

# ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС

Научно-методический журнал

**4 (34) / 2013**

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

**Главный редактор**  
***Н. И. Коновалова***

директор Института филологии, культурологии и межкультурной коммуникации,  
доктор филологических наук, профессор

**Заместитель главного редактора**  
***Н. П. Хрящева***

доктор филологических наук, профессор

**Редакционная коллегия**

*Т. А. Гридина* — отдел лингвистики, доктор филологических наук, профессор  
*С. И. Ермоленко* — отдел литературы, доктор филологических наук, профессор  
*Н. В. Барковская* — отдел литературы, доктор филологических наук, профессор  
*А. В. Тагильцев* — отдел литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*Л. Д. Гутрина* — отдел методики литературы, кандидат филологических наук, доцент  
*А. И. Суетина* — технический редактор  
*К. С. Когут* — редактор-корректор

**Выпускающий редактор**  
***Т. А. Ложкова***

доктор филологических наук, профессор

**Редакционный совет**

*П. А. Лекант* — доктор филологических наук, профессор (МГПУ, г. Москва),  
*М. Н. Липовецкий* — доктор филологических наук, профессор (университет штата  
Колорадо, США),  
*М. А. Литовская* — доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*Г. Л. Нефагина* — доктор филологических наук, профессор (Поморская Академия,  
г. Слупск, Польша),  
*Б. Ю. Норман* — доктор филологических наук, профессор (БГУ, г. Минск),  
*Е. А. Подшивалова* — доктор филологических наук, профессор (УдГУ, г. Ижевск),  
*Е. Н. Проскурина* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник  
(СО РАН, г. Новосибирск),  
*М. Э. Рут* — доктор филологических наук, профессор (УрФУ, г. Екатеринбург),  
*М. Г. Соколянский* — доктор филологических наук, профессор (г. Любек, Германия),  
*М. А. Черняк* — доктор филологических наук, профессор (РГПУ, г. Санкт-Петербург).

**Адрес редакции**

620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26  
ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет»  
Редакция журнала «Филологический класс»  
телефон: (343) 235-76-66; (343) 235-76-41  
электронный адрес: [filclass@yandex.ru](mailto:filclass@yandex.ru)

**Проекты. Программы. Гипотезы**

- Сергеева (Носкова) В. Б.* Не убивая бабочку... (к проблеме методологии школьного анализа текста) ..... 7

**Психолингвистика в образовании: продолжаем обсуждение**

- Зуева Т. А., Камалова И. Б.* Формирование коммуникативных и культурологических компетенций при изучении фразеологии в школе..... 12

**Педагогические технологии**

- Дайхин Т. Л.* Особенности восприятия русской классики на уроках русского языка как иностранного (языковой центр «Диалог», Нью-Йорк) ..... 16

**Перечитывая забытых классиков**

- Ермоленко С. И.* Встречи на «большой дороге»: роман В. А. Соллогуба «Через край» ..... 20  
*Шер Е. Ю.* Элегическое начало в оде В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского»..... 29

**Готовимся к уроку**

- Ложкова Т. А.* Диалектика характера и обстоятельств в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» ..... 37  
*Кудреватых А. Н.* Новаторство Н. М. Карамзина-психолога в повести «Остров Борнгольм».... 46

**Идет урок**

- Гутрина Л. Д.* От текста — к личности автора: постижение творческой индивидуальности писателя на уроке («Были очи острее точимой косы...» О. Э. Мандельштама) ..... 53  
*Кашина Н. В.* Формирование нравственно-эстетической культуры учащихся средствами литературы (на примере повести Г. Троепольского «Белый Бим Черное Ухо») ..... 57

**Медленное чтение**

- Авдеева Г. А.* Лингвостилистический анализ поэтического текста (М. И. Цветаева «Психея») .. 61  
*Сатира А. М.* «Я» и «Ты» в стихотворении А. Фета «Когда читала ты мучительные строки...»... 68

**Филологические разыскания**

- Чиждова И. Л.* Роль антропонимов в раскрытии идейного замысла романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» ..... 74

**С рабочего стола молодого ученого**

- Ложкова А. В.* Сонет в творческой практике М. Ю. Лермонтова ..... 79  
*Маршалова И. О.* Иваны Ивановичи Коробкины: концептуальное родство образов (на материале рассказа «Йог» и трилогии «Москва» Андрея Белого)..... 85

**Феномен современной литературы**

- Четвертных Н. А.* Элизийский интертекст в поэзии конца XX в.: диалог с классикой ..... 89  
*Улюра Ганна.* Границы экстремального опыта: «Фронтвичка» Анны Батуриной..... 98  
*Хрящева Н. П., Федотова Е. С.* Поэтика аббревиатур в раннем творчестве В. Пелевина... 104

### **Зарубежная литература**

- Макарова Л. Ю.* Путешествие героя в «мистическую страну» в новелле С. Беккета «Фингал».... 111  
*Турьшева О. Н., Зенкова Д. В.* Истории о чтении в литературе и кинематографе XXI века..... 117

### **Региональный компонент**

- Казакова-Апкаримова Е. Ю.* Общества «Друзей литературы» и социокультурная жизнь уральского города в конце XIX — начале XX в. .... 124

### **Обзоры и рецензии**

- Семухина И. А.* Региональная литература и история (Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7: Литература и история — грани единого (к проблеме междисциплинарных связей): в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург, 2013)..... 131

**Projects. Programs. Hypothesis**

- Sergeeva (Noskova) V. B.* Without Killing a Butterfly... (Contributing to the problem of methodology of text analysis at school)..... 7

**Psycholinguistics in Education**

- Zueva T. A., Kamalova I. B.* Formation of communicative and culturological Competences during the study of Phraseology at a School..... 12

**Educational Techniques**

- Daykhin T. L.* Special aspects of perception of the Russian literary classic as a part of Russian as a foreign language lessons (Russian Language Center «Dialogue», New York)..... 16

**Rereading of the “forgotten” classical authors**

- Yermolenko S. I.* Meeting at the «Great Road»: V. A. Sollogub’s novel «Over the Edge»..... 20  
*Sher E. Yu.* Elegiac beginning in the ode by V. K. Kuchelbecker  
 «The Day of St. Alexander Nevsky» ..... 29

**Getting Prepared for the Lesson**

- Lozhkova T. A.* Dialectics of Nature and Circumstances in the Novel  
 by Alexander Pushkin «The Captain's Daughter» ..... 37  
*Kudrevatyh A. N.* Innovations of N. M. Karamzin as a psychologist  
 in the novel «Bornholm-Island» ..... 46

**A Lesson in Progress**

- Gutrina L. D.* From the text — to the author’s personality: comprehension of the creative personality of the writer in the lesson (“Eyes were sharper sharpen scythe...”  
 by O. E. Mandelstam) ..... 53  
*Kashina N. V.* Formation of Moral and Ecological Culture of the Students by Means of Literature  
 (on the Example of the Story by G. Troepolski «White Bim Black Ear») ..... 57

**Analytical Reading**

- Avdeeva G. A.* Linguostylistic analysis of the poetic text (“Psyche” of M. I. Tsvetaeva)..... 61  
*Sapir A. M.* «I» and «You» in Afanasy Fet’s Poem «When You Were Reading Those Tormented Lines...»..... 68

**Philological researches**

- Chizhova I. L.* The role of personal names in the disclosure of the ideological conception the novel of F. M. Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» ..... 74

**From a Young Scholar’s Desk**

- Lozhkova A. V.* The Sonnet in the Creative Practices of M. Lermontov ..... 79  
*Marshalova I. O.* Ivan Ivanovich Korobkins: Conceptual Relationship of images (on the story «Yogi» and the trilogy «Moscow» material) ..... 85

**Phenomenon of Contemporary Literature**

- Chetvertnyh E. A.* Elysian intertext in the poetry of the end of the 20<sup>th</sup> century:  
 the dialogue with classics..... 89  
*Uliura Ganna.* The Borders of extreme experience: «Frontovichka» by Anna Baturina..... 98

*Hryascheva N. P., Fedotova E. S.* Poetics of abbreviations in the early creation of V. Pelevin ... 104

### **Foreign literature**

*Makarova L. Yu.* A hero's journey to the «mystic country» in the short story

«Fingal» by Samuel Beckett ..... 111

*Turysheva O. N., Zenkova D. V.* Stories about Reading in the XXI Century Literature and Film ..... 117

### **The regional component**

*Kazakova-Apkarimova E. Yu.* Societies «Friends of Literature» and socio-cultural life of the Ural

city in the late XIX — early XX century ..... 124

### **Reviews**

*Semuhina I. A.* Regional literature and history

(Urals literature: history and the present time: Is. 7 : Literature and history — the borders of the whole (to the problem of interdisciplinary links) : v.1-2 / Yekaterinburg, 2013) ..... 131

## **ПРОЕКТЫ. ПРОГРАММЫ. ГИПОТЕЗЫ**

УДК 372.882.161.1 ББК 4426.83

В. Б. Сергеева (Носкова)  
Ижевск, Россия

### **НЕ УБИВАЯ БАБОЧКУ... (К ПРОБЛЕМЕ МЕТОДОЛОГИИ ШКОЛЬНОГО АНАЛИЗА ТЕКСТА)**

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о месте анализа текста в процессе литературного образования школьников, специфике поэтапного формирования читательской культуры и предлагается методика использования древнеиндийской категории «расы» как опоры читательской рефлексии и мотивации анализа лирического произведения.

**Ключевые слова:** анализ, культура художественного восприятия, нравственный эгоцентризм, «раса» текста, челночный принцип деятельности, читательская рефлексия

V. B. Sergeeva (Noskova)  
Izhevsk, Russia

### **WITHOUT KILLING A BUTTERFLY... (CONTRIBUTING TO THE PROBLEM OF METHODOLOGY OF TEXT ANALYSIS AT SCHOOL)**

**Abstract.** This article examines the importance of text analysis in the course of literary school education, as well as specifics of step-by-step development of reader's culture, and suggests the usage of ancient Indian category «rasah» as a basis of reader's reflection and motivation for lyric analysis.

**Keywords:** analysis, culture of artistic perception, ethical egocentrism, «rasah» of the text, shuttle interaction principle, reader's reflection.

Школьный анализ лирического произведения часто напоминает препарирование бабочки. Её, лёгкую и воздушную, мы ловим и, как пытливые юные натуралисты, изучаем, распластав и затем приколов в свою коллекцию. Даже если это упрощённый, адаптированный к школе анализ. Неизбежно? Ведь само слово «анализ» предполагает разъятие, разделение на составные части.

Сберечь невредимой бабочку, отринув в школьном преподавании литературы анализ как таковой? Оставить аналитическую деятельность для профессиональных филологов, ведь они-то знают, что это способ познания? Но тогда обучение литературе будет похоже на «беседы при ясной луне» о жизнеподобных ситуациях. Учитель как ведущий клуба книголюбов организует гедоническую атмосферу любви к книге, но это только путь к прочтению, оттягивание подлинного понимания глубин текста. И как бы ни было банально вновь говорить об этом, современный учитель, обеспокоенный тем, что дети отходят в сторону от книжной культуры, использует такую беседу. Во спасение? Но это именно тот подход, о котором с горечью писал Л. С. Выготский: «Считается, что изначально литература должна обладать „моральным эффектом“, а всё остальное объявляется недоступным пониманию ребёнка, и за пределами морали литература ограничивается обычно поэзией чепухи и пустяка. <...> Это действует убивающим образом на самую возможность художественного восприятия и эстетического отношения к вещи. <...> Происходит систематическое умерщвление эстетического чувства, подмена его

посторонним для эстетики моральным моментом, и отсюда-то естественное отвращение, которое вынесли к классической литературе 99/100 прошедших среднюю школу» [Выготский 1991: 275].

Да, сбережём «бабочку», даже обсудим её полёт, но о литературном развитии читателя, его эстетического чувства тогда не следует говорить. Литературное образование школьников предполагает становление культуры художественного восприятия текста как читательской компетентности, необходимой для понимания произведений, изучаемых на уроке, и тех, что предстоит прочесть в дальнейшей насыщенной читательской жизни.

Учитель-филолог убеждён в силе и эффективности анализа текста — необходимого эстетического действия. Но ученик часто внутренне сопротивляется анализу как своего рода оперативному вмешательству в его восприятие героев, их поступков и, в целом, картины, открывающейся его сознанию. М. М. Бахтин писал о «механизме» читательской деятельности: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обрмить его, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения, моего знания, моего желания и чувства <...> Первый момент эстетической деятельности — вживание» [Бахтин 1979: 24]. Где же в этой цепочке деятельности место для аналитического разъятия

текста и где в таком взаимодействии с книгой место для учительского вмешательства?

Если перед нами ученик 5–6 класса с его наивно-реалистической идентификацией двух объектов: реального (жизненного, бытийного) и квазиреального (переигранного, перекодированного, инобытийного) — то он сопротивляется анализу, навязываемому учителем, охраняет целостность своей «любви». У современного младшего подростка, часто пребывающего в виртуальной реальности компьютерных игр и потока литературы фэнтези, нет проблемы с приятием инобытийности литературного текста, но, принимая факт «вымышления» книжной жизни, он, тем не менее, не способен сам, без поддержки взрослого, учителя, прийти к пониманию авторской концептированности произведения. Стремясь открыть ученику смысловое поле текста, учитель прибегает к анализу, однако на данном возрастном этапе такая деятельность создает внутренний конфликт.

В старших классах, когда аналитическая (литературоведческая) деятельность непосредственно заложена в оценивании результатов обучения, в форме итогового экзамена, введение на урок работы по анализу текста воспринимается как необходимость успеха, в идеале приводит к углублению понимания, но вряд ли и в этот период — психологической и читательской «эпохи связей» — деятельность разъятия-анализа органична читателю. К тому же предполагается, что на данном этапе основные учебные действия, направленные на постижение текста, уже сформированы.

Следовательно, время обучения анализу текста — в 7–8 классе? Но психологические особенности подростка связаны с самопознанием, всматриванием в свой формирующийся внутренний мир, высота и значимость межличностных отношений. Внимание к анализу текста представляется совершенно не сензитивным возрасту. Сделаем оговорку: внимание к анализу в его традиционном методическом варианте, часто строящемся как исследование тропики.

Однако если бахтинское определение читательского вхождения в текст понимать не только как всякий раз единичный акт чтения, а как бы развернуть во времени, то оно может быть методической базой процесса формирования читательской культуры.

Именно такая тактика формирования понимающего и творческого читателя предложена в «Инновационной технологии литературного образования» В. И. Тюпы. Согласно этой технологии происходит поэтапное формирование читательской компетенции и культуры художественного восприятия. Культурное развитие личности читателя имеет свои стадии, которые в известном закономерном изменении следуют одна за другой. Возрастные и

индивидуальные особенности ученика определяют лишь скорость прохождения стадий «культурного возраста». На каждом этапе организуется коммуникация в соответствии с определенной читательской установкой и ведущим типом деятельности, подобно тому, как в искусстве те или иные парадигмы художественности суть «формы культурного поведения». И каждый этап, принятый как читательская установка, позволяет довольно глубоко, шаг за шагом, погружаться в мир словесного творчества. В классицистической парадигме (5–6 классы) доминирует «вживание», не устраняя, впрочем, остальных моментов эстетической деятельности, а лишь заставляя их. Это вхождение, пересечение границы «переигранной действительности», открываемой кодом жанра, который является категорией пограничной: внешней, видимой читателем извне текста и одновременно принадлежащей миру, обрамленному границей текста. Сентименталистская парадигма (7–8 классы) — это «вчувствование», осмотр мира изнутри текста, в целостной связи его элементов, слияние точек зрения в едином «сочувствии». Романтическая парадигма (9 класс) — понимание ценности и неповторимости видения мира глазами героя, соотношение с собственным читательским видением и при этом четкое разведение точек зрения, а также проникновение в стиливую специфику текста. Реалистическая художественность (10 класс) — этап обрамления, когда вступает в права интерпретация как способ выражения понятого «откровения» о мире. Неклассическая художественность XX века (11 класс) — «завершение», в бахтинском понимании этого слова. Достигнутый диалог согласия, по мысли В. И. Тюпы, должен стать той вершиной, на которой реальность текста осознается как «согласие» субъекта, объекта и адресата, как согласие, возникающее в момент постижения гармонической многослойности текста.

В задачу данной статьи не входит детальное рассмотрение концептуальных основ технологии В. И. Тюпы — мы лишь пытаемся определить в процессе обучения литературе наиболее приемлемое место для анализа текста и методические приемы, адекватные читательским установкам и, в целом, возрасту.

Так, например, пятикласснику органично внимание не только к предметно-событийной стороне текста (наивно реалистическое обсуждение поступков), но и, как доказывает наука и подтверждает практика апробации данной технологии, интерес к тому, как «сделана эта вещь» — текст. Деятельность в творческой мастерской позволяет читателю-подмастерью, создающему свою «поделку» по матрице жанра, по-бахтински «вживаться» в мир литературы, в вековую работу искусства. Ученик именно деятельностно постигает семиотическую природу искусства и закон конвенциональности литературы

(т. е. «сделанности» по особым канонам, преимущественно жанровым). Здесь аналитическая деятельность приобретает специфический характер некоего «совета в мастерской».

Второй этап соответствует задаче «вчувствоваться» в мир произведения, если бахтинское понимание читательской деятельности развернуть во времени. Это работа с читательской установкой подростка (7–8 класс), заинтересованного прежде всего в деятельности межличностного общения и обращённого к своему внутреннему миру, который он начинает явственно осознавать,

Абсолютизация подростком внимания к собственному строю чувств, к движениям души ставит его в сентименталистскую позицию читателя как эмоционального эха автора, как читателя-«сочувственника» (по выражению Н. М. Карамзина). «Диалогическая позиция сострадания, со-радования, вообще эмоционального вживания в настроение, в „господствующий строй чувств“ (Ф. Шиллер) данного произведения», — пишет В. И. Тюпа, — предполагает «обращение к эстетической специфике художественного мышления, открытие закона целостности как выражающей эстетическую природу художественной деятельности. <...> В концепции авторства <...> императив вкуса (богатства и глубины эмоционального опыта, тонкости и проникновенности чувствования), поскольку художественная деятельность мыслится прежде всего как эмоциональная рефлексия (переживание переживания)» [Тюпа: 6].

Уловив данную особенность читательского эмоционального внимания, учителю важно не спешить с переходом к поиску в тексте образно-словесного арсенала, тропики, т. е. к «материальной» маркированности достоинств текста. Нужно поставить акцент на значимости читательского «строения чувств» и умело направить движение мысли к осознанию читательской рефлексии. Известно, какие трудности вызывает вербализация чувства. Как помочь ученику выразить возникший эмоциональный отклик? Какова опора для выражения впечатления, за которым последует погружение в осмысление?

Имеющаяся в распоряжении учителя и школьника категориальная система литературоведческих понятий вряд ли поможет сформулировать и отрефлексировать эмоцию, возникающую в процессе восприятия произведения.

Дело в том, что понятийная система, являющаяся школьной литературоведческой базой, основана на европейской поэтике, уходящей корнями в античность. Система категорий поэтики предполагает всматривание во всё внешнее и объективное, в чём запечатлена авторская интенция, видение мира. «Европейские тропы — украшения речи, заключённые в отдельных словах, фигуры — сочетания слов или предложения. В обоих случаях они представля-

ют лингвистические единицы», — писал П. А. Гринцер, исследователь древнеиндийской поэтики, которая вряд ли известна учителю, окончившему российский педвуз [Гринцер, 1987: 68–69]. Но именно обращение к пониманию восприятия художественного произведения, отражённое в «Натяшастре» — «одном из самых ранних теоретических сочинений об искусстве» [Там же: 142], в категориях столь древней, но тонкой и глубокой индийской поэтики, как ни странно, поможет учителю найти иные пути для ученика.

Итак, чувство, проявление — и выражение: в этой оппозиции суть. «Европейская эстетика — наука о выражении, индийская — о проявлении. Для неё само по себе выраженное ещё не создаёт эстетического феномена. Эстетическое (дхвани) начинается там, где *выраженное отступает на второй план перед проявленным*» [Бройтман 2004: 155]. «Если европейская мысль идёт аналитическим путём расчленения и обобщения, то для индуса «вивека» (различение) состоит не в разъятии явления на части, а в снятии ложных (майя) отождествлений и установлении истинных, но тоже отождествлений» [Там же: 152] «Таким образом, сама структура индийской рефлексии такова, что она не разрушает и не отбрасывает синкретизма, но сохраняет и уточняет его. Это проявляется во всей культуре, в том числе и в принципах поэтики» [Там же: 152].

Одна из основных категорий классической индийской поэтики — категория расы (букв. «вкус», «сок»), которая понимается как «эстетическая эмоция», настроение, возбуждаемое художественным произведением. Во-первых, как пишет П. А. Гринцер, «раса — это особое качество литературного произведения, его «сок», «сущность», объект вкуса зрителя (*gasayaterasah* — «раса» — то, что вкушается). Во-вторых, раса — это сам процесс вкушения, восприятия, наслаждения эстетическим объектом (само вкушение)» [Гринцер 1987: 143]. Расы соотносятся с эстетическими комплексами, находящимися в подсознании каждого человека: «Обычно эти комплексы обнаруживают себя как простые чувства (любовь, гнев, горе и т. д.), но под влиянием эстетического объекта, не способного вызвать эгоистического желания и эмоции, они трансформируются в расы, доставляющие только наслаждение [Индийская поэтика: 1] — «расы как вкушение собственного душевного состояния» [Гринцер 1987: 167]. Обращаясь к тексту, мы как бы впитываем некий эстетический сок произведения. Древний трактат «Натяшастра» насчитывает восемь видов расы: любовь, печаль, веселье, гнев, мужество, страх, отвращение и удивление. Позднее в поэтику добавился ещё один компонент — раса «шанти» — умиротворение, созерцание. Такая строгая классификация может быть представлена в таблице древнеиндийских «рас», которую учитель использует

для того, чтобы ученик мог вербализовать чувство, вызванное текстом:

Мужество	Гнев	Страх
Любовь	Умиротворение	Печаль
Веселье	Удивление	Отвращение

«Ужели слово найдено»... Эта, казалось бы, простая таблица становится опорой для начала разговора о прочитанном тексте, особенно о лирическом произведении, которое, как известно, есть выражение миропереживания. От сердца к сердцу, от «расы» (эстетического сока) текста — к сфере восприятия, чувствования читателя — таков старт читательской рефлексии.

Так организуется деятельность на уроке, например, по стихотворению А. А. Фета «Бабочка». Впрочем, таким образом можно представить анализ любого стихотворения в аудитории «нравственного эгоцентризма», но мы намереваемся показать, как можно привести ученика к анализу стихотворения, не препарировав «бабочку», потому поведём речь о данном тексте. И ещё заметим, что мы не намереваемся дать образец «школьного анализа» одного из произведений, но озадачены демонстрацией технологического приёма, который «произрастает» из непривычной для учителя древнеиндийской поэтики.

Ты прав. Одним воздушным очертаньем  
Я так мила.  
Весь бархат мой с его живым миганьем —  
Лишь два крыла.

Не спрашивай: откуда появилась?  
Куда спешу?  
Здесь на цветок я легкий опустилась  
И вот — дышу.

Надолго ли, без цели, без усилья,  
Дышать хочу?  
Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья  
И улечу.

После самостоятельного прочтения текста (поданного без названия) учитель предлагает каждому (!) ученику поставить маркер в таблице рас на то чувство, которое вызвало стихотворение, которым он, читатель, напитался. Важно, что акцентируется личное чувственное восприятие, что соответствует ценностям «нравственного эгоцентризма», порой достаточно демонстративного отстаивания своего «Я». На доске ясно обозначается разлёт восприятия, разлёт не мнений, а чувствований.

Мужество	Гнев	Страх
Любовь *****	Умиротворение *****	Печаль *****
Веселье *****	Удивление *****	Отвращение

Названные и обозначенные в таблице эмоции одноклассников, их совпадение/несовпадение создаёт коммуникативное поле восприятия как межличностное движение от «Я» — к «Другому». Но это только предпосылка к установлению диалога понимания, комплекс пред-мнений. «Школа не исполняет своего важнейшего социального назначения, — пишет В. И. Тюпа, — если не выводит учащегося из субъективного мира мнений («уединенного» сознания) в интерсубъективную реальность культуры, если не раскрывает перед своими выпускниками перспективу *согласия* как высшей формы диалогичности. Реальность истины — *интерсубъективна*. Поэтому истина бытует для человека лишь во множестве своих версий. Сущностное знание — это область согласия, сфера интерсубъективной согласуемости версий» [Тюпа: 5].

Множественность восприятий мотивирует новое обращение к тексту как «совокупности факторов художественного впечатления». Совершенно естественно возникает вопрос: почему я увидел и почувствовал одно, а мой одноклассник другое? Где тот источник, который возбудил во мне именно эту эмоцию? «Я»-раса подталкивает к осмыслению своего восприятия и к доказательству его уникальности, к анализу, но это движение возникает не от воли учителя, не от проблемы, заявленной извне, а как экстерииоризация интериоризированного.

Сначала каждый ученик предъявляет обнаруженный фактор своего впечатления — возникает поле компонентов анализа, их связей как «я»-факторов. Так, отметившие доминанту расы веселья (лёгкости) указывают на текстовый фактор «на цветок я лёгкий опустилась», «улечу», «воздушным очертаньем», другие же, «вкусившие сок» печали отмечают «надолго ... дышать хочу», «улечу», чувствуя в этой лёгкости скорее хрупкость бытия. Разные расы или иногда их совокупность — разные чувства — понимание текста. Далее картина усложняется «доказательствами» другого восприятия, получения от текста другого «сока»-расы. Те, кто обозначил расу любви (любования), акцентируют внимание на словах «я так мила», на красоте «бархата» крыльев, кокетливом обращении к некому «ты», явно влюблённому. Возникает загадочное присутствие другого лирического героя — ты-собеседника — беседа движется от согласия («ты прав») к разногласию («не спрашивай»), к расставанию.

И незаметно закручивается азарт анализа текста как движения к осознанию «я-эмоции» в сопоставлении с «ты-эмоцией». В задачу статьи не входит демонстрация получившегося анализа, а лишь знакомство с «челночным принципом» организации аналитической деятельности на основе таблицы девяти рас. Стремясь открыть читателю-семикласснику глубину поэтического текста и

сформировать способность видеть в лирическом произведении особое миропереживание, на особом возрастном этапе, когда подросткам свойственен «нравственный эгоцентризм», учителю необходимо организовать своеобразную «челночную» деятельность: анализ, выстроенный от «Я-позиции» — через вслушивание к «ты-позиции» — к тексту — и затем снова к всматриванию в себя и обретению интересубъективного знания, со-знания. Работа, сначала протекающая в сфере личностного пространства, приводит к диалогу, а через него к пониманию текста. И снова это кроется в сути категории расы, которые «локализуются не в душе поэта <...>, не в восприятии зрителя, но в пьесе» [Гринцер 1987:149]. Учителю приходится быть не авторитарным носителем знания о тексте, а дирижёром, благодаря которому слаженно зазвучат голоса разных инструментов и проявляет себя «музыка».

#### **Данные об авторе:**

Вера Борисовна Сергеева (Носкова) — кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогических инноваций Института повышения квалификации и переподготовки работников образования Удмуртской республики (Ижевск).

Адрес: 426009, г. Ижевск, ул. Ухтомского, 25

E-mail: vera-no@mail.ru

#### **About the author**

Vera Borisovna Sergeeva (Noskova) is a Ph D, Professor of pedagogical innovation department Institute of Teachers Training and Research Udmurt Republic (Izhevsk).

Просто? Да. Лишь по-другому задана стартовая точка, дана опора и продуцирована мотивация анализа как пространство, где на границе частных мнений возникает диалог согласия при проникновении в текст.

Это ли не цель анализа?

#### **ЛИТЕРАТУРА**

*Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. — СПб.: Издательство Пушкинского фонда, 2001. — Т. 1. — С. 7–16.

*Дубин Б.* Классика, после и рядом. Социологические очерки о литературе и культуре. — М.: Новое лит. обозрение, 2010. — 345 с.

*Каллер Дж.* Теория литературы. Краткое введение. — М.: Астрель: АСТ, 2006. — 158 с.

*Куприянов Б.* Жители России устали жить, как свиньи: Интервью И. Козлова // Соль (Пермь). — 2010. — 2 сентября.

*Солженицына Н.* Без литературы школьники не учащаются жизни // URL: [http://www.solzhenitsyn.ru/interview/index.php?ELEMENT\\_ID=1500](http://www.solzhenitsyn.ru/interview/index.php?ELEMENT_ID=1500).

## ПСИХОЛИНГВИСТИКА В ОБРАЗОВАНИИ: ПРОДОЛЖАЕМ ОБСУЖДЕНИЕ

Т. А. Зуева, И. Б. Камалова  
Екатеринбург, Россия

УДК 372.881.161.1"373 ББК 4426.819=411.2,3

### ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ФРАЗЕОЛОГИИ В ШКОЛЕ

**Аннотация.** В статье представлено психолингвистическое обоснование различных видов заданий для изучения темы «Фразеология» в школе. Разработанные и апробированные нами задания позволяют, с одной стороны, познакомить учащихся с фразеологизмом как культурно маркированным языковым знаком, с другой, организовать эту работу с учетом индивидуальных особенностей ученика.

**Ключевые слова:** фразеологическая единица, культурный знак, коммуникативная и культурологическая компетенции.

T. A. Zueva, I. B. Kamalova  
Yekaterinburg, Russia

### FORMATION OF COMMUNICATIVE AND CULTUROLOGICAL COMPETENCE DURING THE STUDY OF PHRASEOLOGY AT A SCHOOL

**Abstract.** The psycholinguistic substantiation of different types of tasks for studying the topic "Phraseology" at school is presented in the article. Developed and approved tasks allow to introduce phraseological units to students like the cultural labbed linguistic sign from the one hand, and how to organize the work considering the student's peculiarity from the other.

**Keywords:** the phraseological unit, the cultural lable, communicative and culturological competence.

Система среднего образования претерпевает в настоящее время существенные изменения, обусловленные интеграцией России в мировое образовательное сообщество. Смена образовательной парадигмы осуществляется в рамках компетентного подхода к обучению русскому языку, направленного, прежде всего, на формирование школьника как языковой личности. Данный подход предполагает полноценное овладение учащимися всеми видами основных лингвистических компетенций: языковой, коммуникативной и культурологической.

Благодатным материалом для формирования данных компетенций является фразеологический состав того или иного языка, поскольку он тесно связан с фоновыми знаниями носителей языка, с их практическим жизненным опытом, культурно-историческими традициями и верованиями.

Анализ раздела «Фразеология» в альтернативных школьных учебниках по русскому языку под редакцией М. Т. Баранова, Т. А. Ладыженской, М. М. Разумовской, В. В. Бабайцевой показал, что их авторы акцентируют в основном внимание на формировании языковых и коммуникативных компетенций учащихся при изучении этой темы, в частности, на особенностях знаковой природы фразеологических оборотов (устойчивости и раздельно-оформленности плана их выражения, целостности значения, его образности, оценочности), системных

связях фразеологизмов (фразеологической синонимии, антонимии, многозначности).

Культурная нагруженность данных единиц языка, их способность транслировать установки традиционной материальной и духовной культуры русского народа, умение правильно употреблять фразеологизмы в речи в них практически не рассматривается.

Кроме того, в представленных учебниках весьма ограниченным является вид заданий, учитывающих такие индивидуальные особенности личности ученика, как ведущий канал восприятия и ведущее полушарие.

В связи с этим нами разработаны и апробированы различные виды заданий при изучении темы «Фразеология», позволяющие, с одной стороны, познакомить учащихся с фразеологизмом как культурно маркированным языковым знаком, с другой, организовать эту работу с учетом индивидуальных особенностей ученика.

