрения и начинает «сумасшествовать»: «Он знал, впрочем, что нехорошо разглядывает, что, может быть, есть что-нибудь в глаза бросающееся, чего он не замечает»; «Он стоял, смотрел и не верил глазам своим» [Достоевский 1973, т. 6: 65–66].

В данном случае очевидна связь художественного описания чужого взгляда и имеющихся в культуре традиций и идей.

Порфирий Петрович, знающий о смерти обеих женщин, отмечает: «Ещё хорошо, что вы старушонку только убили» [Там же: 351]. Из рассуждений следователя ясно, что смерть Лизаветы теряет самостоятельное значение; Раскольников осознанно спланировал и совершил первое — «идейное» — убийство, а второе явилось актом сокрытия преступления от чужих глаз. Лизавета как свидетель могла бы опознать студента, поэтому он радикальным способом отнимает у нее возможность увидеть себя еще раз.

Кроме того, сестра чиновницы фактически увидела в Родионе Романовиче виновного, преступника, то есть того, кого он не признавал в себе долгое время. «И всё-таки вашим взглядом не стану смотреть», — Раскольников отказывается видеть себя чужими глазами, он объясняет все увиденное и совершенное им, исходя из своей теории (противопоставленной в тексте христианской и правовой точкам зрения) [Там же: 400]. Но интроекты, усвоенные в детстве (недаром появляются фигуры матери и сестры, связывающие его с непреходящими ценностями и дорогами воспоминаниями), работают вопреки его рационализации, Родион Романович принимает чужой взгляд, снова видит в человеке человека и сознается: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру её Лизавету топором, и ограбил» [Там же: 410].

Таким образом, чужой взгляд в «Преступлении и наказании» в целом связан с ситуациями социального взаимодействия, общения, которые, в свою очередь, значимы на уровне сюжета в рамках литературоведческого исследования.

Конечно, герои вступают друг с другом в диалог не только лично, но и посредством письменной речи, однако в контексте проблем визуальности наиболее важны особенности непосредственного общения, дающего возможность устанавливать контакт глаз или наблюдать кого-либо.

Эпизод из «Преступления и наказания» — прочтение записки — относится и к той, и к другой форме общения: «Лучше всего, прочтите её сами; тут есть пункт, который очень меня беспокоит... вы сейчас увидите сами, какой это пункт, и... скажите мне ваше откровенное мнение, Дмитрий Прокофьич!» [Там же: 167]. Пульхерия Александровна, обращаясь к Разумихину, уверена, что он заметит то, что беспокоит ее, то есть увидит записку своего приятеля глазами его матери, что свидетельствует о присутствии в повествовании прогнозируемого чужого взгляда.

Изучение феномена чужого взгляда позволяет расширить понимание идейно-философского содержания романа Ф. М. Достоевского и так называемой психологии преступника. Система чужих взглядов несет глубокий художественный смысл — выражает диалогичность идеи человека в «Преступлении и наказании», которая раскрывается в плоскости «свой — чужой». Читатель может смотреть на происходящее не только с позиции рассказчика, но и глазами разных героев, понять и проследить техники видения людей с отличающимся мировоззрением, субъективным опытом, вслед за Раскольниковым увидеть «в человеке человека», «ты», а не «оно». Феномен чужого взгляда встраивается в многомерное пространство романа, его изучение помогает детализировать особенности взаимодействия персонажей, прояснить их положение и роль в произведении, дополняет теоретические представления, уже сложившиеся в литературоведении в связи с проблемой визуальности, и позволяет рассматривать их эвристическую ценность на примере творчества Ф. М. Достоевского.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Русские словари, 2003. — Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. — 955 с.
- Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Русские словари, 1997. — Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х гг. — 731 с.
- Бахтин М. М.* Собрание сочинений: в 7 т. — М.: Русские словари: Языки слав. культуры, 2002. — Т. 6: «Проблемы поэтики Достоевского», 1963; Работы 1980-х — 1970-х гг. — 799 с.
- Белопольский В. Н.* Достоевский и другие. Статьи о русской литературе. — Ростов н/Д.: Foundation, 2011. — 250 с.
- Белопольский В. Н.* Достоевский и философия: связи и параллели. — Ростов н/Д.: Ростов. гос. ун-т, 1998. — 101 с.
- Бердяев Н. А.* Миросозерцание Достоевского. — М.: Захаров, 2001. — 171 с.
- Бубер М.* Я и Ты. — М.: Высш. шк., 1993. — 173 с.
- Дёгтева Я. Н.* Чужой взгляд: уточнение дефиниции в контексте творчества Ф. М. Достоевского // Известия ВГПУ. Серия: Филологические науки. — Воронеж, 2016. — Т. 272. — № 3. — С. 162–165.
- Другач Т. Б.* Диалог в современном мире: М. Бубер — М. Бахтин — В. Библер // Историко-философский

ежегодник 2015 / Ин-т философии РАН. — М.: Аквилон, 2015. — С. 191–242.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. — Л.: Наука, 1972. — Т. 3. Село Степанчиково и его обитатели. Униженные и оскорблённые. — 543 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 6. Преступление и наказание. — 424 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. — Л.: Наука, 1973. — Т. 7. Преступление и наказание. Рукописные редакции. — 416 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1983. — Т. 25: Дневник писателя за 1877 год. Январь–август. — 470 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1985. — Т. 28, кн. 2: Письма, 1860–1868. — 615 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1986. — Т. 29, кн. 1: Письма, 1869–1874. — 573 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. — Л.: Наука, 1988. — Т. 30, кн. 1: Письма, 1878–1881. — 456 с.

Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 15 т. — Л.: Наука, 1988. — Т. 1: Повести и рассказы, 1846–1847. — 463 с.

Потебня А. А. О мифическом значении некоторых поверий и обрядов // Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете 1865 года. — М., 1865. — Кн. 2. — С. 1–84.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. — Республика, 2000. — 638 с.

Смирнова И. Дурной глаз // Наука и религия. — 1989. — № 10. — С. 16–17.

Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. — СПб.: Серебряный век, 2005. — 472 с.

Толстой Н. И. Глаза и зрение покойников // Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. — М., 1995. — С. 185–205.

Франк С. Л. Духовные основы общества. — М.: Республика, 1992. — 510 с.

Франк С. Л. Сочинения. — М.: Правда, 1990. — 607 с.

REFERENCES

Bakhtin M. M. Sbranie sochineniy: v 7 t. — M.: Russkie slovari, 2003. — T. 1: Filosofskaya estetika 1920-kh godov. — 955 s.

Bakhtin M. M. Sbranie sochineniy: v 7 t. — M.: Russkie slovari, 1997. — T. 5: Raboty 1940-kh — nachala 1960-kh gg. — 731 s.

Bakhtin M. M. Sbranie sochineniy: v 7 t. — M.: Russkie slovari: Yazyki slav. kul'tury, 2002. — T. 6: «Problemy poetiki Dostoevskogo», 1963; Raboty 1980-kh — 1970-kh gg. — 799 s.

Belopol'skiy V. N. Dostoevskiy i drugie. Stat'i o russkoy literatu-re. — Rostov n/D.: Foundation, 2011. — 250 s.

Belopol'skiy V. N. Dostoevskiy i filosofiya: svyazi i paralleli. — Rostov n/D.: Rostov. gos. un-t, 1998. — 101 s.

Berdyayev N. A. Mirosozertsanie Dostoevskogo. — M.: Zakharov, 2001. — 171 s.

Buber M. Ya i Ty. — M.: Vyssh. shk., 1993. — 173 s.

Degteva Ya. N. Chuzhoy vzglyad: utochnenie definitsii v kontekste tvorche-stva F. M. Dostoevskogo // Izvestiya VGPU. Seriya: Filologicheskie nauki. — Voronezh, 2016. — T. 272. — № 3. — S. 162–165.

Dlugach T. B. Dialog v sovremennom mire: M. Buber — M. Bakhtin — V. Bibler // Istoriko-filosofskiy ezhegodnik 2015 / In-t filosofii RAN. — M.: Akvilon, 2015. — S. 191–242.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. — L.: Nauka, 1972. — Т. 3. Selo Stepanchikovo i ego obitateli. Unizhennye i oskorblennye. — 543 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. — L.: Nauka, 1973. — Т. 6. Prestuplenie i nakazanie. — 424 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30-ti t. — L.: Nauka, 1973. — Т. 7. Prestuplenie i nakazanie. Rukopisnye redaktsii. — 416 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1983. — Т. 25: Dnevnik pisatelya za 1877 god. Yanvar'–avgust. — 470 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1985. — Т. 28, кн. 2: Pis'ma, 1860–1868. — 615 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1986. — Т. 29, кн. 1: Pis'ma, 1869–1874. — 573 s.

Dostoevskiy F. M. Polnoe sobranie sochineniy: v 30 t. — L.: Nauka, 1988. — Т. 30, кн. 1: Pis'ma, 1878–1881. — 456 s.

Dostoevskiy F. M. Sbranie sochineniy: v 15 t. — L.: Nauka, 1988. — Т. 1: Povesti i rasskazy, 1846–1847. — 463 s.

Potebnya A. A. O mificheskom znachenii nekotorykh poveriy i obryadov // Chteniya v imperatorskom obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete 1865 goda. — M., 1865. — Кн. 2. — С. 1–84.

Sartre Zh.-P. Bytie i nichto. Opyt fenomenologicheskoy ontologii. — Respublika, 2000. — 638 s.

Smirnova I. Durnoy glaz // Nauka i religiya. — 1989. — № 10. — С. 16–17.

Tikhomirov B. N. «Lazar'! gryadi von». Roman F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v sovremennom prochtenii: Kniga-kommentariy. — SPb.: Serebryanny vek, 2005. — 472 s.

Tolstoy N. I. Glaza i zrenie pokoynikov // Yazyk i narodnaya kul'tura. Ocherki po slavyanskoy mifologii i etnolingvistike. — M., 1995. — С. 185–205.

Frank S. L. Dukhovnye osnovy obshchestva. — M.: Respublika, 1992. — 510 s.

Frank S. L. Sochineniya. — M.: Pravda, 1990. — 607 s.

Данные об авторе

Ярославна Николаевна Дёгтева — аспирант кафедры истории и типологии русской и зарубежной литературы, Воронежский государственный университет (Воронеж).

Адрес: 394018, Россия, г. Воронеж, пл. Ленина, 10.

E-mail: Dyogteva_Yaroslavna@mail.ru.

About the author

Yaroslavna Nikolaevna Dyogteva — Post-graduate Student of the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University (Voronezh).

УДК 821.161.1-1
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)6-45

ГСНТИ 17.07.29

Код ВАК 10.01.08

М. О. Баруткина
Екатеринбург, Россия

МОТИВ МОЛЕНИЯ О ЧАШЕ В ЛИРИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1930-Х ГОДОВ

Аннотация. В работе анализируется поэзия русского зарубежья 1930-х годов с точки зрения трансформации мотива моления о чаше. Мотив моления о чаше рассматривается как составная часть сюжетно-мотивного комплекса Гефсимании. Момент сомнения и абсолютного одиночества Христа является предметом исследования (и споров) многих ученых-богословов на протяжении двух тысячелетий. Для анализа в этой статье используются только некоторые аспекты мотива моления о чаше: мотив свободной воли, свободы выбора, богооставленности и богоборчества. Целью исследования является попытка продемонстрировать, как взгляд на конкретный библейский мотив характеризует автора и его время. Анализируются возможные виды и формы интерпретаций мотива в зависимости от индивидуального художественного мира автора или влияния эпохи. Для проведения исследования используются методы мотивного и интертекстуального анализа. Материалом служит поэзия русской эмиграции, которая демонстрирует классическое понимание мотива и новаторское прочтение. Стихотворения Кузьминой-Караваевой близки к евангельскому прочтению моления о чаше, поэтесса, несмотря на переживание смерти дочери, находит в себе силы принять свою судьбу, оставшись в одиночестве, она находит опору только в Боге. Иную интерпретацию демонстрирует Зинаида Гиппиус, которая несколько раз обращается к этому мотиву, но если в 1901 году поэтесса еще готова «пить всякую чашу до дна», то в 1930-е годы она уже сомневается, есть ли в этом необходимость, а главное — если у чаши дно? Вопреки ожиданиям, противоречивой и сложной представляется картина интерпретаций евангельского текста в поэзии русского зарубежья. Полученные результаты могут быть использованы в области изучения рецепции евангельского текста в русской поэзии XX века, характеристике лирики русского зарубежья первой волны эмиграции, в преподавании спецкурсов по литературе для филологических специальностей в высшей школе.

Ключевые слова: моление о чаше; русская лирика; евангельские тексты; библейские мотивы; русская эмиграция; русские поэты; поэтическое творчество.

М. О. Barutkina
Ekaterinburg, Russia

THE MOTIF AGONY IN THE GARDEN IN RUSSIAN POETRY OF 30th

Abstract. The main topic of this work is a poetry of Russian emigrants from the perspective transformation of the «agony in the Garden» motif. We analyze «agony in the Garden» motif as a part of plot and motif complex of Gethsemane. Many theologians are researching the moment when Christ was absolutely lonely and doubtful. There have been a lot of debates about it for the last two thousand years. In this article, we use only several aspects of the «agony in the Garden» motif: the motif of the free will, solitude and apostasy. The goal of this research is an attempt to demonstrate how the perspective on an actual Biblical motif characterizes an author and his time. We analyze possible types and forms of interpretations of the motif depending on an individual fictional world of an author and on an influence of an era. To conduct research used the methods of motivic and intertextual analysis of the poem. Analyzed texts include the poetry of Russian emigration that demonstrates a classical understanding of the motif and innovative reading. Poems of Kuzmina-Karavaeva are close to the Evangelical interpretation of the motif the «agony in the Garden». Poet has lost her daughter, but she still finds strengths to accept her destiny. Left alone, she finds strengths in God. Zinaida Gippius has this motif too, but it can be interpreted differently. In 1901 she is ready to drink the cup to its very dregs, but in the 1930s she is not sure if it's necessary or if it's even possible to reach the dregs. The motif is presented with a lot of contradictions in the literature of Russian emigrants. The obtained results can be used for the research about the reception of Evangelical texts in Russian poetry of the XX century, for characterization of the poetry of Russian White emigre, in the teaching of special literature courses for philologists in higher education.

Keywords: the Agony in the Garden; Russian poetry; evangetic texts; bible motives; Russian émigré; Russian poets; poetry writing.

Несмотря на сложность литературного процесса 1930-х годов вечные образы и мотивы находят свое отражение во всех формах литературной жизни того времени: официальной, «потаенной», а также за пределами страны. Не частым, но, на наш взгляд, особо значимым представляется мотив моления о чаше, где раскрывается экзистенциальный смысл встречи Христа с одиночеством, сомнением и смертью. Интерпретация мотива моления о чаше встречается не только у таких поэтов, как А. Ахматова, О. Мандельштам, Б. Пастернак, Д. Андреев, но и у авторов советской формации — Э. Багрицкого, А. Прокофьева и др. В этой работе основным станет анализ мотива в творчестве поэтов русского зарубежья 1930-х годов.

Мотив моления о чаше — часть сложнейшего комплекса Гефсиманского сада. Гефсимания — пространство для демонстрации личного опыта, где моление о чаше может обернуться как принятием

Бога, так и отказом от его мира. Гефсимания — это экзистенциальный сюжет о судьбе, о богооставленности человека в мире и о сомнении. Эти проблемы стали как никогда актуальными в XX столетии. Сюжетно-мотивный комплекс Гефсимании интерпретируется в его канонической системности авторами XIX века, XX век актуализирует диктуемые новой эпохой проблемы. Гефсиманский сад, по Юнгу, можно считать архетипом, порожденным коллективным сознанием: «Христос есть зримое выражение архетипа самости. Им представлена целостность божественного или же небесного характера, преображенного человека, сына Божьего sine macula resecati, незапятнанного грехом» [Юнг 2009: 50]. Ученик Юнга Эдингер концентрирует внимание уже на этапах жизни Христа и конкретно описывает Гефсиманское моление: «Высшее и наиболее впечатляющее переживание... приходит к человеку вместе с его Самостью или с чем-то еще, что чело-

век предпочитает называть объективностью психики. Пациент должен быть в одиночестве, чтобы узнать, что же именно его поддерживает тогда, когда он больше не в состоянии поддерживать себя. Только такое переживание может создать ему нерушимую базу» [Эдингер 2001]. Христос осознает свою человеческую природу только в момент моления в Гефсиманском саду, потому как он оставлен и учениками, и Богом, он не впервые искушаем, но впервые он просит помощи, но его не услышали даже избранные ученики. Именно это становится важным для авторов XX столетия: не как сохранить божественный образ, а как сохранить человеческое в человеке. Гефсимания стала точкой невозврата для многих философских учений, церковных ересей и религиозных направлений. Философы начала XX века обращаются к вечным сюжетам Евангелия, чтобы найти закономерности будущего в прошлом, чтобы вывести общие основания бытия для России и мира, чтобы понять предназначение человека. Так, Н. Бердяев, размышляя о свободе как главной категории человеческой жизни, обращается к Христу как примеру того, кто всегда соединял свою волю с волей Пославшего, но в экзистенциальный момент столкновения со смертью он противопоставляет свою волю Божественной и смиряется перед ней. Бердяев отмечает в Христе антиномичность, тем самым показывая его сложную природу, соединяющую человеческое и божественное. В этом случае Гефсимания становится центральным сюжетом, направленным на постановку проблемы соотношения воли и одновременного противоборства с ней. Д. Мережковский в работе «Иисус Неизвестный» утверждает, что самое главное, что должен сделать каждый человек — это взять свой крест и взойти на Голгофу, то есть принять свою судьбу. Но если сам Христос своей судьбы хотел избежать, то тем более на этот подвиг нет сил у человека, однако Мережковский настаивает, что только это и важно, только в этом и «братство»: «Только через наше человеческое сердце можем мы заглянуть в сердце человека Иисуса; только через наше смертное борение можем мы заглянуть в Гефсиманию; тяжесть креста Его можем измерить, только взяв крест на себя» [Мережковский 1996]. Еще более парадоксально то, что пишет об этом сюжете проповедник и христианский философ Антоний Сурожский: «Мне кажется, что можно сказать, что для того, чтобы умереть нашей смертью, то есть смертью, которая для нас значима, которая для нас имеет реальные, существенные последствия, Христос должен был приобщиться к единственной причине смерти — к отрыву от Бога. <...> Думаю, можно сказать, что Христос испытал безбожие, обезбоженность» [Сурожский 2012: 56]. Важен в понимании Гефсимании и собственно богословский взгляд, который близок религиозной мысли первой трети XX века. В трактовке Евангелия от Марка святителем Василием Кинешемским описывается момент моления Христа в саду как момент борьбы и последнего искушения. Богословская литература также отмечает в Христе не божественные черты, а человеческие: «Рассеялись тучи сомнений, кончилась нерешительность, прекратилась невыразимая

мука колебаний» [Кинешемский 2016: 727]. Автор указывает на то, что сын Божий поборол сомнения силой молитвы. Каждый философ и богослов отмечают несколько важных аспектов моления, именно они и станут главными для поэтов XX века: мотив свободы, свободной воли и свободы выбора, богооставленности и богоборчества.