Все задания в зависимости от реализуемой в ходе обучения образовательной цели были разбиты на три блока.

1. Задания, направленные на пополнения словарного запаса учащихся фразеологическими оборотами.

**Подберите подходящий по смыслу фразеологизм** (демонстрация через проектор), **соединив**

данные в 1 колонке значения с фразеологизмами во 2 колонке.

Значение	Фразеологизм
О том, кто часто меняет свои решения О человеке, которого трудно заставить поверить чему-либо, убедить в чём-нибудь	Между двух огней У него язык без костей
О кротком и безобидном человеке	Китайские церемонии
Об излишней вежливости	Фома неверующий
О болтливом человеке	Мухи не обидит
О положении, когда опасность грозит с двух сторон	У него семь пятниц на неделе

**Объясните значение предложенных фразеологизмов. Составьте с ними предложения.**

*Капля в море; без сучка и задоринки; в одну минуту; рука об руку; на скорую руку*

**Замените данные фразеологизмы антонимичными**

Выходить из себя — ...	<i>(взять себя в руки, держать себя в руках).</i>
В первую голову — ...	<i>(в последнюю очередь, в конце концов).</i>
Рукой подать — ...	<i>(за тридевять земель).</i>
Заварить кашу — ...	<i>(расхлебывать кашу)</i>
Засучив рукава — ...	<i>(спустя рукава).</i>
Капля в море — ...	<i>(видимо-невидимо)</i>
Семи пядей во лбу — ...	<i>(без царя в голове)</i>

#### «Угадай-ка!»

Ученикам предлагаются лингвистические загадки-шутки: в опоре на контекст, необходимо восстановить фразеологизм, о котором в нем идет речь.

1. Его вешают, приходя в уныние; его задирают; его всюду суют (*нос*).

2. Не цветы, а вянут; не ладоши, а ими хлопают; не белье, а их развешивают (*уши*).

3. Он в голове у легкомысленного человека; его советуют искать в поле; на него бросают слова и деньги (*ветер*).

4. Его можно проглотить; за него тянут; на нем вертится то, что вот-вот вспомнишь; его держат за зубами, чтобы не сказать лишнего (*язык*).

5. Ее толкут в ступе и носят решетом те, кто занимается бесполезным делом; ее набирают в рот, не желая говорить; в нее прячут концы нечестные люди; иногда они выходят из нее сухим (*вода*).

#### «Учимся рифмовать»

Вставьте недостающие фразеологизмы, объясните их значение, определите, какими членами

предложения они являются (в данном задании используется методика дополнения).

а) Глеб у доски повесил нос,  
Краснея до (*корней волос*).  
Он в этот час, как говорится,  
Готов (*сквозь землю провалиться*).  
О чем же думал он вчера,  
Когда (*баклуши бил*) с утра?

б) Говорил товарищ мой вчера,  
Что в кино давно сходить пора.  
Только стал я собираться,  
Как ему (*взбрело на ум*) купаться.  
По дороге передумал он,  
И потащил меня на стадион.  
— Что ты, — закричал я, — в самом деле!  
У тебя (*семь пятниц на неделе*)!

**2. Задания, составленные с учетом ведущего модального канала восприятия и направленные на развитие креативности мышления учащегося**

#### Восстановительный диктант

(Данное задание развивает аудиальный канал восприятия, используется методика по восстановлению лакуна)

Учитель диктует текст, ученики выписывают из него фразеологизмы и затем в опоре на них письменно восстанавливают текст.

Нашли сороки в лесу кусок сыра. **Не помня себя от радости**, стали совещаться, где его припрятать, чтобы от ворон уберечь. Вороны — известные любительницы сыра, об этом еще дедушка Крылов писал. Уже, видно, пронюхали о находке, вот одна кружится, другая, третья... **того и гляди** утащат кусок **среди бела дня из-под носа**. Спорили, спорили сороки, а сыр тем временем под кустом лежал. **Откуда ни возьмись** лиса. Съела сыр **под шумок** и ушла **как ни в чем не бывало** подальше от греха. Хватились сороки, а ее уж и след **простыл**. И поделим сорокам: не надо было **ворон считать!**

#### «Проба пера»

(Данное задание развивает не только коммуникативные компетенции ребенка, но и креативность его мышления)

Напишите шуточное объявление с использованием фразеологизмов, которые даны на доске.

Вставляю палки в колеса  
Обучаю игре на нервах  
Куплю хорошо подвешенный язык.

#### Игра в мяч

(Рассчитана на развитие кинестетического и аудиального каналов восприятия)

Учитель бросает мяч кому-нибудь из учеников и называет фразеологизм, ребенок должен заменить фразеологизм синонимичным ему словом или словосочетанием.

Например, *белые мухи (снег), битый час (долго), во весь дух (быстро), держать язык за зубами*

(молчать), засучить рукава (работать), как сельдей в бочке (много), косая сажень в плечах (могучий), краем уха (мельком), перемыть кости (сплетничать), поджать хвост (испугаться), родиться в рубашке (быть счастливым).

Может быть предложен другой вариант подобной игры, когда мяч ученики бросают друг другу, учитель заранее дает учащимся домашнее задание: приготовить 5–6 фразеологизмов и подобрать к ним слова-синонимы.

#### «Идем в театр»

(Данное задание развивает все три модальных канала восприятия и креативность мышления учащегося)

Представьте (разыграйте в виде пантомимы) фразеологизм, и, если ребята отгадают его, то вы — хороший актер.

*Вешать лапшу на уши*

*Брать быка за рога*

*Обводить вокруг пальца*

*Сидеть между двух стульев.*

#### «Фразеологический конструктор»

(Данное задание развивает все три модальных канала восприятия)

(Для выполнения этого задания нужно приготовить карточки (10×10 см), на которых дано толкование слов, входящих во фразеологизм. Ученики должны назвать эти слова, составить из них фразеологизм, объяснить его значение. Задание получает каждый ряд.)

1-й ряд

1. Принять сидячее положение.
2. Предлог.
3. Часть тела, соединяющая голову с туловищем.

2-й ряд

1. Предлог.
2. Незначительный по весу.
3. Центральный орган кровеносной системы.

3-й ряд

1. Принять сидячее положение.
2. Предлог.
3. Низкая резиновая обувь.

Ответы

1. Сесть на шею — обременить собой, заботами о себе.
2. С легким сердцем — без тревоги, без раздумий.
3. Сесть в галошу — потерпеть неудачу, оказаться в неловком положении.

3. Задания, направленные на изучение русской фразеологии в лингвокультурологическом аспекте

#### «Одень человека»

Используя фразеологический словарь, оденьте человека.

(Например, голова — по Сеньке и шапка, на воре шапка горит, получать по шапке, накидывать вуаль; туловище — плакаться в жилетку, держаться за бабью юбку, руки в брюки, родиться в сорочке; ноги — сапоги всмятку, под каблуком, два сапога-пара).

#### «Трапеза»

Используя фразеологический словарь, накормите гостя обедом.

(Например, сделать котлету, облупить как яичко, дать леца, кислые щи, под соусом, старый хрен, лакомый кусочек, каши просят)

#### «Город мастеров»

Учитель: Мы пришли с вами в город мастеров. Здесь в каждом домике живут фразеологизмы, определите, в какой профессиональной среде они могли проявиться.

1) топорная работа;

без сучка без задоринки;

снять стружку;

разделить под орех (столяр).

2) на один покрой;

трещать по швам;

семь раз отмерь, один раз отрежь;

што белыми нитками (портной).

3) доводить до белого каления;

между молотом и наковальне (кузнец).

4) калачом не заманишь;

заварить кашу;

толочь воду в тупе (повар).

5) ставить в тупик;

зеленая улица;

на всех парах (железнодорожник).

6) позолотить пилюлю;

как рукой сняло;

затаить дыхание (врач).

#### Лото «Эмоции и чувства человека»

Учащимся раздаются карточки с шестью полями, вверху каждого поля указаны чувства или эмоции человека. Учитель называет фразеологизмы, ученики должны с учетом их значения, записать их в нужный квадрат.

Любовь	Презрение
Гнев	Обида
Счастье	Удивление

Используемые фразеологизмы: *сквозь зубы, надувать губы, быть на седьмом небе, рвать и метать, носить на руках, вот не раз!*

#### «Найди пару»

Ученикам предлагаются противоположные по значению фразеологизмы, спроектированные на экране в хаотичном порядке. Ученики должны сгруппировать по парам.

#### Характеристики значений:

Сходство — различие

Начало — конец

Множество — меньшинство

Согласие — ссора

Молодость — старость

Правда — обман

Фразеологизмы: *как сельдей в бочке, в один голос, на закате дней, как две капли воды, раскрывать глаза, встречать в штыки, как небо и земля, первые шаги, в самом соку, оставить с носом, кот заплакал, дышать на ладан.*

Ответы

Сходство — различие: *как две капли воды — как небо и земля*

Начало — конец: *первые шаги — дышать на ладан*

Много — мало: *как сельдей в бочке — кот заплакал*

Согласие — ссора: *в один голос — встречать в штыки*

Молодость — старость: *в самом соку — дышать на ладан*

Правда — обман: *раскрывать глаза — оставить с носом*

#### «Экскурс в прошлое»

Работа по группам: учащимся дается задание из «Фразеологического словаря» подобрать 10 ФО на определенную тему, объяснить историю появления фразеологизмов и их значение.

Варианты тем:

Посуда:

1. *На тарелочке*
2. *Буря в стакане воды*
3. *Ни плошки ни ложки*
4. *Пить одну чашу*
5. *От горшка два (три) вершка*
6. *Миновала чаша*
7. *Общий котел*
8. *Носить воду решетом*

#### Данные об авторах:

Татьяна Алексеевна Зуева — кандидат филологических наук, доцент кафедры общего языкознания и русского языка Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург)

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 16.

E-mail: zta55@yandex.ru

Камалова Ирина Борисовна — учитель высшей категории, магистр филологического образования, МАОУ гимназия № 174 (Екатеринбург).

Адрес: 620090 г. Екатеринбург, пр. Седова, 21.

E-mail: kid67@inbox.ru

#### About the authors:

Tatyana Alekseevna Zuyeva is a Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of General Linguistics and Russian of the Ural State Pedagogical University.

Irina Borisovna Kamalova is a Teacher of the Higher Category Gymnasium №174 and Master of Philology, Yekaterinburg

9. *Через час по <чайной> ложке*

10. *Подносить на блюдечке*

Орудия крестьянского труда:

1. *Обухом не вышибеши*
2. *Не вырубилши топором*
3. *Выметать (железной) метлой*
4. *Обтяпать дело*
5. *Всякого жита по лопате*
6. *Как (метлой) вымело*
7. *В вилы*
8. *Ухо топориком*
9. *От сохи*
10. *(Хоть) топор вешай*

Средства передвижения:

1. *Не в свои сани лезть*
2. *Садиться на своего <любимого> конька*
3. *Подавать карету*
4. *Пара на отлете*
5. *Прокатить на вороньих*
6. *Подъезжать на полозьях*
7. *На перекладных*
8. *Наладить лыжи*
9. *Саврас без узды*
10. *Садиться не в свои сани*

Предложенные виды заданий помогут не только разнообразить урок, пополнить словарный запас учащихся фразеологизмами, но будут способствовать эффективному усвоению нового материала, поскольку разработаны с учетом ведущего канала восприятия и направлены на развитие креативности мышления ребенка. В процессе выполнения этих заданий ученик овладевает различными видами лингвистических компетенций: языковой, коммуникативной и, что не менее значимо, культурологической.

## ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

УДК 372.881.161.1 ББК Ч426.819=411.2-270

Т. Л. Дайхин  
Нижевартовск, Россия

### ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ НА УРОКАХ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО (ЯЗЫКОВОЙ ЦЕНТР «ДИАЛОГ», НЬЮ-ЙОРК)

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению проблемы реализации коммуникативного принципа обучения, предполагающего развитие языковой компетенции в стихии разнопланового общения, в том числе и работу с текстом — его понимание, элементы филологического анализа и интерпретации. В качестве примеров приводится анализ художественных текстов, объединенных общей темой взаимоотношений человека и природы, своеобразие их восприятия американскими школьниками-русософонами.

**Ключевые слова:** коммуникация, коммуникативное обучение, русофон, русский язык как иностранный, языковая личность.

T. L. Daykhin  
Nizhnevartovsk, Russia

### SPECIAL ASPECTS OF PERCEPTION OF THE RUSSIAN LITERARY CLASSIC AS A PART OF RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE LESSONS (RUSSIAN LANGUAGE CENTER «DIALOGUE», NEW YORK)

**Abstract.** The article is devoted to the problem of realization of the communicative principle of education, which assumes the development of the language competence in the area of diverse communication including work with the text, understanding of it, elements of the philological analysis and interpretation. The analysis of the literary texts unified with the common theme of human interaction with nature, special aspects of its acquisition by American Russian-speaking pupils are used as examples.

**Key words:** communication, communicative learning, Russian-speaker, Russian as a foreign language, language personality.

Общеизвестно, что в поликультурном пространстве г. Нью-Йорка, США, русскоязычная диаспора является одной из самых многочисленных. С течением времени отношение к русскому языку и культуре в рядовой семье эмигрантов претерпело изменения. Если в 80-е годы прошлого века русскоговорящие американцы (руссофоны), желали для своих детей быстрого и абсолютного растворения в новой социально-языковой среде, то выросшее в США молодое поколение, ныне ставшее родителями, напротив, стремится сохранить в семье духовные ценности русской культуры. Чтение классических произведений, декламация поэтических текстов, любительские спектакли становятся событием в жизни американских руссофонов, желающих для своих детей духовного обогащения и ратующих о связи поколений в лоне семьи. Эта своеобразная ностальгия имеет и практическую подоплеку — владение двумя языками положительно сказывается на последующем карьерном росте молодежи в городе, где сфера обслуживания и ритуальных услуг, адвокатская и медицинская практики приветствуют знания нескольких языков, в том числе, и русского.

По данным социологического опроса, проводимого сайтом RuList, от 10 ноября 2013 г. на вопрос «Нужно ли учить русскому языку в США?» из 4338 опрошенных 3619 человек (83,4 %) ответили утвердительно, 346 человек (8 %) затруднились от-

ветить и 373 человека (8 %) ответили отрицательно [www.rulist.com].

Отсюда расцвет методики преподавания русского языка как иностранного (РКИ) именно в Нью-Йорке, где в ряде учебных заведений (Brooklyn College, Hunter College, Queens College, Columbia University, New York University) изучаются русский язык и литература.

Взросший интерес к их изучению подтверждают и прошедшая в Нью-Йорке в сентябре 2013 г. конференция «Особенности преподавания русского языка как второго языка», и ежегодные Олимпиады, на которых участники разного возраста и уровня языковой компетенции демонстрируют свои знания по русскому языку (навыки речевой коммуникации), русской литературе (чтение наизусть поэтического произведения, ориентирование в персоналиях русских классиков и названиях художественных текстов), страноведению (знание герба и флага РФ, крупных городов, морей и рек, выдающихся памятников архитектуры и живописи).

Методика преподавания РКИ в настоящее время чрезвычайно актуальна и в России, что обусловлено проблемой социально-языковой адаптации мигрантов. Об этом свидетельствуют работы А. А. Акишиной, А. Ф. Васильевой, Н. С. Власовой, И. А. Зимней, Г. Г. Малышева, Е. М. Панова и др.

Независимо от страны и мотивации изучения РКИ в современной методике его преподавания основным методом является *коммуникативное обучение*. Оно предполагает развитие языковой компетенции в стихии разнопланового общения, в том числе и работу с текстом — его понимание, элементы филологического анализа и интерпретации. В работе с текстом реализуется культурологическая компетенция как возможность приобщения к русской культуре [Мильруд, Максимова 2000: 35–38.].

О. Ф. Васильева рассматривает ситуацию развития культурологической компетенции в методике преподавания РКИ как двуплановую. С одной стороны, «преподаватель идет от фактов языка к фактам культуры» [Васильева: mng.rs.gov.ru/node/760] [Васильева: mng.rs.gov.ru/node/760]. В качестве объекта изучения выделяются: фоновые знания, безэквивалентная лексика (когда некоторые слова либо не подлежат переводу, либо иначе трактуются при переводе; невербальные средства общения [Там же]). С другой стороны, происходит следование от фактов культуры к языку через знакомство с историей, архитектурой, национальными праздниками, чтение художественных текстов.

Опыт работы в русском языковом центре «Диалог», г. Нью-Йорк (учреждение дополнительного образования) показал, что при изучении русской классической литературы, обязательной в программе обучения РКИ, вторая тенденция оказывается наиболее актуальной. При этом необходим несколько иной подход, нежели в российской общеобразовательной школе, где программа выстроена по хронологическому принципу из класса в класс.

Для детей и подростков, обучающихся в центре «Диалог», русский язык является материнским, он продолжает использоваться в семье в разговорной речи. Как правило, пожилые члены семьи говорят с детьми на русском языке, в то время как молодые родители и старшие братья и сестры — на английском. Семейный билингвизм иногда позволяет детям балансировать между языками, но часто крен делается в сторону языка социального функционирования. Поэтому при изучении русской литературы чрезвычайно важно заинтересовать учащегося возможностью открытия новых для него культурных реалий, соответствующих его возрасту и опыту, к чему, прежде всего можно отнести: жизнь сверстников в иных эпохах и условиях, живая природа и животный мир, волшебство и чудесное.

С учетом возраста и уровня языковой компетенции ученика проводится филологический анализ художественного текста. Сам текст, в свою очередь, может относиться к *литературе о детях* и к *литературе для детей*. Литература о детях — тексты русских классиков, посвященные детским проблемам. Как правило, такие произведения могут рассматриваться на занятиях с учащимися среднего

школьного возраста (от прозрачно-безгрешного «Бежина луга» И. С. Тургенева к насыщенным драматизмом повествованиям А. П. Чехова и Л. Н. Андреева).

Сфера литературы для детей очень широка. Имеются в виду те образцы русской классики, которые не только непосредственно адресованы детям, но понимаемы детьми и необходимы им для их становления в качестве языковой личности. Часто литература для детей пересекается с литературой о детях, когда на доступном для детей языке воссоздается мир их сверстников, как это было, в частности, в творчестве В. Ф. Одоевского, Н. А. Некрасова, А. П. Чехова и др.

Велико жанровое многообразие классической литературы для детей. Это и баллады В. А. Жуковского, басни И. А. Крылова, великая комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль», читаемая по ролям, авторская волшебная сказка эпохи романтизма (В. Ф. Одоевский, А. Погорельский-Перовский), поэтические сказки А. С. Пушкина, песни, воскрешающие народные легенды, А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, детские притчи Л. Н. Толстого, пейзажная лирика Ф. И. Тютчев и А. А. Фета. Учащимся кратко объясняется специфика жанра, после чего они начинают различать эпос и лирику, понимать особенности драматургии, что важно для формирования базовых теоретических представлений о литературе.

Особым успехом в качестве материала для изучения пользуются тексты на бестиарную тему («Муму» И. С. Тургенева, «Лев и собачка» Л. Н. Толстого, «Каштанка» А. П. Чехова, «Ю-ю» А. И. Куприна). Нью-Йорк признан столицей домашних животных (*pet capital*); трепетное отношение ко всему живому возведено в один из принципов американского образа жизни. Поэтому восприятие русских текстов на данную тему учащимися-русософонами, рожденными в США, достаточно эмоционально, но эмоции проявляются несколько неожиданно.

Приведем несколько примеров.

Восторг и умиление девичьей аудитории вызвала «Песенка о зайце» обожавшего зайцев (это специально оговаривалось) Игоря Северянина:

Я впивала аромат  
В молодых сиренях.  
Заяц кушал виноград  
На моих коленях.  
Я подшегла ему  
Золотой бубенчик.  
Стал мой заяц потому  
Вылитый оленчик.

[Северянин 1988: 273]

Это стихотворение вызывает трудности восприятия из-за наличия авторских слов, непривычных для слуха и произнесения. Детям импонирует

его общая трогательная атмосфера, связанная с пребыванием милого зверька на руках, кормление зайца с рук виноградом под сенью пахучих цветов и внезапная трансформация зайца в образ другого прелестного существа — маленького «оленчика». Ведь заяц мал, он дитя, потому что не ест, а «кушает» — слово, согласно речевому этикету применимо для детского процесса употребления пищи. Ясный погожий день, когда под солнцем природа благоухает, и все живое радуется, волшебным образом преображаясь, вызывает в детях желание быть сопричастными красивому миру, в воссоздании которого в многообразных «поэзовых» образах прославился Игорь Северянин. Стихотворение совершенствует языковую гибкость, расширяет как диапазон представлений ребенка о красоте мира, так и его познания в области культуры речи; повышает уровень общей культуры. В процессе коммуникации становятся очевидными яркие эмоции, которые вызывает прочтение стихотворения. Учащимся предлагается описать, где находятся девочка и заяц, красиво ли это место, как они представляют себе воздух, цветы и фрукты. Им дается возможность для размышления, почему воздух впивается в «сиренях», а не в традиционной сирени. Означает ли это, что сирени так много, что она похожа на лес, в котором хорошо укрыться от жары, чтобы накормить зайца? Дети задумываются над тем, как заяц вдруг становится «оленчиком». Они не сразу приходят к пониманию того, почему достаточно просто прикрепить к его шее золотой «бубенчик», и свершается волшебство. Лишь посредством наводящих вопросов для них становится очевидным, что чудо *в самом процессе игры*: девочка кормит любимое животное, надевает на шею красивое украшение, и заяц становится «вылитым» «оленчиком» в ее *представлении*. Что означает слово «вылитый»? Оно часто используется в разговорной речи для подчеркивания сходства объектов; заяц с бубенчиком (как козочка или овечка с колокольчиками) становится оленчиком — маленьким зверем, несколько не крупнее самого зайца. Его размер очевиден за счет употребления уменьшительно-ласкательного суффикса, а рожки, вероятно, имеют разительное сходство с заячьими ушками.

Таким образом, при анализе стихотворения Игоря Северянина учащиеся узнают и о новом для них ярком русском поэте, получают некоторые представления о его эстетике и поэтике, учатся понимать подвижность зримого и осязаемого мира через поэтическое слово, радуются вместе с героиней стихотворения, своей сверстницей, уединившейся для чудесной и вдохновенной игры с природой.

Еще одним, воодушевляющим детскую аудиторию текстом, явилось стихотворение Игоря Северянина «В парке плакала девочка».

В паре плакала девочка: «Посмотри-ка ты, папочка,  
У хорошенькой ласточки переломлена лапочка, —  
Я возьму птицу бедную и в платочек укутаю»...  
И отец призадумался, потрясенный минутой,  
И простил все грядущие и капризы, и шалости  
Милой, маленькой дочери, зарывавшей от жалости  
[Северянин 1988: 69].

Ключевым при анализе выступал исконно русский концепт «жалость». Почему лирической героине было жалко раненую ласточку? Почему папа простил дочери все «капризы и шалости», даже те, которые еще не случились? Любить и жалеть — людей и все живое; жалеть значит любить — таковы маркеры русской культуры, воссозданные в стихотворении. Природа стиха драматическая. Фиксируем внимание детской аудитории на том, что девочка доверительно обращается к отцу с элементами разговорной интонации — «посмотри-ка». И тут же в качестве контраста выделяем старославянизм «грядущие», незнакомый учащимся. Почему поэт употребил такое древнее слово в обрисовке вполне современной житейской ситуации? Объясняем это классической традицией словоупотребления высокой лексики для подчеркивания значительности момента: сквозь слезы девочки высвечивается ее добрая чистая душа. Выстраиваем семантический ряд: грядущий, будущий, последующий — словарный запас ученика обогащается. И все же понимание жизни американскими школьниками как чего-то устойчивого, с предполагаемыми готовыми выходами из кризисных ситуаций, совершенно неожиданно возбудило их интерес к продолжению истории о ласточке, вызвав следующие вопросы: «Была ли впоследствии оказана медицинская помощь ласточке?», «как лечить ласточку?», «разрешил ли отец оставить ласточку дома, чтобы она окрепла?» В восприятие поэтического текста вторгается сама жизнь с ее прагматизмом и желанием трудную проблему разрешить правильно с точки зрения, принятой в социуме, возраставшем ученика. При этом очарованность текстом не снимается: оба полюса — поэтический и прагматический — сосуществуют в сознании воспринимающих текст.

Рассказ Л. Н. Толстого «Лев и собачка» очень похож на повествование о реальных событиях. В нем история животных, живущих в неволе и испытывавших друг к другу поистине человеческие чувства, переносит читателя в сферу духовных отношений. Проблема взаимосвязи человека и природы преображается в трагическую коллизию, где человек воплощает жестокость, собирая живую плату собаками и кошками за осмотр диких животных в клетках; этим животным собаки и кошки пойдут на съедение. Возникает мир-перевертыш, где человек подобен зверю, а зверь воплощает человечность. Лев и собачка, два года прожившие в клетке, становятся друзьями, настолько любящими друг друга,

что даже смерть не способна их разлучить. Лев, отказывающийся от пищи в течение нескольких дней, умирает у тела мертвой собачки. Обращаем внимание, что в тексте собачка «издохла», а лев «умер». Собачка не вынесла условий неволи, ее уход из жизни закономерен, но гибель льва выходит за рамки чистой физиологии, потому и обозначена «человеческим» словом. Тонкости словесной игры адекватно воспринимаются учащимися, однако сама ситуация плохо вписывается в их сознание, привыкшее к упорядоченности бытия. На вопрос «отчего погиб лев» из десяти опрошенных подростков девять ответили «от голода» — ведь не принимая пищу, нельзя жить. И лишь наводящие вопросы способствовали восприятию основной идеи — животные испытывают человеческие чувства; гибель одного из друзей влечет за собой трагический уход другого.

Проблематику исследования моральности и человечности в истории о животных продолжает анализ рассказа К. Д. Ушинского «Орел и кошка».

Старая кошка, недавно родившая котят, наслаждается покоем в прекрасный погожий день. Эту гармонию на лоне живой природы нарушает страшный орел, пытающийся похитить котенка. Кошка вступает с ним в драку за своего детеныша. В кровавом бою, она, лишившись глаза, спасает его, прокусив шею орла. Забыв о своих ранах, она вылизывает котенка; нарушенная гармония природы восстанавливается.

Эта «кровавая» история совершенно спокойно воспринимается американскими детьми. Интересна их реакция на вопрос о том, совершила ли кошка подвиг, или она как мать должна была, жертвуя собой, защищать котенка. Все опрошиваемые ответили, что кошка совершила подвиг. Гипертрофированное чувство долга, в том числе и материнского, чуждо их пониманию. Если упорядоченность мира

нарушается, то независимо от чувств и уз, усилия для его гармонизации воспринимаются как героические. И лишь на заданный вопрос о том, разве не должна мать защищать своего ребенка от смертельной опасности, они, подумав, отвечают утвердительно. Соответственно, две точки зрения на разрешение проблемы долга и чувства, снижают накал драматизма в ее восприятии.

Приведенные в качестве примеров тексты для анализа, предложенные в группах американских детей-русифонов, обучающихся в центре русского языка «Диалог», позволяют сделать двоякий вывод. С одной стороны, через лучшие образцы русской литературы они открывают для себя новые коммуникативные возможности, великие имена и факты русской культуры, обогащая себя в качестве языковой личности. С другой стороны, социум, воспитание в среде, где культивируются спокойствие и упорядоченность бытия, налагает отпечаток на восприятие русских литературных текстов, пробуждающих в душах нечто совершенно противоположное. Возможно, именно таким способом, через акт коммуникации, учащиеся получают возможность проникнуться тем, что было достоянием их предков — «загадкой русской души».

#### ЛИТЕРАТУРА

*Васильева О.Ф.* Лекции по методике преподавания РКИ. Лекция 2. История изучения РКИ // URL: [mng.rs.gov.ru/node/760](http://mng.rs.gov.ru/node/760).

*Мильруд Р.П., Максимова И.Р.* Современные концептуальные принципы коммуникативного обучения иностранному языку // Иностранные языки в школе. — 2000. — № 4 — 5. — С. 35–38.

*Северянин И.* Стихотворения. — М: Сов. Россия, 1988 // URL: <http://www.rulist.com>

#### Данные об авторе

Тамара Леонидовна Дайхин — доктор филологических наук, профессор кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного университета, (Нижневартговск).

Адрес: 628605 г. Нижневартговск Тюменской обл., ул. Ленина, 56.

E-mail: [lemhe@yandex.ru](mailto:lemhe@yandex.ru)

#### About the author

Tamara Leonidovna Daykhin is a Doctor of Philology, Associate professor Nizhnevartovsk State University, Department of Philology and Mass Communications.

## ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАБЫТЫХ КЛАССИКОВ

УДК 821.161.1.3 (Соллогуб В. А.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

С. И. Ермоленко  
Екатеринбург, Россия

### ВСТРЕЧИ НА «БОЛЬШОЙ ДОРОГЕ»: РОМАН В. А. СОЛЛОГУБА «ЧЕРЕЗ КРАЙ»

**Аннотация.** Статья посвящена забытому роману В. А. Соллогуба «Через край» (опубл. в 1885 г.). Устанавливается важная сюжетообразующая роль хронотопа «большой дороги» (М. М. Бахтин) в романе, которая связывает разные тоposes и разные социальные миры, соединяя различные человеческие судьбы, что позволяет создать целостный, при всей своей внутренней противоречивости, емкий образ мира.

**Ключевые слова:** забытый роман, В. А. Соллогуб, «Через край», хронотоп «большой дороги».

S. I. Yermolenko  
Yekaterinburg, Russia

### MEETING AT THE «GREAT ROAD»: V.A. SOLLOGUB'S NOVEL «OVER THE EDGE»

**Abstract.** The article is devoted forgotten novel by V. A. Sollogub «Over the Edge» (publ. in 1885). Set the important role of chronotope "great road" (M. M. Bakhtin) in the plot of the novel, which links different toposes and different social worlds, combining a variety of human destinies, that allows to create the complete, with all their internal contradiction, capacious image of the world.

**Keywords:** forgotten novel, V.A. Sollogub, «Over the Edge», chronotope «great road».

В. А. Соллогуб — автор известных в 1830–1840-е годы повестей в духе натуральной школы, — в конце жизни предпринимает попытку реализовать свой давний замысел произведения «большой формы» «о России в целом». А. С. Немзер, изучая рукописные тетради писателя, обнаружил в одной из них обширный план и наброски предполагаемого произведения «большой формы» под названием «Жизнь сверх состояния. Плачевная повесть Русского дворянства. Сочинение Графа В. Соллогуба». По мнению исследователя, «роман Соллогуба должен был охватить разные сферы жизни: провинция и столица, высший свет и чиновничество, в эпилоге его мог быть описан и театр военных действий...» [Немзер 1983: 88]. Однако в 40-е годы писатель еще не был готов к созданию произведения, «охватывающего всю российскую действительность в художественном целом». И, очевидно, только в конце 70-х годов Соллогуб, наконец, приступает к созданию романа, который был опубликован уже после его смерти в 1885 году в нескольких номерах «общедоступного» журнала «Новь» под названием «Через край» [Соллогуб 1885].

В отличие от повестей 30–40-х годов (например, «История двух калаш», «Тарантас»), замеченных критикой и читателями (В. Г. Белинским, И. В. Киреевским, П. Д. Боборыкиным, И. И. Панаевым и др.), последнее произведение писателя, «некогда столь известного и любимого» (Н. А. Добролюбов), не удостоилось внимания современников. Не переизданный до сих пор, роман Соллогуба оказался забытым в наши дни.

В исследованиях и публикациях, сопровождающих издания сочинений Соллогуба, содержатся (и то не всегда) лишь беглые упоминания о романе

«Через край» с присовокуплением слов «автобиографический», «неудачный», «незавершенный», используемых а priori, без какой-либо попытки анализа произведения. *Автобиографизм* романа Соллогуба связывается почему-то с историей его второй женитьбы на В. К. Аркудинской (тогда как, очевидно, что автобиографизм следует понимать не только в смысле введения в произведение биографических реалий — военная служба писателя на Кавказе, участие в работе комиссии по преобразованию российских тюрем, но, прежде всего, как наделение главного героя романа личным, выстраданным жизненным и духовным опытом самого писателя).

*Проблема «удачности» / «неудачности»* романа — может быть, и заслуживающая внимания, даже, может быть, решающая — в издательской практике. Однако произведения «второго ряда»<sup>1</sup>, к которым, вероятно, можно отнести забытые произведения, а также произведения, не ставшие «литературным фактом» (Ю. Н. Тынянов) своего времени, важны для понимания закономерностей историко-литературного развития, судеб и эволюции отдельных жанров. Без их учета, по меткому выражению В. М. Жирмунского, «конкретная история литературного жанра», когда она ограничивается лишь «художественными вершинами эпохи, теми идеальными поэтическими достижениями, которые были выделены художественным сознанием современников или потомства как „вечные спутники“ культурного человечества», превращается в «хождение по

<sup>1</sup> М. М. Бахтин придавал термину «литература второго ряда» не оценочное, но историко-функциональное значение: речь идет о произведениях, которые «принадлежат только настоящему» и «умирают вместе с ним» [Бахтин 1979: 331].

*вершинам*». А для того чтобы понять закономерности литературного процесса, нужно знать не только «вершины», но и подступы к ним, но и то, что эти «вершины» окружает, что превращает «индивидуальные признаки великого литературного произведения в признаки жанровые», «индивидуальную комбинацию признаков» — в «каноническую для данной эпохи», создавая, таким образом, традицию [Жирмунский 1978: 226–227. Курсив автора. — С. Е.].

*Проблема завершенности / незавершенности*, или иначе — художественной целостности, романа «Через край» не может быть решена без тщательного анализа текста. На первый взгляд, кажется, что роман имеет довольно фрагментарную композицию, поскольку автор сосредоточен на изображении лишь переломных, вершинных моментов жизни главного героя — князя Петра Андреевича Ардарова. Каждая глава посвящена описанию какого-то отдельного эпизода жизни героя в конкретном пространственно-временном локусе: будь-то его служба на Кавказе или участие в Севастопольской кампании, поездка к матери во Флоренцию или женитьба и семейная жизнь в петербургском аристократическом обществе, случайная встреча с незаурядной провинциальной «барышней», изменившая его судьбу, и пребывание с ней в Париже, смерть в Оренбурге и т. д.

Однако есть все основания говорить о художественном единстве романа, которое достигается разными способами. Целостность произведения обеспечивается, прежде всего, благодаря, во-первых, *единству замысла* (изображение поисков смысла жизни героя-дворянина) и воплощенной в романе *авторской позиции* (утверждение необходимости и ценности духовных исканий личности, к каким бы результатам эти искания ни приводили); во-вторых, благодаря *единству образа центрального героя*, путешествующего (по «казенной» и собственной «надобности») по России и зарубежью, и, как следствие этого, в-третьих, сквозному, проходящему через весь роман *мотиву дороги*, развертывающемуся во времени и пространстве и обуславливающему, таким образом, специфику его хронотопа. С сюжетоорганизующим мотивом дороги связана образная символика романа («края», сумбура, бури и пожара), также «работающая» на художественное единство произведения.

«„Дорога“, — писал М. М. Бахтин, — преимущественное место случайных встреч. На дороге („большой дороге“) пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столк-

нуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь *социальными дистанциями*, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий» [Бахтин 2000: 177. Курсив автора. — С. Е.].

Главный герой романа «Через край» — Петр Ардаров — появляется уже в первой главе. Именно к нему стягиваются все нити повествования. Так подчеркивается важная идейно-композиционная роль этого образа в художественной структуре романа, моноцентрического по своей природе. Все действующие лица романа, вступающие с Петром Ардаровым в те или иные отношения, призваны способствовать многостороннему раскрытию его характера.

В последнем произведении Соллогуб вновь сосредоточивается на изображении своего излюбленного типа героя, уже получившего художественное воплощение в светских повестях писателя 30–40-х годов, — «доброе, но безвольное малое», который по своему происхождению принадлежит к столичному «большому свету». Но, в отличие от светских повестей, принципы изображения романного «доброе, но безвольное малое» — этой последней вариации центрального в творчестве писателя типа — существенно меняются. Авторский замысел, который реализуется в романе, связан с изображением (впервые у Соллогуба) *духовной эволюции* «доброе, но безвольное малое». Если в начале романа «молодой кавалерист», «беспардонный кутила» Петр Ардаров — типичный представитель «золотой» светской молодежи, ведущий свойственный этому «румяному кружку» «разгульный» образ жизни, предаваясь «чрезмерному пьянству» («репутация его: „выпить не дурак“ — установилась прочно»), что «считалось последним словом молодечества», то после клятвы, данной отцу, он под влиянием обстоятельств, связанных с выходом за пределы своего аристократического мирка, начинает меняться, отказываясь от прежних привычек, осознавая ответственность, которая лежит на нем как последнем потомке славного рода князей Ардаровых. При этом о «молодечестве» Петра Ардарова говорится кратко в самом начале романа. Весь же роман посвящен поискам героя своего места в большом русском мире.

Таким образом, «внешний» сюжет, обусловленный передвижениями Ардарова в пространстве, осложняется «внутренним» сюжетом, связанным с его духовным пробуждением и эволюцией: изображением мучительных поисков ответов на вопросы: «Что я такое? Для чего я живу?». В конечном итоге, герой приходит к пониманию того, что его назначение состоит в служении «родной земле». Идея слу-

жения России, «Земле Русской» — одна из центральных в произведении.

Дорога («большая дорога», по Бахтину) становится в романе, следовательно, и символом жизненного пути героя. И на этом пути «сталкиваются» и «переплетаются» «различные судьбы», происходят «случайные» встречи, завязываются мимолетные и значимые в жизни героя знакомства.

Есть свой особый смысл в том, что первый и единственный в романе портрет героя — «дорожная» зарисовка его внешности. В XI главе «Буря» (в середине романа) безличный повествователь, как бы «спохватившись», «запоздало» опишет внешний облик Петра Ардарова. (Заметим, что XI глава является кульминационной в развитии романного действия. С этой главы жизнь Ардарова круто меняется, разделившись на две половины: до встречи с «барышней» Натальей Львовной и после, когда жизнь героя, пережившего высочайший душевный подъем, как будто истощивший его, стремительно будет двигаться к своей трагической развязке, ускоренной болезнью, приведшей в конечном итоге к смерти.)

«Из вагона 1-го класса вышел брюнет, высокого роста, стройный. На вид ему было лет тридцать, хотя легкая проседь уже серебрилась на его висках. Он не суетился, не торопился, не хватался за несесеры, пледы и т. д., — видно было, что он *привык к путешествиям, чувствовал себя в дороге как дома*. Одет он был в серое английское, дорожное платье, прочного товара и серьезного покроя, — без притязаний на особую модность, и даже легко уже поношенное, но тем не менее безукоризненно изящное и чистое. Галстук его держался крепко. Белоснежное белье изобличало в нем тонкий вкус. Красивые руки были плотно охвачены шведскими перчатками, не первой, впрочем, свежести» (XI, 178). [Здесь и далее цит. по: Соллогуб 1885 с указанием номера главы и страницы. Курсив в цитатах наш. — С. Е.]

Небольшая портретная зарисовка призвана, как будто бы, обозначить прежде всего социальный статус героя. Немногими, но точными деталями писатель указывает на принадлежность Ардарова к высшему обществу. Истинный аристократизм Ардарова обнаруживается в «безукоризненном» изяществе и «чистоте» его «дорожного платья», «белоснежном» (даже в дороге!) белье, выдающем его «тонкий вкус», в его ухоженных «красивых руках»<sup>2</sup>. Однако «легко уже поношенное»

«дорожное платье» и «не первой... свежести» «шведские перчатки», несуетливость движений Ардарова («не торопился, не хватался за несесеры, пледы и т. д.») выдают его привычку к «перемене мест»: герой именно (может быть, и только) «в дороге» «чувствовал себя... как дома». Благодаря этому портрету в сознании читателя запечатлевается образ Ардарова как путешествующего героя, для которого странствие становится образом его жизни.

Выходя на «большую дорогу», Ардаров оказывается то на Кавказе, то в снова в Петербурге, откуда начался его путь и куда он периодически возвращается, то едет во Флоренцию, то попадает в помещичью усадьбу Сумбуровку... Затем, как в калейдоскопе, мелькают Германия, Швейцария, Италия, Париж... И так до тех пор, пока беспокойное движение героя не пресекается его смертью где-то в Оренбурге, на пути в действующую армию. В этом движении получает художественное выражение напряженное стремление героя обрести, наконец, где-нибудь точку опоры, найти свое место в «безурядной», сумбурной русской жизни пред- и пореформенной поры. Петр Ардаров, вследствие несложившейся личной жизни, оказывается, по сути своей, бездомным странником, вписываясь в ряд образов «бесприютных скитальцев» русской литературы<sup>3</sup>.

«Большая дорога» главного героя — история его духовных исканий — начинается с того момента, когда он (после клятвы, данной отцу) отправляется на Кавказ в действующую армию («... желаю пожить солдатской жизнью, в строю, на аванпостах...» — I, 427). Все, что было важным в «большом светике» (богатство, титул, связи, карьера, «молодечество» и пр.), на Кавказе оказывается не важным, не настоящим, навсегда оставшимся в прошлой жизни. Именно на Кавказе, участвуя в военных операциях, Петр Ардаров демонстрирует такие качества своего характера, которые не могли проявиться в пределах светских гостиных. Только здесь поручик Ардаров мог совершить геройский поступок, расстрогавший и взволновавший «старого кавказца» — командира эскадрона:

«И, воспламененный гневом и радостью, старый кавказец высоко поднял заслуженную папаху над седевшей уже головой, и первый крикнул

---

вича Кирсанова казалась «еще красивей от снежной белизны рукавчика» [Тургенев 1963: 208].

<sup>3</sup> Ср., напр., судьбы: Онегина, которым «овладело беспокойство, / Охота к перемене мест / (Весьма мучительное свойство, / Немногих добровольных крест)» [Пушкин 1950: 171]; «странствующего офицера» Печорина («... мне осталось одно средство: путешествовать. <...> авось где-нибудь умру на дороге!» [Лермонтов 1957: 232]); «бесприютного скитальца» Рудина («... я надеялся, что нашел хотя временную пристань... Теперь опять придется мыкаться по свету. <...> Я остаюсь одинок на земле...» [Тургенев 1963: 338]) и др.

<sup>2</sup> Чистота белья и ухоженность рук, начиная с XIII века, служили мерилом аристократического благородства. Ср., напр.: Печорин и в условиях «кочевой жизни» носит «ослепительно-чистое» белье, изобличавшее привычки порядочного человека»; о принадлежности героя Лермонтова к высшему обществу говорит и «маленькая аристократическая рука», которую «плотно облегает перчатка («запахканная» в дороге), которая казалась словно «нарочно сшитой» по его руке [Лермонтов 1957: 243]; «красивая рука с длинными розовыми ногтями» Павла Петро-

„ура!“... Затем капитан три раза обнял сконфуженного героя, как отец обнимает отличившегося сына.

— Благодарю вас, князь! — сказал он взволнованным голосом, — вы делаете честь нашему полку. Вы настоящий кавказец: мы только сегодня вас узнали. Вы нам свой теперь, близкий, товарищ, брат родной» (III, 532).

Петр Ардаров становится «своим», «нашим», «настоящим кавказцем» в мире, где человек проверяется на прочность. Он выдерживает это испытание. Тема семьи, важная в романе, выходит в «кавказских» главах на первый план («как отец обнимает отличившегося сына»; «вы нам... брат родной»). Но в родстве оказываются люди, изначально не принадлежащие к одному роду, что возможно только в мире «естественном», где нет социальной иерархии, где все равны и где ценятся дружба, товарищество, братство. А потому не испугавшийся «кровожадных лезгин», проявивший героизм поручик Ардаров не просто «близкий», «товарищ», но — «сын», «брат родной». «Зачисление» главного героя «старым» капитаном в разряд «настоящих кавказцев» — это высшая похвала, которую может заслужить боевой офицер<sup>4</sup>.

Покидая замкнутый, узкий кастовый мирок петербургского «большого светика» и выходя «через» его «край» на «большую дорогу», Ардаров «случайно» попадает в миры самых разных людей, приобретая жизненный опыт, обогащающий его. Герой получает возможность узнать «Русь необъятную» не по «тургеневским „Запискам охотника“», по которым только и знает ее аристократический Петербург. Русь предстанет перед Ардаровым, пылливо вглядывающимся в нее, в настоящем своем выражении — со всеми своими проблемами и бедами. Дорога, таким образом, становится не только нитью, связующей разные топосы романа и его разные социальные миры, соединяющей «многообразнейшие» «человеческие судьбы и жизни». Дорога, где «время как бы вливается в пространство и течет по нему» [Бахтин 2000: 177–178], — это еще и тот вектор, который задает направление развертывания образа мира в романе «Через край» как мира «Земли Русской».

Свою родину Ардаров словно бы впервые увидит, возвращаясь с тяжелым сердцем «из дальних, чужих краев», из Флоренции, куда он, движимый «сыновней любовью», отправился, чтобы повидаться с матерью, с которой он расстался еще в раннем

своем детстве (но эта встреча не оправдала его ожиданий: он «натолкнулся на очерствевшую бессердечность»).

«Ардарову казалось, что к нему навстречу бежит покрытая белым саваном, пустынная, необъятная *родина*, приветствуя возвращение его из дальних, *чужих* краев. В завывании вьюги, в морозном скрипе как бы слышался стон земли *родной*, призыв ее... <...> Ширь, гладь, бесконечность, мертвенность... И везде, куда ни взглянешь, рыхлая, белеющая, раскинутая скатерть, как бы окаменевшая под взмахами метели и рассыпчатого снега... Ни звука не пронесется, ни птица не пролетит... Тяжело...» (VI, 68).

После «картин цветущей итальянской природы» бросятся ему в глаза суровость «необъятных» российских просторов, скованных зимней стужей, «покрытых белым саваном», и отчаянная повсеместная «нужда»:

«Вот тащатся крестьянские розвальни, лошадей правит маленький мальчик, повязанный матерним платком и в отцовских рукавицах...»

— Ах ты, нужда, нужда! — почти вслух сказал Ардаров, — вот где надо поучиться терпеть и работать...».

«В завывании вьюги» он как бы услышит призыв «земли родной»: «Не о себе думай! Не о своей тоске тоскуй! Что значат твои личные дела перед скорбью родного края!» (VI, 68).

Позднее, когда Ардаров поступит на службу и по служебным делам будет совершать поездки по Сибири, обследуя места заключения, перед ним раскроется «целый мир скрытого безобразия и отчаяния».

«Везде посещал он остроги — эти *притоны народных пороков и случайных злополучий*. Некоторые из них оставили в его памяти неизгладимое впечатление. Кого только тут не было! Выжидавшие следствия, суда и экзекуции, задержанные по справкам, наказанные судом; приговоренные обществами, вместе с семьями, следовавшими обязательно; приговоренные судом с семьями, следовавшими добровольно... — словом, всякий сброд. Тут были и непомнящие родства, и нищие, следовавшие в Сибирь по собственной охоте.

Перед Ардаровым мелькали какие-то едва дышащие существа в зловонии, мраке, грязи и страшной тесноте, — полунагие, полупьяные, тощие, голодные привидения, скученные и скорченные по нарам. Воздуха тут не было» (IX, 81).

Многие и многие «несчастные» пройдут перед глазами героя: острожники, «едва дышащие существа», обреченные жить в нечеловеческих условиях, порождающих разврат и умножающих зло, беглые каторжники и бродяги — «сироты бездомные», «собственно не люди» даже, «забытые, отпетые» — «всякий сброд».

<sup>4</sup> Уместно в этой связи вспомнить размышления М. Ю. Лермонтова (в очерке «Кавказец», 1841?) о том, что такое «настоящий кавказец»: это «человек удивительный, достойный всякого уважения и участия»; он «кидается всюду», «где только провизжала одна пуля», «думает поймать руками десятка два горцев, ему снятся страшные битвы, реки крови и генеральские эполеты. Он во сне совершает рыцарские подвиги...» и т. д. [см.: Лермонтов 1957: 348–349].

Но самым страшным доказательством вопиющей несправедливости социального устройства, жестокости законов и всей российской судебной системы станут для Ардарова «пересыльные дети». В Екатеринбурге он увидит «целую камеру, наполненную пересыльными детьми»; в Тюмени он узнает, что «число таковых, перегоняемых через заставу, определяется сотнями и даже тысячами в год» (IX, 82). Таким внутренне дисгармоничным увидит мир «Земли Русской» Петр Ардаров в процессе своего движения по «большой дороге» жизни.

«В совершенно новом свете» после этих поездок по необъятным российским просторам предстанут перед Петром Ардаровым Петербург и его высшее общество. Это именно через призму восприятия героя возникает в романе образ Петербурга как города чиновного, бюрократического, «лихорадочно» занятого ненужными, бесполезными делами. Петербург в романе — город социальных контрастов, где социальное расслоение особенно заметно: «Между сытыми и несатыми, довольными и недовольными кипит и старательно поддерживается вражда, совершенно извратившая понятие о правде». Эта разлаженность российского социального организма проявляется не только во взаимной «вражде» людей, принадлежащих к разным слоям общества, но и во внутренней, душевной дисгармоничности человека: «Мир внутренний человеческий пришел в какой-то разлад с миром внешним» (VII, 69). Принадлежа по своему происхождению к миру «сытых» и «довольных», главный герой романа, тем не менее, этот всеобщий «разлад» будет ощущать очень остро. Ардаров поймет, что столица Российской империи, исповедующая «религию эгоизма», отъединена от всей необъятной «Земли Русской»: «Петербург был сам по себе, Россия — сама по себе» (VII, 71).

С образом петербургского высшего света в художественной структуре романа соотносится образ провинциального общества, представляющего собой уродливую карикатуру первого (губернское общество, как и высшее петербургское, также дается в восприятии главного героя). Жизнь в губернском городе, куда Ардарова приведет его дорога, подчиняется тем же законам, что и жизнь в столице империи: здесь «кипит» та же «бумажная» работа, только еще более бессмысленная и никому не нужная: «Общее впечатление было до крайности скорбное...» (XIV, 362).

Совершая по делам службы поездки по России, путешествуя по зарубежью, Ардаров встречается с разными людьми. Одни встречи оставляют неизгладимый след в жизни героя, как, например, встреча с Дарьей Андреевной, Дарику, преданно и на всю жизнь полюбившей Ардарова, ее мужем, «нравственным силачом», штаб-лекарем Кондратием Филипповичем Колпиным, с «гордой до болезненности» и своенравной «барышней» Натальей Львов-

ной, молодой, красивой, богатой помещицей. В романе есть еще один значимый женский персонаж — Тата, Таня Суханова («... как есть ангел!.. Так и навсегда останется, — точно на нее Бог улыбнулся!..» (XVIII, 75)), младшая сестра жены Ардарова (женщины «беспощадной, бессердечной», встреченной им не на «большой дороге», а в привычном узком кругу «большого светика», когда он еще не перешагнул «через» его «край»). Жизненные пути Ардарова и Таты окажутся разными. Но «большая дорога» все-таки сведет их вместе (получится так, что они оба едут в одно и то же место: Ардаров вступает в отряд, который должен участвовать в ташкентской экспедиции; туда же направляется в качестве сестры милосердия Таня — поступок, совершенно органичный ее характеру). Но эта встреча произойдет уже слишком поздно. И только перед самой смертью, когда уже ничего нельзя будет изменить, герой поймет: «С тобой, только с тобой могло быть счастье!..» (XX, 560).

Встречи на «большой дороге» главного героя с названными выше женскими персонажами оказываются испытанием для него. Можно говорить о том, что сюжетная ситуация испытания героя любовью — «русский человек на rendez-vous», — ставшая уже традиционной в русской литературе к моменту начала работы Соллогуба над романом (в нашем случае точнее было бы обозначить эту ситуацию как «*лишний человек* на rendez-vous», потому что именно к типу «лишнего человека», осложненному комплексом «кающегося дворянина» относится главный герой), является важнейшей для раскрытия образа Петра Ардарова [см. об этом подробнее: Ермоленко, Валек 2012: 203-209].

Автор уделяет внимание и персонажам, которые «сопровождают» образы основных героев, делая их запоминающимися. Это верные слуги: няня Аграфена Петровна, беззаветно любящая Наталью Львовну, которая не смогла перенести разлуку с «барышней» и умерла с горя, «правильнее — *истаяла*» после ее отъезда за границу; преданный слуга Петра Ардарова — англичанин Джон, переживающий смерть своего хозяина как личную, невозможную утрату («... из соседней комнаты доносились *деревянное рыдание* Джона...» — XX, 561).

Другие встречи оказываются мимолетными, случайными, как это обычно и бывает на «большой дороге». Эпизодические персонажи изображаются Соллогубом скупыми, но при этом яркими штрихами, позволяющими раскрыть самую суть их характеров. Например, только раз появится на страницах романа образ еврея-корчмаря. Но эпизод встречи Ардарова с этим персонажем воссоздан так живо, с такой точностью выразительных деталей, что он запоминается читателем.

«На стук подъехавшего экипажа, из корчмы выбежал старый, худощавый еврей. Под грязной его ермолкой вились колечками седые пейсики; по сто-

ронам орлиного носа радостно сверкали бойкие живые глаза. Из-под длинных фалд дырявого ситцевого халата виднелись костлявые ноги в длинных чулках и грязных туфлях. В руках держал он фонарь. Остап [кучер Дарьи Андреевны — С. Е.] без спроса выхватил у него фонарь и обошел коляску со всех сторон. Тут он с бешенством топнул ногой прямо в лужу и не удержался от крепкого слова:

— Э! щоб тобі с миста не зыхаты! — крикнул он. — Шина лопнула.

Лицо корчмара просияло еще более. Он кинулся к расшатавшемуся колесу и затараторил:

— Вай мир! Лопнула... завсем лопнула!.. А починить тепер не можно. Ночевать надо. Счастье ваше... квартира у меня — что не надо лучше. <...> И кровать большая, и тюфяк... Ай, ай, сколько подушек!.. И сахар-рафинад, и ром, что лучше не бывает... <...> Милости просим!

И согнувшись в три погібели, еврей указывал дорогу» (XI, 181–182).

Обращаясь к традиционному (со времен Гоголя и натуральной школ) для русской литературы XIX века варианту решения проблемы «характер и обстоятельства», Соллогуб акцентирует зависимость личности от среды. Поэтому важным становится изображение жилища, в котором ютится семейство корчмара: на всем видимая печать бедности и нужды.

«В предложенной Ардарову комнате, в облаке пуха, шевелились, пищали, плакали среди всякой рухляди полунагие жиденята, со взъерошенными головами, и суетилась испуганная жидовка при свете догорающего в бутылке сального огарка. На глиняном, изрытом полу валялись кадки, кубышки, кульки, мешки, связки чего-то неопределенного и т.д. К стене бурого цвета и у окошечка были приставлены две скамейки и поломанный стол» (XI, 181–182).

В свете изображаемого становится понятной подчеркнута уничижительная манера поведения героя («на стук подъехавшего экипажа» «старый» человек «выбежал», «кинулся к расшатавшемуся колесу»; указывая дорогу приехавшим, он согнулся «в три погібели»; кучер, везущий состоятельного путешественника, может надменно продемонстрировать ему свое превосходство, «без спроса» «выхватив» у него фонарь). Но вместе с тем в еврей-корчмаре отмечен и ясный ум, и какая-то особенная, заложенная, вероятно, на генетическом уровне жизнестойкость, о чем свидетельствуют «бойкие живые глаза», которые «радостно сверкали» на его лице. Соллогубу удается передать национальную специфику образа персонажа, что достигается не только благодаря использованию характерных портретных деталей («седые пейсики», вьющиеся «колечками» «под грязной ермолкой», «орлиный нос»), но и с помощью мастерски, буквально одной фразой, переданному колориту торопливой («затараторил») ев-

рейской речи («Вай мир!», «починить тепер не можно», «квартира у меня — что не надо лучше», «Ай, ай...», «что лучше не бывает»), который особенно заметен на фоне «крепкой» и «сочной» украинской «мови» («Э! щоб тобі с миста не зыхаты!», «Та брешеш, бисов жид! эх, брешеш!..»).

Так же колоритен и образ кучера-«малоросса», встречающего по поручению Дарьи Андреевны Ардарова, — носителя упомянутой «мови».

«— Кто здесь от Дарьи Андреевны Колпиной? — крикнул Ардаров.

На последней ступеньке крыльца зашевелилась какая-то черная масса, которую Ардаров принял сначала за кучу лохмотья, — и из-под дырявой старей попоны стало выползать какое-то существо, кряхтя, потягиваясь и зевая.

— Чого? — отозвалось это существо.

— Ты прислан от Дарьи Андреевны Колпиной?

— Вид Колпихи?

— Да!

— Дарьи Андреевны?

— Да!

— С хутора Кудашевки?

— Да!

Малоросс словно соображал что-то и затем сказал:

— Атож — ма-буть и мы!..

— Лошади у тебя есть? — спросил Ардаров.

— Та кони е... и дрындуля е, и овес е, та усе тут... А вас, панэ, пидозвольте спытатыс, як вас прозываты?

— Князь Ардаров.

— Еге! так и есть, так и барыня казала — до князя! Та се, бач іе записочку нам переказовали...

<...> Кучер направился к забору, где стояло разнузданная четвертня... и вошел с лошадьми в дружелюбный разговор, не особенно торопясь с закладкою» (XI, 178–179).

Образ степенного, «неторопливого» украинца-кучера Остапа, знающего себе цену и не робеющего перед господами, возникает по контрасту с образом суетливого еврея-корчмара, заискивающего перед приезжими. Поначалу он кажется каким-то аморфным «существом» («зашевелилась какая-то черная масса»), неловким и даже ленивым («стало выползать какое-то существо, кряхтя, потягиваясь и зевая»). Но кучер мгновенно преобразуется, когда берется за привычную и, очевидно, любимую работу (об этом свидетельствует, в частности, его отношение к лошадям, с которыми он, запрягая их, ведет «дружелюбный разговор»): «Остап не без удали сидел на козлах. Ловко подобрав возжи, он лихо взмахнул кнутом, — и четверня дружно подхватила экипаж» ((XI, 178–179).

Речь кучера-«малоросса», в сравнении с торопливой речью корчмара, немногословная, неспешная и тоже, как будто, ленивая: «протянул Остап»,

«равнодушно ответил кучер» (и это в тот самый момент, когда «раздался оглушительный треск», «черную завесу неба» стали «рассекать» молнии, «разом рванул порывистый вихрь» и «хлынул ливень»). Неспешность речи Остапа — это проявление характера человека, уверенного в себе.

Так, психологически точно в диалогах раскрываются герои не только разных социальных статусов, но и разных национальностей. В диалогах сталкиваются разные «субъектные сферы», сознания самых разных людей, «отделенных друг от друга социально, географически». В свое время М. М. Бахтин назвал это «романным разноречием» [Бахтин 2000: 180].

Так же ситуативно, как и образы еврей-корчмаря, кучера-малоросса, на короткое время появится в романе некто Хворков, сослуживец Ардарова по полку в бытность его на Кавказе. Автор не только дает Хворкову резко отрицательную характеристику («отличался нравом назойливым, дерзким, придирчивым, несносным»), но и показывает его «в деле», в котором и раскрывается истинная сущность этого персонажа. Хворков, оскорбивший Ардарова на именинах эскадронного командира («Мы у маменьки под юбочкой воспитываемся... Мы белоручки... Здоровье наше нежное... <...>... почел бы себе за великое счастье хорошенько проучить высокопоставленную вашу особу» — III, 529) и вынужденный после этого, против своей воли, принять участие в опасной рекогносцировке, оказывается трусом. Тогда как «нежный» «белоручка» Ардаров отважно действует как настоящий герой. В качестве «послесловия» к этому романному эпизоду иронически сообщается, что Хворков, никогда более «не показывавшийся» на Кавказе, «ни в эскадроне, ни в полку», «очутился в недалеком сибирском городе», где неизменно ходил «в черкесском платье, с кинжалом, шашкой и пистолетами» (III, 533)<sup>5</sup>.

Одним из самых ярких эпизодов романа является «случайная» встреча Ардарова в «сибирских делях» с Савелием Фокиным при трагических для последнего обстоятельствах:

«Ехал он [Ардаров — С. Е.] в кибитке по белой безбрежной пустыне; был сильный мороз, и бушевала вьюга... <...> На гладком снеге лежало вытянувшись голое тело мертвого мальчика. К дереву прислонилась полулежа молодая женщина-крестьянка, с лицом измученным, но еще красивым. Она прикрывалась тулупом, держа на руках грудного ребенка, а из-под дырявого меха выглядывало

красное личико девочки лет четырех. Рядом с ними стоял угрюмый, плечистый мужик с черною, как смоль, бороною. Тулуп он отдал семье, сам же остался в холщевой рубахе, ноги обвил сеном, перевязанным веревками, а тело прикрыв рубищами, снятыми с мертвого ребенка; голова была повязана тряпкою» (IX, 82).

История Савелия Фокина — самая «правдивая» и «печальная»: «ладное» житье этого «работящего, исправного», непьющего («даже в самые большие праздники не запивал») крестьянина в одночасье оборвалось. За расправу над волостным писарем, домогавшимся его красавицы-жены, Савелий Фокин был сурово наказан, получив двухлетний срок тюремного заключения. «Безропотно, тихо, примерно» вытерпев срок, вернулся в родное село, где «душа его осталась», но был изгнан «обществом» как «тюремный» и снова наказан уже теперь «навечной» ссылкой в Сибирь со всем семейством («Идите, мол, дохнуть на все четыре стороны, куда глаза глядят!»). Соллогуб и в этом случае «досказывает» скорбную «повесть» Савелия Фокина, который, сбежав, очевидно, из Сибири (а значит можно предполагать трагический финал истории его семьи), «в отместку односельчанам за свою несправедливую ссылку» и разрушенную жизнь поджигает родное село (XXI, 562).

В романе, посвященном изображению судьбы героя-дворянина, возникает колоритный образ русского крестьянина, хозяина и труженика, который в «*через-крайних*» обстоятельствах, доведенный до отчаяния становится «беглым бродягой», бунтарем-одиночкой. В этой типичной, с точки зрения автора, «*заурядной* повести» «крестьянина *одной из* приднепровских губерний» отразились и трагическое положение русского крестьянства, и самый острый «разлад» «переворотившейся» пореформенной эпохи.

Встреча Ардарова с крестьянином Савелием Фокиным, как и другие «дорожные» встречи, который никогда не могли бы состояться, если бы герой-дворянин оставался в пределах своего круга, открывали ему окружающую действительность с новой, неизвестной ему, подчас трагической стороны, способствуя изменению его сознания.

Эпизодические персонажи, появляясь на краткий миг на страницах романа, не только предстают со своими характерами, судьбами, способствуя созданию по-романному широкого социального фона, но и позволяют полнее раскрыть характер главного героя, непосредственно вступающего с ними в самые разнообразные контакты и отношения. Так, в эпизоде встречи с замерзающим в сибирской тайге семейством Савелия Фокина («был сильный мороз, и бушевала вьюга») в полной мере обнаруживается сострадающая и деятельная натура главного героя, который, едва завидев «несчастных», «приказал ос-

<sup>5</sup> Этот персонаж Соллогуба в какой-то степени напоминает описанный Л. Н. Толстым в рассказе «Набег» (1853) тип «удальца-джигита», «образовавшегося по Марлинскому и Лермонтову», который «смотрит на Кавказ не иначе, как сквозь призму героев нашего времени, Мулла-Нуров и т. п.», представляя сниженный и даже карикатурный его вариант.