Мотив моления о чаше в 1930-е годы трансформируется в разные формы от классического толкования (лирический герой согласен взять свой крест и готов нести его), которое не искажает библейский смысл, до индивидуально-авторской интерпретации.

Обратимся к первоисточнику, то есть к трем синоптическим Евангелиям (Евангелие от Иоанна не описывает моление в Гефсимании). От Матфея: «И, отойдя немного, пал на лице Своё, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (26:39). От Марка: «И, отойдя немного, пал на землю и молился, чтобы, если возможно, миновал Его час сей; и говорил: Авва Отче! всё возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо Меня; но не чего Я хочу, а чего Ты» (14:39–42). От Луки: «Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! впрочем не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его. И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (22:44–46). Два первых Евангелия почти не отличаются между собой. Евангелие от Луки считается эллинистическим, более художественным и ярким и, наверное, более человечным, понятным, отсюда главное отличие его интерпретации моления: Христос молится и страдает физически, с каплями крови (чтобы ощутимее было представить страдания), но богооставленность ощущается менее из-за явления ангела утешения. Характерно замечание Д. Мережковского: «Как же не сказать: если бы не было Луки, то и христианства бы не было? <...> Может быть, в самом деле, нам, очень грешным, — еще не плакавшим блудницам, еще не распятым разбойникам, — ближе всех Лука» [Мережковский 1932]. Все варианты Гефсимании объединяются трагическим «но», содержащим мысль о том, что как бы ни была сильна воля Христа, воля Божья окажется выше. Поэты не обращаются конкретно к какому-то одному варианту, а к мотиву в целом, объединяя все Евангелия в единый комплекс.

Безусловным представителем канонической интерпретации мотива в лирике русского зарубежья является поэтесса религиозной направленности — мать Мария (Елизавета Кузьмина-Караваева). В 1930-е годы она переживает трагедию: ее любимая дочь Гаяна погибает в России. К. Мочульский очень точно передает состояние того времени, которое испытывала поэтесса: «Бессонными ночами я её видела и с ней говорила... всё было темно вокруг и только где-то вдали маленькая светлая точка. Теперь я знаю, что такое смерть» [Мочульский 1946]. Ясно, что Е. Кузьмина-Караваева переживает экзистенциальный ужас столкновения со смертью и, тем не менее, в 1936 году практически сразу после смерти дочери она завершит стихотворение строчками: «Крылья дай отошедшей Гаяне, / Чтоб лететь ей к

небесному раю. / Мне же дай моё сердце смирять, /
Чтоб Тебя и весь мир Твой принять» [Кузьмина-
Караваева 1991: 77].

Мать Мария не отказывается от своего креста, она просит Бога смягчить ее страдания, не «слепить ярким светом», признается, что «Твою правду с трудом понимаю» [Кузьмина-Караваева 1991: 80], но вопреки этому принимает свою судьбу. Совершенно ясная и классическая трактовка моления проникнута открытым личным переживанием-просьбой: «если возможно, да минет меня...». Весь трагизм такого обращения к Богу в том, что этого «возможно» уже нет, она уже испила свою чашу до дна, большего страдания матери вынести не дано, и даже после этого она не отказывается от мира Божьего и от его законов. После 1936 года написано еще одно стихотворение, в котором также напрямую звучит, с одной стороны, возглас непонимания своего предназначения, а, с другой стороны, готовность принять и большие страдания. Лирическая героиня уверена, что красота, ради которой она так мучается на земле (очевидно, что божественная красота) — жестокая красота, потому как требует слишком многого. Но несмотря на то, что вместо «озера в горах», которое она бы выбрала, ей дано только увидеть: «вьюгу, голод, смертную разлуку, / Вечный труд кровавый и кровавый страх» [Кузьмина-Караваева 1991: 80], лирическая героиня не изменит той муке, которая ей дана. Подвижническая жизнь, прожитая матерью Марией, напрямую отражается в ее поэзии, непреклонно постулируется завет жить так, как заповедовано Христом.

Характерным представляется изменение в тридцатые годы трактовки мотива моления о чаше у Зинаиды Гиппиус. В 1901 году поэт формулировала свою позицию вполне в евангельском ключе: «Люблю я отчаяние мое безмерное, / нам радость в последней капле дана. / И только одно здесь я знаю верное: / надо всякую чашу пить — до дна [Гиппиус 1999: 111]. А в парадоксальном утверждении «божьей правде — Божий обман» явлено, как Гиппиус пытается понять поэтически то, что философы пытались объяснить на рациональном уровне: антиномичность, противоречие заложено в мире изначально, в самом Боге. И в совершенном экстатическом отчаянии поэт радуется своей судьбе и знает точно, что примет любой исход. Но проходят годы, наступает время испить чашу, действительно до дна и тогда появляются другие строки. В 1933 году Гиппиус пишет:

Чаша земная полна
Отравленного вина
Я знаю, знаю давно —
Пить ее нужно до дна...
Пьем, — но где же оно?
Есть ли у чаши дно?
[Гиппиус 1999: 363]

Ответа на последний вопрос у поэтессы больше нет, и всякая уверенность дореволюционной интеллигенции в том, что любую чашу надо пить до дна, уходит. Первое стихотворение написано в жанре молитвы, где лирическая героиня готова принять от Бога и отчаяние, и радость, и смирение, и боль. Она

понимает, что в последней капле на дне чаши — спасение и искупление, оттого нет страха, и обращение к Богу легко. Молитва или же моление, что, по сути, синоним обращения к Богу, для Гиппиус было центральным сюжетом не столько ее поэзии, сколько жизни. «Исчезнет молитва, порыв — исчезнет человек» [Яцуга 2012]. Во втором стихотворении нет ни молитвы, ни смирения. Лирическая героиня близка к бунту против божественного мироустройства, дважды повторенное «знаю»: «знаю, знаю давно пить ее нужно до дна...», — свидетельство горького сомнения, реализованное и в синтаксисе стихотворения. Смятение героини, ее потерянности подчеркнута избыточностью тире, многоточий, запятых, вопросительных знаков. Героиня будто запинается, не может до конца поверить, что и такую чашу надо пить до дна. В этих двух стихотворениях с разницей в тридцать лет отражается движение от культурологических интерпретаций библейских сюжетов до философских экзистенциальных вопросов о смерти, которую все ждут, а она не приходит. Этот путь в 1930-е годы приводит к тому, что моление о чаше остается без ответа, ангел не послан утешить человека, как некогда утешил Христа («явился... Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Лк. 22: 43)) [Библия 2001: 95], человек находится в еще большем одиночестве, чувствуя богооставленность и смятение. Меняется не только смысл стихотворения с принятия воли на немой вопрос, но меняется радостно-торжественная интонация религиозной эйфории на констатацию факта, уходят средства молитвенной выразительности («воды, стихнувшие в безмятежности» и т. д.), религиозная лексика («гордость», «смирение»), приходит осознание самой сути трагедии жизни, которая уже не принимается. Убеждение в том, что «в последней жестокости — есть бездонность нежности» [Гиппиус 1999: 111] в 1933 году обернется только одной фразой — все, что известно о мире, это то, что он полон яда. Поэтесса будто прозревает, отказывается от «детской» веры в необходимость пить чашу в любой ситуации, потому как дошла до того момента, когда это сделать уже невозможно. Чтобы точнее прочертить тот путь, который прошла Гиппиус от абсолютного принятия до немого укоряющего вопроса Богу, обратимся к еще одному стихотворению, которое является промежуточным между 1901 и 1930 годами:

...Сказаны все слова.
Теплится жизнь едва...
Чаша была полна.
Выпита ли до дна?
Есть ли у чаши дно?
Кровь ли в ней, иль вино?
Будет последний глоток:
Смерть мне бросит платок!
[Гиппиус 1999: 340]

Тот риторический вопрос, который появляется в финале стихотворения 1933 года, здесь поставлен в центр и после него еще идет восклицание, что смерть придет, и очевидно, что лирическая героиня ее не боится. Уже нет «головных» размышлений о бытии и мироустройстве, как в поэзии начала века, и хотя явно звучит тема гибели, она не так страшна, как при-

шедшие оставленность и одиночество в более позднем «Здесь». В стихотворении 1920 лирическая героиня в отчаянии (оно написано после того, как Родина была покинута), но это не кризис, не богооставленность, не одиночество, она не сомневается во всем, что было ей дорого, готова еще за это отдать жизнь. А в 1933 году уже не ясно, за что ее отдавать. Симптоматичны авторские названия стихотворений. Если сначала это манифест веры и принятия Бога — «До дна», в 1920 — переход от умозаключений о Боге к реальным действиям во имя его — «Сказаны все слова», то в 1933 году совершенно показательное название «Здесь», потому как остается важным только одно — не то, что мы знаем о мире и не то, что будем после смерти, а тот реальный мир, в котором вынуждены существовать. В эмиграции навсегда утрачена не только Россия, но и возможность поверить в то, что пить чашу до дна — необходимо. Как точно замечает исследователь зарубежья, «гамма, которую перебирает эта литература, будет минорной, а ее тоническим трезвучием можно назвать три схваченных В. Набоковым ноты: “невозвратность” — “несбыточность” — “неизбежность”» [Матвеева 2017: 12]. З. Гиппиус, которая на протяжении всего творчества боролась в поэзии с разумом ради торжества веры, в стихотворении «Здесь» будто отступает и от веры, и от разума, поскольку и то, и другое бессильно, в стихотворении ощутимо сомнение, которое всегда есть первый шаг на пути к бунту против Бога.

Индивидуально-авторской интерпретацией мотива моления о чаше можно считать стихотворение Б. Поплавского «Возлетает бесчувственный снег». Первые три строфы посвящены созерцанию лирическим героем «двойного» увядания: дня и природы. Однако мотив увядания человеческой жизни появляется только тогда, когда лирический герой понимает, что «Все нам ясен неложный закон, / Недоверье жестокое наше. / И стаканы между окон / Гефсиманскою кажутся Чашей» [Поплавский 1999: 347] Здесь чаша приобретает символику смерти, подведения итогов, «недоверия» к жизни. Одно упоминание о чаше переводит текст из разряда созерцательных в категорию философских, экзистенциальных. Одиночество лирического героя подчеркивается «бесчувственным» снегом, который поднимается от земли к небу. Но несмотря на осеннюю тоскливую атмосферу, человек радуется любому проявлению «другого» в мире. Ему мил звук проезжающих телег, и он специально гасит свет, чтобы смочь разглядеть его в чужих окнах. Человек обретает собеседника не в реальном человеке, а в своем взгляде на чужие дома, в которых тоже зажигаются огни, но неизвестно, что делают люди за окнами, может, спят, как ученики Христа. Лирический герой все же надеется, что они тоже думают «об одном» вместе с ним, но никакого доказательства тому нет, резко сниженная бытовая деталь, соотносящая стаканы с чашей, превращает надежду на «единение» в призрачное сомнение.

Поэзия эмиграции 1930-х продемонстрировала многообразие интерпретаций, которые неизбежны, когда автор приходит к вечным мотивам. Размышления философов нашли подтверждения у поэтов, которые почувствовали в этом мотиве главное —

невозможность и необходимость выпить чашу до дна. И отсюда смятение поэта перед чашей, и смиренное принятие монахини, как «невесты Христовой», своей судьбы. И если Е. Кузьмина-Караваева непоколебима в своей вере, то З. Гиппиус поражает тем кардинальным мировоззренческим изменением, которое произошло за тридцать лет. В этом можно увидеть как трагедию отпадения от России, так и от Бога. Таким показательным стал «культурный срез» поэтов эмиграции, где мотив моления о чаше можно назвать индикатором, который измеряет близость творца к Богу. «Всякий поэт по существу эмигрант <...>, Эмигрант Царства Небесного и земного рая природы», — к такому утверждению придет «после России» М. Цветаева [Цветаева 1994: 355]. Поэзия русского зарубежья должна была особенно четко продемонстрировать, как сохраняются классические черты библейского мотива, так как она покинула не только «Царство Небесное», но и Россию с ее традиционной линией понимания Евангельского текста. В действительности же поэзия зарубежья явила сложную и многогранную картину интерпретаций, которая отражает мозаичное полотно, являющее собой всю русскую поэзию 1930-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

- Антоний, митр. Сурожский.* Человек перед Богом. — М.: Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2012.
- Бердяев Н. А.* Философия свободы. — М.: АСТ, 2009.
- Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. — М.: Российское Библейское общество, 2001.
- Гаспаров М. Л.* Избранные труды. — М.: Языки русской культуры, 1997. — Т. II. О стихах.
- Гиппиус З. Н.* Стихотворения. — Санкт-Петербург: Академический проект, 1999.
- Кинешемский В.* Беседы на Евангелие от Марка. — М.: Сибирская Благовзвонница, 2016.
- Козырев Ф. Н.* Поединок Иакова [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Biblia/poedinok-iakova/>.
- Кормилов С. И.* История русской литературы XX века (20–90-е годы). — М.: Издательство Московского университета, 2008.
- Кривошеина К. И.* Сталин всегда и сегодня [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/11/kk14.html>.
- Кузьмина-Караваева Е. Ю.* Избранное. — М.: Светская Россия, 1991.
- Матвеева Ю. В.* Русская литература зарубежья: три волны эмиграции XX века. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017.
- Мережковский Д. С.* Иисус Неизвестный [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0280.shtml.
- Мочульский К. В.* Монахиня Мария (Скобцова). — Нью-Йорк: Третий час, 1946.
- Поплавский Б. Ю.* Сочинения. — СПб.: Журнал «Нева», Летний сад, 1999.
- Силантьев И. В.* Поэтика мотива / отв. ред. Е. К. Ромодановская. — М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Соловьев В.* Чтения о Богочеловечестве [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/chteniya.txt>.
- Струве Г.* Русская литература в изгнании. — Париж–Москва: Русский путь, 1996.

Чудакова М. О. Литература советского прошлого. — М.: Языки русской культуры, 2001.

Эдвингер Эдвард Ф. Христианский архетип (юнгианское исследование жизни Христа) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.psyoffice.ru/2-2-1187.htm>.

Юнг К. Г. Эон. Исследования о символике самости. — М.: Академический проект, 2009.

Яцуга Т. Е. Художественный мир З. Гиппиус в аспекте идей православной культуры [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir-z-gippius-v-aspekte-idey-pravoslavnoy-kultury>.

REFERENCES

Antony, *mitr. Surozhskiy*. Chelovek pered Bogom. — М.: Fond «Dukhovnoe nasledie mitropolita Antoniya Surozhskogo», 2012.

Berdyayev N. A. Filosofiya svobody. — М.: AST, 2009.

Bibliya: Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. — М.: Rossiyskoe Bibleyskoe obshchestvo, 2001.

Gasparov M. L. Izbrannye trudy. — М.: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. — Т. II. O stikhakh.

Gippius Z. N. Stikhotvoreniya. — Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 1999.

Kineshenskiy V. Besedy na Evangelie ot Marka. — М.: Sibirskaya Blagovonnitsa, 2016.

Kozyrev F. N. Poedinok Iakova [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://azbyka.ru/otchnik/Biblia/poedinok-iaakova/>.

Kormilov S. I. Istoriya russkoy literatury XX veka (20–90-e gody). — М.: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2008.

Krivosheina K. I. Stalin vseгда i segodnya [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/11/kk14.html>.

Kuz'mina-Karavaeva E. Yu. Izbrannoe. — М.: Svetskaya Rossiya, 1991.

Matveeva Yu. V. Russkaya literatura zarubezh'ya: tri volny emigratsii XX veka. — Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2017.

Merezhkovskiy D. S. Iisus Neizvestnyy [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/m/merezhkovskij_d_s/text_0280.shtml.

Mochul'skiy K. V. Monakhinya Mariya (Skobtsova). — N'yu-York: Tretiy chas, 1946.

Poplavskiy B. Yu. Sochineniya. — SPb.: Zhurnal «Neva», Letniy sad, 1999.

Silant'ev I. V. Poetika motiva / otv. red. E. K. Romanovskaya. — М.: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004.

Solov'ev V. Chteniya o Bogochelovechestve [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/chtieniya.txt>.

Struve G. Russkaya literatura v izgnanii. — Parizh-Moskva: Russkiy put', 1996.

Chudakova M. O. Literatura sovetskogo proshlogo. — М.: Yazyki russkoy kul'tury, 2001.

Edinger Edvard F. Khristianskiy arkhetip (yungianskoe issledovanie zhizni Khrista) [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://www.psyoffice.ru/2-2-1187.htm>.

Yung K. G. Eon. Issledovaniya o simbolike samosti. — М.: Akademicheskij proekt, 2009.

Yatsuga T. E. Khudozhestvennyy mir Z. Gippius v aspekte idey pravoslavnoy kul'tury [Elektronnyy resurs]. — Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-mir-z-gippius-v-aspekte-idey-pravoslavnoy-kultury>.

Данные об авторе

Мария Олеговна Баруткина — аспирант кафедры русской литературы XX и XXI веков, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина; учитель литературы, МАОУК Гимназия «Арт-Этюд».

Адрес: 620075, Россия, г. Екатеринбург, пр-т Ленина, 51.

E-mail: lovelymeri@mail.ru.

About the author

Maria Olegovna Barutkina — Post-graduate Student of Department of Russian Literature XX and XXI-th; Teacher of Literature, Gymnasium «Art-Etude».

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА УРАЛА

УДК 821.161.1-93(470.5)
ББК Ш383(235.55)64

ГСНТИ 17.07.41

Код ВАК 10.01.08

Е. В. Харитонова
Екатеринбург, Россия

МАЛАЯ ПРОЗА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ДЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ВАРИАТИВНОСТЬ

Аннотация. Предметом исследования стали малые формы в современной литературе; статья посвящена изучению малой прозы в творчестве современных детских писателей Урала и определению ее жанрово-стилевой вариативности; целью работы стало выявление и характеристика жанрового диапазона и стиливых особенностей малых форм в современной региональной прозе для детей. Для реализации предпринятого исследования были использованы принципы жанрово-стилевого подхода к анализу литературного произведения. Было установлено, что малые формы эпики, будучи востребованными в современной прозе, предназначенной для детей и подростков, реализуются в достаточно широком жанровом диапазоне: короткий рассказ, повести в рассказах (сказках, историях), миниатюрная развлекательно-поучительная сказка, лирическая миниатюра. В творчестве каждого писателя общая для современной литературы тенденция минимализации обретает индивидуальную стиливую специфику, репрезентируя связь с категориальными основами художественного мира автора. Тяготение к малым формам находит воплощение в разных типах письма и разных типах художественности, отражаясь не только в собственно художественной, но и в познавательной литературе — в этом случае задействуются жанровые сценарии путевого очерка, природоведческой миниатюры. Результаты исследования могут быть полезны специалистам по детскому чтению, учителям-словесникам и студентам филологических специальностей. Анализ корпуса текстов малой прозы в современной детской литературе в аспекте обнаружения специфики жанра и характеристики стиливых особенностей позволил поставить и частично решить некоторые актуальные вопросы семантики и поэтики произведений для детей и о детях.

Ключевые слова: детская литература; уральская литература; уральские писатели; детские писатели; литературное творчество; малые жанры; литературные стили; минимализм; короткие рассказы; миниатюрные сказки; лирические миниатюры.

E. V. Haritonova
Ekaterinburg, Russia

FLASH FICTION IN THE WORKS OF MODERN CHILDREN'S WRITERS OF THE URALS: GENRE AND STYLISTIC VARIABILITY

Abstract. The subject of the study is flash fiction in modern literature; the goal of the study is to identify and characterize the genre range and style features of flash fiction in the modern regional literature for children. To accomplish the research, the principles and tools of the genre-style approach to the analysis of the literary work are used. It was found that the short forms of epics, being in demand in modern prose for children and adolescents, are present in a fairly broad genre range: a short story, stories in stories (tales, anecdotes), a short entertaining and instructive tale, a lyrical miniature, etc. In the work of each writer, the tendency towards minimalization, common to contemporary literature, acquires an individual style specificity, representing the connection with the categorial foundations of the author's artistic world. Inclination to flash fiction is embodied in different types of writing and different types of artistry, reflected not only in fiction, but also in popular scientific literature — in this case genre scenarios of the travel essay and natural miniatures are involved. The results of the research can be useful to specialists in children's literature, teachers of literature and students of philological specialties. Analysis of the corpus of texts of flash fiction in modern children's literature in terms of discovering the specifics of the genre and the characteristics of style features allowed us to put and partially solve some pressing questions of the semantics and poetics of works for children and about children.

Keywords: children's literature; Ural literature; Ural writers; children's writers; writing; short story; literary styles; minimalism; short tales; short fairytales; lyrical short stories.

Одна из первых проблем, с которой сталкивается исследователь, изучающий малую прозу в том или ином аспекте, — проблема определения границ изучаемого эстетического феномена и, соответственно, проблема возможности включения тех или иных художественных произведений в намеченный круг. Большинство исследователей, изучавших малую прозу [Лебедева 2016; Полева 2015], однако, сходятся в том, что к малой прозе можно отнести произведения небольшие по объему, но композиционно и содержательно завершённые, законченные, как правило, заключающие в себе «мысль (образ) широкого обобщения или яркой характерности» [Левицкий 2016: 844]; также следует учитывать рецептивный аспект — подразумевается, что малая проза воспринимается читателем одновременно, единым актом. Жанровый диапазон произведений, относимых к ма-

лой прозе, достаточно широк, а их стиливые грани множественны. Настоящая работа представляет собой попытку выявления вариантов существования малой прозы в современной детской литературе Урала, а также определения их доминантных жанровых свойств и стиливых особенностей¹.

Следует отметить, что общелитературный и метажанровый процесс минимализации [Орлицкий 1999] репрезентативен в современной литературе, имеющей своим адресатом ребенка, ничуть не меньше, чем в литературе, обращенной к взрослому читателю, — тому есть множество причин как функционально-педагогического, так и эстетического свойства. Небольшие произведения удобны для

¹ Актуальную концепцию жанра, а также системную характеристику важнейших эпических жанров, в том числе неканонических, см. [Теория литературных жанров 2012].

обучения ребенка чтению, а также для самостоятельного чтения ребенка, зачастую направлены на решение воспитательных и просветительских задач, при этом они, как правило, имеют сложную эстетическую природу.

Материалом для выявления и характеристики жанровых моделей малой прозы в их связи со стилистическими особенностями стали произведения трех современных детских уральских писателей: Ольги Колпаковой¹, Светланы Лавровой², Тамары Михеевой³.

Соположение трех специфичных художественных миров и разных творческих индивидуальностей в обозначенном аспекте оказывается возможным благодаря следующим факторам как биографического, так и творческого характера: три писательницы живут и работают на Урале; они являются членами Содружества детских писателей — точнее, входят в инициативную группу писателей, усилиями которой Содружество было образовано (О. Колпакова возглавляет это объединение) [Лаврова, Колпакова 2010]; три автора являются лауреатами престижных премий по детской литературе — то есть их творческие достижения получили высокую оценку профессионального и читательского сообщества⁴; наконец, они постоянно находятся в творческом и дружеском контакте, а О. Колпакова и С. Лаврова являются при этом соавторами трех детских детективов [Колпакова, Лаврова 2013, 2014, 2016]. Все это в совокупности, на наш взгляд, свидетельствует о некоей общности творческих установок при всем различии авторских художественных практик.

Малая проза представлена в творчестве каждой из трех писательниц, но с разной степенью интенсивности, к тому же в индивидуальной авторской картине мира она воплощается в различных жанровых моделях и имеет выраженную стилевую специфику.

Так, в творчестве Т. Михеевой обнаруживаются произведения, в которых отчетливо просматривается жанровый каркас рассказа — одного из самых популярных неканонических жанров малой прозы с характерными признаками, среди которых: небольшой объем, ориентация на устную традицию рассказывания, изображение одного или нескольких собы-

тий (единство действия и места), выделение одного героя из среды персонажей (единство героя) и др.⁵.

Из опубликованных художественных произведений Т. Михеевой по меньшей мере три текста привлекают исследовательское внимание в аспекте намеченной проблемы: «Тай», «Летательные конфеты», «Мой дедушка — Дед Мороз» [Михеева 2014]. Они невелики по объему — каждый рассказ занимает около трех страниц. Повествование в каждом тексте ведется от первого лица, то есть рассказчик имеет черты персонажа, будучи в то же время основным субъектом сознания и речи.

В рассказе «Тай» дистанция между изображаемым событием и событием рассказывания значительна — речь идет о случившемся в прошлом: об этом говорят глагольные формы прошедшего времени («Его звали Тай» — первое предложение рассказа), наречия и указательные местоимения, маркирующие временную принадлежность («тогда», «в то лето»). В рассказе речь идет о дружбе человека — тринадцатилетней девочки (ее имя остается неизвестным читателю) — и «самой чудесной собаки на свете» [Михеева 2014: 35] — Тая. Трех страниц текста автору оказывается достаточно для того, чтобы рассказать о повадках собаки («С рук Тай никогда не ел и не вырывал угощение, как некоторые бездомные, — он брал еду осторожно, бережно» [Михеева 2014: 34]), характере пса («...он хотел быть свободным. Несколько раз его брали в дом — он сбежал. Его мыли, причесывали, кормили, но уже через два дня он снова возвращался к нашему подъезду» [Михеева 2014: 35]), его трогательной дружбе с девочкой («Мы с Таем дружили, потому что любили смотреть на закат» [Михеева 2014: 35]). Рассказ отчетливо делится на три части: первая часть портретирует главного героя рассказа — собаку Тая, вторая повествует о закатах, на которые любили смотреть Тай и рассказчица, третья — о беде, случившейся с Таем (вернувшись с каникул, проведенных на море, рассказчица узнает, что Тая «поймали какие-то мальчишки, связали лапы, пасть, тыкали ему в глаза горящим факелом и шерсть подпалили. Кто-то увидел и разогнал их, но Тай ослеп и больше во дворе не появлялся» [Михеева 2014: 37]) и о закате, на который смотрят девочка и собака, встретившись после произошедшего: «Таю хотелось заката. Я положила руку на его лобастую голову, плакала, сцепив зубы. И почти спокойным голосом рассказывала, какой красивый над морем закат. Почти такой же, как сейчас над домами. Только чуть-чуть поярче» [Михеева 2014: 37]. Мотив заката в рассказе становится смысловым ступком, символическим центром, «стягивающим» к себе все другие смыслы рассказы, во многом обеспечивающим неожиданность и острую парадоксальность развязки рассказа — мотив здесь проявляет свою сюжетогенную, предикатную природу; описание заката, который ослепший пес «ви-

¹ Ольга Валериевна Колпакова (р. 1972) по образованию журналист; как детский писатель печатается с 2001 г.; автор более 50 художественных и познавательных книг для детей; сценарист детских телепрограмм («Спокойной ночи, малыши!» и «Шишкин лес»). Живет и работает в Екатеринбурге.

² Светлана Аркадьевна Лаврова (р. 1964) по образованию и роду деятельности врач-нейрофизиолог, кандидат медицинских наук; автор более 50 научных трудов и нескольких патентов по специальности. Как детский писатель печатается с 1997 г., автор более 70 художественных и познавательных книг для детей и подростков. Живет и работает в Екатеринбурге.

³ Тамара Витальевна Михеева (р. 1979) окончила Литературный институт им. А. М. Горького, автор ряда книг для детей и подростков. Живет и работает в селе Миасское Челябинской области.

⁴ О. В. Колпакова — лауреат премии П. П. Бажова, премии «Южноуральская книга», Международного конкурса имени С. Михалкова и др.; С. А. Лаврова — лауреат премии «Алиса» (на конvente «Роскон»), Национальной детской премии «Заветная мечта», литературной премии «Книгуру» и др.; Т. В. Михеева — финалист Международной детской литературной премии имени В. П. Крапивина, лауреат Национальной премии «Заветная мечта», Международного конкурса имени С. Михалкова и др.

⁵ Проблема жанровой специфики рассказа ставилась и решалась в работах И. А. Виноградова, Б. Н. Эйхенбаума, В. Б. Шкловского и др. еще в 1920–1930-е гг., ее изучение было продолжено в советскую и постсоветскую эпоху; о теоретической основе жанра см.: [Тюпа 2008]; о специфике детского рассказа см.: [Арзамасцева 2008].

дит» глазами любящей его девочки, призвано оказать катарсический эффект на читателя. Следование жанровому сценарию короткого рассказа диктует автору совокупность стилизованных приемов, среди которых подчеркнутый лаконизм, тщательность в выборе языковых и стилистических средств, особая значимость художественной детали. Малая форма оказывается способной вместить особую сгущенность, концентрацию поднятых в рассказе проблем — как этического (проблемы любви, дружбы, проживания счастья и горя), так и остросоциального, экологического свойства: проблемы бережного отношения ко всему живому и ответственности человека за весь природный мир.

Движущей силой рассказа «Летательные конфеты» становится механизм языковой игры: одна лексическая единица — глагол «затевать», означающий «предпринимать», «замышлять что-либо», — здесь теряет свою семантическую недостаточность (глагол требует при себе зависимого неодушевленного существительного в винительном падеже — затевать можно нечто) и приобретает повышенную семантическую нагрузку, становится центральным мотивом, задающим вектор развертывания сюжета (что происходит после того, как персонажи начинают «затевать?»), определяющим систему персонажей (кто и что «затевает»; почему находится персонаж, который «не затевает?») и неожиданность концовки (к чему это приводит; почему это оказалось возможным?). Частотность употребления и осознанное нарушение правил лексической и синтаксической сочетаемости при использовании этой лексемы в тексте маркирует принцип игровой поэтики как базовый для этого рассказа. Так, лексема «затевать, затеваться» появляется в начале рассказа в речи персонажа, который в действительности способностью к речи не обладает: «Сегодня утром, часов в семь, ко мне заглянул Лось. Прямо в окно заглянул, отодвинув занавеску. И говорит:

– Уважаемая, там у вашей калитки явно что-то затевается» [Михеева 2014: 48].

Начало рассказа, таким образом, констатирует преобразование реальности в сказку, и лексема «затевается» создает и задает сюжетную интригу, ее дальнейшее использование отображает беспокойство рассказчицы и вызывает закономерный интерес читателя: «А они затевают. Вот стоят перед калиткой и явно так — затевают. И ведь знаю, что бесполезно сейчас вступать, — все равно сделают, что затеяли» [Михеева 2014: 48]. По ходу развития повествования становится понятно, что лексема «затевать» связана с миром детской игры, однако обнаруживается, что одна из героинь «не затевает», поскольку ее «не взяли», изменив правила, согласно которым «затевать надо всем вместе» [Михеева 2014: 49]. Дальнейшее употребление лексемы «затевать», однако, поддерживает в нас ощущение необычности изображаемого мира, в котором «затевать» означает фактически создать, сделать: «Правила изменили, правила! — заверещала с перил тощая и противная сиамская кошка. (Вот когда они ее успели затеять? А я даже не заметила!)» [Михеева 2014: 49]. В приведенной цитате фиксируется нару-

шение языковой нормы, согласно которой глагол «затевать» сочетается с неодушевленными существительными — здесь же персонажи («они») «затевали» кошку, к тому же говорящую — то есть вызвали ее к жизни, создали волшебное существо. Желая утешить героиню Жужку, которую «не взяли затевать», рассказчица угощает ее шоколадными конфетами, и здесь становится известно, что ее подопечные «летать затеяли» и хотя бы эта затея нашла поддержку в их наставнице. Наконец обнаруживается, что рассказчица — воспитательница, причем в соответствии с принципами игровой поэтики эта информация преподносится комически: «Ох, говорила же мне мама: “Маша, не ходи в воспитатели, найди себе спокойную работу, бухгалтером или пожарным...”» [Михеева 2014: 50]. Тогда же выясняется, что Жужку «не взяли затевать», потому что она «летать боится». Рассказчица вселяет уверенность в свою воспитанницу, сообщая ей, что они ели особые летательные конфеты — и значит, никакой страх не помешает теперь ни Жужке, ни ей самой летать. Концовка рассказа окончательно проясняет все происшедшее ранее: «А что делать, если ты воспитатель в детском саду маленьких волшебников?» [Михеева 2014: 50]. В этом случае малый объем короткого рассказа также диктует автору строгий отбор языковых средств и выверенность повествовательной структуры для раскрытия художественного замысла. В этом плане Т. Михеева наследует традиции замечательных писателей, много работавших в жанре детского рассказа: В. Осеевой, В. Драгунского, В. Голявкина и др.

Таким образом, Т. Михеева в миниатюрном рассказе «Летательные конфеты» делает предметом изображения игровой мир ребенка, его игровую деятельность. Закономерно, что для описания игровой практики используется механизм языковой игры. Малый объем текста не препятствует изображению принципов функционирования игровой системы, особенностей игровых трансформаций. Очевидно, для автора представляет большую ценность игровое начало в ребенке, да и во взрослом человеке. Игра становится важным этапом на пути поиска и обретения смысла во всем происходящем, в окружающей ребенка и взрослого действительности. Игра предстает и как модель мироздания, и как образ творческого, эвристического сознания.

Тема игры, творчески преобразующей мир, сказки, пересоздающей реальность, продолжена автором в рассказе «Мой дедушка — Дед Мороз». Сказочное двоемирие как конститутивный принцип построения рассказа задается с первых предложений: «Моего дедушку зовут Демьян Макарыч. Он работает Дедом Морозом» [Михеева 2014: 51]. Дублирование инициалов дедушки призвано маркировать параллелизм, одновременную принадлежность героя к двум мирам — сказочно-фантастическому и реальному. Яркая художественная деталь становится пусковым механизмом сюжетной интриги: с осени дедушка отращивает бороду, хотя не любит ее носить, однако ему приходится это делать, потому что именно таким все представляют Деда Мороза. Найти себе другую работу дедушка-пенсионер не

может, потому что ему не с кем оставлять внучку: «Это правда, мне, кроме деда, быть не с кем. Родители мои давным-давно в Африку уехали — спасти африканских детей от разных эпидемий. Раз в полгода они присылают посылку с африканскими масками. Нам их уже вешать некуда. Дедушка их в магазин сувениров сдает» [Михеева 2014: 52]. Скупыми художественными средствами, сдержанными красками автор создает образ одинокого покинутого родителями ребенка, который обижен на них, устал от долгой разлуки и старается скрыть свою боль — на длительность расставания также указывает репрезентативная деталь: маски присылаются раз в полгода, а вешать их уже некуда, значит, родители уехали действительно «давным-давно». Дальнейшее развертывание сюжета, с одной стороны, вносит ясность в изображаемое: дедушка-пенсионер подрабатывает фасовщиком новогодних детских подарков, в качестве хобби придумывает фантики для конфет и для того, чтобы смягчить горечь разлученного с родителями ребенка, он придумывает подходящее для детского сознания объяснение происходящему — он Дед Мороз, она Снегурочка, они заняты важным делом подготовки к празднованию Нового года. С другой же стороны, субъект сознания и речи в рассказе — ребенок, и потому рассказчица постоянно балансирует на грани реального-вымышленного: ящики с конфетами представляются ей «настоящим пиратским сокровищем» [Михеева 2014: 52], после работы «руки ... Новым годом пахнут» [Михеева 2014: 52], а переживание нестабильности и внутренней противоречивости существования ребенка в мире взрослых становится для него посылным: «Тогда я выхожу на улицу, встаю под дерево, что растет у крыльца, и тяну за ветку. На меня сыплются снежинки, серебряные и золотые, похожие на конфетти, сделанные из дедушкиных фантиков, и немножко на звезды, и я сразу понимаю, каким должен быть фантик для новой конфеты» [Михеева 2014: 53]. Финальные предложения рассказа, будучи закольцованными с начальными, создают рамочную композицию и выводят девочку-рассказчицу, а вместе с нею и читателя-ребенка, в пространство реальной жизни, в котором, однако, есть знание о важности и потенциальной возможности для человека символической реальности, актуализированной для ребенка близким равнодушным взрослым: «Он меня Снегурочкой зовет, потому что сам — Дед Мороз, а я его внучка. А вообще-то меня Машей зовут» [Михеева 2014: 53]. Игровой модус человеческого существования, говоря словами известного культуролога Й. Хейзинги, сопровождается «чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная жизнь”» [Хейзинга 2011: 41].

Рассказ как жанровая форма малой эпики приобретает дополнительную вариативность в художественном мире каждой из трех писательниц, подвергаясь циклизации и образуя повести в рассказах, сказках, историях. Такое произведение являет собой сложное многокомпонентное целостное образование, составные части которого объединены общими героями, едиными категориями времени и простран-

ства, сквозными мотивами, фигурой рассказчика либо повествователя (нарратора), однако каждая из историй обладает завершенностью и относительной самостоятельностью. Такая жанровая форма укоренена в литературе для детей и подростков: циклы и повести в рассказах писали Л. Пантелеев, Р. Погодин, Ю. Коваль и др.