тановиться и *побежал*» к ним. С помощью своего камердинера Джона он сделал все, что возможно было сделать для ссыльных в этих трагических обстоятельствах («приютил и обогрел их и подобрал „мертвенького“ мальчика — сына Савелия Фокина, доставил к месту назначения), спасая, таким образом, от верной гибели целое семейство. А потом еще и «щедро одарил семью Фокина». На кладбище, во время похорон сына, Савелий Фокин, «повалившись в ноги» Ардарову, рыдая, скажет: «Мы — вечные твои молебщики!.. И если тебе нужен будет на что верный человек, — кликни только Савелия Фокина: животом лягу за тебя!..» (IX, 84). Повествование о судьбе личной (история героя-дворянина), таким образом, переплетается с повествованием о судьбе народной (типичность, «заурядность» истории крестьянина Савелия Фокина подчеркнута в романе).

Среди эпизодических фигур романа есть персонаж, занимающий особое место в системе его образов. Это довольно странный персонаж, не участвующий в развитии действия (по крайней мере, никак не определяющий его течение); какие-либо связи между ним и Ардаровым (как и между другими героями) отсутствуют. Словом, лицо эпизодическое — то ли реальный (в художественном мире романа), как и другие герои, персонаж, наделенный подчеркнуто заурядной внешностью («чистенький, небольшой господин средних лет, с плоским, несколько калмыцким лицом и черными глазами, добродушными и вместе с тем насмешливыми»), то ли плод больного сознания и воображения Ардарова, «расслабленного недугом» («Лихорадка донимала его. В каждой кости он чувствовал резкую боль, но мысли его были ясны до чрезвычайности. Он все видел, все понимал, все помнил и помнил как-то разом» — XV, 365). Ардарову припомнится, что он уже встречал этого человека, сидящего сейчас с ним на одном диване, «и в Париже, в Италии, и на Кавказе, и в Сибири...», — словом, в «*дороге*» — везде, где он бывал: «покажется, промелькнет и исчезнет».

Таинственный «незнакомец» возникает в романе неожиданно, во время губернского бала. И, кажется, никто, кроме Ардарова, его не видит. Так же неожиданно, как появился, «незнакомец» исчезает с первыми громкими звуками оркестра, заигравшего «триумф-марш Мендельсона», исчезает навсегда, словно его и не было вовсе. «Я... *посторонний свидетель, тихий путешественник*», — аттестует он самого себя.

«...Я человек в исключительном положении, в стороне от всякой деятельности... *я только гляжу и всматриваюсь в чужую жизнь*. Своей у меня нет; я — *печальник чужой жизни*. <...> Я только гляжу, наблюдаю. Но ни к чему не равнодушен, хотя ни во что не вмешиваюсь; я прохожу мимо людей, или, правильнее, они проходят мимо меня. <...> ... *я вижу их душу насквозь*...» (XV, 366).

Привыкший «всматриваться в чужую жизнь»,

равнодушный «тихий путешественник», «печальник чужой жизни», наделен даром видеть души людей «насквозь». Вот и Ардарова он «давно» и «хорошо» знает:

«Вы человек не от века сего... Человек вы с характером, но без воли, с идеалами, но без цели. Вы всегда чего-то ищете в тумане и ничего не находите. Да хоть бы и сейчас: что вы здесь? Разве не чуждо вам все это общество?.. Но вы, видимо, чего-то напряженно ждете, чего-то волнуетесь, но едва ли вы выяснили себе ожидаемое, так как иначе вам нечего было бы так нервничать, ажитироваться...» (XV, 366).

Очевидно, «тихий путешественник» нужен в романе только для того, чтобы охарактеризовать Ардарова — сказать самые *главные* слова о нем. Он герой-резонер, выполняющий в романе важную идейно-художественную функцию, являясь одной из форм выражения авторской позиции.

Как будто бы «тихий путешественник», характеризуя Ардарова, ничего нового не сообщает о герое, суммируя уже все известное о нем читателю. Он отмечает нервический склад характера Ардарова («*чего-то напряженно ждете, чего-то волнуетесь*»), отчужденность от общества и одиночество («*Разве не чуждо вам все это общество?*»), его вечный поиск «цели» своего существования и невозможность ее обретения в силу туманности, неясности представления об этой цели («*Вы всегда чего-то ищете в тумане и ничего не находите*»; «*едва ли вы выяснили себе ожидаемое*»). Так или иначе, об этом же говорят разные герои романа, знающие Ардарова. Но именно таинственному герою-резонеру принадлежит точное определение сущности образа Ардарова: «*человек не от века сего*», — указывающее на его принадлежность к типу «лишнего человека». При этом обозначаются и причины «лишности» Ардарова, которые, с точки зрения «тихого путешественника» (а значит и автора), не являются внешними, но кроются в самой натуре героя: «человек... *с характером, но без воли, с идеалами, но без цели*».

В раскрытии авторской позиции значимым оказывается еще один персонаж, также соотносительный с мотивом «большой дороги», — это Петруша Колпин, сын Дарьи Андреевны и Кондратия Филипповича Колпиных. Очевидно, что Соллогуб любит своего юного героя. При первом его появлении безличный повествователь заметит: «По лестнице вбежал красивый мальчик — бойкий, веселый, рослый, здоровый» (XII, 185). И в самом конце романа мы вновь встречаемся с этим героем, «блистательно — кандидатом» окончившим «курс в Москве» и теперь после долгого заграничного путешествия «с радостным сердцем» *возвращающимся домой*, в «родное гнездо», «к дорогим людям, нетерпеливо ожидавшим его». «Он видел другие земли, он поучился

чужому разуму», но «от этого» ему «еще дороже» стала «его серая родина». «Он едет молодой, здоровый, веселый, честный, *готовый служить этой необъятной земле...*» (XXI, 566). Появление в конце романа героя «на пороге» его служения «Земле Русской» делает открытым его финал: вслед за Толстым («Анна Каренина», 1873–1877) Соллогуб в те же 70-е годы обращается к пушкинской традиции «свободного романа», «распахнутого» в будущее. Если судьбы других действующих лиц предстают в романе как фабульно завершённые (жизнь их определена, ясны ее перспективы), то Петруша находится в самом начале своего пути (напомним: мотив дороги — жизненного пути — сюжетообразующий в произведении).

Так передается в романе «Через край» духовная эстафета от поколения «отцов» к «сыновьям», символизирующая надежду стареющего писателя на молодое поколение — «русских мальчиков», которым по силам будет то, что не смогли сделать их «отцы».

Различные персонажи: и играющие важную роль в развитии сюжета, и эпизодические, появляющиеся лишь на краткий миг на страницах романа, — не только предстают со своими характерами, судьбами, нередко со своим «голосом», но и способствуют созданию по-романному емкого, «многоселенного» и «разноречивого» образа мира, целост-

ного, при всей своей внутренней противоречивости, и завершённого.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
- Бахтин М.М.* Эпос и роман. — СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. — 304 с.
- Ермоленко С.И., Валек Н.А.* Диалог в ситуации «всеобщего обособления», или «Лишний человек» на «rendez-vous» (роман В. А. Соллогуба «Через край») // Политическая лингвистика / Урал. гос. пед. ун-т. — 2012. — Вып. 2 (40). — С. 203–209.
- Жирмунский В.М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1978. — 424 с.
- Лермонтов М.Ю.* Сочинения : в 6 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1957. — Т. 6. — 900 с.
- Немзер А.С.* Литературная позиция В. А. Соллогуба (1830–1840-е годы) : дис. ... канд. филол. наук / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. — М., 1983.
- Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Т. 5.
- Соллогуб В.А.* Через край. Посмертный роман графа В.А. Соллогуба // Новь. Общедоступный иллюстрированный двухнедельный вестник современной жизни, литературы, науки, искусства и прикладных знаний. — 1885. — Т. 2. — № 7–8; Т. 3. — № 9–12.
- Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. Сочинения : в 15. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962–1968. — 1963. Т. 6; 1964. Т. 8.

#### Данные об авторе

Светлана Ивановна Ермоленко — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского государственного университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: cafruszarlit@yandex.ru

#### About the author

Svetlana Ivanovna Yermolenko is a Doctor of Philology, Professor, Head of Russian and Foreign Literature Department at the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Е. Ю. Шер  
Екатеринбург, Россия

## ЭЛЕГИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ОДЕ В. К. КЮХЕЛЬБЕКЕРА «ДЕНЬ СВЯТОГО АЛЕКСАНДРА НЕВСКОГО»

**Аннотация.** В статье рассматривается стихотворение В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского» в жанровом аспекте, выясняется, какое начало (одическое или элегическое) является определяющим, доказывается жанровая принадлежность произведения.

**Ключевые слова:** романтизм, ода, элегия, В. К. Кюхельбекер.

E. Yu. Sher  
Yekaterinburg, Russia

## ELEGIAC BEGINNING IN THE ODE BY V. K. KUCHELBECKER «THE DAY OF ST. ALEXANDER NEVSKY»

**Abstract:** The article considers the poem V.K. Kuchelbecker «Day of St. Alexander Nevsky» in a genre aspect, it turns out, what the beginning (ode or elegy) is the crucial, as is shown by genre ownership of the product.

**Keywords:** romanticism, ode, elegy, V.K. Kuchelbecker.

Стихотворение В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского» относится, наверное, к числу наименее изученных произведений поэта. Во многом это обусловлено тем, что, написанное в 1832 году в период одиночного заключения, оно так и не стало «литературным фактом», то есть явлением, вошедшим в литературную жизнь эпохи, отразившимся в ней и оказавшим на нее то или иное воздействие [Тынянов 1993: 121-137]. Однако для самого Кюхельбекера стихотворение это является, безусловно, знаковым, показательным, поскольку в какой-то мере отражает общую логику его творческой эволюции.

При оценке поздней лирики В. К. Кюхельбекера исследователи по-разному характеризуют вектор ее дальнейшего развития. Так, Н. В. Королева отмечает общий упадок в мироощущении поэта, и как следствие — смену пафоса в поэзии: уходят «„дифирамбический восторг“, эмоциональная напряженность, высокий гражданский пафос» [Королева 1967: 43]. Т. А. Ложкова также видит в творчестве декабриста явные следы «пережитого поэтом психологического потрясения»: «После 1825 года Кюхельбекер не пишет од, и его поэзия уходит из-под конструктивных принципов “старшего жанра”, потерявшего свою значимость. Пожалуй, лишь в немногих стихотворениях можно обнаружить какие-то переключки с лирикой предшествующего периода на идейно-тематическом уровне, однако характер переживания и облик лирического героя заметно меняются» [Ложкова 2005: 363]. В. Г. Базанов, напротив, не столь категоричен в своих суждениях. Исследователь полагает, что развитие творчества В. К. Кюхельбекера в период заточения и каторги последовательно движется «по ранее намеченному пути»: «Поэт-каторжанин не отказывается

от прежних концепций и в меру своих сил старается развивать и углублять их» [Базанов 1961: 284].

Стихотворение В. К. Кюхельбекера «День святого Александра Невского» одновременно и опровергает, и подтверждает высказанные точки зрения.

Еще в статье 1824 года «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» В.К. Кюхельбекер утверждал приоритет одического жанра: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения. Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна ода, а посему, без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название поэзии лирической» [Кюхельбекер 1979: 454]. Для декабристов с их активной гражданско-патриотической позицией именно высокий жанр оды становится основной художественной формой, способной наиболее полно выразить это особое романтическое мироощущение. Размышляя о трансформации магистральных жанров романтической поэзии декабристов, Т. А. Ложкова убедительно доказывает, что ода выступает как «“старший жанр”, задающий контуры эстетической концепции действительности» и для других жанров: «Ода внедрила в их художественное пространство свой, специфический тип мироотношения, укрупнила художественный образ миропереживания<sup>1</sup>, заметно

<sup>1</sup> Термин «образ миропереживания» введен в употребление С. И. Ермоленко в ходе изучения специфики лирических жанров: «... структура лирического жанра определяется гибкой, но достаточно устойчивой связью

скорректировала конструктивные жанровые принципы» [Ложкова 2005: 255, 410]. И в первую очередь влияние оды принципиально важно для элегии, поскольку именно элегия играла ведущую роль в романтической лирике начала XIX века. Более того, Т. А. Ложкова показывает, как усложняется жанровое задание элегии за счет сближения элегического миропереживания с одическим, как элегия обретает одическое звучание.

Таким образом, для лирики декабристов становится характерна слитность, нераздельность одического и элегического начал. И главная сложность заключается в определении ведущего жанра, вбирающего в себя признаки иных жанровых систем, тем более что возможным оказывается и обратное влияние. Так, например, согласно М. А. Варзаевой, в XIX веке происходит «экспансия элегии в одическую поэтику»: «...следует разделять понятия элегии и элегизма (элегического модуса художественности), так как вторая категория охватывает не только элегии, но и другие жанровые образования, представляя собой особый тип мироощущения: элегия распространяет влияние и на другие жанры художественной системы романтизма, что заставляет говорить об “элегизации” всей области поэзии и даже крупных повествовательных жанров» [Варзаева 2012]. Подобную подвижность О. В. Зырянов объясняет тем, что «жизнь жанра протекает в творческом сознании поэта», а потому неизбежной оказывается и «постоянная “смещаемость” жанра в процессе его бытования» [Зырянов 2003: 105].

Однако сколь бы сложным и неоднозначным ни представлялся нам жанр какого-либо произведения, в нем все равно остается «объективная память жанра», благодаря которой акцентируются и основополагающие жанровые константы. Об этой особенности писал М. М. Бахтин: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое

начало» [Бахтин 1972: 121–122; см. также: Лейдерман 2010: 75–90].

Что же представляет собой «День святого Александра Невского» В. К. Кюхельбекера с точки зрения жанровой принадлежности? Можно ли с уверенностью назвать его одой? Или это специфическая декабристская элегия, впитавшая одическое мироотношение?

Характерно, что сам поэт не дает жанрового обозначения, ограничиваясь традиционным посвящением знаменательному событию: «День святого Александра Невского». Однако столь лаконичный заголовок прямо акцентирует внимание на характере торжества, в честь которого создается произведение. Приурочение ко дню тезоименитства, одному из немногих праздников, имеющих государственное значение<sup>2</sup>, апеллирует непосредственно к жанру «торжественной» оды XVIII века.

Таким образом, событие, послужившее толчком, импульсом к лирическому переживанию, становится своего рода меткой, первым знаком жанровой принадлежности текста, позволяющим говорить о включенности стихотворения в группу так называемых *Gelegenheitsgedicht*<sup>3</sup>. Вместе с тем само событие выносится за пределы художественного мира (повествование о нем, его описание в тексте отсутствует) и кроме заглавия упоминается единственный раз в казалось бы вообще случайном восклицании: «Не день ли Александра ныне?». И тем неожиданнее оказывается звучащее удивление, внезапная вспышка памяти, что с самого начала заявлена приуроченность именно к этому дню. Так создается ощущение сиюминутности открывающихся перед нами чувств, их неподготовленности, непосредственности и искренности последующих размышлений поэта, погруженного в думы о вечных вопросах бытия и месте человека в мире. Лирический герой высказывает свое переживание в момент самого переживания и словно сам поражается его возникновению. Стихотворение приобретает вид свободной импровизации, когда одна мысль вызывает другую, непосредственно с нею не связанную, но подчиненную внутренней логике движения эмоционального состояния героя. Тем не менее этот лирический беспорядок, лежащий в основе развития темы, оказывается строго подчинен раскрытию главной идеи, которую сам Кюхельбекер определил как понимание роли Александра I «в истории рода человеческого и народа русского» [Кюхельбекер 1979: 178].

между типом лирического субъекта (типом субъектной организации), характером интонационно-мелодического строя и свойственными данному жанру „сигналами“ („эмблематикой“) ассоциативного фона. Эта связь и порождает специфический для каждого лирического жанра образ миропереживания как выражение определенной эстетической концепции личности» [Ермоленко 1996: 19].

<sup>2</sup> К торжествам, имеющим государственное значение, начиная с XVIII века относили одержанную победу, заключение мира, четыре ежегодных царских дня (день восшествия на престол, день коронации, день тезоименитства и день рождения царствующей особы), рождения и кончины лиц царской семьи, отъезд или въезд монарха в город.

<sup>3</sup> В пер. с нем. — стихи на случай.

Композиционная структура кюхельбекеровского текста распадается на три основные части, традиционные для эпидиктических жанров ораторской речи, в том числе и для жанра «торжественной» оды: приступ (введение темы), рассуждение (развитие темы) и заключение. При этом начало и финал образуют своего рода тематическое кольцо, которое не просто замыкает круг раздумий поэта, но завершает прерванные горестные размышления, развеивает возникшие сомнения, однозначно дает ответы на поставленные вопросы.

С первых строк Кюхельбекер выстраивает особый одический образ мира: не быт, а бытие, миропорядок в целом привлекает его внимание, мир он видит как некое грандиозное пространство:

С туманной высоты из отдаленных стран  
Несутся волны шумного потока  
В бездонный, темный океан —  
И вдруг исчезнули для ока,  
Для слуха глас сынов горы затих;  
Равнина моря поглотила их  
И погребла протяжными громами  
Глаголы рек, гремевших меж скалами<sup>4</sup>.

Масштабность и величие открывающихся взгляду лирического героя картин подчеркивают абстрактные эпитеты: «с туманной высоты», «из отдаленных стран», «в бездонный океан», — словно раздвигая обычные географические координаты, растягивая зримый мир во всех направлениях до бесконечности, неподвластной простому человеческому глазу. Отсутствие физических границ, с одной стороны, подавляет слушателя/читателя, с другой — напротив, формирует восторженно-торжественную атмосферу. Эмоциональный накал, испытываемое потрясение передает контраст, постоянное столкновение противоборствующих начал: «с высоты — в бездонный», «волны шумного потока — равнина моря», «гремевшие глаголы рек — глас затих», «несутся — исчезнули». Торжественность, «громкость» звучания создает использование высокой лексики и старославянизмов: «исчезнули», «погребла», «око», «глас», «глаголы рек».

Одновременно логика движения взгляда лирического героя, последовательность охвата представшей перед ним картины придает зачину характер задумчивого созерцания. Постепенно опуская взгляд с «туманной высоты» к «равнине моря», герой словно возвращается в мир земной, не прекращая при этом мыслить о проблемах бытийного масштаба. Причем путь этот он преодолевает дважды:

Святые дети вечных льдов,  
Питомцы мощные доилиц облаков  
Уже не воспарят к воздушной колыбели!  
До влажного кладбища долетели  
И схоронились тут навек.

Подобное удвоение подчеркивает состояние сосредоточенной задумчивости героя, выдает внутреннюю напряженность, направленность внимания на нечто другое, не имеющее непосредственного отношения к обозреваемым громадам. Не случайно вторая картина оказывается насыщена чисто человеческими понятиями: «дети», «питомцы», «доилиц», «колыбели», «кладбища».

Так, описание природного явления (горного водопада) наполняется философским смыслом, становится метафорическим воплощением вызванных этим видом размышлений не только о месте человека в столь необъятном мире, его бренности, но о смысле его существования:

Не им ли суетный подобен человек?  
Как эти бурные, дымящиеся воды,  
Не так ли царства и народы  
Лиются в океан времен  
И в мире исчезает след племен?  
<...>  
Как быстрые струи взволнованной пучины,  
Так минул век Петра и век Екатерины,  
Так минули их дивные дела,  
И что же? слава их одна до нас дошла.  
Увы!

Показательно, что пространство лирический герой воспринимает с точки зрения обычного человека, стоящего между небом и бездной, а следовательно, подверженного физическому воздействию мира, не могущего преодолеть ни «туманную высоту», ни «бездонный океан». И взгляд его движется не по горизонтали, представляющей неохватную панораму всевозможных явлений, совмещающую не только пространства, но и времена года, как это было у Ломоносова. Лирический герой Кюхельбекера остается неподвижен, но статика эта кажущаяся. Динамично состояние окружающего его мира: текст насыщен глаголами движения («несутся», «долетели», «лиются», «сверкнул»). Но в еще большей степени это мир звучащий, наполненный звуками: «шумного потока», «протяжными громами», «глаголы рек», «гремевших», «бурные воды» и пр. Способность же воспринимать изменения в окружающей действительности, оттенки звучания мира свидетельствует о высокой субъективности мировосприятия. Именно поэтому все явления внешнего (природного) мира во второй строфе получают словесное определение из мира человеческого: воды реки — это «святые дети вечных льдов», «питомцы мощные доилиц облаков»; небо становится «воздушной колыбелью», а море — «влажным кладбищем». Субъективны и эпитеты: «святые», «мощные», «суетный» и др. Скопление рокочущих, гремящих звуков («протяжными громами», «гремевших меж скалами») помогает усилить впечатление мощи, силы. А постоянное колебание от шума к тишине («шумного потока» — «затих» — «громами», «гре-

<sup>4</sup> Здесь и далее цит. по: [Кюхельбекер 1979: 178–181].

мевших» — «схоронились» — «бурные воды») создает ощущение тревожности, напряженности. Быстрота смены впечатлений подчеркивается употреблением рядом глаголов в разной временной форме («несутся» — «исчезнули»), усиливает этот эффект и наречие «вдруг». Так оказывается, что картина мира динамична постольку, поскольку динамично состояние души лирического героя. «Грандиозные образы Кюхельбекера пронизаны конкретикой субъективного, индивидуального, чувственного мировосприятия, являются воплощением динамики внутренней жизни героя» [Ложкова 2003: 222-223].

Еще более обманчива статичность героя во времени. С одной стороны, лирическое высказывание вроде бы прикреплено к моменту возникновения переживания: здесь и сейчас. Но с другой — лирический герой оказывается неподвластен времени и поэтому способен зреть в «отдалении веков»: не только видеть «царства и народы», что «лиются в океан времен», следить, как «в мире исчезает след племен», но и заглядывать «в вечность, покрытую грозной тьмой». Его мысленный взор, в отличие от глаз, не ведает границ, поэтому, в то время как пространственная даль «туманна», прошлое, настоящее и будущее одинаково ясны. Более того, именно настоящее менее всего занимает внимание героя: он сосредоточивает внимание на прошлом, чтобы познать будущее.

Вместе с тем сам он остается человеком настоящего, о чем свидетельствуют привязанность переживания к конкретной дате в заглавии (день тезоименитства), установка на сиюминутность, импровизационность мировосприятия в 1 строфе и самое начало 4 строфы, когда в объективированную картину врывается лирическое «я», которое, казалось бы, занимает в произведении весьма скромное место, не проявляясь столь откровенно, как в ранних одах Кюхельбекера. Да и личное местоимение «я» употребляется здесь единственный раз на весь текст: «Я вижу град Петра», — но тем самым подчеркивается глубоко индивидуальный характер переживаний. И если первые 3 строфы безличны (даже надличны), то во второй части стихотворения сразу заявляется субъективность восприятия. Картины мира даны в преломлении конкретного «Я» (не «показался» или «виден», а «Я вижу»), значит, все чувства и мысли, вызванные ими, также носят подчеркнутый субъективный характер. В 6 строфе вновь встречается глагол в форме 1 лица (правда, без местоимения), но на этот раз необычайно сильного эмоционального накала: «клянуся», — выдающийся высочайшее напряжение внутренних сил героя. Заметен этот момент перехода от созерцания к переживанию и внешне: спокойный, неторопливый тон повествования прерывается скоплением взволнованных вопросов и восклицаний:

Так минул век Петра и век Екатерины,  
Так минули их дивные дела,  
И что же? слава их одна до нас дошла.  
Увы! не день ли Александра ныне?  
А он?

И эта неожиданная смена интонационного поля соответствует сдвигу в потоке мыслей лирического героя. Вырываясь из плена веков, словно осененный внезапной догадкой («Не день ли Александра ныне?»), герой обращает свой взгляд на события недавнего прошлого, ставшие предметом его рефлексии:

...сияет божий храм;  
Раздался звон благовеститель,  
Проснулась тихая обитель,  
К ее ликующим стенам  
В борьбе всемирной победитель,  
Любезный русским русский царь,  
Своим народом окруженный,  
Течет, в величии смиренный,  
Припасть с ним вместе пред алтарь  
Окончен исполинский бой:  
Дав мир вселенной после боя,  
Пред гробом соименного героя  
Венчанный маслиной герой.  
<...>  
О русский царь! пал от руки твоей  
<...>  
Отважный, грозный вождь, Европы повелитель,  
Ее властителей властитель.

Видно, как в сознании лирического героя сливаются два торжества: именины государя-императора и празднование победы русского войска над Наполеоном в войне 1812 года. И если первое событие остается за пределами художественного мира, служит лишь первоначальным толчком для размышлений, становится своего рода связкой между поэтом и его творением, то второе событие как раз и вызывает у героя сильный эмоциональный отклик, является истинной основой лирического переживания.

Чрезвычайно значимой в данном случае кажется момент хронологического несовпадения слитых воедино событий. День святого Александра Невского, точнее день поминовения благоверного Великого князя, приходится на 30 августа<sup>5</sup>, что вполне соответствует признанию Кюхельбекера о причине написания произведения (о «приближении именин покойного государя» поэт говорит 26 августа: «Приближение именин покойного государя, воспитателя и благодетеля моего, которого память всегда была и будет мне драгоценною, заставило меня пожелать написать нечто, что бы выразило образ, под каким Александр представляется мне в истории рода человеческого и народа русского» [Кюхельбекер 1979: 178]). Высочайший же манифест, извещавший

<sup>5</sup> По старому стилю; утвержден РПЦ.

об окончании Отечественной войны, был издан Александром I 25 декабря 1812 года. Следовательно, в августе «мир» во «вселенной» «после боя» еще не мог наступить. Представляется, что это не просто забывчивость. Так же как мало объяснить стяжение времени одной лишь логикой лирического беспорядка, ассоциативным принципом мышления, свойственным «торжественной» оде классицистов. Собственно, в тексте нигде не говорится о том, что описываемое действие происходит в день святого Александра Невского. Путаница возникает из-за того, что В.К. Кюхельбекер использует не привычную формулу приуроченности к определенному событию, посвящения в честь какого-то случая («В день», «На день»), а просто указывает совершенно конкретную дату («День святого»). Поэтому заголовок воспринимается как некий обобщающий элемент, вбирающий все последующее содержание текста (то есть текст будто бы раскрывает, наполняет действием заголовок). На самом же деле название представляет собой указание на время написания произведения. Этот день (день обязательного чествования) — лишь формальный повод вспомнить день истинной славы, истинного величия — не просто день празднования именин, а день, ставший днем триумфа Александра I.

С этого момента все внимание концентрируется на образе Александра I, который воспринимается как воплощение героя романтического толка. Это необыкновенный, исключительный характер, избранная личность, подобная вспышке во мраке, явленная миру на краткий миг, когда она более всего необходима:

И как сверкнул и вдруг померкнул блески  
Над пенистой, кипящей глубиной,  
Так точно явится и пропадет герой.

При этом постоянно подчеркивается героическая составляющая образа: «Пред гробом соименного *героя* венчаный маслиной *герой*». Таким образом не только опять сводятся временные пласты, но словно бы уравниваются и деяния двух героев, двух Александров, свершивших единый в своей сути «священный подвиг».

Известно, что в результате действий войск под предводительством Александра Невского Русь сохранила свою свободу и независимость (это и битва со шведами 1240 года, и сражение с Ливонским орденом 1242 года, знаменитое Ледовое побоище). Все победы Александра Невского воспринимались прежде всего как победы религиозные: русские люди, имея небольшое войско, с Божьей помощью отстояли свое православие. Подобный взгляд свойствен и летописи, и «Житию Александра Невского» и отражает специфику мировосприятия человека Древней Руси, основной чертой которого был провиденциализм, то есть религиозное понимание хода истории

как проявления воли Бога, высшего Промысла. Александр Невский — это не только спаситель Руси, но и носитель высшего, божественного начала, нравственный идеал эпохи. И «соименность» двух царей способствует переложению сущностных характеристик с одного на другого. Одинаково обозначение обоих Александров словом «герой», а позже «русский царь», к тому же оба спасли Отечество «в годину страшную», «когда насилие и коварство за родом покоряли род, когда везде кровавые уставы писал кровавый штык». Так, Александр I наделяется ореолом святости своего далекого предшественника, возносится в сознании лирического героя на недостижимую высоту. А горестное раздумье начала стихотворения перерастает в восторг, восхищение, преклонение (одическое по своему характеру переживание).

Идеализация образа царя-спасителя достигает максимального предела: его характеризуют только очищенные от всего суетного и низменного добродетели, исключительные по своей силе и чистоте чувства: «не жертвовал кумирам ложным», «Надежда, Вера и Любовь нашли убежище в груди высокой», «души смиренье», «живая вера» — вот качества, предопределившие исход войны:

И видел бог души твоей смиренье,  
Господь твою живую веру зрел —  
И положил ужасному предел,  
Дохнул — и уст всеильных дуновенье  
Развезло несметные полки;  
Перун всеокрушающей руки  
Пожрал непобедимых ополченье!

Александр I предстает перед лирическим героем как образец нравственного совершенства, поэтому лишен эгоистического индивидуализма, свойственного традиционно романтическому герою; он, и «в величии смиренный», не стремится возвыситься над толпой, а «течет», «своим народом окруженный» «припасть с ним вместе пред алтарь». Эта вписанность русского правителя в поток русского народа («течет»), его единение с нацией («своим народом окруженный», «с ним вместе», «любезный русским русский царь») резко противопоставляется выпячиванию своего «я» Наполеоном («Я новый Карл, Я новый Клодвиг!»). Противостояние личных и общественных интересов, гордыни и смирения, веры и безверия оценивается Кюхельбекером с точки зрения нравственности и морали как высших христианских ценностей и решается в духе религиозного провиденциализма. А роль судии берет на себя лирический герой:

Так, Александр! ты был благословен;  
Клянуся, не без помощи небесной  
Ты одолел в борьбе чудесной,  
Не без нее ужасный низложен.

Главное, что отличает Александра I, делает его героем, личностью необыкновенной, исключительной, — сила и непоколебимость веры: «на бога истины, и правоты» он и «тогда надежды возложил», когда кругом «вливало хладное безверье тлетворный яд в увядшие сердца; отвергнуло небесного отца безумное высокомерье; мир начал забывать творца...». Чистота и искренность его намерений определяют исход войны («Господь благословил его священный подвиг»), а следовательно, и его собственную судьбу в веках («Ты был благословен»). И если в самом начале своих размышлений лирический герой задается вопросом, как человеку оставить о себе память, когда «в мире исчезает» и «след племен», то теперь он находит ответ на свой вопрос. Ни «пляски», ни «гимны торжествующих певцов» не могут увековечить минувшие дела, даже «дивные», и до потомков доходит лишь «слава их одна», то есть не сами деяния, а воспевающие их слова. Но подлинно благословенное деяние забыто не будет, не затеряется бесследно «в вечности, покрытой грозной тьмой»:

Все тленно под изменчивой луной  
<...>  
Но будет жить бессмертный подвиг твой,  
О Александр!

Итак, Кюхельбекер выстраивает свое стихотворение по законам классической классицистической оды, сохраняя «дух» ведущего поэтического жанра XVIII века и вместе с тем наполняя его «внутреннюю форму» новым звучанием, обогащая романтическими тенденциями, опровергая таким образом установившееся в отечественном литературоведении мнение о том, что «со второй трети XIX века оды уже не творили, а создавали по известным клише» [Алексеева 2005: 6].

Однако есть в этом стихотворении и момент, заставляющий усомниться в «чистоте» жанра — это мотив смерти, бренности бытия («...там прах его, в той сумрачной твердыне, / В которой на берегу Невы / Покоятся царей полуночных главы») и связанный с ним мотив времени. Именно эту связь мы видим у К.Н. Батюшкова, впервые включившего в структуру элегии эпические моменты: «Я здесь <...> / Задумчиво брожу и вижу пред собой / Следы протекших лет и славы <...> Но здесь живет воспоминанье» [Батюшков 1964: 171-172].

В элегии К.Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции» (1814) четко прослеживается момент перехода из «здесь и сейчас» в «там» (в прошлое): «Я здесь ... вижу пред собой... здесь живет воспоминанье... там...». Картина настоящего сама по себе уже наполнена прошлым: не случайно «здесь» лирический герой видит «следы протекших лет и славы». Все увиденное необходимо лишь как толчок, дающий начало размышлениям, своего рода сигнал для рождения потока мысленных образов, делая-

щий возможным совмещение времен: «Прошлое сливается с настоящим, образуя по эмоциональным критериям не линейное время, а цикличное» [Варзаева 2013: 42]. Так актуализируется воспоминание о прошлом, которое без внешних раздражителей, возможно, осталось бы невысказанным. Таким образом, настроение лирического героя оказывается обусловлено прежде всего потоком внешних впечатлений, что, в свою очередь, не позволяет лирическому Я замыкаться на переживаниях личного, интимного порядка. Напротив, предметом элегии становится переживание самой истории. И «воспоминанье», что «здесь живет», доступно не только лирическому герою в силу его тонкой душевной организации — это память всего человечества. Не случайно начальное «Я» к концу стихотворения перерастает в «он»: «Но странник в сих местах / Не тщетно камни вопрошает / И руны тайные, преданья на скалах / Угрюмой древности, читает. / Оратай ближних сел, склонясь на посох свой, / Гласит ему» [Батюшков 1964: 174] — так попытка познать, «прочитать» прошлое приводит лирического героя к осознанию включенности личной судьбы в историю.

Элегия К.Н. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции», несмотря на трагическое мироощущение, не в полной мере соответствует представлению Кюхельбекера о жанре, поскольку «стихотворец говорит» не «об самом себе, об *своих* скорбях и наслаждениях». Вместе с тем она не вызывает сомнений относительно своего «жанрового лица». По верному замечанию О. В. Зырянова, «элегия (как и многие другие динамические жанры) подвижна в своем идейно-эстетическом составе и, несмотря на известный традиционализм, все-таки способна к внутренней перестройке, а нередко и к кардинальному обновлению собственного „лица“» [Зырянов 2003: 105].

Иначе дело обстоит с «Днем святого Александра Невского». Характерно, что В. К. Кюхельбекер нарушает традиционную элегическую формулу «помню», проводящую лирического героя сквозь границы времени, перенося его из настоящего «здесь и сейчас» в мир прошлого («там»). Этого перехода нет. И прошлое, которое предстает перед мысленным взором героя, никак лексически не дистанцируется от настоящего:

...Не день ли Александра *ныне*?  
А он? там прах его, в той сумрачной твердыне,  
В которой на берегу Невы  
Покоятся царей полуночных главы  
<...>  
Я *вижу* град Петра...

«Я вижу» Батюшкова оказывается прямо противоположным «Я вижу» Кюхельбекера. Отсутствие пространственных ориентиров, цепляющих взгляд героя, которые могли бы вызвать поток размышлений, как это было у Батюшкова, приводит к тому,

что хронологически сливаются два события: «ныне» «день Александра» и «ныне» «я вижу». При этом «Я вижу» создает ощущение не просто направленности внутреннего взора в прошлое, но и физического присутствия в этом прошлом именно сейчас, в данный момент бытия. Таким образом, в «Дне святого Александра Невского» мотив памяти оказывается не востребован. То есть прошлое, по сути, лишается статуса прошлого, поскольку все действие изначально разворачивается во внутреннем мире лирического героя.

Как известно, для оды обязательны непосредственность, сиюминутность лирического переживания. Элегия же нацелена на осознание, осмысление внутренней жизни лирического героя, то есть элегия нуждается в определенной хронологической дистанции между моментом самого переживания и его осмыслением — «излиянием». Безусловно, вовсе отрицать эту дистанцию у Кюхельбекера не придется, так как, несмотря на слитость временных планов, повествование все же идет о делах минувших: лирический герой наблюдает празднование победы «в борьбе всемирной» и вспоминает сам «священный подвиг» «русского царя». Это своего рода историческая справка, страница «из книги живота народов и племен» — задокументированное свидетельство «бессмертного подвига». На лексическом уровне это отступление проявляется благодаря смене времен глаголов: от настоящего времени в 4 строфе — к прошедшему в 5–8 строфах — вновь к настоящему в 9 строфе — и далее к будущему: «Я вижу», «течет припасть» — «благословил», «подвигнул» — «проходят», «иссыхают» — «будет жить». Таким образом, жанровый хронотоп оказывается неоднозначным, сложным.

С одной стороны, такой хронотоп, включающий прошлое, настоящее и будущее, характерен декабристской элегии и чужд оде. С другой, лирический герой Кюхельбекера находится подчеркнута вне времени и пространства, окидывая взором все с необозримой высоты, вбирая единым оком все времена, что свойственно жанру оды.

О. В. Зырянов отмечает, что основным пунктом расхождения оды и элегии становится концепция «смешанных ощущений», предполагающая — в отличие от однозначного и «чистого» одического восторга — совмещение противоположных настроений радости и печали: «„Смешанные ощущения“ становятся для элегии „ядерным“ феноменом жанра, определяющим исходную ситуацию» [Зырянов 2003: 111]. Об этой же противоречивости мироощущения элегии говорит М. А. Варзаева: «Смещение в рамках элегии, казалось бы, несоединимых эмоций становится доминирующей характеристикой жанра». Приоритет же «в появлении „смешанных эмоций“ отдается категории времени», поскольку «„смешанные эмоции“ появляются в результате проникнове-

ния прошлого опыта сквозь границы времени»: «Герой будто смотрит на настоящее сквозь пелену прошлого, которое постоянно „воскресает“ в настоящем, отодвигая его на второй план» [Варзаева 2013: 39, 42].

Так происходит в элегии Батюшкова «На развалинах замка в Швеции», в которой, согласно мысли Л. Г. Фризмана, поэт, «живописуя героические свершения минувших веков, <...> подводил читателей к мысли, сколь мелка, прозаична и ничтожна окружающая их действительность, как разительно отличается она от ушедших в прошлое дней бранной славы» [Фризман 1973: 52]. Однако в «Дне святого Александра Невского» В. К. Кюхельбекера смена времен не ведет к «смещению ощущений»: одический восторг неизменно остается психологической доминантой на протяжении всего стихотворения.

Таким образом, В. К. Кюхельбекеру, несомненно, удалось «написать нечто» [Кюхельбекер 1979: 178], не укладывающееся в жесткие рамки какого-либо жанра, предполагающее некое смещение жанровых границ. И все же предпринятый анализ склоняет нас к мысли, что «День святого Александра Невского» являет собой редкий образец романтической «торжественной» оды, какой виделась она Кюхельбекеру еще в 1824 году: «...ода... без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название поэзии лирической. <...> Ода, увлекаясь предметами высокими, передавая векам подвиги героев и славу Отечества, воспаряя к престолу Неизреченного и пророчествуя пред благоговеющим народом, парит, гремит, блещет, поработает слух и душу читателя. Сверх того, в оде поэт бескорыстен: он не ничтожным событиям собственной жизни радуется, не об них сетует; он вещает правду и суд промысла, торжествует о величии родимого края, мечет перуны в сопостатов, блажит праведника, клянет изверга» [Кюхельбекер 1979: 454]. Сама жанровая форма работает на создание идеализированного образа Александра I — спасителя и гордости Отечества, каким он представляется Кюхельбекеру в 1832 году, спустя 20 лет после свершения его «священного подвига», открывшего путь к истинному «бессмертию» в «книге живота народов и племен». И тем самым «День святого Александра Невского» подтверждает признание поэта по поводу ранних своих теоретических убеждений, сделанное в том же 1832 году: «Нахожу, что в мыслях своих я мало переменялся» [Кюхельбекер 1979: 198].

#### ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева Н.Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII-XVIII веках. — СПб.: Наука, 2005. — 371 с.  
 Базанов В.Г. Очерки декабристской литературы: Поэзия. — М.; Л.: Наука, 1961. — 471 с.  
 Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. — М; Л.: Сов. писатель, 1964. — С. 171–174.

*Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. Россия, 1979. — 320 с.

*Варзаева М.А.* «Смешанные ощущения» как основа элегического жанра: первые шаги в освоении понятия в творчестве поэтов-классицистов и ранней лирике А. С. Пушкина // URL: [http://yspu.org/images/f/f5/Varzaeva\\_статья.doc](http://yspu.org/images/f/f5/Varzaeva_статья.doc).

*Варзаева М.А.* Способы образования «смешанных эмоций» в элегиях В. А. Жуковского, объединенных мотивами разочарования и мимолетности юности // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2013. № 1 (19). — С. 39–42.

*Ермоленко С.И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.

*Зырянов О.В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. — 548 с.

*Королева Н.В.* В. К. Кюхельбекер. // Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. — М; Л. : Сов. писатель, 1967. — Т.1. — С. 5–61.

*Кюхельбекер В.К.* Путешествие. Дневник. Статьи. — Л. : Наука, 1979. — 790 с.

*Лейдерман Н.Л.* Теория жанра. Исследования и разборы / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2010. — 904 с.

*Ложкова Т.А.* Система жанров в лирике декабристов / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2005. — 410 с.

*Тынянов Ю.Н.* Литературный факт. — М.: Высшая школа, 1993. — 319 с.

*Фризман Л.Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. — 168 с.

#### **Данные об авторе**

Елена Юрьевна Шер — кандидат филологических наук, профессор, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: cafruszarlit@yandex.ru

#### **About the author**

Elena Yurievna Sher is a Ph. D., associate professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University.

## ГОТОВИМСЯ К УРОКУ

УДК 821.161.1.3(Пушкин А. С.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

Т. А. Ложкова  
Екатеринбург, Россия

### ДИАЛЕКТИКА ХАРАКТЕРА И ОБСТОЯТЕЛЬСТВ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «КАПИТАНСКАЯ ДОЧКА»

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос о специфике художественного решения проблемы взаимодействия характера и обстоятельств в историческом романе А. С. Пушкина.

**Ключевые слова:** Пушкин, «Капитанская дочка», реализм, характер, обстоятельства.

T. A. Lozhkova  
Yekaterinburg, Russia

### DIALECTICS OF NATURE AND CIRCUMSTANCES IN THE NOVEL BY ALEXANDER PUSHKIN «THE CAPTAIN'S DAUGHTER»

**Abstract:** The article discusses the specifics of artistic interaction of nature and circumstances in Alexander Pushkin's historical novel.

**Keywords:** Pushkin, «The captain's daughter», realism, character, circumstances.

Замысел романа «Капитанская дочка» складывался у А. С. Пушкина довольно долго и прошел в своем развитии не одну стадию [См. подробно: Петрунина 1987: 241–287; Гей 2008: 330–370]. Не менее трудным было и его восприятие. Вспомним, хотя бы, как долго и мучительно осмыслилась жанровая специфика «Капитанской дочки». В разные времена в критике и литературоведении произведение предлагалось считать семейной хроникой, мемуарами, повестью [Макогоненко 1982: 347–351]. Мы разделяем мнение исследователей, склонных рассматривать «Капитанскую дочку» как исторический роман с глубоким социально-философским содержанием. Его относительно небольшой объем создает особые трудности для восприятия необычайно насыщенного художественным смыслом текста.

Роман представляет собой записки пожилого человека, вспоминающего о событиях своей юности. Таким образом, в тексте обозначены начальный и итоговый моменты трудного и долгого процесса формирования и развития личности героя.

Как помним, в шестнадцать лет Петруша, «был обучен русской грамоте», «мог весьма здраво судить о свойствах борзого кобеля» и самостоятельно освоил технологию изготовления воздушных змеев из географических карт — результат общения с «мосье Бопре», не очень понимавшим значение слова *outchitel* (258–259)<sup>1</sup>. Незрелость ума оказывается соотнесенной и с некоторой незрелостью души: явная инфантильность проявляется в мечтах Петруши о свободе и удовольствиях столичной жизни, в не-

лепом кутеже с Зуриным. Позже он на какое-то время поддается отрицательному обаянию Швабрина, не сразу оценит душевные достоинства представителей семейства Мироновых.

Однако по ходу сюжета Петруша удивительно быстро взрослеет, все чаще начинает проявлять силу характера, способность принимать самостоятельные решения, брать на себя ответственность за жизнь близких ему людей.

Еще более заметно различие между мальчиком Петрушей и стариком Петром Андреевичем Гриневым — автором записок. Петруша был мало склонен к интеллектуальной деятельности. Записки пишет человек, явно привыкший к напряженной работе мысли, умеющий и любящий размышлять и прекрасно владеющий пером. Петр Андреевич обнаруживает и высокий уровень образованности: он основательно знаком с трудами европейских философов-просветителей, прекрасно знает современную ему русскую литературу, сведущ в юриспруденции. Вспомним его рассуждения о способах получения доказательств вины подсудимого: «Пытка в старину так была укоренена в обычаях судопроизводства, что благодетельный указ, уничтоживший оную, долго оставался безо всякого действия. Думали, что собственное признание преступника необходимо было для его полного обличения, — мысль не только неосновательная, но даже и совершенно противная здравому юридическому смыслу: ибо, если отрицание подсудимого не приемлется в доказательство его невинности, то признание его и того менее должно быть доказательством его виновности. Даже и ныне случается мне слышать старых судей, жалеющих об уничтожении варварского обычая» (300). Как известно, принцип презумпции не-

<sup>1</sup> Цит по: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л.: Наука, 1977—1979. — Т. 6. Художественная проза. — 1978. — 575 с. с указанием страницы.

виновности, о котором рассуждает Гринев, был впервые сформулирован в труде Чезаре Беккариа «О преступлениях и наказаниях», изданном в Италии в 1764 году, а затем получившем известность, благодаря переводу на французский язык, сделанному Вольтером. В 1789 году презумпция невиновности была провозглашена в 9 статье «Декларации прав человека и гражданина» [См. подробнее: Газетдинов 2005: 68–74]. Возможно, Петр Андреевич ознакомился с трудами Беккариа, возможно, он внимательно изучал текст важнейшего политического и законодательного акта Великой Французской революции, не исключено, что он и самостоятельно пришел к аналогичным выводам. В любом случае Гринев-старший — человек с блестяще развитым юридическим мышлением.

Есть в его записках и свидетельства специального интереса к проблеме народного движения. Он, очевидно, основательно рылся в архивах, пытаясь разобраться в причинах трагических событий, в эпицентре которых оказался в юности, хорошо владеет статистическими, историческими сведениями об интересующей его эпохе.

Петр Андреевич Гринев — один из образованнейших и умнейших людей в России начала XIX века. Между тем, ни гимназий, ни университетов он не заканчивал, честно тянул служебную лямку на протяжении всей жизни. Карьеры особой не сделал и богатств не нажил. Так чему же была посвящена долгая жизнь? Неустанной работе над собой, собственному интеллектуальному развитию, самообразованию и нравственному самосовершенствованию. Как все это далеко от радужных планов юного Петруши, намеревавшегося весело и со вкусом развлекаться в Петербурге! В чем причина такой эволюции характера? Ответ напрашивается сам: причина в социально-исторических обстоятельствах, круто перевернувших ценностные представления героя о мире и собственной жизни. Именно они являются фактором, определяющим логику внутренней жизни героя, его духовной эволюции, о чем неоднократно говорилось в пушкиноведении [Гуковский 1957: 373, Макогоненко 1982: 351].

Народные восстания привлекали внимание русских писателей в качестве объекта для художественного изображения, начиная с середины XVIII века. Особенно интересовала эта тема романтиков, что позволяет поставить вопрос о своеобразии пушкинского подхода к ее воплощению. Весьма основательно данный вопрос рассмотрен Г. А. Гуковским. Исследователь напоминает, что романтики, абсолютизовавшие значение личностного, субъективного фактора в истории, как правило, персонифицировали идею социального зла в образе деспота, тирана, угнетателя. Они старались как можно ярче изобразить преступления властителя, тем самым морально оправдывая его насильственное свержение. При

этом глава восстания этически противопоставлялся тирану как личность высокая, идеальная, нравственно безупречная [Гуковский 1957: 375].

Работая над романом «Дубровский», Пушкин пошел по тому же пути. В этом произведении весьма колоритно изображен образ Кирилы Петровича Троекурова, подробно описаны его многочисленные подлости и злодейства, вызывающие и у других героев, и у читателей справедливый гнев и оправдывающие Владимира Дубровского в чувстве благородной мести: «В краткой и поневоле упрощенной формуле случайность сюжета „Дубровского“ сводится к следующему: не отбери Троекуров Кистеневки, не было бы и бунта — как бунта Дубровского, так и бунта кузнеца Архипа; или даже иначе: не будь ссоры между Троекуровым и старым Дубровским или даже не будь грубой шутки троекуровского пса на счет кистеневского помещика, не было бы восстания. Отсюда и дальнейшая логика событий: „случайность“ любви Владимира Дубровского ликвидирует восстание» [Гуковский 1957: 375–376].

Однако, работая над этим романом, Пушкин задумался над более глубокими причинами социальных антагонизмов. В самом деле, некоторые из крестьян не имеют личных счетов с Троекуровым, между тем они охотно вступают в разбойничью шайку и отказываются разойтись после того, как Дубровский объявляет о нежелании мстить своему врагу далее. Очевидно, дело не в личных пороках Троекурова и не в природной жестокости разбойников (вспомним красноречивый эпизод спасения кошки кузнецом Архипом, не пожалевшим, однако, людей, запертых им же в горящем доме). Писатель приходит к мысли о том, что не личная воля героев и тиранов, но социальная борьба является одним из ведущих факторов истории. Вот почему в «Капитанской дочке» нет не только героя, персонифицирующего в себе идею социального зла и насилия, но и вообще практически отсутствуют как сцены насилия помещиков над крепостными, так и описание жестоких расправ пугачевцев над своими жертвами.

В романе Пушкина в непримиримой борьбе сталкиваются не закон и беззаконие, не правда и ложь, но два мира, трагически противопоставленные друг другу в силу объективных законов общественного устройства. По мысли Ю. М. Лотмана, вся художественная ткань романа отчетливо распадается на два идейно-стилистических пласта, подчиненных изображению двух миров: «Каждый из двух изображаемых Пушкиным миров имеет свой бытовой уклад, оваянный своеобразной, лишь ему присущей поэзией, свой склад мысли, свои эстетические идеалы» [Лотман 1988: 110]. У каждой стороны есть и своя историческая, социальная «правда», свое представление о справедливости. Каждая живет по своим законам, но при этом исключается возможность признания другой правды, позиции другой стороны.

И в дворянской, и в крестьянской среде мы встречаемся, преимущественно, с очень славными людьми. С первых минут мы проникаемся симпатией к представителям патриархальных дворянских семей. Особой теплотой и поэзией овеяны образы Ивана Кузьмича и Василисы Егоровны Мироновых. Им свойственны бесконечная доброта, сердечность, простодушие и удивительная душевная щедрость. Их любовь безыскусна и бесхитростна, но она оказывается крепче стали и сильнее смерти. Безукоризненная честность и твердость нравственных принципов отличают Андрея Петровича Гринева. Да и Андрей Карлович Р., оренбургский губернатор, — в общем, добродушный старик. Но и пугачевцы вовсе не кажутся закоренелыми злодеями. Пушкин часто отмечает их внешнюю и внутреннюю привлекательность. Добрые порывы оказываются свойственны им, казалось бы, в самые неподходящие моменты: «Меня притащили под виселицу. „Не бось, не бось“, — повторяли мне губители, может быть и вправду желая меня ободрить» (308). И уж совсем непривычным для читателя оказался образ Пугачева — предводителя восстания. Он не похож ни на кровавого насильника, заслужившего кару за свои преступления, ни на идеализированного благородного разбойника — любимого героя романтиков.

Пушкин очень хорошо знал биографию Емельяна Пугачева (исторического прототипа интересующего нас персонажа). В ходе работы над «Историей Пугачевского бунта» писатель в подробностях изучил особенности характера, своеобразие личности этого непростого человека. Однако, работая над романом, он практически не воспользовался этим богатейшим материалом. Очевидно, психологический портрет Пугачева как конкретной личности, живущей индивидуальной внутренней жизнью, не являлся художественной задачей Пушкина. В образ героя писатель вкладывает какой-то другой смысл. Какой же?

Прежде всего, исследователи обращают внимание на то, что, создавая своего Пугачева, Пушкин очень широко опирается на фольклорные традиции. Героя окружает поэтическая атмосфера народных песен, сказок, легенд и преданий. Его речь лишена индивидуальной характерности, заметно опозитивирована, ей свойственна особая мелодичность, ритмичность, яркая образность. Она насыщена пословицами, поговорками, прибаутками, характерными для фольклорных жанров постоянными эпитетами, устойчивыми фразеологическими словосочетаниями, инверсиями. В самый важный, кульминационный момент общения с Гриневым, пытаясь объяснить свою жизненную позицию, Пугачев рассказывает старую калмыцкую сказку. Получается, что герой думает и говорит так, как думает и говорит весь народ, он — носитель не индивидуального, но коллективного сознания, выразитель самых сокро-

венных общенародных дум и чаяний. Создавая образ Пугачева, Пушкин использует прием метонимии, в результате отдельный персонаж оказывается воплощением народной души в целом. Именно этот прием является одним из ведущих в фольклоре: былинный богатырь, например, воплощает в себе важнейшие черты общенародного характера. Вот почему и портрет героя лишен сколько-нибудь ярких индивидуальных черт. В описании внешности Пугачева постоянно повторяются две-три детали: черная борода, сверкающие (горящие, блистающие) глаза, широкие плечи. В итоге читатель видит перед собой не конкретного человека с неповторимым характером, а обобщенный образ удалого доброго молодца из народной разбойничьей песни. Особую драматичность и поэтичность придают образам Пугачева и пугачевцев цветовые лейтмотивы. Герои постоянно являются читателю в отсветах красного и золотого цветов. То Пугачев одет в красный кафтан и шапку с золотыми кистями, то он сидит в избе со стенами, оклеенными золотою бумагой в том же красном кафтане, то его окружают соратники с «красными разгоряченными рожами» и т.д. Устойчивость этих цветовых импульсов приводит к актуализации символического их значения, закрепленного в многовековой народной традиции: золотой цвет — символ княжеской, царской власти, красный — цвет крови, но и символ жизни и красоты. Художественные функции портрета в пушкинском романе — тема особого, специального разговора, в данной статье мы лишь упомянем об очень плодотворной, на наш взгляд, мысли Н. К. Гея, предлагающего рассматривать портрет как повествовательное «событие» в рамках специфической идеографической системы, фактор «внутреннего» сюжета романа, определяемого «драматургией» встреч двух главных героев — Гринева и Пугачева [Гей 2008: 362–364].

Наконец, отметим глубинную фольклорную основу самого сюжета «Капитанской дочки». Гениальная Марина Цветаева одной из первых заметила, что она определяется древним архетипом, связанным с идеей взаимоотношений между мифологическим тотемным предком и его потомком [Цветаева 2006]. Эта мифологема хорошо знакома нам по известной сказке об Иване-царевиче и сером волке. Волк-оборотень помогает герою сказки, не только расплачиваясь за причиненный ему ущерб (съеденного коня), но и в согласии с древними законами родовой, кровной связи. В облике Пугачева есть черты неуловимо странные, напоминающие что-то волчье. Особенно обращают на себя внимание его горящие глаза (кстати, таковы они у всех пугачевцев, не случайно в пленном башкирце капитан Миронов увидел «старого волка»). Вспомним и первое его появление в романе: «Вдруг увидел я что-то черное. „Эй, ямщик! — закричал я, — смотри: что там такое чернеется?“ Ямщик стал всматриваться.

„А бог знает, барин,- сказал он, садясь на свое место,- воз не воз, дерево не дерево, а кажется, что шевелится. *Должно быть, или волк или человек*“» (курсив наш — Т. Л.) (268). Образ волка богат архетипическими ассоциациями: «В мифологических представлениях многих народов Евразии и Северной Америки образ **Волка** был преимущественно связан с культом предводителя боевой дружины (или бога войны) и родоначальника племени» [Мифы народов мира 1994: 242]. У В. И. Даля читаем: «**Водырь** [род.-я], **вожатый**, **вожатай** м., **вожатка** ж. проводник слепцов, коноводов, передовая скотина в стаде. [Даль 1998: 546]. Пушкинский Пугачев — и порождение народной стихии, и одна из форм ее проявления: «...не только он делает восстание, но и восстание делает его, образуя из него вождя, полководца, правителя» [Гуковский 1957: 377]. В связи с этим особый смысл получает логика его взаимоотношений с Гриневым и Машей. Подобно сказочному волку — мифологическому родоначальнику и покровителю, Пугачев помогает героям преодолеть препятствия, мешающие их соединению и действительно оказывается чуть ли не посаженным отцом Маши. Наконец, нельзя не вспомнить вещей сон Петруши, в котором Пугачев является *вместо отца* и призывает героя под свое *благословение*. В результате Гринев и Пугачев оказываются связанными какими-то странными, чуть ли не родственными отношениями. Таким образом, сюжет романа выводит читателя к древнейшим пластам национальной культуры, к пониманию исконной, стихийной близости принадлежащих к ней героев.

В какой-то момент Пугачев оборачивается к читателю и иной своей ипостасью, тоже сказочной, но связанной с другими архетипами. Здесь Пушкину пришлось на помощь имя героя. Сожалея о трагической судьбе своего знакомца, Гринев неожиданно называет его в уменьшительной форме: «Емеля, Емеля! — думал я с досадою, зачем не наткнулся ты на штык или не подвернулся под картечь? Лучшего ничего не мог бы ты придумать» (350). Круг читательских ассоциаций, связанных с именем *Емеля*, достаточно ясен. Страшноватый, грозный, герой вдруг оборачивается простодушно-лукавым «мужичком», лихо замахнувшимся на царский трон в вечной, исконно русской надежде на чудо, великое «авось». Все сказанное заставляет нас воспринимать образ Пугачева как своеобразную квинтэссенцию и ярчайшее выражение народной души и народного сознания,

Последовательно проводя через весь роман антитезу двух социальных лагерей, писатель сумел выявить и их исконное единство. Мы уже отметили мотив глубинной, кровной связи между главными героями романа. Обращали мы внимание и на то, что речь Пугачева и пугачевцев выдержана в фольклорно-поэтическом стиле. Но и герои-дворяне ши-

роко пользуются теми же речевыми клише, например, пословицами и поговорками. Василиса Егоровна буквально пересыпает ими свою речь: «А ты, мой батюшка,... не печалься, что тебя *упекли* в наше захолустье. Не ты первый, не ты последний. *Стерпится, слюбится*» (здесь и далее курсив наш — Т. Л.) (275). Отец Гринев напутствует сына: «...помни пословицу: *береги платье снову, а честь смолоду*» (262). Иван Игнатьич молодецки отвечает на опасения комендантши: «... *Авось* дадим отпор Пугачеву. *Господь не выдаст, свинья не съест*» (298). Пословица — жанр, имеющий самое прямое отношение к народному мировоззрению, многовековой народной мудрости. Вот и получается, что во многом понимают жизнь герои одинаково, у них есть и общие представления о добре и зле, о самых общих, философских законах мирового устройства, они — носители единой ментальности, они — нация, органическое целое. Тем страшнее трагедия, которую переживает нация, расколота надвое жестокими объективными социальными законами.

Пушкина мучает мысль о роковом и неизбежном взаимном ожесточении обеих сторон. Как страшно меняется облик наших любимых героев в момент решительных столкновений! Вот добрейший, милейший Иван Кузьмич Миронов со знанием дела (не в первый раз) принимается за пытку пленного башкирца. Вслушаемся в его слова: «Эхе! <...> Да ты, видно, старый волк, побывал в наших капканах. Ты, знать не впервой уже бунтуешь, коли у тебя так гладко выстрогана башка. Подойди-ка поближе; говори, кто тебя подослал? <...> Якши <...> Ты у меня заговоришь. Ребята! Сымите-ка с него дурацкий полосатый халат да выстрочите ему спину. Смотри ж, Юлай: хорошенько его!» (301) Иван Кузьмич не способен увидеть в башкирце *человека*, а потому позволяет себе совершать по отношению к нему такие действия, которых он никогда не позволил бы себе в среде *своих*. Но и башкирец, в свою очередь, без всяких колебаний и сомнений принимает участие в казни капитана Миронова, потому что и для него представители противоположной стороны — не люди, и к ним не приложимы соображения гуманности, справедливости, сострадания. Герои безжалостно истребляют друг друга — такова жестокая логика волчьего мира. При этом никто из них не испытывает личной ненависти к конкретным врагам, а потому при случае они могут вдруг повести себя совсем неожиданно. Вот, например, урядник Максимыч — один из прямых виновников гибели капитана Миронова, указавший на него Пугачеву в момент расправы и затем охотно перешедший на сторону восставших. Но этот же «предатель» Максимыч рискует жизнью, чтобы доставить Петруше письмо Маши, искренне сочувствуя ей. В итоге сталкиваются в романе не «хорошие» и «плохие»

герои, но люди, разделенные объективными социальными обстоятельствами.

В связи с этим заслуживает внимания старый спор о том, кому, автору или герою, принадлежат в романе знаменитые слова: «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Решение этого вопроса зачастую оказывается связанным с желанием, порой неосознанным, определить, *на чьей стороне автор романа?* Постараемся избежать соблазна простых решений. Начнем с того, что повествование в романе ведется от лица Петра Андреевича Гринева. Следовательно, и знаменитая фраза принадлежит ему. Совпадает ли позиция героя с позицией автора романа?

Разрабатывая эстетические принципы новой, реалистической, художественной системы, Пушкин настойчиво приучал читателя к идее нетождественности сознания героя и автора. Точка зрения героя оказывается лишь одним из возможных вариантов отношения к миру, но исчерпать все многообразие бытийных смыслов она не может. Авторское понимание действительности воплощается в самой художественной структуре произведения, в частности, в логике развития сюжета, характере развязки, в системе образов и т.д. Поэтому далеко не случайным представляется активное использование в романе разного рода параллелизмов как на уровне фабульных линий (Пугачев — Гринев, Екатерина — Маша), так и на уровне прямых перекличек между конкретными сценами, эпизодами. Ключевой в данном случае является прямая соотнесенность двух военных советов, состоявшихся в мятежной слободе и в Оренбурге. Каждый создан для того, чтобы принять решение, имеющее первостепенное значение для той и другой стороны. Оба изображены сквозь призму восприятия Петруши Гринева. Читатель сразу может заметить, что соотнесены сцены по принципу контраста. На Оренбургском совете не оказалось ни одного сведущего в военном деле специалиста, кроме губернатора и Петруши. Пугачев собирает казацких старшин, непосредственно командующих отрядами восставших. Участников совета в Оренбурге соблюдение служебной субординации волнует гораздо больше, чем последствия принятого ими решения. Их возмущает инициативность Петруши, посмевшего предлагать решительные меры по защите города. На совете у Пугачева все обходятся между собой «как товарищи», «хвастают» и «свободно оспаривают Пугачева». Оренбургский губернатор присоединяется к осторожному большинству, не смея брать на себя ответственность за судьбу горожан. Пугачевцы принимают «дерзкое» решение, которое чуть было не увенчалось успехом. Контраст виден даже в мелочах: пресной «чашке чая», которой угощает своих гостей губернатор, пугачевцы предпочитают штофы с вином. Губернские чиновники обращаются друг к другу исключительно офи-

циально: «господин коллежский советник», «господин прапорщик» и т.д. Мы не слышим ни одного имени, не видим их лиц, их глаз. Речь губернатора, монотонная и невыразительная, представляет собой сплошные унылые цитаты из воинских уставов и артикулов. Пушкинская тенденциозность в описании оренбургского совета будет более заметной, если мы сопоставим его с реальными историческими фактами. Как известно, 7 октября 1773 в Оренбурге действительно состоялся военный совет, на котором присутствовали не только чиновники (как у Пушкина), но и большое количество офицеров высокого ранга, в том числе генерал-майор К. И. Валленштерн и губернатор генерал-майор И. А. Рейнсдорп. Именно офицеры настаивали на оборонительной тактике, что и было сделано. Во время осады обороняющиеся действовали достаточно профессионально и сумели постепенно собрать значительные силы (до семи тысяч солдат, до ста пушек) [См. подробнее: Оренбургская пушкинская энциклопедия 1977: 295–290]. Пушкин хорошо знал эти факты. Отметим также, что Пушкин настойчиво называет губернатора *немцем*, между тем прототип Андрея Карловича Р\*\*\* И. А. Рейнсдорп был датчанином, что опять же было хорошо известно автору романа. Очевидно, писатель использует слово *немец* в его простонародном значении («чужой», «не наш»), стремясь ярче выявить глубокую внутреннюю чуждость представителя государственной власти глубинным основам народной, национальной жизни. Не случайно в его речи и поведении подчеркнуты иноземные элементы.