Так, повести О. Колпаковой «Это всё для красоты» [Колпакова 2013] и Т. Михеевой «Лодка в больших камышах» [Михеева 2014] имеют одинаковый подзаголовок «летние истории», произведение О. Колпаковой к тому же сопровождается уточняющей жанровой дефиницией «повесть в рассказах», а обозначение «летние истории» — дополнительным определением «веселые». Симптоматично, что временем действия в повестях становится лето — время каникул у детей (в повести Т. Михеевой) и отпусков у родителей (в повести О. Колпаковой) — особый период жизни, обладающий повышенной семиотичностью; время, за которое ребенок может повзреть — в сущности, перейти в следующий психологический возраст, а во взрослом может пробудиться душа ребенка, и тогда он оказывается способен к детскому, то есть живому и непосредственному, взгляду на вещи. Место действия циклов историй различно: загородный лагерь детского отдыха в повести Т. Михеевой и деревня, в которой живут дедушка и бабушка, в повести О. Колпаковой. Различна адресация повестей: повесть О. Колпаковой ориентирована на старшего дошкольника и младшего школьника, а повесть Т. Михеевой — на младшего подростка. Отчасти этим обусловлена специфика повествовательной структуры произведений: главы-рассказы повести О. Колпаковой имеют высокую степень самодостаточности, небольшой объем, повествование в них ведется от третьего лица, автор-повествователь наделен функцией всеведения о героях повести, он — центр и движущая сила изображаемого мира, он — главный рассказчик веселых летних историй, объединенных сюжетом открытия мира ребенком и взрослым. Повесть Т. Михеевой написана от первого лица, рассказчицей здесь становится вожатая, которая, помимо официальных отчетов о своих подопечных и их жизни, ведет неформальный дневник, записывая свои «не-отчетные истории». Главы-истории при этом обладают большим объемом, нежели в повести О. Колпаковой, части художественного целого находятся в более тесной связи, однако сохраняется относительная самостоятельность трех рассказанных «историй».

Помимо повести в рассказах, в современной уральской прозе для детей присутствует сказочная повесть, состоящая из небольших завершенных историй, — таковы сказочные повести «Собака Фрося и ее люди» С. Лавровой [Лаврова 2017] и «Принцесса, которая совсем не принцесса. Детская сказка про заколдованных взрослых» О. Колпаковой [Колпакова 2015]. Думается, изучение функционирования и выявления специфических особенностей малых форм в рамках циклического текстового образования, генетически восходящего к литературной сказке, может составить самостоятельное научное исследование, нас же в аспекте обозначенной пробле-

мы будут интересовать циклы развлекательно-поучительных сказок О. Колпаковой «Бука сама боится. Нестрашные сказки про страшную Буку» [Колпакова 2011] и «Бука + Бяка» [Колпакова 2016]. Е. А. Полева, много исследовавшая миниатюру в литературе для детей и подростков, называет произведения, составляющие эти циклы, мини-сказками или миниатюрными сказками [Полева 2016]. Думается, с таким жанрообозначением нельзя не согласиться. Эти дидактические сказки призваны помочь ребенку-читателю раскрыть внутренние переживания, осознать конфликты, преодолеть трудности, особенности замкнутого характера (главная героиня интровертивна), объяснить в яркой образной форме правила и нормы поведения в семье. Сказки имеют двойную адресацию — они ориентированы на семейное чтение и могут помочь взрослому взглянуть на ребенка и его проблему с неожиданной стороны: взрослые персонажи цикла демонстрируют нестандартные варианты выхода из той или иной конфликтной ситуации. Каждая сказка, входящая в состав цикла, завершена и закончена, однако очевидна и общая логика цикла — это сюжет взросления ребенка, формирования его личности, становления его души: постепенно, от сказки к сказке, главная героиня цикла Бука учится себя вести, радоваться, ссориться, играть, помогать другим, не бояться, не жадничать и в итоге приходит к выводу, что лучше быть хорошей, чем плохой — и это ничуть не мешает ей оставаться самой собой: «Букой быть хорошо! Хорошо быть Букой! Хорошей Букой быть хорошо!» [Колпакова 2011: 40]. Во второй книге у Буки появляется младшая сестренка Бяка, и Бука превращается в ответственную старшую сестру, потому что маленькую Бяку нужно многому научить: разговаривать, играть, наводить порядок, даже правильно болеть.

Сказки, составляющие циклы, написаны от третьего лица, но в текстах многократно встречаются повествовательные фрагменты, которые, начавшись с отчетливо авторского слова, перетекают в несобственно-прямую речь, во внутренние монологи героев. Автор при этом выступает как проводник детских чувств, определяя состояние ребенка, называя его, помогая распознать истинные причины детских поступков.

В сказках О. Колпаковой проявляются жанровые признаки прозаической миниатюры: сказки невелики по объему, однако содержат в себе образы широкого обобщения. Симптоматично, что в них нет имен собственных — все персонажи названы по семейной роли: мама, папа, бабушка, дедушка; лишь имя и отчество бабушки встречается однократно, что в общем контексте приобретает комический эффект. Обращает на себя внимание использование существительных общего рода в именовании героинь: в сказках Бука и Бяка — девочки, однако они похожи на любого ребенка. Сюжеты сказок образованы ситуациями, повторяющимися во взрослении каждого ребенка. Универсальность происходящего и ритмичный ход времени (день за днем, месяц за месяцем, год за годом) подчеркнуты структурой названий глав «Как бука...», далее следует какой-либо глагол, выражающий базовое социальное дей-

ствие, совершаемое ребенком, либо передающий его состояние: «Как Бука испугалась», «Как Бука обрадовалась», «Как Бука перестала капризничать», «Как Бука научилась играть» и т. д. Этот же принцип сохраняется во второй книге, однако здесь в названиях глав появляется еще одна героиня: «Как Бука и Бяка вели переговоры», «Как Бука и Бяка наводили порядок» и т. д. Таким образом, малый объем сказок не препятствует постановке и раскрытию важных проблем воспитания ребенка и его социализации.

Примечательно, что процесс минимализации нашел воплощение в разных типах дискурсивных практик: как в художественной литературе, так и в научно-популярной. В ряде познавательных книг уральских писателей главы миниатюрны и представляют собой неканонические синтетические жанровые образования: так, в них можно обнаружить жанровые признаки очерка, статьи, природоведческой миниатюры, миниатюры-описания. Так, книга С. Лавровой «Сказания земли Уральской» [Лаврова 2015] состоит из небольших главок, представляющих собой авторские переложения легенд и преданий народов, населяющих Урал, а также городские и заводские «байки», специфическая образность и сюжетика которых комментируется автором, также С. Лаврова приводит исторические и географические пояснения, необходимые для восприятия этих своеобразных явлений словесности. О. Колпакова стала автором двух книг-квестов (издательская жанровая номинация) [Колпакова 2016; Колпакова 2017], призванных помочь в путешествии — как реальном, так и воображаемом — по двум русским городам — Владимиру и Суздалью, причем путешествие совершается как в пространстве, так и во времени. Очевидно, задачи этих книг — одновременно просветительские и развлекательные. Обнаруживая достопримечательность в современном городе, читатель узнает от автора интересную историю о ней. Главки, составляющие книги, невелики — как правило, в них проблематизируется один какой-либо вопрос или исторический либо культурный сюжет: например, «Куда исчезли меря?», «Как Владимир стал столицей?», «Пряник, который можно напечатать», «Как приманить ветер» и т. д. Безусловно, в этих главках ощутимо влияние путевых очерков (описание местности), портретных очерков (описание какого-либо исторического деятеля и его роли в истории города); важными свойствами здесь становятся малая повествовательная форма, установка на достоверность, документальность и в то же время яркость и образность.

Несколько иначе эти свойства познавательной прозы Ольги Колпаковой преломляются в книге «Дед Мороз и его братья. Зимние волшебники России» [Колпакова 2017]. Книга рассказывает о Дедах Морозах из разных уголков России — об их характерах, привычках, о волшебных предметах, которые помогают им творить чудеса. Состоит книга из двадцати одной главки, каждая из которых рассказывает о духе зимы и холода. Через призму празднования Нового года, через рассказывание о зимних волшебниках России автор создает образ народа и края. Короткие очерки-главки насыщены легендами,

преданиями, приметами, описанием сложившихся традиций празднования — этот обширный этнографический и фольклорный материал дан в сгущенно-концентрированной форме.

Следующая книга О. Колпаковой [Колпакова, Поплянова 2017], опубликованная ею в соавторстве с челябинским композитором и педагогом Е. М. Попляновой¹, примечательна, во-первых, тем, что в ней объединяются два типа письма, два дискурса — художественный и учебно-познавательный, а также тем, что в ней присутствуют тексты, приближенные к лирической прозаической миниатюре, имеющие жанровое сходство с нею. Книга предполагает адресатом взрослого и ребенка; это пособие для родителей и педагогов для занятий с детьми 3–6 лет. В книгу включены сказки, стихи, песни, раскраски — весь этот разноплановый эстетический и дидактический материал призван помочь познакомить ребенка с цветами и оттенками, с музыкальными инструментами и разнообразными звуками, с временами года, а также с морально-нравственными понятиями — такими, как дружба, вежливость, забота, великодушие.

Миниатюрные сказки о цветах, содержащиеся в книге, органично соединяют в себе познавательную компоненту и лирическую составляющую, они ориентированы одновременно на рефлексивный читательский отклик и на эмоциональное читательское восприятие. При всей внешней кажущейся простоте фабульно-сюжетный уровень в них ослаблен, они стремятся к зарисовке, эскизу, являют собой попытку цельного и целостного взгляда на окружающий ребенка мир и одновременно выражают принципиальную незавершенность жизни, изменчивость воспринимаемого сознания, значимость нюансов и полутонов: «Последний осенний гром и привычный осенний дождь стали стихать. А когда совсем смолкли, раздалась новая песня. Теперь уже Желтенький взял листок с красками и принялся рисовать! Эту песню он легко мог представить в виде картинки. Тихая осенняя птичья песня зазвучала совсем рядом с домиком. А потом она... постучалась в окошко. И Желтенький впустил ее в комнату. Маленькую канарейку» [Колпакова, Поплянова 2017: 15]. О. Колпакова создает сказки-настроения, сказки-погружения в мир цветов, запахов, звуков, тактильных и вкусовых ощущений — прослеживается связь с прозаическими миниатюрами для детей, созданными в XX в. М. Пришвиным, Г. Цыферовым, Ю. Ковалем и др. В миниатюрных сказках образы конкретно-вещного и природно-универсального соединяются, обогащая друг друга и отображаясь друг в друге.

Безусловно, степень выраженности интереса к малым формам эпик в творчестве каждого рассматриваемого автора различна. Так, художественное сознание С. Лавровой, по-видимому, тяготеет к более крупным жанровым образованиям, нежели

рассказ или миниатюра, тем симптоматичнее ее обращенность к малым формам прозы в познавательной литературе и в цикле сказок. Малые эпические жанры в творчестве Т. Михеевой сохраняют и актуализируют связь с традициями детской литературы, в частности с дидактическим рассказом. В художественном мире О. Колпаковой тяготение к минимализации проявляется как органичная авторскому сознанию форма художественно-образного освоения мира.

Таким образом, малые формы эпик, будучи востребованными в современной прозе, предназначенной для детей и подростков, реализуются в достаточно широком жанровом диапазоне: короткий рассказ, повесть в рассказах (сказках, историях), миниатюрная развлекательно-поучительная сказка, лирическая миниатюра. В творчестве каждого писателя общая для современной литературы тенденция минимализации обретает индивидуальную стилистическую специфику, репрезентируя связь с категориальными основами художественного мира автора. Тяготение к малым формам находит воплощение в разных типах письма и разных типах художественности, отражаясь не только в собственно художественной, но и в познавательной литературе — в этом случае задействуются жанровые сценарии путевого очерка, природоведческой миниатюры. Жанровый состав малых форм в региональной прозе для детей отображает свойственный современной литературе процесс жанровой гибридизации.

ЛИТЕРАТУРА

- Арзамасцева И. А.* Его величество рассказ // Рассказы современных писателей. — М.: Дет. лит., 2008. — С. 3–28. — (Библиотека мировой литературы для детей, т. 49, кн. II).
- Колпакова О. В.* Бука + Бяка. — СПб.; М.: Речь, 2016. — 64 с.
- Колпакова О. В.* Бука сама боится. Нестрашные сказки про страшную Буку. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. — 44 с.
- Колпакова О. В.* Дед Мороз и его братья: зимние волшебники России. — СПб.; М.: Речь, 2017. — 48 с.
- Колпакова О. В.* Принцесса, которая совсем не принцесса: сказка. — СПб.: Акварель, Команда А, 2015. — 80 с.
- Колпакова О. В.* Русский город Владимир. Книжка-квест. — СПб.: Качели, 2016. — 48 с.
- Колпакова О. В.* Русский город Суздаль. Книжка-квест. — СПб.: Качели, 2017. — 48 с.
- Колпакова О. В.* Это всё для красоты: веселые летние истории. Повесть в рассказах. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2013. — 200 с.
- Колпакова О. В., Лаврова С. А.* Верните новенький скелет! — М.: Россмэн-Пресс, 2013. — 128 с.
- Колпакова О. В., Лаврова С. А.* Привидение — это к счастью. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2014. — 192 с.
- Колпакова О. В., Лаврова С. А.* Череп в клубнике. — Екатеринбург: Генри Пушель, 2016. — 208 с.
- Колпакова О. В., Поплянова Е. М.* Разноцветный городок, или Какого цвета Зелененький? — Челябинск: МРП, 2017. — 44 с.
- Лаврова С. А.* Сказания земли Уральской. — Екатеринбург: Изд-во «Сократ», 2015. — 112 с.
- Лаврова С. А.* Собака Фрося и ее люди: сказочная повесть. — М.: РОСМЭН, 2017. — 64 с.
- Лаврова С. А., Колпакова О. В.* Мы вместе! (Содружество детских писателей Урала) // Литературный квартал. — 2010. — № 6 (19). — С. 8.

¹ Поплянова Елена Михайловна (р. 1961) — композитор, педагог, лауреат Всероссийского конкурса композиторов «Классическое наследие» (Москва, 2001), лауреат конкурса «Учитель года» (Челябинск, 2003); член Союза композиторов России. Автор музыкально-симфонических произведений, оркестровой музыки, камерно-вокальных, инструментальных и хоровых сочинений. Особое место в творчестве Е. Попляновой занимает музыка для детей.

Лебедева М. Н. Микрожанры современной прозы: автореферат дис. ... канд. филол. наук. — Тверь: Тверской государственный университет, 2016. — 26 с.

Левицкий Л. А. Миниатюра // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962–1978. — Т. 4: Лакшин — Мураново. 1967. — С. 844.

Михеева Т. В. Юркины Бумеранги: рассказы и повести. — М.: Дет. лит., 2014. — 320 с.

Орлицкий Ю. Б. Большие претензии малого жанра // Новое литературное обозрение. — 1999. — № 4 (38). — С. 275–288.

Полева Е. А. Художественное своеобразие миниатюр Татьяны Мейко и Анны Никольской в контексте развития жанров прозаической миниатюры для детей и лирико-философской сказки // Сибирская литература для детей и юношества: тенденции и контекст развития (1950–2010-е гг.): коллективная монография / под ред. Е. А. Полевой. — Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2016. — Т. 1. — С. 33–52.

Полева Е. А. Художественное своеобразие прозаических миниатюр-сказок Татьяны Мейко // Вестник Томского государственного педагогического университета (TSPU Bulletin). — 2015. — № 10 (163). — С. 172–178.

Теория литературных жанров: учеб. пособие / под ред. Н. Д. Тмарченко. — М.: Издательский центр «Академия», 2012. — 256 с.

Тюна В. И. Рассказ прозаический // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тмарченко. — М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. — С. 201–202.

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

REFERENCES

Arzamastseva I. A. Ego velichestvo rasskaz // Rasskazy sovremennykh pisateley. — М.: Det. lit., 2008. — S. 3–28. — (Biblioteka mirovoy literatury dlya detey, t. 49, kn. II).

Kolpakova O. V. Buka + Byaka. — SPb.; М.: Rech', 2016. — 64 s.

Kolpakova O. V. Buka sama boitsya. Nestrashnye skazki pro strashnyu Buku. — Ekaterinburg: Genri Pushel', 2011. — 44 s.

Kolpakova O. V. Ded Moroz i ego brat'ya: zimnie volshebniki Rossii. — SPb.; М.: Rech', 2017. — 48 s.

Kolpakova O. V. Printsessa, kotoraya sovsem ne printsessa: skazka. — SPb.: Akvarel', Komanda A, 2015. — 80 s.

Kolpakova O. V. Russkiy gorod Vladimir. Kniga-kvest. — SPb.: Kacheli, 2016. — 48 s.

Kolpakova O. V. Russkiy gorod Suzdal'. Kniga-kvest. — SPb.: Kacheli, 2017. — 48 s.

Kolpakova O. V. Eto vse dlya krasoty: veselye letnie istorii. Povest' v rasskazakh. — Ekaterinburg: Genri Pushel', 2013. — 200 s.

Kolpakova O. V., Lavrova S. A. Vernite noven'kiy skel-et! — М.: Rossmen-Press, 2013. — 128 s.

Kolpakova O. V., Lavrova S. A. Prividenie — eto k schast'yu. — Ekaterinburg: Genri Pushel', 2014. — 192 s.

Kolpakova O. V., Lavrova S. A. Cherep v klubnike. — Ekaterinburg: Genri Pushel', 2016. — 208 s.

Kolpakova O. V., Poplyanova E. M. Raznotsvetnyy gorodok, ili Kakogo tsвета Zelenen'kiy? — Chelyabinsk: MPI, 2017. — 44 s.

Lavrova S. A. Skazaniya zemli Ural'skoy. — Ekaterinburg: Izd-vo «Sokrat», 2015. — 112 s.

Lavrova S. A. Sobaka Froysya i ee lyudi: skazochnaya povest'. — М.: ROSMEN, 2017. — 64 s.

Lavrova S. A., Kolpakova O. V. My vmeste! (Sodruzhestvo detskikh pisateley Urala) // Literaturnyy kvartal. — 2010. — № 6 (19). — S. 8.

Lebedeva M. N. Mikrozhany sovremennoy prozy: avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. — Tver': Tverskoy gosudarstvennyy universitet, 2016. — 26 s.

Levitskiy L. A. Miniatura // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya / gl. red. A. A. Surkov. — М.: Sov. entsikl., 1962–1978. — Т. 4: Lakshin — Muranovo. 1967. — S. 844.

Mikheeva T. V. Yurkiны Bumerangi: rasskazy i povesti. — М.: Det. lit., 2014. — 320 s.

Orlitskiy Yu. B. Bol'shie pretenzii malogo zhanra // Novoe literaturnoe obozrenie. — 1999. — № 4 (38). — S. 275–288.

Poleva E. A. Khudozhestvennoe svoeobrazie miniatur Tat'yany Meyko i Anny Nikol'skoy v kontekste razvitiya zhanrov prozaicheskoy miniatury dlya detey i liriko-filosofskoy skazki // Sibirskaya literatura dlya detey i yunoshestva: tendentsii i kontekst razvitiya (1950–2010-e gg.): kolektivnaya monografiya / pod red. E. A. Polevoy. — Tomsk: Izd-vo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2016. — Т. 1. — С. 33–52.

Poleva E. A. Khudozhestvennoe svoeobrazie prozaicheskikh miniatur-skazok Tat'yany Meyko // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta (TSPU Bulletin). — 2015. — № 10 (163). — S. 172–178.

Teoriya literaturnykh zhanrov: ucheb. posobie / pod red. N. D. Tamarchenko. — М.: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya», 2012. — 256 s.

Tyupa V. I. Rasskaz prozaicheskii // Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy / gl. red. N. D. Tamarchenko. — М.: Izd-vo Kulaginoy, Intrada, 2008. — S. 201–202.