По контрасту с безликими, бездушными чиновниками пугачевцы кажутся особенно живыми и естественными. У них «красные рожи», «блистающие глаза», они одеты в цветные рубашки. Удивительно органичен сам Пугачев, тщетно старающийся выглядеть величественным и постоянно сбивающийся с официального тона на приятельски-задушевный: «Он часто обращался к человеку лет пятидесяти, называя его то графом, то Тимофеичем» (313). Особую поэтичность сцене придает старинная песня, авторство которой народное предание приписывает известному в XVIII веке разбойнику Ваньке Каину. Гринев, захваченный этой стихийной мощью и энергией, не может удержаться от невольного восхищения: «Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам и без того выразительным, — все потрясло меня каким-то *пишущим ужасом*» (314). Лейтмотивом через всю сцену проходит образ виселицы (идя на совет, Петруша проходит мимо виселицы с телами повешенных, о виселице поется в песне пугачевцев, унылые их лица несут на себе печать предчувствия смерти на виселице). Пушкин придает всему эпизоду трагический характер — кровавая дорога ведет пугачевцев только к гибели. Но автор не может не

сочувствовать своим героям, не восхищаться их мужеством и отвагой. Понимает он и неизбежность жестоких социальных коллизий. Но столь же живое сочувствие вызывают у него и «простые» представители дворянского мира — Гринева, Миронова. Их образы овеяны такой же поэтичностью, так же полны жизни. Пушкину удалось с неслыханной для его времени глубиной выявить масштабы трагедии, которую переживает расколота нация, показать ужас гражданской войны, в которой не может быть правых и виноватых, победителей и побежденных.

На эту трагедию писатель стремится взглянуть сквозь призму вечных, высших гуманистических ценностей. Именно о них заставляют нас задуматься взаимоотношения главных героев романа — дворянского мальчика Петруши Гринева и предводителя мятежной крестьянской массы Пугачева. Для каждого из них эта встреча стала поворотным моментом в судьбе. Мы уже отмечали, что именно невольное участие в событиях народного бунта резко изменило представления Гринева о жизненных ценностях и определило всю логику дальнейшей эволюции его характера. Но и для Пугачева общение с этим мальчиком не прошло бесследно. Помогая Петруше обрести любовь и счастье, Пугачев, очевидно, открыл в себе дотоле, глубоко скрытую от чужого глаза, а может быть, и самому ему неизвестную душевную щедрость и доброту. Безотчетная симпатия, которую герои почувствовали друг к другу с первой встречи, постепенно переросла в чувство глубокой привязанности и любви. Любопытно, что импульс, определивший именно такой поворот в их отношениях, исходит от Петруши. Именно он с ласковой участливостью обращается к подозрительному бродяге: «Что, брат, прозяб?» (270). Это он заботится о том, чтобы «вожатого» накормили, напоили, «с охотою» исполняет просьбу бродяги о «стакане вина» и, наконец, желая отблагодарить выручившего его из беды человека, одаривает его знаменитым заячьим тулупчиком. Наивному Петруше кажется, что «мужичок» очень обрадован его подарком. Между тем, как помним, тулупчик оказался безнадежно мал Пугачеву и вряд ли ему пригодился. Нет, не тулупчик стал причиной удивительной сцены, разыгравшейся в момент прощания: «Он проводил меня до кибитки и сказал с низким поклоном: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель!» (272). Это Пугачев, бунтовщик и глава бунта, низко кланяется и призывает на голову случайного попутчика-мальчишки божье благословение! Видимо, не так уж часто слышал он по отношению к себе простые человеческие слова участия и сочувствия. Сравним, хотя бы, реплики Петруши с причитаниями Савельича, не жалеющего бранных слов в адрес вожатого: «Зачем ему твой заячий тулуп? Он его пропьет, собака, в первом кабаке <...> Бога ты не боишься, разбойник!

<...> Заячий тулуп почти новешенький!<...> И добро бы кому, а то *пьянице огололему!*» (272) Очевидно, именно такой стиль общения более привычен Пугачеву, отметим, однако, его добродушие — он ни словом не задел Савельича, обращаясь к нему с ласковой снисходительностью: «Это, старинушка, уж не твоя печаль,— сказал мой бродяга,— пропью ли я или нет. Его благородие мне жалует шубу со своего плеча: его на то барская воля, а твое холопье дело не спорить и слушаться» (272). Отметим попутно, как в устах Пугачева пустяковый подарок превращается в фольклорно-сказочный акт одаривания («шуба» с барского «плеча»). Такая игра словами позволяет выявить сложное переплетение сюжета «внешнего» (авантюрный характер эпизода с «заячьим тулупом») и «внутреннего» (драматургия взаимоотношений Гринева и Пугачева) (Гей 2008: 364).

Оказавшись в катастрофических обстоятельствах, рискуя своей жизнью, Петруша остается верен принципу человечности по отношению к любому, не зависимо от ситуации. Сравним два диалога. Вот как говорят между собой Пугачев и капитан Миронов: «Пугачев грозно взглянул на старика и сказал ему: "Как ты смел противиться мне, своему государю?" Комендант, изнемогая от раны, собрал последние силы и отвечал твердым голосом: „Ты мне не государь, ты вор и самозванец, слышь ты!“» (308) И вот другой диалог:

«Я отвечал Пугачеву: „Слушай; скажу тебе всю правду. Рассуди, могу ли я признать в тебе государя? Ты человек смысленный: ты сам увидел бы, что я лукавствую“.

— Кто же я таков, по твоему разумению?

— Бог тебя знает; но кто бы ты ни был, ты шутишь опасную шутку.

Пугачев взглянул на меня быстро. „Так ты не веришь, — сказал он, — чтоб я был государь Петр Федорович? Ну, добро. А разве нет удачи удалому? Разве в старину Гришка Отрепьев не царствовал? Думай про меня что хочешь, а от меня не отставай. Какое тебе дело до иного-прочего? Кто ни поп, тот батька. Послужи мне верой и правдою, и я тебя пожалую и в фельдмаршалы и в князья. Как ты думаешь?“

— Нет, — отвечал я с твердостью. — Я природный дворянин; я присягал государыне императрице: тебе служить не могу. Коли ты в самом деле желаешь мне добра, так отпусти меня в Оренбург.

Пугачев задумался. „А коли отпущу, — сказал он, — так обещаешься ли по крайней мере против меня не служить?“

— Как могу тебе в этом обещаться? — отвечал я. — Сам знаешь, не моя воля: велят идти против тебя — пойду, делать нечего. Ты теперь сам начальник; сам требуешь повиновения от своих. На что это будет похоже, если я от службы откажусь, когда

служба моя понадобится? Голова моя в твоей власти: отпустишь меня — спасибо; казнишь — бог тебе судья; а я сказал тебе правду» (315–316).

Казалось бы, оба ответа персонажей на предложение «послужить» народному «царю» имеют один и тот же смысл. Почему же Пугачев так поразному на них реагирует — Ивана Кузьмича, разъярившись, отправляет на виселицу, а Петрушу отпускает? Неужели только из-за тулупчика? Внимательно вчитавшись в слова героев, мы увидим принципиальное различие их ответов. Капитан Миронов отвечает предельно жестко, оскорбляет Пугачева, подчеркивая, что видит в нем только негодяя, вора, глубокое презрение звучит в заключительном «слышь ты!» Тем самым он исключает любую возможность диалога с Пугачевым — два волка могут только сцепиться в смертельной схватке. Петруша, будучи так же, как и Иван Кузьмич, человеком чести, разумеется, тоже отвергает возможность спасти себе жизнь ценой измены. И для него неприемлем выход, предложенный перепуганным Савельичем: «Батюшка, Петр Андреич!... Не упрямясь! Что тебе стоит? Плюнь, да поцелуй у злод... (тьфу!) поцелуй у него ручку!» (309) (Именно так поступит бесчестный Швабрин). Однако, отвечая Пугачеву, Гринев обращается к нему как к человеку умному, объясняет свой отказ, поскольку уверен, что собеседник способен понять, что такое присяга и слово чести. Наконец, Петруша предполагает, в Пугачеве способность быть добрым и великодушным по отношению к врагу. И волк на наших глазах снова оборачивается человеком: «Так и быть,- сказал он, ударяя меня по плечу. — Казнить так казнить, миловать так миловать. Ступай себе на все четыре стороны и делай что хочешь» (316).

Так от главы к главе все ярче выявляется глубинная сущность характера Петруши Гринева — его удивительная доброта и человечность. Вспомним его трогательные, почти сыновние чувства по отношению к Савельичу — своему крепостному слуге. Никогда не позволяет он себе обратиться к Савельичу так, как например, его отец, Андрей Петрович: «Стыдно тебе, старый пес, что ты, невзирая на мои строгие приказания, мне не донес о сыне моем Петре Андреевиче <...> Так ли ты исполняешь свою должность и господскую волю? Я тебя, старого пса! Пошлю свиной пасти за утайку правды...» (292). Только один раз, подвыпив, накричит Петруша на верного дядьку после бильярдного проигрыша. И как же стыдно будет ему после, как искренне он попросит у своего крепостного (!) прощения: «Ну, ну, Савельич! Полно, помиримся, виноват; вижу сам, что виноват. Я вчера напроказил, а тебя напрасно обидел. Обещаюсь вперед вести себя умнее и слушаться тебя. Ну, не сердись; помиримся» (266).

Разительным контрастом ко всему происходящему становятся и переживания Петруши в сцене

пытки башкирца. Выше мы уже обращали внимание на характер поведения и речи капитана Миронова в этой сцене. Петруша никак не может разделить его презрения и ненависти по отношению к пленному: «Я взглянул на него и содрогнулся. Никогда не забуду этого человека» (300). Глубокое сочувствие вызывает у героя «несчастный старик». Именно пережитое в этот момент потрясение навсегда поселило в душе Гринева ненависть к любому насилию человека над человеком: «Молодой человек! Если записки мои попадутся в твои руки, вспомни, что лучшие и прочнейшие изменения суть те, которые происходят от улучшения нравов, без всяких насильственных потрясений» (301). Перед обаянием этой человечности и не смог устоять закоренелый мятежник Пугачев, доброта юного мальчика растопила его сердце и вызвала ответный могучий поток щедрости, великодушия, благородства и любви.

Однако общение с Гриневым не прошло бесследно и для самосознания Пугачева. Обратимся к эпизоду, кульминационному в развитии романного сюжета — Пугачев, пытаясь сформулировать и объяснить свою жизненную позицию, рассказывает Гриневу калмыцкую сказку. Он с нетерпением ждет реакции собеседника — мнение Гринева стало для него очень важным и он жаждет услышать слова одобрения и восхищения: «- Какова калмыцкая сказка? — Затеялива, отвечал я ему. — Но жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину. Пугачев посмотрел на меня с удивлением и ничего не отвечал» (338). В этом удивленном молчании Пугачева кроется многое. Смелый ответ шестнадцатилетнего мальчика заставил его вдруг взглянуть на всю свою страшную жизнь совсем по-новому. Кровавая дорога мести, насилия, убийства оказалась несовместимой с мечтой о торжестве справедливости. Видимо, после этого разговора в душе Пугачева совершился какой-то переворот, он утратил уверенность в правильности того, что он делает. Не случайно далее в романе речь пойдет уже только о поражениях и гибели Пугачева. Возможно, и перед смертью он продолжал мучительно размышлять о словах Гринева — прощальный его кивок Петруше в момент казни говорит читателю о многом.

Откуда же в Петруше Гриневе такая покоряющая доброта, удивительная для шестнадцатилетнего недоросля мудрость? Конечно, многое можно объяснить семейным воспитанием. Чувство долга, родовой и сословной чести, безусловно, заложено в нем отцом. В начале романа мы читаем о том, что Андрей Петрович Гринев в молодости блистательно начал военную карьеру, однако, прервал ее, выйдя в отставку при графе Минихе. Намек на особые обстоятельства этой отставки в романе достаточно прозрачен: как известно, фельдмаршал Миних угодил в двадцатилетнюю ссылку, отказавшись прися-

гать Елизавете Петровне, свергшей малолетнего законного императора Иоанна Антоновича и оказавшейся самозванкой на российском троне. Очевидно, и Андрей Петрович Гринев оказался в числе немногих сохранивших верность присяге. Между тем, он, по-видимому, представитель рода знатного: в числе его близких родственников числится гвардии майор князь Б., протекции которого оказывается достаточно для того, чтобы определить Петрушу в привилегированный Семеновский полк (358). В старом Гриневе очень сильно чувство родовой чести, весть об измене сына стала страшным ударом для него: «Не казнь страшна: пращур мой умер на лобном месте, отстаивая то, что почитал святынею своей совести; отец мой пострадал вместе с Волынским и Хрущевым. Но дворянину изменить своей присяге, соединиться с разбойниками, с убийцами, с беглыми холопьями!... Стыд и срам нашему роду!...» (355). Любопытно, что гнев Андрея Петровича, узнавшего о намерении Петруши жениться на Маше, не вяжется с его собственной жизненной практикой: сам он, как известно, по выходе в отставку женился на дочери бедного провинциального дворянина. Выгоды брак не принес, следовательно, был совершен по любви. Сын и в этом повторяет отца.

Многому смог научиться Петруша и у капитана Миронова. И все же заметно, что понимание чести у Андрея Петровича и Ивана Кузьмича иное, чем у Петруши. С их точки зрения бесчестно изменить присяге, данному слову, но при этом для дворянина нет ничего бесчестного в обращении «старый пес» по отношению к преданному слуге, нет ничего чудовищного в пытке бунтовщика. Ясно, что ни от кого из этих героев не мог Петруша получить собственного ему глубокого понимания человеческой души, твердого убеждения в том, что подлинные нравственность и гуманизм не могут быть загнаны в узкие рамки социальных, сословных интересов. Таким образом, обстоятельства объясняют нам в характере героя очень многое, но далеко не все.

Пожалуй, окончательное понимание души героя приходит к читателю тогда, когда он узнает об его увлечении литературным творчеством. Впервые поэтическое дарование проснулось в нем в первые месяцы пребывания в крепости, возможно, не без влияния едва расцветшей любви. Одним из ранних образцов его лиры, безжалостно осмеянным Швабриным, читатель может насладиться в четвертой главе. Однако поэтический пыл не угас в юном стихотворце. Поэзия навсегда стала неотъемлемой частью душевной жизни героя. С присущей ему скромностью Петр Андреевич замечает: «Опыты мои, для тогдашнего времени, были изрядны, и Александр Петрович Сумароков, несколько лет после, очень их похвалял» (281). Заметим, что удостоиться похвалы А. П. Сумарокова, критика весьма взыскательного, могли только действительно хоро-

шие стихи. Да и стиль Гринева — автора записок — изобличает человека, великолепно владеющего пером и обладающего незаурядным литературным талантом. Между тем, как помним, Пушкин был абсолютно убежден в неразрывном единстве красоты и нравственности. Вот теперь становится понятно, откуда в Петруше Гриневе доброта и человечность, покоровившие Пугачева. Но талант не может быть объяснен влиянием обстоятельств, это дар природы. Таким образом, в «Капитанской дочке» Пушкин утверждает: характер человека обусловлен жизненными обстоятельствами во многом, но далеко не во всем. А потому не все в человеческой душе поддается анализу и объяснению, есть в ней и необъяснимое, иррациональное, лишь прозреваемое чутьем писателя начало.

Все это заставляет нас еще раз вдуматься в диалектику характера и обстоятельств в позднем пушкинском творчестве. В частности, обращает на себя внимание ярко выраженная активность жизненной позиции героев. В самом деле, ни Пугачев, ни Гринев не являются пассивными натурами, подчиняющимися неумолимой логике жизни. Возглавив народное восстание, Пугачев предпринимает отчаянную попытку изменить мир, воздействовать на обстоятельства. Но и Гринев упорно пишет свои записки с той же самой целью! Он стремится силой своего слова воздействовать на умы современников и потомков, побудить их к нравственному самоочищению, что, по его убеждению, является единственным способом изменения мира к лучшему. Удалось ли это героям «Капитанской дочки»?

Обратимся к финалу романа. Из него мы узнаем, что потомство Петра Андреевича Гринева «благоденствует» в деревеньке, принадлежащей десяти помещикам. Ясно, что состояния дед внукам не оставил, поскольку жизнь свою посвятил другим целям. Однако внуки хранят о нем благодарную память. Они не уничтожили, оставшиеся после деда записки, но бережно сохранили их. Один из внуков не пожалел усилий, чтобы разыскать издателя, который заинтересовался бы этими записками, и добился того, чтобы они увидели свет. Хороших внуков воспитал Петр Андреевич Гринев! А сколько молодых читателей задумается над его строками и, может быть, изменит свое отношение к жизни, свое понимание ее смысла! Чем больше будет таких людей, тем труднее будет злу править миром. Видно, не зря была прожита эта жизнь. Но в таком случае не зря прожил свою жизнь и Пугачев, ведь не будь этой удивительной встречи, не было бы и того Петра Андреевича Гринева, которым мы восхищаемся, и которого любим. Так зрелый Пушкин утверждает идею взаимодействия характера и обстоятельств, значительно усложняющую реалистическую концепцию мира и человека: не только обстоятельства

формируют характер, но и характер способен оказывать на обстоятельства существенное влияние.

Вот и снова пришлось нам задуматься о «бесмысленном и беспощадном» русском бунте. Беспощадность несомненна, но бессмысленность? Ведь именно благодаря историческим обстоятельствам были написаны замечательные записки Гринева. Значит, смысл все-таки был? Но он обнаружился не там, где мы его привыкли искать. В рамках короткой человеческой жизни те или иные события действительно кажутся бессмысленными, поскольку не приводят к ожидаемым нами результатам. Но история не бессмысленна и у нее своя логика. Смысл истории — сложнейшая философская проблема, пожалуй, впервые поставленная в русской литературе именно Пушкиным. Она заставляет читателя задуматься о своей ответственности перед историей, которую делаем мы сами.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Газетдинов Н. И.* Реализация принципа презумпции невиновности в уголовном судопроизводстве России // Журнал российского права. — 2005.- № 1. — С. 68–74.

#### Данные об авторе

Татьяна Анатольевна Ложкова — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: lozhkova@eka-net.ru

#### About the author

Tatyana Anatolyevna Lozhkova is a Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University.

*Гей Н. К.* Пушкин-прозаик. Жизнь — Творчество — Произведение. — М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2008. — 488 с.

*Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М.: Гослитиздат, 1957. — 416 с.

*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1: А-З / под ред. Проф. И. А. Бодуэна де Куртене. — М.: Терра-Книжный клуб, 1998. — 912 с.

*Лотман Ю. М.* Идеальная структура «Капитанской дочки» // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1988. — С. 107-123.

*Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). — Л.: Худож. лит., 1982. — 463 с.

*Мифы народов мира:* Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М.: Рос. энциклопедия, 1994. — Т. 1. — А-К. — 671 с.

*Оренбургская пушкинская энциклопедия.* — Оренбург: Печатный дом «Димур», 1977. — 520 с.

*Петрунина Н. Н.* Проза Пушкина: Пути эволюции. — Л.: Наука, 1987. — 335 с.

*Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Л.: Наука, 1977–1979. — Т. 6. Художественная проза. — 1978. — 575 с.

*Цветашева М. И.* Мой Пушкин. — СПб.: Азбука-классика, 2006. — 224 с.

А. Н. Кудреватых  
Екатеринбург, Россия

## НОВАТОРСТВО Н. М. КАРАМЗИНА-ПСИХОЛОГА В ПОВЕСТИ «ОСТРОВ БОРНГОЛЬМ»

**Аннотация.** В статье рассмотрен вопрос о поиске Н. М. Карамзиным художественных средств, позволяющих запечатлеть сложные, тонкие эмоциональные состояния, не поддающиеся рациональным определениям. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю раскрыть глубинные уровни сознания персонажей.

**Ключевые слова:** Н. М. Карамзин, «Остров Борнгольм», «готический роман», баллада, таинственное.

A. N. Kudrevatyh  
Yekaterinburg, Russia

## INNOVATIONS OF N.M. KARAMZIN AS A PSYCHOLOGIST IN THE NOVEL «BORNHOLM-ISLAND»

**Abstract.** The article considers the artistic means, used by N.M.Karamzin to impress complex and subtle emotional conditions which could not be rationally defined. The use of the elements of ballad poetics allows the writer to reveal the inner levels of a personage's conscious.

**Key words:** N. M. Karamzin, "Bornholm-Island", gothic novel, ballad, mystery.

Повесть «Остров Борнгольм» по общему мнению, стоит особняком в творчестве Н. М. Карамзина. От остальных произведений писателя ее отличает особая атмосфера загадочности, таинственности.

В отечественной науке довольно основательно изучен вопрос о литературных источниках, на которые ориентировался Карамзин во время работы над своим произведением [Крестова 1961; Вацуру 1969 и др.]. Традиционным стало ее восприятие в контексте развития жанровой линии «готического» романа в его «сентиментальной» модификации (К. Рив, Радклиф, Ш. Смит) [Вацуру 2002]. Не ставя перед собой задачи изучения жанровых процессов в карамзинской прозе, тем не менее, отметим, что творческие поиски писателя отнюдь не являются простым следованием известным образцам. В. Э. Вацуру справедливо указывает: «К моменту появления повести («Остров Борнгольм» — А.К.) русская литература <...> уже была знакома с крупнейшими произведениями раннего периода развития готического романа — но классические образцы жанра еще не были созданы или не могли быть известны Карамзину <...> В каком-то отношении Карамзин даже предвосхищал традицию классической готической литературы или, во всяком случае, шел ей параллельно, — и это неудивительно, так как литературная техника готического романа подготавливалась исподволь <...>» [Вацуру 2002: 83].

Указываются и русские корни сюжетов. Так, Л. П. Крестова напоминает, что в средневековой рукописной русской литературе были распространены произведения, затрагивавшие тему преступной любви брата и сестры. Но, по ее мнению, именно Карамзин придал этому сюжету новую трактовку: «Впервые в русской художественной литературе Карамзин ставит в повести „Остров Борнгольм“

сложную философскую проблему о противоречии между законами природы и законами общественной жизни, о „гибельной власти“ человека над человеком <...> Что же касается трактовки Карамзина, герой которого „убит роком“, то она как бы предвосхищает позднейшую трактовку французских и английских романтиков „Рене“ Шатобриана и „Каина“ Байрона“» [Крестова 1961: 211].

С нашей точки зрения, в повести «Остров Борнгольм» Карамзин заявляет о себе как о новаторе в области художественного психологизма, произведение является этапным в творческой эволюции писателя.

Уже в ранних произведениях Карамзина обнаружился интерес к поэтике таинственного. В частности, в повести «Бедная Лиза» он активно использовал прием недоговаривания, умолчания в ситуациях, когда либо сами герои, либо личный повествователь не могли найти точных слов для передачи сложных и тонких эмоциональных нюансов. Писатель постепенно подошел к пониманию того, что не всегда можно рационально определить процессы, происходящие в душе человека. В «Острове Борнгольм» эта идея получает полное художественное воплощение.

Для начала отметим, что композиционно-сюжетная структура повести несет в себе глубокий содержательный смысл. Субъектная организация отличается особой усложненностью. На первом плане оказывается личный повествователь, пообещавший рассказать читателям занимательную историю: «Друзья! прошло красное лето, златая осень побледнела, зелень увяла, деревья стоят без плодов и без листьев, туманное небо волнуется, как мрачное море, зимний пух сыплется на холодную землю — простимся с природою до радостного весеннего

свидания, укроемся от вьюг и метелей — укроемся в тихом кабинете своем! Время не должно тяготить нас: мы знаем лекарство от скуки. Друзья! Дуб и береза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белом снегом! Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки, и повести, и всякие были.

Вы знаете, что я странствовал в чужих землях, далеко, далеко от моего отечества, далеко от вас, любезных моему сердцу, видел много чудного, слышал много удивительного, многое вам рассказывал, но не мог рассказать всего, что случилось со мною. Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку» (661)<sup>1</sup>.

Автор вспоминает случай, происшедший с ним во время его путешествия по Англии. Он стремится придать своему рассказу видимость достоверности, с этой целью нарочито подчеркивая некоторые географические, бытовые, психологические реалии.

Далее оказывается, что в основе сюжета рассказанной «были» — сведения, почерпнутые автором от ее участников, прежде всего, от загадочного хозяина мрачного замка. Но повествователь отказывается передать ее читателям целиком: «Мы сели под деревом, и старец рассказал мне ужаснейшую историю — историю, которой вы теперь не услышите, друзья мои; она остается до другого времени. На сей раз скажу вам одно то, что я узнал тайну гревзендского незнакомца — тайну страшную!» (673). Возникает парадокс: автор обещал рассказать занимательную историю, но обещания не сдержал. Он знает все детали происшедшего, но читателям их не сообщает. Мы так никогда и не узнаем, что ж произошло между участниками драмы, за что так сурово наказана таинственная узница замка, почему загадочный юноша оказался в далеком изгнании.

В литературоведении мы довольно часто можем встретить утверждение, что в основе трагического сюжета повести лежит ситуация инцеста — преступной любви брата и сестры. Но в самом произведении об этом не сказано ни слова! Мы не знаем, кем являются друг другу три персонажа. Отец и дети? Муж, молодая жена и взрослый сын от первого брака? Или их связывают какие-то другие узы, совсем не родственного характера? Об этом можно только гадать. Но в сущности, это и неважно. На наш взгляд, Г. А. Гуковский очень точно уловил суть карамзинского замысла: «Сюжет „Острова Борнгольм“ обычен для ранней романтической традиции Запада: незаконная страсть двух молодых людей, оправданная автором именно вследствие глубины и искренности чувства. Борьба за свободу человеческой страсти против оков насилия, бывшая внутренним смыслом этого сюжета у передовых

романтиков, не интересует Карамзина. Но он хочет создать впечатление романтического ужаса и тоски в системе определенных образов нового стиля. И вот он строит всю повесть в этом плане. Она таинственна. Мы видим безыменных любовников, несчастных и разлученных. Кто они — мы не знаем. Как их зовут — также. В чем их „вина“, почему „законы“ осуждают их любовь — все скрыто тайной <...> Да этого и не надо знать. Беспокойство, вызываемое недоговоренностью, сгущенность мрачного колорита пропали бы, если бы все было ясно в повести» [Гуковский 1947: 81]. Цель Карамзина — не рассказать ту или иную историю трагических взаимоотношений влюбленных, но раскрыть внутреннее состояние повествователя — носителя сознания, воспринимающего эту историю, которое оказывается очень сложным.

На поверхности повествования явное сострадание путешественника несчастным влюбленным, выраженное с недвусмысленной прямоотой: «„Остров Борнгольм, остров Борнгольм!“ — повторил я в мыслях, и образ молодого гревзендского незнакомца оживился в душе моей. Печальные звуки и слова песни его отозвались в моем слухе. „Они заключают в себе тайну сердца, — думал я, — но кто он? Какие законы осуждают любовь несчастного? Какая клятва удалила его от берегов Борнгольма, столь ему милого? Узнаю ли когда-нибудь его историю?“» (665); «Друзья мои, кого не трогает вид несчастного! Но вид молодой женщины, страдающей в подземной темнице, — вид слабейшего и любезнейшего из всех существ, угнетенного судьбою, — мог бы влить чувство в самый камень. Я смотрел на нее с горестию и думал сам себе: „Какая варварская рука лишила тебя дневного света? Неужели за какое-нибудь тяжкое преступление? Но миловидное лицо твое, но тихое движение груди твоей, но собственное сердце мое уверяют меня в твоей невинности!“» (670). Автор обращается к эмоциональному опыту читателя, предлагая вообразить себя на его месте и тем самым активизируя его сознание.

Помогает настроить читателей на сочувствие героям и изображение внешних проявлений эмоций, таких, как слезы, вздохи, взгляды и т.д. Очень интересна в этом плане сцена встречи путешественника с молодой узницей: «В самую минуту она проснулась — взглянула на решетку увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приблизилась, — потупила глаза в землю, как будто бы собиралась с мыслями, — снова устремила их на меня, хотела говорить и — не начинала <...> Она смотрела на меня неподвижными глазами, в которых видно было удивление, некоторое любопытство, нерешимость и сомнение. Наконец, после сильного внутреннего движения, которое как будто бы электрическим током потрясло грудь ее, отвечала твердым голосом <...>» (671). Особое значение в данном от-

<sup>1</sup> Цит. по: Карамзин Н. М. Избранные сочинения: в 2 т.- Т. 1 — М.; Л.: Худож. лит. 1964 с указанием страницы.

рывке автор придает выражению глаз. Взгляд прекрасной узницы выражает удивление, смятение при виде незнакомца, что, конечно же, естественно. Здесь Карамзину, на наш взгляд, удалось передать сложность переживаемых героиней эмоций. В частности, обратим внимание на то, что она хотела заговорить. О чем? Может быть, ожидала сострадания и сочувствия? А может быть, ей хочется понять происходящее? Почему незнакомец оказался возле ее узилища? Где ее тюремщик? Не случилось ли с ним что-то? Не принес ли ей незнакомец весть об ее освобождении? Или это посещение тайное, и ей принесли весточку от далекого возлюбленного? Но вопрос замирает на устах, поскольку вихрем пронесшиеся в ее сознании мысли разрешились сомнением и разочарованием. Мы только предположили, о чем могла думать героиня. Но в миг встречи двух взоров в ее душе пронеслась целая буря, о силе которой мы можем судить по сравнению его последствий с ударом электрического тока.

Между тем, состоявшийся между персонажами диалог вовсе не отражает всей полноты переживаний героини: «Кто бы ты ни был, каким бы случаем не зашел сюда, — чужеземец, я не могу требовать от тебя ничего, кроме сожаления. Не в твоих силах переменить долю мою. Я лобызаю руку, которая меня наказывает» — „Но сердце твое невинно? — сказал я, оно, конечно, не заслуживает такого жестокого наказания?“ — „Сердце мое, — отвечала она, — могло быть в заблуждении. Бог простит слабую. Надеюсь, что жизнь моя скоро кончится. Оставьте меня, незнакомец!“» (671). Судя по словам героини, для нее все уже решено, она с покорностью приняла наказание и готова его нести до конца. Но на самом деле сомнения и надежды продолжают мучить ее на протяжении всего короткого разговора с посетителем: «Я хотел идти, сказав ей несколько слов, излившихся прямо из души моей, но взор мой еще встретился с ее взором — и мне показалось, что она хочет узнать от меня нечто важное для своего сердца. Я остановился, — ждал вопроса, но он, после глубокого вздоха, умер на бледных устах ее. Мы расстались» (671).

Разумеется, невозможно в этот момент не испытывать сострадания к героине.