Kheyzinga Y. Homo ludens. Chelovek igrayushchiy. Opyt opredeleniya igrovogo elementa kul'tury. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2011. — 416 s.

Данные об авторе

Екатерина Владимировна Харитоновна — кандидат филологических наук, доцент кафедры маркетинга и международного менеджмента, Уральский государственный экономический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620219, Россия, г. Екатеринбург, ул. 8 марта, 62.

E-mail: ev_haritionova@mail.ru.

About the author

Ekaterina Vladimirovna Kharitonova — Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Marketing and International Management, Ural State University of Economics.

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

УДК 821.161.1–192(091)
ББК Ш33(2Рос=Рус)52-45

ГСНТИ 17.82.09

Код ВАК 10.01.01

С. И. Ермоленко
Екатеринбург, Россия

«НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ»: «ВЗГЛЯД ЧЕРЕЗ ДВА ВЕКА»

(Рецензия: Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох: [монография] / [сост., подгот. текстов Л. С. Соболева, О. А. Михайлова]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. 652 с.: ил.)

Ключевые слова: рукописные сборники; русские песни; поэтические тексты; рецензии; европейские романсы; эмоциональная культура.

S. I. Ermolenko
Ekaterinburg, Russia

«TURNING POINT OF EPOCHS»: «MANY YEARS FROM NOW»

(A review of the monograph *Russian Song and European Lyrical Song in the Handwritten Collection of the Beginning of the XIX century: Emotional Culture at the Turn of the Century*, written by L. S. Soboleva, O. A. Mikhailova published in Ekaterinburg in 2017)

Keywords: handwritten album; Russian songs; poetic texts; review; European romantic songs; emotional culture.

Рецензируемое издание представляет собой впервые осуществленную публикацию уникального рукописного сборника лирических песен и романсов, хранящегося в собрании редких книг Свердловской областной универсальной научной библиотеки имени В. Г. Белинского, составленного и подготовленного к печати доктором филологических наук, профессором Уральского федерального университета Л. С. Соболевой и магистрантом филологии О. А. Михайловой.

Сборник датируется составителями вторым десятилетием XIX века, что с достаточной степенью точности устанавливается на основе экспертизы филигранных с обозначением двух дат «1813» и «1814» [Русская песня 2017: 542]¹, знаменательных в истории не только России, но и Европы. То было время, когда после окончания Отечественной войны начался Заграничный поход русской армии, довершивший «поражение неприятеля на собственных полях его» (М. И. Кутузов) и освободивший страны Западной Европы от французских завоевателей. Эта эпоха, когда пробудилось национальное самосознание, а русская культура получила мощный толчок в своем развитии, справедливо названа составителями «переломной».

На основании проведенного палеографического исследования составителями было установлено, что все записи в сборнике принадлежат трем писцам, вероятно, разного возраста, с разной «степенью профессионализма» и разным «временем формирования писцовых навыков». Большая часть текстов записана писцовым почерком XVIII века (скорописью), которая перемежается с «более поздними почерками различной степени квалификации» (образцы записей приведены в сборнике).

Наряду с фольклорными текстами в сборник входят песни и романсы книжного происхождения без указания авторства, что свидетельствует о сохранении в читательской среде «идушего издревле» «равнодушного отношения к личности создателя текста» (546)². Составители предприняли попытку атрибутирования текстов, установив принадлежность ряда произведений как известным (М. В. Ломоносов, М. М. Херасков. И. А. Крылов, А. Ф. Мерзляков, Ю. А. Нелединский-Мелецкий, И. И. Дмитриев, И. Ф. Богданович. Г. Р. Державин, Н. М. Карамзин), так и ныне малоизвестным или просто забытым поэтам допушкинского периода (А. В. Аргамаков, Д. И. Вельяшев-Волынцев, М. В. Зубова, И. А. Кованько, С. М. Митрофанов и др.), возвращая последних в историю русской литературы и выполняя, таким образом, важную культурную задачу. При этом составители фиксируют многочисленные отступления в «авторских» текстах от их печатных вариантов. Это, в свою очередь, позволяет говорить о том, что, воспроизводя «книжные» тексты в рукописном сборнике, писцы ориентировались на «фольклорный тип восприятия» — «устную коллективную память, в которой фольклорные тексты перемешались произведениями литературного и театрального происхождения» (18), что характерно для складывающейся демократической культуры.

Рукописный сборник составлен «не по старинке», когда тексты распределялись между разными писцами «по тетрадам», которые потом сшивались в единое целое. Строгое распределение записываемых текстов по писцам здесь отсутствует. Составители сборника фиксируют изменение почерков «не толь-

¹ Далее ссылки на сборник даются с указанием страниц.

² Надо иметь в виду, что «проблема “своего” и “чужого”... в начале XIX в. осознавалась совершенно иначе, чем через полтора столетия» [Вацура 2002: 51].

ко в границах листа», но и в границах записи одного произведения. А это, по мнению Л. С. Соболевой, свидетельствует о том, что сборник составлялся «в коллективе близких людей — либо живущих рядом, либо служивших вместе», «вкусы которых совпадали или дополняли друг друга» (544). На основании этого делается вывод о том, что в рукописном сборнике получает отражение новый тип отношений между людьми, именно тот *тип неформального дружеского общения*, который только формируется в начале позапрошлого века и который станет отличительной особенностью пушкинской эпохи с ее ярко выраженным «хоровым», диалогическим началом.

«Некоторая небрежность» внешнего вида рукописного сборника, «отсутствие какой-либо систематизации», то есть нарочитой формализованности, свидетельствуют, как указывается составителем, об «известной непосредственности», выражающейся в выборе и расположении материала: очевидно, что переписчики руководствовались личными пристрастиями, а порой даже и настроением, включая в сборник те произведения, которые, складываясь в «неповторимый эмоциональный узор», соответствовали их эстетическому вкусу, чувствам и переживаниям. Дошедшие до нас многочисленные дневники начала века и последующих десятилетий отражают, главным образом, внутреннюю жизнь дворянского сословия. В личностном подходе, который так явно демонстрируют писцы, Л. С. Соболева справедливо видит «главную ценность рукописного сборника»: он дает представление об эмоциональном мире, свойственном *демократическому среднему слою* русского общества начала XIX века, приобщавшегося к «тонкостям европейской культуры чувств», — того социального слоя, о духовной и душевной сферах жизни которого нам не так уж много известно. Кроме того, учитывая «уральские особенности стратификации», Л. С. Соболева полагает, что подобно-го рода сборник мог появиться «в военной среде или в кругах просвещенной горнозаводской администрации» (20), имевшей военный опыт (только что окончилась война с Наполеоном), «позиционирующей себя как институализацию нового времени» (545). В этом несомненная значимость предпринятого исследователями Уральского федерального университета труда, дополняющего и уточняющего представление об истории отечественной и, в том числе, уральской культуры.

В разнообразии идейно-тематического содержания сборника отражается «культурная многослойность» жизни общества той поры, картина которой пронизана «воздухом российских просторов и деталями российского быта» (19). В этой «многослойности», «калейдоскопичности» по-своему запечатлелся, по мнению Л. С. Соболевой, «напряженный процесс становления культуры нового времени» (20), когда в русском обществе активизируется интерес к народному поэтическому творчеству, а в литературе, испытывающей влияние фольклора, сложно сочетаются разные направления — уже теряющий свои позиции классицизм с его пафосом государственности, рационалистической концепцией мира и культом разума, торжествующий сенти-

ментализм с его реабилитацией частной жизни и культом «чувствительного человека» и нарождающийся во взаимодействии с уже сложившейся европейской литературной традицией романтизм, утверждающий эстетическую значимость внутренней жизни неповторимой самоценной личности.

Сборник помогает понять, как под влиянием фольклора и книжной поэзии, ставшей достоянием коллектива, присвоенной народом, складывался и получал художественное воплощение новый тип мировосприятия, в котором переплетались сентименталистские и романтические тенденции, как формировался чувственный, эмоциональный мир тогдашнего человека. Если вся образованная Европа училась мыслить и чувствовать, читая эпистолярные романы («классические, старинные, отменно длинные, длинные, длинные») С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо, И. В. Гете, к которым чуть позже приобщится и русский читатель дворянского круга, то для демократической среды эту воспитательно-образовательную роль в формировании эмоционального мира человека будут выполнять рукописные и печатные сборники песен и романсов, в которых запечатлелись как выдержавшие проверку временем эстетические ценности, так и нарождающиеся в европейской и русской культуре новые веяния.

Тексты как в фольклорной части рукописного сборника, так и в «книжной» разнообразны по содержанию, эмоциональному спектру и даже рекомендуемой технике исполнения (последнее, впрочем, более характерно для «книжной» части): «Несколько отрывистой голос», «Голос протяжной», «Голос самой томной», «Голос приятный, любовный», «Голос унылой с порывами отчаяния», «Голос живой с некоторою томностью», «С томностью нежной», «На го[лос] “Поля, леса густые”», «На голос “Взвейся, выше понесися”» и т. д. Эти и подобные им комментарии («наследие XVIII века»), бережно сохраняемые составителями, несут на себе печать своей эпохи, вводя читателя в ее культурную атмосферу.

В сборнике содержится богатейший материал, который может стать предметом дальнейшего изучения. Попробуем показать это на некоторых примерах. Так, предметом размышления могут стать причины живучести ряда текстов, содержащихся в фольклорной части сборника, не утратившие своей художественной ценности и поныне, вошедшие в русскую музыкальную культуру еще в XIX веке или исполняемые современными народными песенными коллективами: «Ах, сени, мои сени...», «В темном лесе, в темном лесе...», «Как во городе было во Казани...», «Во поле береза стояла...», «По улице мостовой...» и др. Среди фольклорных шедевров, включенных в рукописный сборник, — народная песня «Не шуми, мати, зеленая дубровушка...».

Эту песню — через 20 лет — почти дословно воспроизводит А. С. Пушкин в «Капитанской дочке» (1833–1836), сопроводив ее исполнение пугачевца таким комментарием героя-повествователя: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простонародная песня... <...> всё потрясло меня каким-то *пиитическим ужасом*» [Пушкин 1950, VI: 474. Курсив наш. — С. Е.]. О том, какое

сильное впечатление производила на самого Пушкина, эта «простонародная» песня свидетельствует тот факт, что он включит ее также в неоконченный роман «Дубровский» (1833), где ее «во все горло» запоем один из «разбойников». Можно предположить, что писцы, выбирая для записи такого рода народные песни, также руководствовались вызываемыми ими «пиитическими» чувствами, что говорит об их сформированном эстетическом вкусе.

Особый интерес представляют «книжные» тексты, в которых заметно влияние новых литературных веяний и европейских заимствований, обнаруживающихся в новой, часто сентименталистской поэтике. Это видно уже по тем именам, которые получают герои и героини песен, еще чаще романсов. На смену Ванюшам, Парашам, Машам, Катюшам, Аннушкам фольклорных текстов приходят Юноны, Селесты, Лизеты, Милены, Пленеры, Эльвиры, Хлои, Милоны, Миловиды, Ликасы, а то и просто «любезные пастушки» и «пастушки» и т. д.

Приметы типично «российского простора» с его «чистым полем», шумящей «зеленой дубровушкой», «кудрявой рябинушкой», «белой березой», «матушкой» Волгой, «утушками луговыми», «сизыми селезнями» сменяются условно-сентименталистскими «струйками», «ручейками», «нежными цветочками», «стенистыми кусточками», «поющими птичками», «воркующими голубками» и т. д. (особенно это свойственно песням-«пасторалям»). В сборник входит совершенно новая поэтика, ориентированная на воссоздание внутреннего мира нового типа личности — «чувствительного человека».

Наряду с текстами, свидетельствующими об освоении сентименталистского опыта, в сборник проникают и книжные тексты, в которых заявляют о себе новейшие тенденции. В качестве примера можно привести, например, романс «Надгробные стена» (В. В. Капниста — представителя классицизма в русской литературе, позднее примкнувшего к сентименталистам), выполненный в уже зарождающейся жанровой традиции «унылой элегии», пик популярности которой приходится как раз на 1810-е — начало 1820-х годов, предвосхищая скорый расцвет романтической «элегической школы».

«Тьма ночи», «тишина», «печальная луна», «скорбь, объвша дух», «хладная могила», «воплъ унылый», «вздохов стон», «прах милый», «ток слезной», «безмолвная тоска», «песня плачевная» — это буквально полный набор слов — «сигналов», условных поэтических формул, даже штампов, свойственных поэтике «унылой элегии» [См. об этом: Вацура 2002: 48–110]. Это был именно тот поэтический язык, который оказался понятен демократическому читателю, близок массовой поэзии начала XIX века, что объясняет попадание такого свойства текстов в рукописные сборники. Так русский читатель приобщался к новой для него европейской культуре в ее русском демократическом переложении.

Или другой пример: в «простонародной» песне «Ах, ты поле мое, поле чистое!» можно уловить отголоски сюжета шотландской баллады эпохи раннего Средневековья «Два ворона» (*The twa corbies*) [См.: Английская и шотландская народная баллада

1988: 30], что говорит о его (сюжета) устойчивости, которая станет известна русскому читателю чуть позже благодаря пушкинскому переводу-переложению 1828 года «Ворон к ворону летит» [См.: Пушкин 1950, III: 76]. В той же балладной народной традиции создана «простонародная» песня «Уж как пал туман на сине море, на сине море», в основе которой предсмертный диалог «доброего молодца» («Он избит, изстрелян, изранен весь»), отдающего «наказ» своему верному другу — «доброму коню» — поклониться «отцу-матери», «молодой жене», передать «благославенье» «малым детушкам»... Известно, что именно баллада, возникнув в рамках сентиментализма, станет одной из ведущих жанровых форм в романтической поэзии — европейской, а затем и русской.

Наконец, можно заметить в сборнике и явления более позднего происхождения, в которых отражается закономерный процесс изменения художественного мировосприятия народа в новых социально-исторических условиях. На рубеже XVIII–XIX веков, отмечают исследователи фольклора, происходит, по существу, вырождение классической народной баллады как искусства трагического и возникновение иной жанровой разновидности — новой народной баллады. Новая народная баллада чуть позже — 20–30-е годы XIX века — будет испытывать воздействие со стороны возникающего городского романа, который, в свою очередь, позднее окажется близок так называемому «жестокому» роману с присущим ему интересом к «кровавым» драмам социально-бытового характера на почве любви и ревности [См. об этом: Балашов 1963: 70–72; Лазутин 1965: 172–173; Померанцева 1974: 202–203 и др.]. И городской роман, и «жестокий» роман — явления, как уже сказано, более позднего происхождения. Однако тенденции, развитие которых приведет к возникновению данных жанровых форм, уже дают о себе знать, о чем свидетельствуют тексты, включенные в рукописный сборник. Эти тенденции обнаруживаются, например, в поэтике «простонародного» романа «Ах, когда б я то предвидела...». Скромная сдержанность народной лирической песни уступает место выражению «сильных» чувств, взятых из арсенала формирующейся поэтики жестокого («Ты умел, злодей, притворствовать, / Ты умел скрывать чувства зверские...»). Та же мелодраматическая патетика в романсе «Канареечка любезна...», в котором любовь трактуется как страдание и жестокие мучения («Скорбь за скорбию стремится, / / За слезой слеза катится / Боже, будет ли конец...»).

Наряду с образцами отмеченного выше типа в сборник включены произведения, отражающие совсем другой спектр чувствований, предназначенные для домашнего обихода, например «песни-поздравления», полные лукавого комизма и добродушного, теплого юмора.

В заключение остается добавить, что публикация рукописного сборника сопровождается предисловием и послесловием, автором которых является Л. С. Соболева. Если предисловие «Рукописный песенный сборник начала XIX в.: взгляд через два столетия» представляет издание, вводит читателя в

его эмоциональную атмосферу, то в основательной статье-послесловии «Фольклорная и светски-европейская традиции в картине чувств русского человека начала XIX в.» (538–575) на основании анализа материала, содержащегося в сборнике, делается вывод о его значении в истории отечественной культуры.

Публикация сопровождается научным комментарием, в который входят «Описание сборника», «Именной и географический указатель», «Указатель инципитов», «Словарь устаревших слов и выражений», «Список сокращений», «Список литературы», то есть то, что необходимо исследователю, занимающемуся национальной культурой и историей словесности.

И, наконец, последнее. Сборник выглядит очень достойно с полиграфической точки зрения (небольшой тираж — 200 экз. — компенсируется фактом размещения сборника в полном объеме на сайте журнала *Quaestio Rossica* в свободном доступе), снабжен иллюстрациями, относящимися к XIX веку, которые удачно подобраны кандидатом искусствоведческих наук Е. П. Алексеевым, что в немалой степени делает книгу привлекательной не только для специалистов, но и для всех, кто интересуется историей своего отечества, представленной в «человеческом измерении» — через призму эмоционально-чувственного, поэтического мира человека «на переломе эпох».

ЛИТЕРАТУРА

Английская и шотландская народная баллада: сб. / сост. Л. М. Аринштейн. — М.: Радуга, 1988. — 512 с.

Балашов Д. Русская народная баллада // Народные баллады / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Д. М. Балашова / общ. ред. А. М. Астаховой. — М.; Л.: Сов. писатель, 1963. — С. 5–41.

Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». — СПб.: Наука, 2002. — 240 с.

Данные об авторе

Светлана Ивановна Ермоленко — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: ermolenko-1@mail.ru.

About the author

Svetlana Ivanovna Ermolenko — Doctor of Philology, Professor of Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg).

Лазутин С. Г. Русские народные песни. — М.: Просвещение, 1965. — 289 с.

Померанцева Э. В. Баллада и жестокий романс // Проблемы художественной формы: Русский фольклор. — Л.: Наука, 1974. — Т. 14. — С. 202–209.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — Т. 3. — 553 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — Т. 6. — 815 с.

Русская песня и европейский романс в рукописном сборнике начала XIX в.: эмоциональная культура на переломе эпох: [монография] / [сост., подгот. текстов Л. С. Соболева, О. А. Михайлова]. — Екатеринбург, 2017. — 652 с.: ил. — (Б-ка журнала *Quaestio Rossica*).

REFERENCES

Angliyskaya i shotlandskaya narodnaya ballada: sb. / sost. L. M. Arinshteyn. — M.: Raduga, 1988. — 512 s.

Balashov D. Russkaya narodnaya ballada // Narodnye ballady / vstup. st., podgot. teksta i primech. D. M. Balashova / obshch. red. A. M. Astakhovoy. — M.; L.: Sov. pisatel', 1963. — S. 5–41.

Vatsuro V. E. Lirika pushkinskoy pory. «Elegicheskaya shkola». — SPb.: Nauka, 2002. — 240 s.

Lazutin S. G. Russkie narodnye pesni. — M.: Prosveshchenie, 1965. — 289 s.

Pomerantseva E. V. Ballada i zhestokiy romans // Problemy khudozhestvennoy formy: Russkiy fol'klor. — L.: Nauka, 1974. — T. 14. — S. 202–209.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. — M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1950. — T. 3. — 553 s.

Pushkin A. S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. — M.; L.: Izd-vo AN SSSR, 1950. — T. 6. — 815 s.

Russkaya pesnya i evropeyskiy romans v rukopisnom sbornike nachala XIX v.: emotsional'naya kul'tura na perelome epokh: [monografiya] / [sost., podgot. tekstov L. S. Soboleva, O. A. Mikhaylova]. — Ekaterinburg, 2017. — 652 s.: il. — (B-ka zhurnala *Quaestio Rossica*).

УДК 811.162.442:811.162.437
ББК Ш141.52-51+Ш141.52-55

ГСНТИ 16.21.29

Код ВАК 10.02.19

Я. Галло

Нитра, Словацкая Республика

О ПЕРЦЕПЦИИ СВОЙСТВ ТЕКСТА ДЕТЬМИ

(Рецензия на монографию: Ковачова З. Культурный текст как дискурс.
К вопросу онтологии перцепции текста для детей.

Нитра: Университет Константина Философа в Нитре, 2017. 162 с.)

Ключевые слова: дети; дискурс; рецензии; культурные тексты.

J. Gallo

Nitra, Slovak republic

ON PERCEPTION OF TEXT QUALITIES BY CHILDREN

(Review of the monograph: Kovachova Z. Cultural text as discourse.
On the question of ontology of the children's text perception.

Nitra: Constantine the Philosopher University in Nitra, 2017. 162 p.)

Keywords: children; discourse; review; cultural texts.

Рецензируемая монография *Kultúrny text ako diskurz (Культурный текст как дискурс)* с подзаголовком *K otázke ontológie percepcie textu pre deti (К вопросу онтологии перцепции текста для детей)* является составной частью исследования научного грантового проекта VEGA 1/0243/15 *Text a textová lingvistika v intedisciplinárnych a intermediálnych súvislostiach (ВЕГА 1/0243/15 Текст и лингвистика текста в интердисциплинарных и интермедиальных взаимосвязях)*, финансируемого из бюджета одноименного проекта, а также поддерживаемого агентством APVV-15-0368 *Prax v centre odborovej didaktiky, odborová didaktika v Centre praktickej prípravy (АПВВ-15-0368 Практика в центре частной дидактики, частная дидактика в Центре практической подготовки)*. Ее автор — З. Ковачова, кандидат филологических наук, доцент кафедры словацкого языка и литературы Философского факультета Университета Константина Философа в Нитре. В монографии рассматривается вопрос о том, «в каких качественных объемах и приблизительно в каких промежутках времени как стадиях развития формируется способность ребенка понять тексты, возникающие интенционно, обыкновенно воспринимаемые как творчество для детей» (с. 7). Замыслом автора является не собственно интерпретация художественного текста, но такие ключевые эксплицитные и имплицитные свойства произведения, которые придают речевому сообщению статус текста с позиции детей и которые предвосхищают когнитивно-эмоциональные способности ребенка-перцепиента. Можно согласиться с мнением автора, что «дискурсивное восприятие текстов интенциональной литературы даст возможность понять комплексность и комплементарность восприятия с точки зрения возраста стандартно разграниченных жанров для детей» (там же). Восприятие текста ребенком автор понимает как «акт коммуникации, в пространстве которого отражается единство когнитивных склонностей детского читателя с его эмоциональным восприятием» (там же).

В представленной монографии дискурсивное восприятие текста для детей как культурно значимого текста З. Ковачова понимает в смысле динамики развития когнитивных способностей, главным образом, при идентификации семантических универсалий, отразившихся в конкретных жанрах, а также при восприятии текста и его словесной реализации в ментальных структурах перцепиента. Кроме того, дискурсивное восприятие текста (в случае рецензируемой книги — текста для детей), согласно автору, означает определение синтаксических структур как во взаимных отношениях, так и с точки зрения их трансфера в ментальное пространство ребенка.

Методологической основой работы является метод интерпретации, который соответствует представлению о том, что решающим является восприятие с точки зрения адресата. Язык и культура антропометричны по своей сути, поэтому существенным является исследование их значимости, ценности для человека. Дискурсивным стимулом образования и микросредой существования текста является человеческая коммуникативная деятельность, также непосредственно связанная с антропоцентристским взглядом на текст. В связи с тем, что текст (в его широком восприятии) стал объектом многих наук о дискурсивной деятельности человека, необходимым является осознание качественной природы текста в том виде, как его представляют разные гуманитарные науки. Существенными являются актуальные исследования структуры текста, произведенные с точки зрения его структурно-семантической организации и методики его лингвистической интерпретации.

Основой для коммуникативного восприятия текста у З. Ковачовой послужила наиболее актуальная ориентация лингвистики текста на закономерности языковой коммуникации. С этой точки зрения тексты не воспринимаются как «результаты» накопления предложений, а как коммуникативные единицы или единицы, связанные с человеческим общением. Эти единицы возникают поступательно, в динамично развивающейся языковой рамке обще-

ния. Такое понятие текста определяется языковой и коммуникативной деятельностью человека.

Основной гипотезой рецензируемой монографии является утверждение, что понимание текста связано с непрерывным процессом приобретения навыков восприятия и интерпретации, то есть оно представляет собой процесс воспринимающего познания. Познание, обусловленное пониманием через текст опосредованной коммуникации, имеет несколько степеней, которые можно отнести к ментальной зрелости перцепиента. Языковая компетенция в смысле языковых и речевых навыков, является, согласно З. Ковачовой, предвосхищенной исходной точкой.

В представленной монографии автор — З. Ковачова — анализируя и сопоставляя три типа текстов для детей (скороговорку, сказку и нарративы в спонтанной речи детей), исходит из необходимости инференций в сознании ребенка как существенного условия образования воображения, и, таким образом, понимания текста. Текст для детей автор считает культурным конструктом, в который взрослым имплементируется не только проектированная интенциональность, но также рефлексия существования всего общества. Методологической основой для исследования текста автору послужила семантическая интерпретация как теория текста. К вопросу образования инференций как условия понимания детским перцепиентом более широких текстовых образований, таких как сказка, автор подходит посредством теории ментальных моделей, сгенерированных когнитивной психологией. С помощью интерпретационного и дискурсивного анализа текстов для детей З. Ковачова определяет непрерывность и последовательность в перцептивных возможностях ребенка. Все это автор рассматривает в контексте когнитивных операций и возможностях памяти, образующих базу для кодированной информации, опосредованной языком и жанровой формой. В связи с этим, З. Ковачова понимает язык не только как орудие переноса информации, но также как инструмент мышления и осознания.

Представленная книга З. Ковачовой является первым изданием, отличающимся четкостью композиции и продуманной структурой. Работа состоит из четырех разделов, включающих несколько подразделов. Составные части монографии: введение и заключение, английское и испанское резюме, а также список использованной литературы.

В первом разделе *Text v epicentre lingvistickeho skúmania (Текст в эпицентре лингвистического исследования)* З. Ковачова в рамках первого подраздела приводит теоретическую трактовку исследования текста, начиная с грамматики текста до определения его коммуникативного намерения (интенции). В следующем подразделе автор уделяет внимание дискурсивному восприятию текста, в третьем — освещает проблемы взаимодействия языка и культуры (в русском и польском лингвистическом контексте употребляется понятие *этнолингвистика*) и дает представление о языковой картине мира ребенка.

Во втором разделе *Rečová a jazyková kompetencia ako anticipácia interpretačného poznania dieťaťa (Речевая и языковая компетенции как пред-*

восхищение интерпретационного познания ребенка) автор затрагивает проблему текста для детей как культурного конструкта (первый подраздел). Во втором подразделе З. Ковачова исследует специфику рецепции скороговорки: ребенок здесь предстает как субъект и объект речи. Далее рассматривается языковая картина мира и познание в скороговорке, воспринимаемой исследователем в дискурсивном аспекте.

В третьем разделе *Percepcia príbehu vo veršoch ako indikátor nástupu naratívnych dispozícií dieťaťa (Перцепция истории в стихах как индикатор поступления нарративных восприятий ребенка)* автор говорит о нарративе как показателе металингвистического осознания. В той же части исследования З. Ковачова знакомит читателя с проблематикой истории и планирования дискурса.

В четвертом разделе *Rozprávka ako kultúrny diskurzívny priestor (Сказка как культурное дискурсивное пространство)* З. Ковачова в отдельных подразделах рассматривает сказку в связи с ментальным предикатом VIDIEŤ и POČUŤ, освещает диахронный и синхронный аспекты сказки, говорит о неопределенности времени и пространства как источниках достоверности и убедительности, обсуждает номинативный акт в культурном тексте, а также характеризует сказку как инструмент аксиологизации ценностей.

Можно согласиться с мнением автора, что рецензируемая нами книга представляет собой «ответ на вопрос, как ребенок понимает текст и на основе него и мир, других людей, но, главным образом, самого себя» (с. 9). В этом смысле З. Ковачова развивает такую область исследований, которые направлены на идентификацию отношения между языком и мышлением, а также на изучение возможности развития когнитивных способностей детей посредством текстов, в первую очередь на этапе так называемой предчитательской грамотности. На основе этого данное исследование помогло реализовать парциальные цели названного выше проекта APVV (АПВВ), который частично поддерживал издание представленной монографии.

Достоинством работы является богатый, разнообразный, хорошо подобранный иллюстративный материал из известных литературных произведений знаменитых словацких авторов (К. Бендова, П. Добшинский, М. Дюрричкова, В. Ферко, Д. Гевьер, М. Разусова-Мартакова, О. Сляцки, Я. Уличянски).

Хотелось бы подчеркнуть, что монография, представленная З. Ковачовой, отличается четкостью композиции и продуманным расположением материала. Она написана научным и одновременно весьма доступным языком. Автору в полной мере удалось рассмотреть вышеназванную проблематику, при этом З. Ковачова показала глубокие знания в освещаемых вопросах и продемонстрировала умение работать с источниками, поэтому, как нам кажется, ее монография имеет большое теоретическое и практическое значение. Кроме этого, рецензируемая нами монография З. Ковачовой, безусловно, окажет позитивное влияние на дальнейшие исследования в области этнолингвистики и лингвокогнитологии с акцентом на тексты, написанные для детей.

Работа может быть интересна не только для этнолингвистов и когнитологов, но также для широкого круга читателей. В целом, монография З. Ковачовой

является интересной и серьезной работой, заслуживающей весьма высокой положительной оценки.

Данные об авторе

Ян Галло — кандидат филологических наук, доцент, Кафедра русистики, Философский факультет, Университет им. Константина Философа в Нитре (Нитра).

Адрес: 94901, Словацкая Республика, Нитра, Голлого, 8.

E-mail: jgallo@ukf.sk

About the author

Ján Gallo — Associate Professor, Department of Russian Studies, Faculty of Arts, Constantine the Philosopher University in Nitra (Nitra).

М. С. Костюхина
Санкт-Петербург, Россия

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ДЕСАНТ НА «КНИГУРУ» 2018

Ключевые слова: детская литература; детские писатели; литературные конкурсы.

M. S. Kostyukhina
Saint-Petersburg, Russia

A TEAM FROM SAINT PETERSBURG ON «KNIGARU» 2018

Keywords: children's literature; children's writers; literature contest.

В Короткий лист Всероссийского конкурса на лучшее произведение для детей и подростков «Книгуру» (<http://kniguru.info/>) вошли тексты четырех детских писателей из Санкт-Петербурга: Ольги Лукас, Вероники Севостьяновой, Евгении Овчинниковой и Екатерины Каретниковой. С Петербургом их связывает место рождения или проживания, годы учебы или работы. Рассматривать литературные произведения по месту прописки их авторов — прием, не претендующий на научность. Известно, что петербургский текст русской литературы создавался не только писателями этого города. В свою очередь авторы, которые живут в Петербурге, бывают далеки от его литературных традиций. Тем не менее идея рассмотреть лауреатов конкурса «Книгуру» в единстве их петербургского «адреса» не лишена смысла. Многие годы Петербург-Ленинград был столицей отечественной детской книги, богатой литературными традициями, издательскими практиками и писательскими союзами (их активная жизнь продолжается и сегодня). Произведения нынешних конкурсантов, независимо от их участия или неучастия в этих союзах, прочитываются на фоне культурного контекста, создаваемого Петербургом.

О петербургском тексте в произведениях наших авторов речь не идет. События повестей происходят не только в Петербурге, но и в Тольятти, а также в безымянной провинции, городах Италии и Америки. Это реальная география современного российского ребенка, живущего в столицах, регионах или перемещающегося вслед за родителями по Европе и Америке. Указание на город маркирует принадлежность героев к типичному для городского ребенка уровню культуры, образования и виду досуга (изображение «актуальных реалий современной жизни» — одно из условий конкурса). Героиня повести О. Лукас «Метод принцесс» — это петербургская школьница, занимающаяся в секции гимнастики. Реалии города дают о себе знать в топографии и социальных реалиях жизни большого города. Героиня повести В. Севостьяновой учится в Тольятти, а ее папа с новой семьей живет в Самаре. Название волжских городов свидетельствует о привязанности писательницы к местам, откуда она родом. Героиня Е. Овчинниковой «Метод Зеро» получает адреналин в экзотических городах Италии, а потом и вовсе меняет континент, переезжая с родителями в Америку. С Петербургом девочку связывают друзья и воспоминания.

В транспортном пространстве провинциального города разворачиваются события повести Е. Каретниковой «Белая сорока», герои которой — подростки.

Принадлежность к тому или иному городу не отягощает юных персонажей культурной традицией и знанием региональных особенностей. Главным для них оказывается принадлежность к детскому или подростковому сообществу, внутри которого герои ищут пути разрешения личных и социальных конфликтов. Прагматика разрешения подростковых конфликтов на страницах детских книг широко практикуется зарубежной и отечественной литературой последних десятилетий. Оценка книги (и не без основания) базируется на успешности реализации этой задачи. С положительными коннотациями говорится об актуальности произведения и его гуманной направленности (читай: полезности для психологического состояния подростка). Об этом же заявлено в программе конкурса «Книгуру», где рассматриваются произведения, дающие «позитивные решения психологических, нравственных, социальных проблем, встающих перед молодым человеком». Понимание этого факта приводит к тому, что автор, пишущий для детей, старательно штудировал учебники по детской и подростковой психологии. Не редкость введение фигуры психолога в текст произведения. Однако психологическое консультирование — это утилитарная задача, к которой не сводится содержание книги для подростков. Сомнительным кажется прием включения психологических пассажей в ткань художественного текста — это как нос живого человека приставить к его изображению на портрете (сравнение Льва Толстого).

Другим критерием в оценке произведения служит умение соблюсти законы популярного жанра или формата (создание собственного формата — удел немногих авторов). Круг издательских жанров и форматов для подросткового чтения определен (детектив, девичий роман, фэнтези, школьная повесть, ужастик). Их истоки — в массовой литературе для взрослых. Современные авторы часто используют жанры и приемы популярной литературы, переводя их в детский регистр. Если литературная игра с жанром (форматом) вызывает доверие, то эксперты говорят о художественных достоинствах произведения, убедительности созданного в нем литературного мира. Ребенок же выражает свое положительное отношение к произведению словами

«интересно» и «правдиво» (именно эти слова мы читаем в комментариях, написанных детьми). Специалисты по чтению называют такой способ оценки литературы «наивным реализмом», хотя именно дети и подростки обладают способностью погружаться в художественную условность без всякой оглядки на реализм.

В этом смысле идея сделать литературный конкурс, где лучшие произведения выбирают дети («Книгуру» — именно такой конкурс), кажется правильной. Но тогда отбор произведений должен быть рассчитан на детское «интересно» и «правдиво», иначе будет «нечестно». Мало значимы для ребенка-читателя и прежние заслуги автора, про которые он не слышал, и «послужной список», который он не читал. Руководствуясь принципами детской оценки (без ссылок, сносок и отсылок), прочтем тексты авторов петербургского десанта конкурса «Книгуру» 2018 года.

По совпадению, все главные герои повестей петербургских писательниц — девочки школьного возраста (гендерная солидарность авторов со своими героинями дает о себе знать). Девичий голос определяет манеру повествования с обилием прямой или несобственно прямой речи. Эта речь несет на себе отпечатки детской и подростковой субкультуры, но только отчасти. Хорошо слышны голоса авторов — носительниц городской культуры и участниц литературно-журналистской среды (в том числе петербургской). Монологизм с активно звучащим «я» — тренд современной литературы, и детско-подростковая книга здесь не исключение.

«Метод принцесс» О. Лукас сделан по законам детского детектива: подруги ищут того, кто мог позариться на конверт с деньгами, предназначенными для покупки спортивной формы (девочки занимаются в секции гимнастики). В аннотации к повести сказано так: «Занятия художественной гимнастикой способствуют умственной деятельности, а любой поступок, даже странный или подлый, обязательно имеет свое объяснение. В этом убедятся Аня и ее подруга, которым предстоит расследовать исчезновение конверта с деньгами с помощью дедукции и «метода принцесс». И хотя жанр детектива прямо не назван, есть слова-маркеры, которые на него указывают («расследовать», «дедукция», «метод»). Фразу о том, что занятия гимнастикой способствуют развитию ума, можно воспринимать как остроумную шутку — участницы конфликта умны и глупы в пределах своего возраста, а не спортивной секции. Согласно законам детектива, которые автор грамотно соблюдает, подозреваемой может быть любая из юных спортсменок — у каждой из девочек есть основания посягнуть на чужое достояние. Это зависть, обида, комплексы, высокие претензии. Поиск виновного требует от юных сыщиц применения логики и дедукции. Оригинально то, что рядом с логикой, которой блещет одна из подруг, есть творческая деятельность другой (она же выступает в роли рассказчицы), а все вместе дает успешный результат: виновница найдена, а справедливость восстановлена. Интересен прием включения двух типов записей: досье на подозреваемых с обоснованием мотивов и

сказки о принцессах, в роли которых выступает каждая из участниц конфликта.

Детективная интрига развивается на фоне описания отношений между подругами и конфликтов внутри спортивной группы (одна из форм его проявления — «игнор», практикуемый в детской среде). Но есть и такие конфликты, корни которых ведут к проблемам семейного воспитания и отношений внутри родительского сообщества. У детских писателей существует удобная возможность высказаться соображения по вопросам воспитания на страницах своих произведений. Авторы исходят из того, что детская книга имеет двух адресатов — ребенка и взрослого, и, не смущаясь, апеллируют к последнему. Но проблема не в адресатах, а в способах разрешения художественных конфликтов. В текстах для детского чтения справедливость устанавливает ребенок или выступающий в его роли персонаж. Там же, где речь идет о прагматике воспитания и решении взрослых проблем, участие детей кажется наивным или требует перевода текста в условно-сказочный регистр (Гарри Поттер удачно сражается с мировым злом и кто бы сомневался, что у него все получится!). Критические оценки и колкие наблюдения, адресованные взрослому на страницах текста О. Лукас, сменяются в конце повести призывом к дружбе и взаимопомощи, традиционно прописанными в детской литературе. Содружество помогает юным гимнасткам удачно выступить на соревнованиях и найти себя (разрешение внешнего и внутреннего конфликтов осуществилось силами самих детей), а все остальное пусть останется для обсуждения на родительском собрании (детям это не интересно).