Располагает к состраданию и внешность героев: «Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека. В одной руке держал он гитару, другою срывал листочки с дерева и смотрел на синее море неподвижными черными глазами своими, в которых сиял последний луч угасающей жизни. Взор мой не мог встретиться с его взором: чувства его были мертвы для внешних предметов; он стоял в двух шагах от меня, но не видал, не слышал ничего» (662). Худоба, бледность, отрешенность взгляда неподвижных черных глаз — все это признаки наприя-

женного внутреннего состояния: разлука не убила страсти в сердце героя, мыслями и чувствами он находится там, на острове, название которого он постоянно твердит как заклинание.

Благороден и облик хозяина замка, вовсе не похожего на жестокого злодея, преследующего свои жертвы. Напротив, его лицо несет на себе печать страданий, не менее глубоких, чем у разлученных влюбленных: «В углу небольшой комнаты сидел почтенный седовласый старец, облокотившись на стол, где горели две белые восковые свечи <...> Он обнял, посадил меня и, стараясь развеселить мрачный вид свой, уподоблялся хотя ясному, но хладному осеннему дню, который напоминает более горестную зиму, нежели радостное лето. Ему хотелось быть приветливым, — хотелось улыбкою вселить в меня доверенность и приятные чувства дружелюбия, но знаки сердечной печали, углубившиеся на лице его, не могли исчезнуть в одну минуту» (667).

Повествователь делится собственными мыслями и переживаниями с читателями: «Боже мой! — думал я. — Боже мой! Как горестно быть исключенным из общества живых, вольных, радостных тварей, которыми везде населены необозримые пространства природы! <...> И здесь, где пенные волны от начала мира сражаются с гранитными утесами, — и здесь, десница твоя напечатала живые знаки творческой любви и благодати, и здесь, и здесь в час утра розы цветут на лазоревом небе, и здесь нежные зephyры дышат ароматами, <...> и здесь скорбящее сердце в объятиях чувствительной природы может облегчиться от бремени своих горестей! Но — бедная, заключенная в темнице, не имеет сего утешения: роса утренняя не окропляет ее томного сердца, ветерок не освежает истлевшей груди, лучи солнечные не озаряют помраченных глаз ее, тихие бальзамические излияния луны не питают души ее кроткими сновидениями и приятными мечтами» (672). Внутренний монолог передает сложные переживания путешественника после встречи с незнакомкой: здесь и сочувствие к таинственной узнице, и восхищение Творцом, создавшим прекрасный мир, и сожаление о том, что героиня лишена его благодати. Конечно, все это рассчитано на соответствующий эмоциональный отклик читателей.

Наконец, нельзя не упомянуть о чудесной песне молодого незнакомца, пробудившей целую бурю чувств в сердце автора: «Он вздохнул, поднял глаза к небу, опустил их опять на волны морские — отошел от дерева, сел на траву, заиграл на своей гитаре печальную прелюдию, смотря беспрестанно на море, и запел тихим голосом следующую песню (на датском языке, которому учил меня в Женеве приятель мой доктор NN):

Законы осуждают  
Предмет моей любви;

Но кто, о сердце! может  
 Противиться тебе?  
 Какой закон святее  
 Твоих врожденных чувств?  
 Какая власть сильнее  
 Любви и красоты?  
 Люблю — любить век буду.  
 Кляните страсть мою,  
 Безжалостные души,  
 Жестокие сердца!  
 Священная природа!  
 Твой нежный друг и сын  
 Невинен пред тобою.  
 Ты сердце мне дала;  
  
 Твои дары благие  
 Украсили ее —  
 Природа! Ты хотела,  
 Чтоб Лилу я любил!  
 Твой гром гремел над нами,  
 Но нас не поражал,  
 Когда мы наслаждались  
 В объятиях любви. —  
 О Борнгольм, милый Борнгольм!  
 К тебе душа моя  
 Стремится беспрестанно;  
 Но тщетно слезы лью,  
 Томлюся и вздыхаю!  
 Навек я удален  
 Родительскою клятвой  
 От берегов твоих!  
 Еще ли ты, о Лиля!  
 Живешь в тоске своей?  
 Или в волнах шумящих  
 Скончала злую жизнь?  
 Явися мне, явися,  
 Любезнейшая тень!  
 Я сам в волнах шумящих  
 С тобою погребусь» (662-663).

Карамзин использует весьма эффективный прием: сила страсти, бунт души, не желающей подчиняться несправедливым законам человеческого общежития, звучат в песне героя открыто и эмоционально. В авторской душе она вызывает мощный импульс сострадания.

Однако внутреннее состояние путешественника отнюдь не исчерпывается простым сочувствием, состраданием несчастным влюбленным. В сюжетно-композиционной структуре повести обнаруживается некоторое сходство с жанром баллады, о чем уже упоминалось в литературоведении. В частности, на это указывает Ф. З. Канунова: «В "Острове Борнгольм" Карамзин охотно использует характерную для стиля баллад Жуковского фантастику, направленную на более глубокое раскрытие авторского настроения» [Канунова 1996: 115].

Нам кажется, что эта близость имеет более глубокий характер. В частности, мы имеем в виду тот тип лиризма, который представлен в балладе. Как известно, повествователь в данном поэтическом жанре выступает в роли своеобразного «третьего

лица», со стороны наблюдающего за происходящим. Так, еще Гегель рассуждал о возможности особого типа лиризма, когда поэт, обращаясь к внешним предметам, «своим молчанием... может как бы заставить подозревать, что теснится в его затаившейся душе» [Гегель 1958: 318]. Опираясь на его идеи, С. И. Ермоленко делает вывод: «Балладный лиризм есть, таким образом, результат воздействия на субъекта некоего эпического события, реакция души, переживающей свое открытие балладного мира. Отстраненность балладного события от воспринимающего субъекта порождает лирическое переживание, не тождественное со-переживанию, соучастию, которое заставляло бы с волнением следить за перипетиями сюжета. В балладе иной лиризм: человек словно бы остановился перед неожиданно открывшейся ему картиной балладного мира и замер, пораженный увиденным, соприкоснувшись с мистической тайной бытия» [Ермоленко 1996: 265-266].

В повести Карамзина мы встречаем что-то подобное. Воспринимающее драматическую историю сознание повествователя не всегда выражает прямо и полно обуревающие его чувства. Но читатель получает представление о них, благодаря атмосфере таинственного, чудесного.

Уже в самом начале рассказа повествователя о загадочных встречах звучат ноты скрытой тревоги, предчувствия чего-то необычного: «Вместе с капитаном вышел я на берег, гулял с покойным сердцем по зеленым лугам, украшенным природою и трудолюбием, — местам редким и живописным; наконец, утомленный жаром солнечным, лег на траву, под столетним вязом, близ морского берега, и смотрел на влажное пространство, на пенистые валы, которые в бесчисленных рядах из мрачной отдаленности неслись к острову с глухим ревом. Сей унылый шум и вид необозримых вод начинали склонять меня к той дремоте, к тому сладостному бездействию души, в котором все идеи и все чувства останавливаются и цепенеют, подобно вдруг замерзающим ключевым струям, и которое есть самый разительнейший и самый пиитический образ смерти; но вдруг ветви потряслись над моею головою... Я взглянул и увидел — молодого человека, худого, бледного, томного, — более привидение, нежели человека» (662). Вчитаемся внимательнее в текст. Внешне повествователь пребывает в спокойствии, беспечно дремлет на берегу моря. Но пейзаж, открывающийся его взору, несет на себе печать субъективного восприятия. Эпитеты «мрачная», «глухой», «унылый» — знаки состояния не окружающего мира, но души персонажа, испытывающей неясную тревогу, замершей в ожидании, предчувствии чего-то необычного. Движение ветвей — кульминационная точка в этом процессе: обостренные чувства воспринимают внешний незначительный, казалось бы, момент как

сигнал свершения чего-то необычного. Вот почему так остро всматривается повествователь в лицо юноши. В обычном своем настроении он, скорее всего, просто не обратил бы на него внимания, мало ли ходит по берегу людей. Но сейчас он готов к встрече с чем-то важным, каждое изменение в окружающем мире воспринимается как знак присутствия каких-то необычных явлений. Г. А. Гуковский, на наш взгляд, очень тонко заметил специфику образных сцеплений в повести Карамзина: «От зеленых лугов и покойного сердца переход к унылому шуму волн и оцепенению. Появляется герой, овеванный тяжкой тайной. Затем — буря на море, эмоциональная увертюра ко второй части, а вслед за ней Карамзин вводит читателя в атмосферу романтического мрака <...> Затем появляется мрачный древний замок, вызывающий ужас у местных рыбаков» [Гуковский 1947: 80–81].

Странное чувство одолевает путешественника, когда корабль, на котором он путешествует, приближается к острову: «Я смотрел на остров, который неизъяснимо силою влек меня к берегам своим; темное предчувствие говорило мне: „там можешь удовлетворить своему любопытству, и Борнгольм останется навеки в твоей памяти!“» (665). Предчувствия усиливаются в момент посещения мрачного замка: «Все сие сделало в сердце моем странное впечатление, смешанное отчасти с ужасом, отчасти с тайным неизъяснимым удовольствием или, лучше сказать, с приятным ожиданием чего-то чрезвычайного» (667). Обратим внимание на эту фразу. Состояние души повествователя оказывается довольно сложным. Он одновременно испытывает и ужас, и наслаждение едва ли не эстетического порядка, ожидая встречи с чем-то неведомым, но неудержимо влекущим распаленное сознание. Оставшись один в комнате на ночь, путешественник погружается в поток картин, являющихся плодом его разыгравшейся фантазии: «Думал о своем хозяине, о первых словах его: "Здесь обитает вечная горесть", мечтал о временах прошедших, о тех приключениях, которым сей древний замок бывал свидетелем, — мечтал, подобно такому человеку, который между гробов и могил взирает на прах умерших и оживляет его в своем воображении» (668). Но сами картины читателю не представлены, мы можем лишь догадываться об их содержании.

И, наконец, сознание погружается в сон, вернее, переходит из состояния относительной ясности в состояние стихийного и неконтролируемого функционирования, когда из самых глубин души всплывают неясные образы: «Но сон мой не был покоен. Мне казалось, что все латы, висевшие на стене, превратились в рыцарей, что сии рыцари приближались ко мне с обнаженными мечами и с гневным лицом говорили: „Несчастный! Как дерзнул ты пристать к нашему острову? Разве не бледнеют плователи при

виде гранитных берегов его? Как дерзнул ты войти в страшное святилище замка? Разве ужас его не гремит во всех окрестностях? Разве странник не удаляется от грозных его башен? Дерзкий! Умри за сие пагубное любопытство!“ — Мечи застучали надо мною, удары сыпались на грудь мою, — но вдруг все скрылось, — я пробудился и через минуту опять заснул. Тут новая мечта возмутила дух мой. Мне казалось, что страшный гром раздавался в замке, железные двери стучали, окна тряслися, пол колебался, и ужасное крылатое чудовище, которое описать не умею, с ревом и свистом летело к моей постели. Сновидение исчезло, но я не мог уже спать, чувствовал нужду в свежем воздухе, приблизился к окну, увидел подле него маленькую дверь, отворил ее и по крутой лестнице сошел в сад» (669).

В. Э. Вацура обратил особое внимание на важность данного приема: «Начиная с первых „готических“ романов сон героя постоянно получает функцию пророчества <...> С развитием техники намеков и тайн возникает символика сна, не расшифровываемого непосредственно, но содержащего в себе нераскрытое и темное указание на грядущие события <...> Как это характерно для развитого „готического“ романа, сон путешественника в „Острове Борнгольме“ акцентирует тайну, не раскрывая ее» [Вацура 1969: 200].

Нам думается, что сон героя выполняет в повести Карамзина более сложную функцию. Это не только прием, позволяющий усилить момент таинственности, загадочности в сюжете произведения. Заметно, что во время сна реакция героя на окружающий мир не притупляется, но наоборот, становится еще более острой, он начинает видеть за внешними оболочками находящимися вокруг и, казалось бы, таких обычных предметов какой-то другой уровень их бытия, уровень мистический, иррациональный. Его внутреннему взору открывается как бы иное пространство, в котором обычные доспехи, висящие в качестве украшения, на стенах комнаты, оживают, превращаются в рыцарей, угрожающих расправой всем, кто приблизится к острову, а замок оказывается наполненным какой-то таинственной жизнью, звуками, его обитателями оказываются странные, фантастические чудовища. Характерно, что это все тот же замок, но он живет двойной жизнью, и во сне герой оказался способным прикоснуться к ночной, мистической стороне его существования, увидел мир в его иррациональной ипостаси, скрытой от обычного повседневного восприятия.

Как помним, во время прогулки по берегу путешественник тоже ощущал смутные предчувствия и постепенно погрузился в оцепенение, напоминающее сон, прерванный появлением незнакомого юноши. Вернее, оцепенение как бы подготовило его к этому появлению. Но тогда переживания автора были не столь интенсивны. Складывается впечатле-

ние, что они усиливаются, становятся все более глубокими по мере приближения к замку, оказывающему неким фокусом, в котором пересекаются, взаимно проникают друг в друга разные аспекты мирового бытия: обыденный, повседневный, прозаичный, материальный — и высший, таинственный, мистический, где властвуют недоступные человеческому пониманию силы. В особых обстоятельствах, в необычные минуты сознание оказывается способным прикоснуться к этому миру, что и происходит с карамзинским путешественником.

В связи с этим, на наш взгляд, возможна корректировка представлений об авторской концепции, определяющей пафос произведения. В. Э. Вацуро характеризует ее так: «Конфликт между законами "морали" и законами "природы" и "сердца" принципиально неразрешим, антиномичен, так как рок, тяготеющий над героями Карамзина, не есть только нечто внешнее, но заключается и в глубинах их собственного сознания. "Заблуждение" не может быть осознано как заблуждение, ибо для этого нужно подняться на новый уровень просвещенности. Силой же этого заблуждения преступление и добродетель оказываются почти тождественны. Рассказчик отказывается от суждений насчет увиденного, ибо никакого суда над какой-либо одной стороной произнести он не может. Его позиция лежит за пределами временных законов мышления и морали — в сфере эмоциональной <...> Внутреннее чувство рассказчика устанавливает свою иерархию духовных ценностей, и в этой сфере любовники оказываются оправданными <...> По законам же общественной морали, в любое историческое время заключающим в себя лишь часть этой Божественной „истины“, наказание справедливо — и потому гонитель любовников не подлежит осуждению» [Вацуро 2002: 94-95].

Мы полагаем, что эта характеристика неполна и нуждается в уточнении. Яркий и потрясающий воображение читателя образ замка, открывшийся в минуту высшего душевного напряжения внутреннему взору путешественника, вывел нас на уровень оппозиции «Человек и Рок», трагедийной в своей сущности. Жизнь несчастных героев, в том числе и хозяина замка, трагически разрушается в результате вторжения в нее непостижимых и неуправляемых стихийных сил, и путешественник потрясен не столько перипетиями конкретной житейской истории, сколько той картиной мира, которая открылась ему во время пребывания в таинственном замке. Вот почему не важными оказываются детали истории.

Важен сам образ мира, многослойный, мятежный, поражающий воображение и вызывающий в душе путешественника, по его собственному признанию, не только ужас, но и наслаждение, своеобразное очищение, которое в чем-то сродни трагедийному катарсису.

Все это сближает, на наш взгляд, поэтику «Острова Борнгольм» с балладной традицией, где на первом плане оказывается именно состояние авторской души, потрясенной открывшейся картиной чудесного, взвихренного, полного трагических противоречий и антиномий мира. Уместно напомнить, что именно Н.М. Карамзин был автором одной из первых русских литературных баллад: его «Раиса» стоит у самых истоков балладной традиции в отечественной поэзии.

Таким образом, Карамзин ищет новые способы, позволяющие выразить сложные, тонкие эмоциональные состояния, те «невыразимые» моменты, которые сложно обозначить словесно. Использование элементов балладной поэтики позволяет писателю проникнуть в глубину сознания персонажей, передать не только те чувства, о которых они говорят прямо, но и те, о которых они по разным причинам умалчивают.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Карамзин Н. М.* Избранные сочинения: в 2 т. — М. : Худож. лит. ; Л. : Худож. лит. 1964. — 808 с., 591 с.
- Вацуро В. Э.* Литературно-философская проблематика повести Карамзина «Остров Борнгольм» // XVIII век / под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. — Л. : Наука, 1969. — Сб. 8 : Державин и Карамзин в литературном движении XVIII — начала XIX века. — С. 190-210.
- Вацуро В. Э.* Готический роман в России. — М. : Новое литературное обозрение, 2002. -544 с.
- Гегель Г. В. Ф.* Соч.: в 14 т. М., 1958. Т. 14. Лекции по эстетике. Кн. 3.
- Гуковский Г. А.* Карамзин // История русской литературы : в 10 т. / гл. ред. П. Н. Лебедев-Полянский. — М.: АН СССР, 1947. — Т. 5. — С. 55-105.
- Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург: Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.
- Канунова Ф. З.* Из истории русской повести (историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). — Томск : Изд-во Томск. ун-та, 1967. — 188 с.
- Крестова Л. В.* Древнерусская повесть как один из источников повестей Н. М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» // Исследования и материалы по древнерусской литературе. — М. : АН СССР, 1961. — С. 54-69.

**Данные об авторе**

Анастасия Николаевна Кудреватых — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: cafruszarlit@yandex.ru

**About the author**

Anastasia Nikolaevna Kudrevatyh is a Ph. D., associate professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University

Л. Д. Гутрина  
Екатеринбург, Россия

## ОТ ТЕКСТА — К ЛИЧНОСТИ АВТОРА: ПОСТИЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ ПИСАТЕЛЯ НА УРОКЕ («БЫЛИ ОЧИ ОСТРЕЕ ТОЧИМОЙ КОСЫ...» О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА)

**Аннотация.** Стихотворение О. Э. Мандельштама рассматривается в аспекте механизмов смыслообразования в поэтическом произведении; в качестве ключевых для данного стихотворения названы фонетические механизмы построения смысла, «стилевой конфликт», интертекстуальные взаимодействия стихотворения со «Словом о полку Игореве», поэзией XX века. Аргументируется позиция, что аналитическое рассмотрение стихотворения на уроке литературы в 11 классе может стать эффективным способом постижения творческой индивидуальности О. Э. Мандельштама и знакомства с судьбой поэта.

**Ключевые слова:** О. Э. Мандельштам, методика преподавания литературы в школе, изучение творческой индивидуальности писателя в школе.

L. D. Gutrina  
Yekaterinburg, Russia

## FROM THE TEXT — TO THE AUTHOR'S PERSONALITY: COMPREHENSION OF THE CREATIVE PERSONALITY OF THE WRITER IN THE LESSON («EYES WERE SHARPER SHARPEN SCYTHE...» BY O. E. MANDELSTAM)

**Abstract.** Mandelstam's poem considered in terms of the mechanisms of meaning in a poetic work, as a key part of the poem called phonetic mechanisms of constructing meaning, "stylistic conflict" intertextual interaction with the poem "Lay" the poetry of the 20th century. Position argues that the analytical examination of the poem on the literature lesson in grade 11 may be an effective way of understanding the creative personality O. E. Mandelstam and discover the fate of the poet.

**Key words:** O. E. Mandelstam, methods of teaching literature at school, learning the creative personality of the writer in school.

Стихотворение «Были очи острее точимой косы...», написанное О. Э. Мандельштамом в Воронеже 9 февраля 1937 года, может стать проводником в мир его поэзии и поэтики, началом знакомства с личностью Мандельштама на уроках в 11 классе. Основой урока может стать подход, предложенный С.П. Лавлинским: на первом этапе урока («этапе предпонимания») ребятам предлагается познакомиться со стихотворением и задать максимальное число вопросов по тексту, фиксирующих странности текста, его «темные места» [Лавлинский 2003: 116 — 117]. Альтернативу такому началу урока может составить и просьба учителя ответить на ряд вопросов: какие картины возникают перед вами, когда вы читаете или слушаете стихотворение? что в стихотворении кажется вам знакомым? что вызывает вопросы? какие вы замечаете повторы в тексте — на всех его уровнях? Практика преподавания показывает, что именно две эти тактики приводит ребят к открытию-потрясению, связанному с тем, как много, оказывается, скрывает четверостишие Мандельштама. Предлагаем некоторые наблюдения над стихотворением, чтобы определить возможные траектории его обсуждения на уроке.

1. Были очи острее точимой косы —
2. По зегзице в зенице и по капле росы, —
3. И едва научились они во весь рост

### 4. Различать одинокое множество звезд (269)<sup>1</sup>.

Сначала — несколько свидетельств того, какой была атмосфера, в которой ссыльный поэт писал свое стихотворение. О.К. Кретьова, заместитель секретаря Союза писателей Воронежа, вспоминает: «С 36-го Мандельштаму стало очень худо. Не давали работать для радио, для театра, для печати» [Кретьова 1990: 39]. Г. Фрейдин уточняет: «Воронежский театр, который сперва предложил Мандельштаму немного подработать, и, что ещё серьёзнее, воронежское отделение СП, обязанное следить за ним, перестали реагировать на его просьбы о работе и помощи. Особенно тяжело опальному поэту было смириться с возможностью потерять последние литературные связи с „Большой Землёй“. Читая письма Мандельштама тех месяцев, особенно больно осознавать, что многие из его просьб не только о финансовой помощи или заступничестве, но и просто о признании факта его существования оставались без ответа» [Фрейдин 1993: 329]. Подчеркнем, что предлагать ребятам эту информацию в начале предлагаемого урока не стоит — так они будут изначально привязаны к эпохе и автору, нам же важно, чтобы открытие атмосферы эпохи 1930-х и специфика мандельштамовского взгляда на эпоху и место

<sup>1</sup> Стихотворения О.Э. Мандельштама цитируются по изданию: [Мандельштам 1995]. Номер страницы указан в скобках после цитаты.

в ней человека возникали именно в процессе разговора о стихотворении.

Центральный объект изображения в стихотворении — глаза, точнее — очи. «Очи» дважды повторено в 1 строке (очи — точимой), во 2 строке говорится о «зенице» (зрачке), в 3 строке местоимение «они» указывает на «очи», в 4 строке «око» «прячется» в слове «одинокое». То есть образ очей закрепляется в тексте фонетически. Наконец, и упомянутые звезды («одинокое множество звезд») тоже связаны со зрением, поскольку в романтической поэзии звезды — это очи неба.

Наблюдение за образом очей позволяет высказать гипотезу о конфликте стихотворения: есть человек (именно его очи показаны в стихотворении крупным планом), а есть многооконое небо, удаленное от человека, но, очевидно, по каким-то причинам ему необходимое в данный момент (человек устремил в небо глаза, поскольку очи «едва научились... различать... множество звезд»).

Метафорически очи сопоставляются с косой («очи острее точимой косы»). Острота косы здесь отнюдь не знак успешного сенокоса, хотя «капля росы» и актуализирует поговорку «Коси, коса, пока роса». Такие детали, как «капля росы» в «зенице» (то есть слеза), наречие «едва» в начале третьей строки вносят в стихотворение мотив несчастья, вследствие чего коса начинает восприниматься не как орудие, но как оружие, направленное на человека, — как смерть, косящая людей (образ, идущий из средневековой культуры). Зловещий лягз точимой косы слышится в звукописи зе — гзи — зе, а свист косы — в аллитерировании четверостишия звуком [с]: острее — косы — росы — весь рост — звёзд. Человек вступает в противостояние не только с огромным небом, но оказывается и один на один со смертью. Фонетические повторы в стихотворении делают актуальным для его художественного мира и образ ос — жалящих и опасных. К тому же, по мнению многих мандельштамоведов, «осы» Мандельштама свидетельствуют о том, что так поэт включает в поэзию свое собственное имя, рефлексируя и по поводу своей собственной собственной ситуации<sup>2</sup>.

Острота очей контекстуально прочитывается как напряженное зрение, как вглядывание, всматривание, что, в частности, подчеркнуто строкой «и едва научились они во весь рост». Кроме того, «капля росы», то есть слеза в зенице, тоже требует напряжения зрения — смотреть сквозь слезы тяжело. В результате анализа образов очей и косы приходим к пониманию того, что в стихотворении создан портрет плачущего человека, обратившего взгляд к небу и, вероятно, находящегося в ситуации какой-то опасности.

«Стилевой контраст», использованный в стихотворении, дает толчок рождению новых ассоциаций: сначала очи, а затем и зегзица в зенице на фоне нейтральных слов и разговорного оборота «во весь рост» привлекают к себе внимание. Безусловно, главным словом в этом ряду архаизмов является зегзица. «Полечу, — рече, — зегзицею по Дунаеви, Омочу багрян рукав в Каяле-реце, Утру князю кровавые раны На могучем его теле...», — этот фрагмент из «Слова о полку Игореве» в школьной аудитории кто-то один, но вспоминает. Архаизмы и «капля росы в зегзице» ведут к Ефросинье Ярославовне, жене плененного князя Игоря, которая в плаче (вот на что указывает «капля росы» в зенице) просила природные стихии о спасении возлюбленного.

Второй женский образ, угадываемый в тексте, пришел в мандельштамовское стихотворение из поэзии почитаемого поэтом В.Хлебникова, о котором, в частности, Мандельштам писал: «А пока Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь, любезную уму и сердцу умного читателя, жива та же самая русская литература, литература «Слова о полку Игореве» [Мандельштам 2000: 194]. Поразительно, что и в процитированном фрагменте 1922 года, и в стихотворении 1937 года «Слово...» и Хлебников стоят рядом, чем подчеркивается единство русской литературы и определенная схожесть исторических эпох. Так вот, звуковой повтор в стилистически выделенных словах «зегзи — зе» не может не напоминать знаменитое стихотворение «Бобэоби пелись губы...», где среди других деталей портрета («Так на холсте каких-то соответствий / Вне протяжения жило Лицо») изображена цепь: «Гзи-гзи-гзэо пелась цепь». Хотя по мысли М.И. Шапира, стихотворение рисует Лицо, вневременное и внепространственное, некий Лик [Шапир 1993: 307], нам кажется, есть основания воспринять портрет именно как женский — хотя бы за счет ощущения «струения» облика (струящееся платье?) и цепочки, украшающей женскую шею. Кстати, хлебниковская «цепь», оказавшись в контексте мандельштамовского стихотворения и вообще 1937 года, приобретает и зловещий оттенок — вспомним написанное месяцем раньше стихотворение «Я около Кольцова...» (260), герой которого сравнивает себя с закольцованной птицей; привязанный к ноге «сосновый синий бор» напоминает о цепях на ногах каторжан.

Вторая линия ассоциаций (которую на уроке вряд ли удастся рассмотреть), идущая от «зеницы», ведет к стихотворению «Твой зрачок в небесной корке...» (259), посвященному жене поэта, Надежде Яковлевне. Нейтральное «зрачок» и архаичное «зеница» — одно и то же, и тогда два стихотворения образуют своеобразный «складень», «двойчатку». Они объединяются не только через зрачок и

<sup>2</sup> Подробно о семантике образов пчел и ос у Мандельштама см., например, здесь: [Гарановский 2000].

око, — их сходство глубже: оно определяется *ситуацией всматривания, ожидания* («Твой зрачок..., обращенный вдаль...» — «научились... различать ...множество звезд») и *связью с молитвой*. В первом по времени стихотворении тема молитвы спрятана в финальную строку стиха — «умоляющий пока»; читая стихотворение «Были очи острее...», мы вспоминаем языческую молитву Ярославны.

Важно подчеркнуть и разницу стихотворений, образующих «складень». Во-первых, она состоит в типе лирического «я». В стихотворении «Твой зрачок...» перед нами, согласно классификации Б.О. Кормана [Корман 1993: 181, 183] и уточнениям Д.И. Черашней, исследовавшей субъектную структуру лирики Мандельштама [Черашняя 2003: 126], «личный автор-повествователь» — «я», дающее оценки, эмоционально реагирующее на описываемые события, обращающееся к собеседнику (см. обилие эпитетов к слову «зрачок», наличие восклицаний). В стихотворении «Были очи острее точимой косы...» тип субъекта — «безличный собственно автор» — лицо, растворенное в сообщении о мире, никак себя не проявляющее. Тип субъектной организации взаимосвязан с разрешением центральной лирической ситуации — ситуации ожидания и молитвы — в двух текстах. В стихотворении «Твой зрачок...» тот (та), к кому обращаются, запечатлен с умоляющим взглядом — взглядом «вдаль» (в небо) и «нищ» (символ смирения). Слова лирического субъекта из второй строфы («Омут ока удивленный — Кинь его вдогонку мне!») могут быть тогда восприняты как просьба говорящего о молитве во спасение («кинуть омут ока» — как бросить спасательный круг; см. об «ободе ока» в работе Б.А. Успенского [Успенский 1996: 316]). Данному разрешению лирической ситуации соответствует интенсивная эмоция, складывающаяся из чувства благодарности и надежды на благополучный исход.

В стихотворении «Были очи острее...» тон сдержанный, очищенный от эмоций, почти эпический. Очи женщины обращены к Небу, точнее, к небесным очам — звёздам. Известно, что в лирике Мандельштама, начиная с 1921 года «звёзды» и «небо», как правило, враждебны человеку (ср. «тверд сияла грубыми звездами», «...Твердъ кишит червями, и ни одна звезда не говорит», «как сгустившейся ночи намёк, роковая трепещет звезда» и др.). В «Стихах о неизвестном солдате», начало работы над которыми приходится как раз на февраль 1937 года, небо и звёзды прямо будут соотнесены с «воздушной могилой» (272). Звёзды в стихотворении о Ярославно — не что иное, как молчащая, безучастная к человеку злая воля, глухая к молитвам. Лексический оксюморон «одинокое множество (звезд)» подчеркивает отсутствие коммуникации между самими звездами, — значит, услышать женщину, вызывающую с Земли, они точно не в состоянии. Мандель-

штам разрешает «сюжет Ярославны» предельно контрастно по отношению к первоисточнику, ведь молитвы жены князя Игоря были услышаны Ветром, Солнцем и Днепром. Попутно отметим, что «зегзица», по всей видимости, «залетела» в стихотворение Мандельштама «окольным путем» — через «Высокую болезнь» Б.Л. Пастернака (1930 — 1932); в стихотворении «Ты рядом, даль социализма...» Б.Л. Пастернак восторженно обращается к новой стране, предрекая ей бесслезное будущее: «Ты куришься сквозь дым теорий,/ страна вне сплетен и клевет... Ты — край, где женщины в Путивле/ Зегзицами не плачут впредь...» [Пастернак 1999: 228]. Книга «Второе рождение» Пастернака была опубликована небольшим тиражом в 1934 году, — к тому моменту Мандельштам уже написал знаменитое стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны...» и даже прочел его Пастернаку. Вероятнее всего, о стихотворении «Ты рядом, даль социализма...» Мандельштам знал еще до его публикации, и разительный контраст между его собственным видением происходившего в стране и позицией Пастернака не мог не оставить следа в его памяти.

Отчасти появление горчайшего стихотворения «Были очи острее точимой косы...» могут объяснить воспоминания Н. Я. Мандельштам; в связи со стихотворением «Я в львиный ров и крепость погружён...» (12 февраля 1937 г., 271) она пишет: «О. М. слушал по радио Марию Андерсен, гастролировавшую тогда в Москве...Но в этом стихотворении не только Мария Андерсен. В те же дни мы узнали, что певица-ленинградка, работавшая на радио, заболела... Кто-то шепнул, что она не больна, а у неё арестовали мужа, инженера, уже успевшего отсидеть немалый срок в лагерях. Мы пошли к ней, узнали подробности ареста. Она надеялась, что вторично муж в лагерь не попадёт, его сошлют, она поедет за ним и всюду прокормится пением...» [Мандельштам 1990: 289]. Но даже если наше предположение относительно повода написания стихотворения «Были очи острее точимой косы...» неверно, то есть если 9 февраля Мандельштам ещё не знал о случившемся в семье певицы несчастье<sup>3</sup>, всё равно: газетные полосы с приговорами свидетельствовали, скольких ждут и скольких оплакивают Ярославны 1937 года. Наконец, собственная судьба поэта проецировалась на историю пленённого князя Игоря. Автор стихотворения «Были очи острее точимой косы...» видел, насколько принципиально иной является современная эпоха, и это осознание повлекло за собой сдержанность, скорбность тона этого трагического стихотворения.