Повесть «Белая сорока» Е. Каретниковой принадлежит к формату литературы для девочек — современной разновидности розового романа. Аннотация к повести типична для произведений этого формата: ««Всё сложно» — статус во вконтакте. Его пишут почти бездумно, даже не пытаясь понять, что именно «всё». Потому что это-то самое сложное. Взрослеть. Понимать. Любить. Когда голова не успевает за внезапно изменившимся миром. И телом. И ты начинаешь себя ненавидеть. Ненавидеть за то, что ты не такая, как все. Белая, но даже не ворона. Сорока». Слова «Взрослеть. Понимать. Любить» можно поставить эпитафией ко всем произведениям литературы для девочек (как будто мальчикам не надо взрослеть, понимать, любить). Героиня повести имеет облик современной девочки-подростка с характерными для подростковой субкультуры «фишками» и «прикидами», но при этом она не такая как все. Субъективное ощущение подростком своей личности трактуется писательницей как объективная данность. Сложность в том, как эту особенность изобразить (похожая на всех должна быть не такая как все — явный оксюморон). Чаще всего особенность героини принимается на веру, как это и происходит в повести «Белая сорока». Типично девичье определяет внешность героини, манеру ее поведения и тягу к романтическим отношениям с другим полом. На типовое восприятие читательниц рассчитаны расхожие афоризмы и клишированная мудрость в стиле девичьих альбомов. «Ни-

когда не проси прощения у парней, — прошептал он громко. — Мы этого не заслуживаем». Какое девичье сердце не отзовется на эти слова! Весь текст повести направлен на то, чтобы сердце отозвалось, тело почувствовало, а голова успела подумать (типичная программа розового формата, которой автор откровенно следует).

Повести для девочек, с одной стороны, легализуют право юных читательниц на любовное чувство и женскую эмансипацию, а с другой — дают жесткие нравственные ориентиры. В то же время эти книги знакомят девочек с теми ролями, которые предопределены обществом для женщины, позволяют им «примерить» на себя будущие социальные «наряды» (возлюбленной, жены, спутницы жизни). В подобных «нарядах» есть немало извечного, вот почему продолжают читаться книжки для девочек, написанные сто с лишним лет назад. Но верно и другое — читатели подобной литературы ценят актуальность жизненных обстоятельств и реалий, изображенных в книге, поэтому так стремительно устаревают многие произведения этого жанра.

Повесть Е. Овчинниковой «Магия Зеро» принадлежит к жанру путешествий с элементами остро сюжетных приключений и детективной интриги. Жанровая принадлежность обозначена в аннотации к повести: «Травелог и детектив на фоне сицилийских пейзажей оборачивается для Нины бегством от собственных страхов. Можно бояться призраков и носиться с белыми мышами по всей южной Италии, разгадывать головоломку таинственного фокусника Зеро, но жизнь не двинется дальше, если не простить родителей». Из аннотации видно, что автор стремится запрячь в одну упряжку «коня и трепетную лань». Роль последней выполняет травелог, увлекательный и культурный жанр, а конем скачет психологическая проблематика (отношения подростка с родителями, консультирование). Писательница оказалась верна тренду современных подростковых книг, «помогающих подростку пройти трудный этап взросления» (клише из аннотаций). Взрослеть героине приходится во время путешествий по Италии. Очарование старых европейских городов воспето многими авторами современных детских книг («Король воров» К. Функе — одна из них). Вслед за ними потянулись и российские авторы, которые, в отличие от своих предшественников, могут не только мечтать о дальних странах, но и посетить их. Одной из первых писательниц, которая вывела своих героев-подростков на просторы европейского туризма, была Е. Вильмонт. Герои ее сериала «Криминальные каникулы» путешествуют по разным странам и наслаждаются жизнью в бесконечных каникулах. Детективная интрига, участниками которой они становятся, выглядит как бесплатное приложение от туристического агентства, специально придуманное для развлечения богатых отпрысков.

Е. Овчинникова ведет своих героев не путем туриста, а путем «русского путешественника» (поклон петербургского автора Н. Карамзину). Какой же русский за границей без тоски, вызванной разлукой, ностальгией и психологическими проблемами. Их много у главной героини повести, родители ко-

торой получили возможность работать в Европе и взяли дочь с собой. Хотя родители уже год вместе, в душе девочки не заживает нанесенная семейным разрывом травма. В повести Овчинниковой есть персонаж-психолог (подруга матери), призванный помочь в решении психологических проблем. Решение находится не в беседах с психологом (они раздражают девочку), а в самой жизни, куда так активно вмешивается героиня со своими друзьями. И хотя психологу в конце книги следует отставка, ее советам отводится в тексте значительное место, как будто автор сама не верит в силу предложенного ею пути разрешения конфликта. Отставка-разоблачение ждут и фокусника Зеро, магия которого так завораживала главную героиню (и дала название книге). Как не вспомнить волшебника Гудвина, оказавшегося обыкновенным человеком, а силу, ум и сердце героям пришлось обретать самим. Однако в таком разоблачении у классика американской литературы и петербургского автора есть существенное отличие — Ф. Баум не подменял магию прагматикой, а изумрудный город будничным Канзасом. От будничности писательница спасает свою героиню в Америке — психологические проблемы у девочки решены, теперь можно подумать о будущем. Таков один из литературных вариантов жизненных сценариев, представленных в программе конкурса «Книгуру».

Иной сценарий жизни у героини повести В. Севостьяновой «Приключения Алисы и ее друзей». Алиса принадлежит к типу литературных персонажей — нарушителей общественного спокойствия (как Эмиль из Леннеберги А. Линдгрена). В аннотации к повести сказано: «Смешная повесть про девочку из Тольятти, подбивающую одноклассников на разнообразные и довольно рискованные авантюры». Авантюры в повести действительно много, они смешны и забавны. Но приемы комического этим не ограничиваются. Комичным оказывается сам взгляд ребенка на жизненные обстоятельства и себя самого. Этот взгляд, с одной стороны, отражает наивное сознание, а с другой, является осознанной рефлексией на происходящее. Вот так описывается встреча с отцом, который оставил дочь и ушел в другую семью. ««Папка!» — закричала я и рванула из автобуса. А папка уже у двери стоит, и я на него запрыгнула, руками шею обхватила, ногами его вокруг тела обвила. Думаю, со стороны красиво смотрится. Я такое в кино видела, там тоже девочка с папой давно не виделась». Легкая ирония свидетельствует об истинных отношениях девочки к отцу.

Приколы в повести перемежаются рассказами о войне и беседами на историко-патриотические темы (один из персонажей — бабушка, детство которой выпало на годы войны, другой — учитель истории). Отечественные авторы ищут способы разговора с ребенком на эти серьезные темы, как бы смущаясь легкомыслия своих комических персонажей. Опыт детской классики показывает, что герои-авантюристы и проказники обладают не меньшим гуманным потенциалом, чем серьезные персонажи (Пеппи Длинный чулок стала эмблемой ЮНЕСКО). И дело вовсе не в том, что они проникаются пафосом национального прошлого и патетикой настоя-

щего. Герой-проказник, нарушая стандарты принятого в обществе поведения, заставляет взрослых переосмыслить существующие догмы в оценке добра и зла, и в этом заключается нравственный потенциал комических персонажей.

Поиск положительного героя поставлен во главу угла всех отечественных конкурсов по детской и подростковой книге. Озабочены этим и организаторы «Книгуру». Они вместе с читателями ищут произведения, которые «создают образ современного положительного героя, дают представление о многообразии жизненных сценариев, о знаниях, необхо-

димых для самореализации в современном обществе» (из программы конкурса). Петербургский десант «Книгуру» представил типы таких героев в формате детектива, повести для девочек, травелога и юмористической повести. Все писатели честно следуют популярным жанровым канонам, не теряют из вида ребенка и разговаривают с ним на языке современной культуры. Получилось ли у петербургских авторов написать «интересно» и «правдиво» — судить детям.

Данные об авторе

Марина Сергеевна Костюхина — доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Адрес: 191186, Россия, г. Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48.

E-mail: eakost@yandex.ru.

About the author

Marina Sergeevna Kostyukhina — Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg).

У. Ю. Верина
Минск, Беларусь

НЕОФИЦИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ПРЕПОДАВАНИЯ РКИ: ОПЫТ СЛОВАЦКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

(Рецензия на книгу: Мартин Лизонь. Неофициальное русское визуальное искусство в преподавании РКИ: монография. Banská Bystrica: Belianum: Vydavateľstvo Univerzity Matej Bela v Banskej Bystrici, 2017. 188 с.)

Ключевые слова: визуальное искусство; русский язык как иностранный; русская литература.

U. Ju. Verina
Minsk, Belarus

UNOFFICIAL ART AS A TRAINING MATERIAL FOR TEACHING RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE: EXPERIENCE OF SLOVAK STUDIES

(Review of the book: Martin Lizon. Unofficial Russian visual art in the teaching of Russian as a foreign language: monograph. Banská Bystrica: Belianum: Vydavateľstvo Univerzity Matej Bela v Banskej Bystrici, 2017. 188 p.)

Keywords: visual art; Russian as a foreign language; Russian literature; methods of teaching Russian.

Книга словацкого ученого Мартина Лизоня затрагивает важную проблему, которая еще только начинает обсуждаться в научном сообществе: это проблема объединения двух ветвей искусства советского периода — официального и неподцензурного, формирование единой истории русской культуры XX в. В сфере образования, школьного и вузовского, неофициальное искусство почти незаметно, а преподавание литературы и языка иностранным студентам базируется исключительно на «золотых» классических произведениях, что, с одной стороны, продолжает разумную традицию представлять свою культуру на примере лучших, образцовых произведений, с другой — масштабное возвращение неподцензурного искусства в 1990–2000-х гг., а также неослабевающий интерес к русскому андеграунду за рубежом — достаточные, на наш взгляд, основания, чтобы разграничить понятия «лучшего», «классического» и «официального», существующие нераздельно, и наоборот, объединить две ветви культуры, признав их равную ценность.

Мартин Лизонь исходит из представления о том, что образование прежде всего должно иметь целью воспитание свободно и критически мыслящей личности. В меняющемся мире «поиск ориентиров, нравственных и духовных образцов представляет непростую задачу», — полагает автор, — поэтому «в образовательном процессе следует искать новые пути более критического отношения к окружающей нас реальности, а также к переоценке нашего прошлого» (с. 5). Нельзя не согласиться с тем, что в постсоветский (постсоциалистический) период пустующее место идеологии быстро заняла культура потребления, и в свете вызовов новой эпохи предлагаемый М. Лизонем материал пригоден не только для переосмысления истории, но и актуален, поскольку ориентирует человека в современной ситуации: «Анализ советского дискурса, который вы-

ступает основным предметом интереса неофициального искусства, позволяет обнаружить механизмы, действующие в массовой культуре, и таким образом понять их смысл, увидеть цели, которые она преследует. На самом деле, это уроки критического мышления, которые, помимо того, что приносят информацию об определенном историко-культурном периоде, учат видеть открытыми глазами окружающий мир» (с. 10).

Во вступительных главах книги объяснены значение и смысл культурологической концепции преподавания РКИ, специфика коммуникативного подхода при необходимости взаимодействия с произведением изобразительного искусства, сложность восприятия нереалистических произведений. Это последнее положение автор развивает с помощью предложенной конкретной типологии средств выражения, которые использует искусство второй половины XX в. (точка, линия, пятно, цвет, формат, симметрия и др.), и объяснения, какие позиции могут быть «не только составляющими знака, но сами могут выступать как знак (цвет в иконе, композициях абстракционистов; пятно в живописных инсталляциях И. Чуйкова; фактура в живописи О. Рабина; точка в сигнальной живописи Ю. Злотникова)» (с. 25).

Далее М. Лизонь предлагает списки понятий, с помощью которых «можно язык искусства перевести на естественный язык» (с. 26), отметив предварительно, что анализ произведений не может быть сведен к пересказу и его подход предполагает интерпретацию и декодирование. Закономерно, что при таком подходе необходимы коды — ключи к адекватному пониманию произведений искусства. Так, в списки вошли техники и материалы (темпера, масло, пастель и др.), жанры фигуративного и нефигуративного искусства, способы изображения человека в скульптуре и т. д. Вполне сознавая, что предлагаемая область достаточно нова для преподавате-

ля и студента, автор останавливается на понятиях, которые, в отличие от многих знакомых и традиционных техник, вошли в поле культуры во второй половине XX в. — инсталляция, реди-мейд, информель, поп-арт и др.

Отдельное внимание уделено методам и подходам к анализу произведений. В числе первых назван мотивный анализ Б. М. Гаспарова, в котором автор монографии подчеркивает потенциал средства культурного диалога; сопоставление текстов визуальных и литературных выделено М. Лизонем на основании подхода Н. В. Злыдневой. Надо сказать, что оба подхода успешно реализованы в книге, и нельзя не отметить частые апелляции автора к литературным произведениям, что подчеркивает общность проблематики и близость найденных художественных решений (как в случае с О. Рабиным и Вс. Некрасовым, И. Холиным; Э. Булатовым и А. Битовым, Г. Сапгиром, В. Ерофеевым; В. Тупицыным и Д. Хармсом). Литературные цитаты, бесспорно, обогащают материал и приближают его к более привычной для преподавания РКИ сфере русской литературы. Внимательный читатель обязательно обратится к предложенной возможности диалога между литературой и изобразительным искусством при планировании своего курса.

В числе достоинств работы отметим вынесенную в отдельный параграф проблему выбора текстов. Надо сказать, что когда речь идет не о «золотом» каноне русской культуре, а о достаточно близком по времени и далеком от реалистической парадигмы искусстве, зачастую трудном даже для носителей языка, такое обоснование просто необходимо. М. Лизонь ссылается на принципы, предложенные Э. Колларовой и принятые в словацкой русистике: принцип эстетической ценности, межкультурной валентности, хрестоматийности и принцип историко-культурного фона страны (с. 37–41). Признавая спорность каждого, автор монографии не отказывается ни от одного, подчеркивая лишь специфику их применения в отношении неофициального искусства, оспаривающего канон, не являющегося хрестоматийным даже в рамках культуры своей страны, опирающегося на новые отношения «высокого» и «низкого», «прекрасного» и «безобразного» в искусстве.

Все многообразие рассмотренных в монографии произведений представлено в пятом разделе «Язык, авторы и произведения неофициального искусства», состоящем из десяти пунктов, и это многообразие не рассыпается в набор имен или перечисление заслуживающих внимания явлений благодаря тому, что все сосредоточено на одной цели —

показать, какими средствами деятели различных неофициальных направлений противостояли официальному искусству и своему непростою времени, какой художественный язык они выработали. Такой подход выгодно отличает книгу М. Лизоня от учебных пособий, в которых зачастую дается лишь сумма информации о каких-либо «измах» и их представителях, и часто за определениями не читаема ведущая, объединяющая концепция.

Жанр рецензии предполагает выявление недостатков, которые, безусловно, есть в работе М. Лизоня, как и в каждом случае, когда автор ставит перед собой амбициозные задачи и предлагает новый взгляд. Однако, по нашему мнению, в такой работе важно оценить главное — стремление словацкого ученого расширить поле представлений о русской культуре XX в., дать материал, способный заинтересовать современного студента и преподавателя, который стремится выйти за рамки хрестоматийных представлений о России и русской культуре. С некоторым сожалением можно отметить небольшой тираж книги (100 экземпляров), орфографическое несовершенство текста. Обратим, однако, внимание, что М. Лизонь публиковался в российской научной периодике и некоторые материалы, включенные в книгу, в расширенном и дополненном методическими указаниями варианте доступны читателю. Отметим, в частности, статью «Современное русское изобразительное искусство на уроках РКИ в Словакии», опубликованную в журнале «Гуманитарный вектор» (2012, № 4), где дан конкретный пример использования инсталляции Л. Сокова в курсе «История и культура России».

В Заключении к монографии М. Лизонь подчеркивает, что его работа не является учебным пособием, но предоставляет возможность выбора для преподавателя и учащегося, и это действительно так. Надеемся, что предложенный словацким ученым подход окажется небезынтесным его коллегам, а данная рецензия еще раз обратит внимание преподавателей РКИ, имеющих под рукой обширный материал о советском периоде русской истории, что этот период не сводим к официальной части. В течение всего периода 1917–1991 гг. создавалась и другая культура, и зачастую именно она отражала происходящие в стране процессы более адекватно, чем реалистическая, подчиненная предписанной идеологией задачам. Художественные достоинства этой «второй культуры» признаны и оценены в настоящее время, и она, по нашему убеждению, должна занять достойное место в ряду явлений, представляющих советский период русской истории.

Данные об авторе

Ульяна Юрьевна Верина — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы, филологический факультет, Белорусский государственный университет (Минск).

Адрес: 220030, Республика Беларусь, г. Минск, ул. К. Маркса, 31.

E-mail: verina14@rambler.ru.

About the author

Ulyana Yurievna Verina — Candidate of Philology, Assistant Professor of the Department of Russian Literature, Philological Faculty, Belarus State University (Minsk).

«ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС»

Цель журнала «Филологический класс» – обеспечивать высокий уровень научных исследований в области лингвистики и литературоведения; способствовать воздействию академической науки на методику преподавания филологических дисциплин в вузе и школе. Насущным для журнала является расширение географии контактов с научно-методическими центрами в России и за рубежом.

Журнал «Филологический класс» публикует исследования по трем группам научных специальностей: литературоведение, лингвистика, педагогические науки.

Основные разделы журнала:

Концепции. Программы. Гипотезы.

В разделе публикуются исследовательские статьи теоретико-концептуальной направленности; авторские программы преподавания филологических дисциплин в вузе и школе; материалы, содержащие плодотворные научные и научно-методические гипотезы, которые призваны обеспечить дискуссионное поле журнала. Раздел делится на две рубрики: в первой печатаются статьи литературоведческого цикла и соответственно — преподавания литературы в вузе и школе; во второй — материалы по проблемам лингвистики и преподавания языковых дисциплин.

Проблемы современной лингвистики

В разделе публикуются статьи по актуальным вопросам современного языкознания, а именно: теория и история языка, психолингвистика и лингвокогнитология, коммуникативистика и корпусная лингвистика. Особое внимание уделяется концептуальным работам, представляющим результаты фундаментальных исследований, развивающих теорию и методологию актуальных направлений лингвистики.

Траектории литературного процесса XX – начала XXI веков

Публикуются материалы, исследующие русскую и зарубежную классику XX века, представляющие новое прочтение «этапных» и анализ современных произведений. Приветствуются статьи, посвященные специфике бытования модернизма и постмодернизма в мировой литературе.

Теория и методика преподавания филологических дисциплин в вузе и школе

Рубрика предполагает освещение основных проблемных полей современной методики преподавания языка и литературы и выступает площадкой для дискуссий в связи со спорными вопросами преподавания предметов филологического цикла в вузе и школе.

Теория и практика современного урока

Публикуются материалы, которые содержат исследование учебного процесса в школе с акцентом на уроке как его единицы. Предлагаемые материалы должны содержать не только конспект урока (технологическую карту), но и его развернутое научно-методическое обоснование, связанное с узловыми вопросами организации и проведения урока литературы и языка.

Перечитывая русскую и зарубежную классику

Основной для рубрики является новое прочтение классических произведений, осуществленное на основе современных аналитических стратегий, неожиданные интерпретации знакомых текстов в контексте рецептивной эстетики.

Русский язык в мультикультурном взаимодействии

Рубрика представляет научные статьи, посвященные вопросам изучения русского языка в сопоставлении с другими языками мира, а также проблемам мультикультурной коммуникации. Внимание также уделяется работам, направленным на изучение социокультурного статуса русского языка в межкультурном пространстве и усилению влияния русского языка за рубежом.

Из методического наследия

В рубрике публикуются статьи, демонстрирующие эвристический потенциал работ ярких отечественных филологов и педагогов прошлого (XIX–XX вв.) в связи с вызовами современности, востребованность их научных результатов и методических идей сегодня.

Медленное чтение

Цель настоящей рубрики — публикация исследований художественного текста, выполненного с опорой на современные теоретические идеи и оригинальную методику анализа. Подобные «разборы», демонстрирующие высший «класс», могут служить одним из ориентиров для филологического совершенствования, а также быть привлеченными к практике преподавания в школе.

С рабочего стола ученого / молодого ученого

Публикуются материалы исследований, отличающиеся новизной методологических подходов и гипотетической направленностью, представляющие актуальные направления лингвистики и литературоведения.

Региональный компонент вузовского и школьного образования

Публикуются статьи, освещающие специфику духовной культуры Урала и других регионов, богатство художественных традиций, своеобразие развития языковых процессов, а также рассматривающие конкретные приемы работы в вузе и школе по изучению региональной культуры.

Обзоры. Рецензии

Публикуются аналитические обзоры конференций; рецензии на научные и научно-методические исследования.

Основная специальность: 10.00.00 — Филологические науки
13.00.00 — Педагогические науки

Издательство: ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, кафедра литературы и методики ее преподавания (к. 279)

телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: olga-skripova@mail.ru

Главный редактор: Н. П. Хрящева

Ученый секретарь журнала: О. А. Скрипова

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-53411 от 29.03.2013.

Зарегистрирован Международным центром стандартной нумерации сериальных изданий (International Standard Serial Numbering — ISSN) с присвоением международного стандартного номера ISSN2071-2405.

Включен в Объединенный каталог «Пресса России»
Индекс 84587
Включен в базу данных European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS), id 486932

Включен в базу данных Web of Science Core Collections Emerging Sources Citation Index (ESCI)

Материалы журнала регулярно размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ). http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени доктора и кандидата наук, Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки РФ с 2017 года.

Правила направления, рецензирования и опубликования

Поступившие в редакцию рукописи должны удовлетворять установленным требованиям (строгое соответствие тематике журнала; теоретическая и методологическая оснащенность; научная новизна, теоретическая и практическая значимость; достаточность данных для анализа и надежность источников материала; полнота описываемого материала; корректность анализа; следование научной этике; соответствие Требованиям к оформлению статей в журнал; качество иллюстративного материала — при наличии).

Рукописи принимаются на 4-х языках (русском, английском, французском, немецком). Статьи публикуются на 4-х языках (русском, английском, французском, немецком).

Порядок рецензирования

1. После получения рукописи ученый секретарь редакции определяет степень соответствия рукописи критериям публикации. Рукописи, оформленные с нарушением указанных критериев, не рассматриваются. К публикации допускаются рукописи с оценкой оригинальности в системе «Антиплагиат» не ниже 75%. Материалы, опубликованные в других изданиях (или одновременно поданные в другие издания), не принимаются.

2. Статьи, в которых обнаружены неправомерные заимствования, отклоняются. Редакция оставляет за собой право не вступать с авторами и другими представляющими их лицами в полемику по этому вопросу и в дальнейшем не рассматривать рукописи данных авторов, поступающие для публикации.

3. В случае положительного рецензирования редакция выносит заключение о возможности публикации рукописи в журнале, определяет очередность публикаций в зависимости от тематики номеров журнала. Редакция оставляет за собой право не предоставлять полную версию отрицательной рецензии и не раскрывать имя рецензента.

4. Редакция не берет на себя обязательства по публикации статьи в сроки, указываемые автором. Редакция оставляет за собой право производить необходимые правку и сокращение рукописи, не искажающие ее содержание.

5. Статьи проходят двойное слепое рецензирование. По результатам рецензирования рукопись может быть принята к публикации без существенной доработки; принята к публикации при условии внесения изменений и исправлений; отклонена.

6. В случае если рукопись возвращается на доработку, автор после внесения соответствующих изменений вновь направляет ее в редакцию. Рукопись в этом случае, как правило, оценивается теми же рецензентами.

7. На всех стадиях работы с рукописями, а также для общения с авторами редакция использует электронную почту.

8. В период отпусков редакции (с 1 июля по 25 августа) статьи не принимаются и не рецензируются. Уведомление о приеме к рассмотрению статей, присланных в этот период, редакция направляет автору после 25 августа. С этой же даты начинается отсчет сроков рассмотрения и рецензирования.

9. Журнал не вступает в полемику с авторами относительно сделанных рецензентами замечаний, а также по другим вопросам, касающимся установленного порядка представления, оформления, рецензирования и публикации статей.

10. За неточности научного и фактического характера ответственность несет автор (авторы) публикации.

11. Перед сдачей номера в печать автору предоставляется оттиск его статьи. Существенная правка в макете не допускается

Требования к оформлению статей в журнал

1. Авторский оригинал предоставляется в электронной версии с распечаткой текста. Параметры: Word 6.0/7.0 (формат doc или rtf), шрифт Times New Roman, кегль основного текста 14-й, интервал – 1,5, абзац 0,7 (установленный через меню). Если вы используете нестандартный шрифт, приложите к письму файл с шрифтом, а также приложите копию статьи в формате PDF. Языковой иллюстративный материал выделяется в тексте работы курсивом. Для выделения лексического значения используются кавычки ‘’, при цитировании – угловые кавычки («»), при цитировании внутри цитаты – английские двойные кавычки (“”), смысловые выделения можно подчеркнуть разрядкой.

2. Объем исследовательских статей не должен быть менее 0,5 п.л. (20 000 знаков) и не может превышать 1 п.л. (40 000 знаков), но в отдельных случаях объем статьи может быть увеличен по согласованию с редакцией. Обзоры, рецензии, хроники, краткие сообщения не должны превышать объем 0,5 п.л. (20 000 знаков). Нумерация страниц не требуется.

3. Основной текст статьи должен быть хорошо структурирован и содержать следующие рубрики: Введение, Методология исследования, Цель, Этапы исследования, Результаты, Выводы. Авторы должны дать краткий обзор предшествующих публикаций по теме статьи, эксплицитно сформулировать используемые методы и аналитические приемы, сформулировать цель работы, представить собственное исследование, снабдив его необходимым иллюстративным материалом, сформулировать выводы.

4. Примечания – подстрочные (даются в сносках внизу страницы), нумерация сквозная.

5. Библиографические ссылки – затекстовые (алфавитный список). Форма связи ссылки с основным текстом – с помощью фамилии автора (названия книги) и года издания (страницы, если это необходимо) в квадратных скобках. Образец [Фамилия год: страница], пример: Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность – основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421].

6. Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовки у списка: «Литература».

7. Список литературы должен быть объективным и академически полным, содержать не менее 15 источников. Русские источники необходимо транслитерировать, используя для автоматической транслитерации программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант BGN (Board of Geographic Names).

8. В оформлении статьи не рекомендуется использовать выделение прописными буквами и подчеркиванием.

9. Помимо основного текста, содержать следующие сведения на русском и английском языках:

1) Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество автора полностью; ученая степень, звание, должность; полное и точное место работы автора; подразделение организации.

2) Контактная информация (e-mail, почтовый адрес для рассылки и для публикации в журнале).

3) Название статьи.

4) Аннотация (должна представлять собой краткое резюме статьи в объеме не менее 250 слов и включать следующие аспекты содержания статьи: предмет, тему, цель работы; метод или методологию проведения работы; результаты; область применения результатов; заключение/выводы). Аннотации не требуются для обзоров и рецензий, кроме тех случаев, когда они выполняются в жанре статьи. В этом случае нужна аннотация не менее 100 слов и список литературы.

5) Ключевые слова (5-10 слов).

Направить рукопись статьи для рассмотрения можно через сайт или напрямую на электронный адрес журнала olga-skripova@mail.ru

С вопросами, пожалуйста, обращайтесь к ученому секретарю журнала, к. филол. н., доц. Ольге Александровне Скриповой olga-skripova@mail.ru

«PHILOLOGICAL CLASS»

The goal of *Philological Class* is to ensure high level scientific research in the field of linguistics and literature studies; to facilitate the impact of academic research upon the methods of teaching philological disciplines in higher and secondary school. Widening geographical contacts with scientific-methodological centers in Russia and abroad is an important constituent of the policy of the journal.

Philological Class publishes papers in three groups of scientific specialties: literature studies, linguistics and pedagogy.

The main sections of the journal:

Conceptions, Programs, Hypotheses

This section publishes research articles in theory and concepts of education; authored programs of teaching philological disciplines in higher and secondary school; materials containing promising scientific and scientific-methodological hypotheses called upon to create the journal field of argument. The section is divided into two sub-sections: the first one publishes papers in literary studies and, correspondingly, teaching literature in higher and secondary school; the second one carries articles on the issues of linguistics and teaching linguistic disciplines.

Problems of Modern Linguistics

The section publishes articles on urgent issues of modern linguistics, and specifically: theory and history of the language, psycholinguistics and linguocognition, and communicative studies and corpus linguistics. Special focus is given to conceptual works presenting the results of fundamental research developing the theory and methodology of urgent areas in linguistics.

Trajectories of the Literary Process of the 20th – early 21st Centuries

The published materials explore the Russian and foreign classics of the 20th century offering new interpretations and analysis of “landmark” and contemporary works of literature. The papers dedicated to the specificity of existence of modernism and postmodernism in world literature are welcome.

Theory and Methods of Teaching Philological Disciplines in Higher and Secondary School

The section presupposes exploration of the main problem areas of modern methods of teaching language and literature, and functions as a forum for discussion with relation to controversial issues of teaching philological subjects in higher and secondary school.

Theory and Practice of the Modern Lesson

The section publishes materials containing the study of the secondary school learning process with emphasis on the lesson as its unit. The submitted materials should not only present the notes of the lesson (a technological chart) but also provide its extended scientific-methodological substantiation connected with the pivotal questions of organization and conduct of the lesson of literature and language.

Rereading Russian and Foreign Classics

The section focuses on new interpretations of works of classics undertaken on the basis of modern analytical strategies and new approaches to well-known texts in the context of perceptive esthetics.

Russian in Multicultural Interaction

The section presents scientific papers dealing with the issues of the study of the Russian language in comparison with other world languages and with the problems of multicultural communication. Attention is also paid to the works focusing on the study of the socio-cultural status of the Russian language in intercultural space and to enhancing the impact of the Russian language abroad.

Methodological Heritage

The section publishes articles demonstrating the heuristical potential of the works of outstanding Russian philologists and pedagogues of the past (19th-20th centuries) in connection with the modern challenges, and the relevance of their scientific findings and methodological ideas today.

Slow Reading

The aim of the given section is to publish literary text research based on the modern theoretical ideas and original methods of analysis. Such analyses demonstrating top quality skills of text interpretation may serve as benchmarks of philological proficiency, and may be used in practical teaching at school.

From the Writing Table of a Scholar / a Young Scholar

The section covers research materials distinguished by the novelty of methodological approaches and hypothetical orientation, and representing urgent areas of linguistics and literary studies.

Regional Component of Higher and Secondary Education

Articles on the specificity of the spiritual culture of the Urals and other regions, the wealth of artistic traditions, the specificity of language processes development and concrete pedagogical techniques used in higher and secondary school to study regional culture are included in this section.

Reviews

The section carries analytical reviews of conferences and scientific and scientific-methodological research works.

Major Specialties: 10.00.00 — Philology

13.00.00 — Pedagogical Sciences

Publishing Institution: Ural State Pedagogical University

Postal Address: 620117, Ekaterinburg, Cosmonauts Ave, 26, Department of Literature and Methods of its Teaching

(Room 279), Russia

Phones: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41

E-mail: olga-skripova@mail.ru

Editor-in-Chief: Nina Petrovna Khriashcheva, Ph.D., Prof.

Scientific Secretary: Olga Alexandrovna Skripova.

Registered by The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media and Cultural Heritage Protection. Registration certificate ПИИ № ФС 7753411 of 29.03.2013.

Registered by the ISSN Center and provided the International Standard Serial Number ISSN 2071-2405

Included in Web of Science Core Collections Emerging Sources Citation Index (ESCI)

Included in the United Catalog «Russian Press», Index 84587.

Included in European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS), id 486932

The materials published in the journal are regularly uploaded at the platform of the Russian Science Citation Index (РИИЦ) http://elibrary.ru/title_about.asp?id=32349

Included in the List of leading peer-reviewed scientific journals and publications in which the main results of dissertations for the academic degree of a doctor and candidate of sciences should be published, by the Decision of the Presidium of the Higher Attestation Commission of the Ministry of Education and Science of the Russian Federation from 2017.

Submission process

The articles submitted to the Editorial Board should meet the existing requirements (rigorous correspondence to the themes of the journal; theoretical and methodological foundation; scientific novelty, theoretical and practical significance; sufficiency of analysis data and reliability of material sources; comprehensiveness of the material described; reliability of analysis; adherence to scientific ethics; compliance with the Article Formatting Requirements; high quality of illustrations – if available).

Manuscript Review Procedure

1. On receiving the manuscript, the Academic secretary decides if it complies with the publication criteria (*see*: Publication Criteria). Manuscripts violating the said criteria are not subject to review. Articles with the threshold of originality less than 75%, as tested by the “AntiPlagiat” system, are not accepted for publication. Materials published elsewhere (or simultaneously sent to other publishers) are denied publication.

2. Papers with unlawful borrowings are rejected. The Editorial Board has the right not to open dispute with the author(s) or any other persons representing them on this issue and not to accept any prospective papers of the given author(s) for publication.

3. The articles submitted to the Editorial Board are subject to mandatory double blind peer review. In case of a positive review, the Editorial Board takes the decision about the publication of the manuscript, and determines the order of publication depending on the themes of the prospective issues of the journal. The Editorial Board reserves the right not to present the full text of a negative review and not to disclose the name of the reviewer.

4. The Editorial Board does not take an obligation upon itself to publish the article at the time designated by the author(s). The Editorial Board reserves the right to edit or shorten the text of the manuscript without distorting the content of the text.

5. On the basis of the manuscript review outcomes, the paper may be accepted for publication without significant revision; it may be accepted pending revisions and corrections; or it may be rejected.

6. If the manuscript is returned to the author(s) for revision, after certain corrections having been made, it is submitted by the author(s) to the Editorial Board again. As a rule, the manuscript is reviewed again by the same experts.

7. At all stages of the submission process, and for interaction with the author(s), the editors communicate via email.

8. During the vacations of the Editorial Board members (from July 1 to August 25), the manuscripts are not accepted and are not reviewed. Receipts about acceptance of the article sent during this period for consideration are emailed to the author(s) after August 25. The same date is considered to be the beginning of the review process.

9. The journal does not discuss the remarks made by reviewers and any other questions related to the rules of presentation, organization, review and publication of the articles.

10. The author(s) of the publication are responsible for mistakes of scientific and factual nature.

11. A preview of the article is sent to the author(s) before the issue goes to print. Significant correction of the preview should be avoided.

Article Formatting Requirements

1. The authored original of the manuscript is submitted in both electronic and printed formats. Materials for publication should be sent by e-mail. All papers have to be written in Word 6.0/7.0 (.doc or .rtf formats), font Times New Roman, font size 14, line spacing 1.5, paragraph indentation 0.7 (selected in the menu). If you use a non-standard font, please, attach a file with the font to your email, and attach a PDF copy of the article. Language material used for illustration should be italicized. Single quotation marks (‘’) are used to specify lexical meaning, angle quotes («») are used to mark quotations, English double quotation marks (“”) single out a quote inside a quotation, and semantic emphasis can be expressed by spacing.

2. Research papers are to be minimum 20,000 and maximum 40,000 characters with spaces; extra pages may be granted by the Editorial Board. Reviews, chronicles and short reports should not exceed the limit of 20,000 characters. Pages should not be numbered.

3. The main body of the text should be well structured and contain the following sections: Introduction, Research Methods, Research Aim, Discussion and Findings, Conclusions. Thus, the author(s) should provide a brief overview of the previous studies on the topic of the article, formulate research methods and analytical techniques explicitly, present their own research supplementing it with the necessary illustrations, and formulate the conclusions.

4. Footnotes should be given at the bottom of the page with continuous numbering.

5. References to the literature should be placed after the text (in alphabetical order). References in the body of the text and footnotes are given in square brackets according to the model: [Name or title, year: page]. Sample:

Необычность ситуации, садовые аллеи, о которых писал Д. С. Лихачев, что их сумеречность – основная черта русского сада, из которой «рождаются и жизнь, и животность, и Бог» [Лихачев 1998: 419–421].

6. Additional Bibliography should come after the main body of the text in alphabetical order without numbering in accordance with GOST 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>) under the heading «Literature».

7. Reference List should be academically complete and contain at least 15 real sources. Russian sources should be transliterated via automatic Cyrillic converter at: <http://www.translit.ru>, variant BGN (Board of Geographic Names).

8. Capitalizing and underlining in the body of the text are not recommended.

9. In addition to the main body of the text, the following information should be provided in Russian and English:

1) Information about the author(s): Full family name, first name and patronymic; scientific degree, rank and appointment; affiliation to organization; department.

2) Contact information (e-mail, postal address for shipping and publication in the journal).

3) Title of the article.

4) Abstract (it should summarize the content of the article in min 250 words and should include the following aspects: scope and object, topic, aim, methods or methodology, findings, sphere of outcome application, conclusions). No abstract is needed for a review.

5) Keywords (5-10 words).

Manuscripts can be submitted via the journal site or emailed directly to olga-skripova@mail.ru

On all issues, please, contact the Academic Secretary of the journal, Candidate of Philology, Associate Professor Ol'ga Aleksandrovna Skripova olga-skripova@mail.ru

Редактор: О. А. Адясова

Компьютерная верстка О. А. Адясовой

Для детей старше 16 лет
НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

2018. № 3 (53)

Подписано в печать 28.09.2018. Формат 60x84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Гарнитура «Times New Roman».

Усл. печ. л. 18,4. Уч.-изд. л. 20.

Тираж 500 экз. Заказ 4990.

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники
Уральского государственного педагогического университета.

620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.