Итак, ситуативно сходные стихотворения «Твой зрачок...» и «Были очи острее...», разделен-

<sup>3</sup> О невозможности узнать точную дату радиотрансляции концертов М. Андерсен см., например, работу [Лангерак 2001: 103-104].

ные месяцем времени, демонстрируют два резко отличных отношения к происходящему: в первом — молитва дорогого человека и хрупкая, но надежда на спасение; во втором — молитва, которая не будет услышана.

В процессе урока по стихотворению «Были очи острее точимой косы...» ребятам открываются специфические черты творческой индивидуальности поэта: его тяготение к фонетическим механизмам выстраивания художественного смысла; умение воплотить конфликт через столкновение фонетических рядов; значимость для его поэзии культурных ассоциаций; сосредоточенность на больших проблемах своего времени. Работа со стихотворением Мандельштама помогает учителю органично вести рассказ о страницах нашей истории и о трагической судьбе самого поэта.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Мандельштам О.Э.* Полное собрание стихотворений. — СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 1995. — 720 с.

*Пастернак Б.Л.* Стихотворения. — М. : Профиздат, 1999. — 400 с.

*Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы. — Ижевск : Изд-во Удмуртского ун-та, 1992. — 235 с.

*Кротова О.* Горькие страницы памяти // Жизнь и творчество Мандельштама. — Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. — С. 36-42.

*Лавлинский С.П.* Технология литературного образования: коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие для студентов-филологов. — М.: Прогресс-Традиция. Издательский дом «ИНФРА-М», 2003. — 384 с.

*Лангерак Т.* Поэт о музыке («Я в львиный ров и в крепость погружён...» О. Мандельштама) // Смерть и бессмертие поэта. — М. : РГГУ, 2001. — С. 101-110.

*Мандельштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество Мандельштама. — Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1990. — С. 189 — 312.

*Мандельштам О.Э.* Проза поэта.- М. : Вагриус, 2000. — 224 с.

*Тарановский К.* Пчелы и осы. Мандельштам и Вячеслав Иванов // Тарановский К. О поэзии и поэтике / сост. М.Л. Гаспаров. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 123 — 164.

*Фрейдин Г.* Осип Мандельштам: История и Миф (1930-1938) // Русская литература XX века: исследования американских учёных. — СПб.: Петро-РИФ, 1993.- С. 302 — 362.

*Частотный словарь лирики О. Мандельштама: субъектная дифференциация словоформ / авт.-сост Д.И. Черашняя.* — Ижевск: Изд-во Удмуртского ун-та, 2003. — 1024 с.

*Шанир М.И.* О. «звукосимволизме» у раннего Хлебникова // Культура русского символизма: статьи, эссе и публикации. — М. : Наука, 1993. — С. 299-307.

*Успенский Б.А.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б.А. Избранные труды: в 3-х тт. Т.2. Язык и культура / Российский гуманитарный научный фонд (М.). 2-е изд., испр. и перераб. — М. : Языки русской культуры, 1996. — С. 306 — 343.

#### Данные об авторе:

Гутрина Лилия Дмитриевна — докторант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: gutrina@bk.ru

#### About the author:

Gutrina Liliya Dmitrievna is a PhD in Modern Russian Literature Department in Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Н. В. Кашина  
п. Троицкий, Россия

## ФОРМИРОВАНИЕ НРАВСТВЕННО-ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩИХСЯ СРЕДСТВАМИ ЛИТЕРАТУРЫ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ Г. ТРОЕПОЛЬСКОГО «БЕЛЫЙ БИМ ЧЁРНОЕ УХО»)

**Аннотация.** В статье представлен опыт работы по формированию духовно-нравственной личности учащихся. Особое внимание уделено обучению анализу литературного произведения, в частности расширению представления учащихся о роли художественной детали в раскрытии авторской позиции, а также развитию навыков аргументированной устной речи.

**Ключевые слова:** анализ эпизода, художественная деталь в литературном произведении, роль пейзажа, выразительные средства, литературный персонаж.

N. V. Kashina  
Village Troitsky, Russia

## FORMATION OF MORAL AND ECOLOGICAL CULTURE OF THE STUDENTS BY MEANS OF LITERATURE (ON THE EXAMPLE OF THE STORY BY G. TROEPOLSKI «WHITE BIM BLACK EAR»)

**Abstract.** The article presents the experience of work on the formation of spiritual and moral personality of students. Special attention is paid to training the analysis of a literary work, in particular the expansion of students' ideas about the role of artistic details of the disclosure of the author's position, as well as the development of skills reasoned speech.

**Key words:** analysis of the episode, artistic part in a literary work, the role of the landscape, expressive means of the literary character.

«Сеять разумное, доброе, вечное», — к этому обязывает профессия педагога. Учитель должен формировать духовно развитую, нравственно здоровую личность. Среди несомненных ценностей, на которые опирается человеческое существование, природе принадлежит одно из первых мест. Взаимоотношения человека и природы всегда были предметом напряжённых размышлений в литературе. Писатели раньше других поняли, что природа — это не только среда обитания, что отношением к природе определяется в человеке духовное начало, а безнравственное отношение к природе ведёт к разрушению самого человека.

Художественные произведения позволяют воздействовать на эмоциональный мир детей, глубже почувствовать красоту природы. На мой взгляд, к экологической культуре надо идти от экологии души. Экологическое воспитание должно опираться на эмоции, чувства: удивление и восхищение, уважение и желание помочь природе. Одним словом, природу надо не только понять умом, но и возлюбить душой. А душу ребёнка надо растить осторожно, внимательно и с любовью.

Современные образовательные технологии требуют от учителя творчества, важно не просто «дать урок», а создать урок воздействующий, который останется надолго незабываемым, а может быть, будет продолжаться и после звонка. Именно такой урок состоялся в 6 классе по повести Г.Н.Тропольского «Белый Бим Чёрное Ухо» на тему «Мы в ответе за тех, кого приручили». Урок не только позволил осуществить единство в формиро-

вании нравственно-экологической культуры учащихся, но и взволновал сердца детей, ученики пережили своеобразное внутреннее очищение — катарсис, стали щедрее, участливее друг к другу и «братьям нашим меньшим». Урок проводился после чтения повести, просмотра кинофильма по повести, знакомства с биографией писателя. За неделю до урока учащиеся получили индивидуальные и групповые задания по тексту повести, выпустили фотгазету о домашних питомцах. Хочу поделиться с коллегами опытом проведения данного урока, надеюсь, что материалы конспекта урока будут востребованы и учителями естественнонаучных дисциплин.

### Мы в ответе за тех, кого приручили. (урок по повести Г. Н. Тропольского «Белый Бим Чёрное Ухо»)

#### Цели:

1. Обучение анализу литературного текста;
2. Воспитание личности духовно-нравственной, умеющей сострадать;
3. Развитие нравственных качеств: доброты, ответственности за себя и других, совесть, долг.

#### Задачи:

1. Создать эмоциональную атмосферу на уроке;
2. Способствовать формированию у детей гуманного отношения к животным;
3. Расширить представления учащихся о роли детали и изобразительно-выразительных средств в раскрытии авторской позиции;

4. Способствовать развитию устной речи учащихся, умения давать развёрнутые аргументированные ответы на вопросы.

**Оборудование:** текст повести, DVD для просмотра фрагмента из кинофильма по повести, компьютер, проектор для демонстрации презентации к уроку, иллюстративный материал, фотогазета о домашних животных, выполненная учащимися.

### ОЗ:

1. Лучшие минуты жизни Бима и его хозяина.
2. Суровый мир, с которым столкнулся Бим.
3. Кто и как помогал Биму? Что объединяет этих персонажей?
4. Роль пейзажа в повести.

5. Какой след на земле оставил после себя Бим?

### Эпиграфы к уроку:

«Верил Бим в доброту человека. Великое благо — верить. И любить» (Г. Н. Троепольский).

«Сострадание к природе так тесно связано с добротой характера, что можно с уверенностью сказать, что не может быть добрым тот, кто жесток с животными» (Л. Н. Толстой).

### Ход урока:

I. Вступительное слово учителя:

Мы с вами прочитали повесть Г.Н.Троепольского «Белый Бим Чёрное Ухо», познакомились с биографией писателя, посмотрели фильм по повести, пора поговорить о книге. Автор этой книги равнодушный человек, и его книга — это обращение ко всем людям, в том числе и к нам. Исторически так сложилось, что животные всегда были рядом с человеком, приносили не только практическую пользу, но и согревали человека своей лаской, бескорыстной привязанностью. Но человек почему-то зачастую остаётся равнодушным к этой «идеальной любви». Наверное, поэтому тема жестокого отношения человека к братьям нашим меньшим одна из самых популярных в литературе: «Муму» И.С.Тургенева, «Каштанка» А.П.Чехова, «Белый пудель» А.И.Куприна и др. Мысль о том, как жестоки мы, люди, по отношению к четвероногим существам нашла отражение и в книге Г.Н.Троепольского. Эта книга, написанная в 1971 году, приобрела успех сразу после выхода в свет. Она выдержала большое количество переизданий, переведена более чем на 15 языков мира, в американских колледжах входит в обязательную программу по литературе и даже названа одной из лучших книг для слепых детей, пользующихся шрифтом Брайля. В 1975 году автор книги был удостоен Государственной премии СССР.

Повесть Троепольского актуальна, так как всё больше увеличивается количество беспризорных собак, бездомных, бродачих, брошенных людьми.

II. Беседа по книге:

*(Обращение к результатам предварительной индивидуальной и групповой работы)*

1. Одна из групп работала над темой: «Лучшие минуты жизни Бима и его хозяина». Послушаем рассказ о том, как складывались взаимоотношения Бима и его хозяина, как зарождалась и крепла дружба и любовь между ними. Узнаем, к каким выводам пришли ребята, анализируя эпизоды на эту тему.

*(Выступление группы)*

Учитель: «Каждый понимал каждого и не требовал от другого больше того, что он может дать. В этом основа и соль дружбы». «Друзья все больше и больше понимали друг друга, любили и жили на равных — человек и собака».

*(Просмотр фрагмента фильма о счастливых минутах жизни Бима и его хозяина).*

2. Так бы и жили два друга в полном взаимопонимании и любви. Но жизнь подвергла их тяжёлым испытаниям. Иван Иванович заболел. Осколок с войны стал беспокоить сердце.

*(чтение отрывка из главы: «Прощание с другом»)*

Итак, черноухий сеттер долго ждёт и тщетно ищет своего хозяина, и в этих скитаниях одни из встречных преследуют его, другие помогают, стараются выручить из беды. И перед нами возникают человеческие лица с их самобытными чертами, неповторимые характеры, своеобразные судьбы. Все истории персонажей так или иначе причастны к судьбе черноухого сеттера, отношением к нему они будут проверяться автором на человечность.

Послушаем выступление группы, которая работала над темой: «Суровый мир, с которым столкнулся Бим». Группе было предложено выделить в тексте эпизоды, в которых рассказывается об испытаниях, выпавших на долю Бима. Дать характеристику персонажам повести по их отношению к Биму. Выписать ключевые слова, характеризующие отношение каждого персонажа к Биму. Сделать выводы.

*(Выступление группы)*

Учитель: О людях, оказывается, можно судить по их отношению к животным.

Среди этих героев произведения нет ни одного настоящего человека. Они жестоки, они предают, но самое страшное — они равнодушны. *(обращение к словам Л.Н.Толстого; см. эпиграф)*. На протяжении повести они постепенно теряют человеческий облик, и это автором подчёркнуто многочисленными деталями: у тётки нет имени, до конца повести она остаётся тёткой; глаголы, которые использует автор, чтобы передать действия этого персонажа, тоже подчёркивают её нечеловеческое лицо: тётка «крикнула», «стрекотала», «затрещала», «завопила». Подобные действия приписаны и Климу: «заорал», «рыкнул», «кричал дико», «рычал». Разве можно назвать человеком того, кто не осознаёт своей ответственности за живое рядом.

3. Книга Троепольского — это стремление помочь всем нам, помочь стать человечнее, милосерднее. Давайте примем эту помощь и будем учиться по книге доброте и верности. А в книге есть, у кого этому поучиться. Поговорим о тех, кто помогал Биму. (*Выступление группы*)

Учитель: Добрых людей много. Но всё-таки больше их среди детей. Так считает автор книги о Биме. Троепольский уверен, что детей, равнодушных к природе, нет. Толик — настоящий человек, он подарил радость общения Биму, он заставил Бима вновь поверить в верность и дружбу. (*чтение отрывка из главы: «Маленький друг»*)

“Эх, если бы Бим был человеком!”- сказал однажды Толик. А ведь Бима называют в повести человеком. Когда? В эпизоде на железной дороге. Давайте посмотрим этот эпизод. Это один из самых волнительных эпизодов в повести. (*просмотр фрагмента фильма*).

Человек. Друг. Так называет Бима машинист. А ведь Бим действительно обладает редкими человеческими качествами: любовью, добротой, верностью. И не каждый человек заслуживает, чтобы ему поставили памятник. Памятники ставят людям выдающимся, которые имеют огромные заслуги перед Отечеством. А Бим заслужил.

В 1998 году в Воронеже на родине писателя перед входом в местный Театр Кукол главному герою книги Биму был установлен памятник. (*обращение к иллюстрации памятника*).

Это скромный памятник, но он останавливает прохожих и заставляет ощутить волнение, нежность, тревогу. Бим отлит в металле сидящим в позе, в которой обычно добрые, умные и верные собаки ждут отошедшего на время хозяина. У скульптуры нет пьедестала: Бим сидит прямо на земле. И детвора нежно гладит его, словно он живой.

А он действительно кажется живым. Когда смотришь на скульптуру, чувствуешь на себе его тревожный и преданный взгляд, словно спрашивающий: где же мой хозяин?

4. Учитель: Вернёмся к книге. У книги Троепольского есть одна очень важная особенность: одним из главных героев является сама природа. В описаниях природы Троепольский ювелирно тщателен. Через понимание природы писатель учит нас уважать в себе человеческое и побеждать скверное. В тексте много описаний природы, пейзажных зарисовок, и у каждого из них своя роль.

(*Выступление группы по теме «Роль пейзажа в повести»*).

Учитель: Обычно весна радует человека, вызывает в нём подъём жизненных сил. Но в жизни человека бывают разочарования, утраты. У такого человека весна может вызвать другие чувства. Например, Ивана Ивановича весна заставляет уйти в мир

воспоминаний, светлых воспоминаний о Биме. (*чтение отрывка из главы: «Лес вздохнул»*).

5. Бима уже нет. Он умер. (*просмотр фрагмента фильма о последних минутах жизни Бима*). Сравните, каким Бим был и каким стал, благодаря людям. Он многое пережил, и ему остались считанные мгновенья до встречи с хозяином, но он умер. Почему?

(*От тоски, одиночества и безысходности*). Иван Иванович вернулся, но он опоздал. (*чтение отрывка из главы: «Встречи в поисках»*).

Степановна в повести скажет: «У каждой собака своя судьба». Но эта судьба напрямую зависит от человека. Не может быть собака без хозяина. Их в природе не должно быть.

Собака давно приручена человеком. Бим погиб, но он оставил свой след на земле. Какой след на земле оставил после себя Бим? (*выступление группы*).

А в вашей душе остался след Бима?

6. Бим умер. Но жизнь продолжается. Не забывайте, что Белый Бим Чёрное Ухо — это всего лишь литературный герой. А сколько таких бимов настоящих, реальных. И когда говоришь о Биме, то в воображении возникает образ трогательного, чистого, верного, незащитного существа. И писатель, страстно защищая всё живое, обращается к нам, читателям, с верой и надеждой на то, что в нашей жизни всё-таки больше добрых и отзывчивых людей. (*просмотр заключительных фрагментов фильма*).

7. (*Обращение к фотозавете*). Когда вы фотографировали своих питомцев, они смотрели на вас. А теперь вы посмотрите на них с этих фотографий. Как преданно они смотрят на вас. Они вам верят. Они ждут от вас ласки и любви. Давайте их просто любить, потому что мы в ответе за тех, кого приручили.

III. Домашнее задание: сочинение на тему: «Какой след оставил Бим в моём сердце».

#### ЛИТЕРАТУРА

Троепольский Г.Н. Белый Бим Чёрное ухо. — М.: Худож. лит., 1990. — 360 с.

Лейдерман Н.Л. Та горсть земли: Литературно-критические статьи. — Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1988. — 240 с.

Литин С.А. Человек глазами природы. — М.: Сов. писатель, 1985. — 232 с.

Сохряков Ю.И. Природа и человек: По страницам современной литературы. — М.: Знание, 1990. — 64 с.

**Данные об авторе**

Наталья Валентиновна Кашина — учитель русского языка и литературы высшей квалификационной категории МКОУ «Троицкая СОШ №5» (п. Троицкий)

Адрес: 623620, Россия, Свердловская область, Талицкий район, посёлок Троицкий, ул.Фабричная, 27

E-mail: kashina69@mail.ru

**About the author**

Natalya Valentinovna Kashina — Teacher of highest qualification category, the Russian language and literature teacher, school 5 (village Troitsky);

## МЕДЛЕННОЕ ЧТЕНИЕ

УДК 821.161.1.1 (Цветаева М. И.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

Г. А. Авдеева  
Нижний Тагил, Россия

### ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА (М. И. ЦВЕТАЕВА «ПСИХЕЯ»)

**Аннотация.** В статье представлен опыт лингвостилистического анализа стихотворения М. И. Цветаевой «Психея». Обращается внимание на то, каким образом языковые единицы различных уровней (от фонетического до синтаксического) способствуют реализации авторского замысла, формируют глубинные смыслы поэтического текста.

**Ключевые слова:** лингвостилистический анализ, фонетический, лексический, синтаксический уровни поэтического текста, глубинный смысл поэтического текста.

G. A. Avdeeva  
N. Tagil, Russia

### LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF THE POETIC TEXT ("PSYCHE" OF M. I. TSVETAEVA)

**Abstract.** Experience of the linguostylistic analysis of the poem "Psyche" of M. I. Tsvetaeva is presented in article. The attention is paid to how language units of various levels (from phonetic to syntactic) promote realization of an author's plan, form deep meanings of the poetic text.

**Keywords:** linguostylistic analysis, phonetic, lexical, syntactic level of the poetic text, deep meaning of the poetic text.

Поэтический текст — явление многоаспектное. Он привлекал и постоянно привлекает внимание лингвистов, литературоведов, психологов, философов. Любая попытка анализа конкретного текста, на наш взгляд, не может исчерпать возможности произведения. В лингвистической литературе представлены различные подходы к анализу поэтического текста. Одним из наиболее популярных, на наш взгляд, является **лингвостилистический** (уровневый) анализ текста, при котором поэтический текст рассматривается как некая система (структура), включающая различные уровни — внутритекстовые системные объединения, которые служат материалом для относительно автономного исследования. При этом обращается внимание на то, как в конкретном тексте реализуются стилистические ресурсы различных ярусов языка, какие семантические преобразования происходят с языковыми единицами.

Лингвостилистический анализ может предполагать анализ одного из уровней поэтического текста — стилевой доминанты. Как правило, доминирующим является лексический уровень. Но нередки случаи, когда актуализируются возможности фонетического, словообразовательного и синтаксических уровней, особенно в экспериментальных, игровых поэтических текстах. Но наибольший интерес для исследователя представляет комплексный лингвостилистический анализ текста, поскольку он позволяет выявить, насколько единицы различных уровней языка, взаимодействуя друг с другом, способствуют

репрезентации не только поверхностных, но и глубинных смыслов произведения.

Мы выбрали для анализа стихотворение М. И. Цветаевой «Психея», поскольку, на наш взгляд, оно позволяет продемонстрировать выразительные возможности языковых единиц различных уровней: от фонетического до синтаксического. Цель данной статьи — проанализировать стилистические и семантические возможности языковых единиц различного уровня, реализованные в данном тексте, их роль в формировании глубинного смысла произведения.

Пунш и полночь.  
Пунш — и Пушкин,  
Пунш — и пенковая трубка  
Пышущая. Пунш — и лепет  
Бальных башмачков по хриплым  
Половицам. И — как призрак —  
В полукруге арки — птицей —  
Бабочкой ночной — Психея!  
Шепот: «Вы еще не спите?  
Я — проститься...» Взор потуплен.  
(Может быть прошенья просит  
За грядущие проказы  
Этой ночи?) Каждый пальчик  
Ручек, павших вам на плечи,  
Каждый перл на шейке плавной  
По сто раз перещелован.  
И на цыпочках — как пери! —  
Пируэтом — привиденьем —  
Выпорхнула. — Пунш — и полночь.  
Вновь впорхнула: «Что за память!  
Позабыла опахало!  
Опоздаю... В первой паре

Полонеза...» Плащ накинув  
 На одно плечо — покорно —  
 Под руку поэт — Психею  
 По трепещущим ступенькам  
 Провожает. Лапки в плед ей  
 Сам укутал, волчью полость  
 Сам запахивает... — «С богом!»  
 А Психея,  
 К спутнице припав — слепому  
 Пугалу в чепце — трепещет:  
 Не прожег ли ей перчатку  
 Пылкий поцелуй арапа...  
 .....  
 Пунш и полночь. Пунш и пепла  
 Ниспадение на персидский  
 Палевый халат — и платья  
 Бального пустая пена  
 В пыльном зеркале...

В стихотворении можно выделить 2 семантических центра: *поэт* — *Психея*. Вокруг этих семантических полюсов группируются разные единицы стиховой структуры. Композиция стиха подчинена основному авторскому заданию: выделить смысловые центры, *противопоставить их друг другу*. Принципу противопоставления подчинены различные уровни стихотворения: и фонетический, и лексический, и ритмико-синтаксический.

#### Фонетический уровень текста

В данном тексте фонетическая его организация является не вспомогательным фактором смыслопорождения, а одним из основных (наравне с лексическим уровнем). В «Психее» принцип повторяемости на низшем, фонетическом уровне возводится в ранг основы, определяющей композицию всего стихотворения. На 38 строчек стихотворения приходится 95 [п] — [б] (в основном в глухом варианте — [п])» [Седых 1973]. Поразительно, что в аллитерации участвуют не длительные согласные, для которых это более типично (ср. сонорные [р, л, м, н]; шипящие, свистящие), а взрывные (смычные). Следует отметить, что «Психея» меньше всего напоминает звукопись, которой охотно пользовались многие поэты XX века (особенно символисты, например, Бальмонт). Для Цветаевой важна не только мелодичность слова, сколько смысловая нагруженность.

Ранее уже отмечалось, что организующим принципом построения текста является противопоставление. Данный прием очень ярко проявляется на фонетическом уровне. Звуковая инструментовка стихотворения соотносится с названными семантическими центрами и тем самым не приглушает смысл, а напротив, выявляет, проясняет, обнажает его.

В тексте можно выделить 3 неравномерные части: 1) два первых предложения + начало третьего: «Пунш — и...»; 2) самая большая по объему, со слов: «...лепет Бальных башмачков...» до слов:

«Пылкий поцелуй арапа...»; 3) финал. В центре первой и заключительной части образ поэта, в центре второй — Психеи.

Для каждой из указанных смысловых частей характерен «свой» ассонанс: для первой и третьей [о], [у]; для второй — [и], [э], [а]. Интересно, что в своей знаменитой «Риторике» М. В. Ломоносов характеризует звуки [у], [о] как связанные с передачей страшных и сильных эмоций, а [и], [э], напротив, связывает с выражением «нежности, ласкательности». Ассонанс [у], [о] соответствует сильному характеру поэта, отражает способность на сильные и глубокие чувства (может быть, не всегда адекватно воспринимаемые окружающими). Повторы [а], [э], [и] связаны с характеристикой Психеи. Бесконечные столкновения, переливы указанных гласных «создают эффект фонологического экстаза — восторга, изумления, восхищения, опьянения... Это звуковое упоение... — сознательный и оправданный прием, потому что он становится эквивалентом лишь одного образа: пленительной, чарующей, но вместе с тем недоступной, неземной, призрачной Психеи». Показательно, что в данном стихотворении Цветаева «сознательно встает на точку зрения поэта, пытаясь посмотреть на Гончарову его глазами» [Седых 1973: 46]. Но, на наш взгляд, это ей не всегда удается: подчас Цветаева не может скрыть ироничного отношения к предмету страсти поэта.

Итак, фонетическая организация текста подчеркивает оппозицию: *поэт, гений* (нечто связанное с моментом творчества) — и *нечто пленительное, одурманивающее, ослепляющее*. Не менее важную роль в звуковой характеристике героев, кроме указанных ранее ассонансов, играют аллитерации взрывных, шипящих и сонорных. Аллитерациям сонорных Цветаева явно отдает предпочтение при обрисовке образа Психеи, тогда как повторы шипящих связаны с образом поэта (Пунш и полночь. Пунш — и Пушкин. Пунш — и пенковая трубка Пышущая). При этом традиционно аллитерируемые сонорные и шипящие в данном тексте не являются звукоподражательным средством. По справедливому замечанию Г. Седых, звуковая инструментовка в произведениях Цветаевой создает определенный психологический рисунок стиха, драматическое напряжение. В этом плане наиболее значимо проследить роль аллитерации взрывного [п] в данном тексте. Данный звук получил следующую ассоциативную характеристику: «темный, слабый, быстрый, шероватый, грустный, страшный, низменный, тусклый, угловатый, печальный, тихий, короткий» [Журавлев 1981]. Как видим, характеристика достаточно показательная. На наш взгляд, повторы именно этого звука создают психологическое напряжение текста, которое нарастает к финалу. Противоречивость характеристик звука [п] соответствует, на наш взгляд, противоречивости образа Психеи. Причем

противоречивость не является ее внутренним качеством, а обусловлена сложностью авторского отношения к Психее. Пытаясь показать Психею глазами поэта (Пушкина), то есть пленительной, очаровательной, возвышенной и т. п., Цветаева не может скрыть своего истинного отношения к музе поэта: за легкостью, возвышенностью ей видится легкомыслие, внутренняя *пустота*, неспособность на глубокие, подлинные чувства. Таким образом, призрачность, эфемерность Психеи становится буквальной. Такой, какой ее хочет видеть (и видит!) поэт, такой ее *нет!* Это только плод фантазии влюбленного. Реальная Психея (душа!) вовсе и не психея, а легкомысленная, холодная кокетка — *пустое место* (платья бального *пустая пена*). Причем Цветаева не выражает явно своего отношения к Психее (псевдо-Психее): главное в подтексте, между строк, в звуках («Есть в словах кое-что поважнее смысла — звук»). Поэтому и столь назойливо повторяется этот [п]: звук и *слабый, быстрый, короткий, тихий, но и грустный, страшный, низменный (!)* и т. п. Нам кажется, что в этом тексте звук [п] приобретает некое символическое значение: он символизирует предельную *пустоту* (*призрачность* и т. п.) Показательно, что указанный [п] пронизывает весь текст стихотворения. Таким образом, заданная изначально оппозиция снимается.

#### Лексический уровень текста

Лексика анализируемого произведения также группируется вокруг двух указанных ранее семантических центров.

ПУШКИН (ПОЭТ)	ПСИХЕЯ
Нечто, связанное с процессом <i>творчества</i> (глубинный смысл: <i>горение</i> )	Нечто <i>легкое, возвышенное</i> (глубинный смысл: <i>легкомысленное, пустое</i> )
Слова, называющие поэта: Пушкин, поэт. Слова, указывающие на время творчества: полночь. Слова, объединенные семей <i>горения</i> : Пунш ( <i>горячий</i> напиток, сваренный, вскипяченный), трубка <i>пышущая</i> ( <i>пыхать</i> — излучать жар, <i>попыхивать</i> — выпускать пар), <i>пепла</i> ниспадение (пепел — ... масса, остающаяся от чего-нибудь сгоревшего), не прожог ли ей перчатку <i>пылкий</i> поцелуй арапа (пыл — производное от полЪти «гореть»)	Слова, содержащие сему <i>легкости, невесомости, воздушности</i> и т. п.: призрак, птицей, бабочкой, на цыпочках, пери, пируэтом, привиденьем, выпорхнула, впорхнула... Для многих слов, составляющих данную группу, актуальны и семы <i>полета</i> (птица, бабочка и др.); <i>нереальности</i> (призрак, приведение, пери — «крылатая фея»); указания на <i>малые размеры</i> : лепет... башмачков, пальчик, ручек, на шейке, (ступеньки?) лапки... Слова, содержащие сему <i>легкомысленности</i> : прощенья просит за... проказы, выпорхнула, впорхнула, позабыла, опоздаю... платья бального <i>пустая пена</i> ... (указанная сема является контекстуальной почти во всех приведенных словах)

В анализируемом тексте актуализируются контекстуальные семы во многих словах — лексико-семантических вариантах (далее — ЛСВ). Так, например, в слове *полночь* актуализируется периферийная сема «время, в которое многие поэты предпочитают творить». В слове *пылкий* восстанавливается внутренняя форма, актуализируется отчасти утраченная связь с семантикой *горения*. Кроме того, в некоторых из перечисленных слов актуализируется контекстуальное значение: *огонь*. Процесс *горения* представляется символом истинного творчества. Не случайно вся указанная лексика связана непосредственно с образом поэта. Данный символ (*огонь — творчество*) не является индивидуально-авторским, но в творчестве Цветаевой приобретает особое значение. Подробнее см. [Зубова 1989].

Следует обратить внимание на то, что лексика, связанная с образом Психеи, в тексте гораздо больше. Название стихотворения также ориентирует читателя на то, что именно Психея является главным персонажем. Но образ поэта вовсе не представляется чем-то второстепенным. Главное содержание текста, как мы уже указали ранее, составляет противопоставление этих двух образов. И в этом отношении «многословность» описания Психеи очень значима: она (предмет страсти поэта) как бы подавляет поэта. Ее, пожалуй, даже слишком много.

Противопоставленность задается и за счет подбора слов различной *стилистической окраски*: лексика *поэтическая, возвышенная* характерна для описания Психеи (призрак, пери, перл и др.); образ поэта, напротив, создается простыми, обычными словами, в основном стилистически *нейтральными*. (Исключение: «пепла ниспадение» в финале). Следует отметить, что лексика, характеризующая Психею, обладает двуплановой стилистической окраской: Можно выделить 2 группы: а) *высокая, книжная* (перл, грядущие, пируэтом и т. п.); б) *разговорная* — слова с *уменьшительно-ласкательным суффиксами* (башмачки, ручек, шейка, лапки). Слова последней группы способны выражать самые разнообразные эмоции, чаще положительные. В стихотворении «Психея» употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами, на первый взгляд, достаточно прозрачно: так и Г.И. Седых отмечает, что ряд уменьшительных слов передает изящество и грациозность образа. Но, на наш взгляд, перенасыщенность текста указанными образованиями в сочетании с высокой поэтической лексикой создает «обратный эффект» — своеобразной «переслащенности». Нанизывание ласкательных слов: Каждый *пальчик Ручек*, павших Вам на плечи, Каждый перл на *шейке* плавной... — придает тексту легкую иронию.

В противовес опозитивированному образу Психеи образ поэта предельно «нейтрализован». Но тем сильнее эффект от единичных употреблений стили-

стически окрашенных элементов. В первую очередь следует обратить внимание на стилистически маркированное слово, связанное с образом поэта: «пепла *ниспадение*». *Ниспадение* — явный старославянизм. Существует довольно большой пласт старославянизмов (архаизмов), которые еще в поэзии XVIII-XIX веков использовались как средство придания стиху торжественного высокого звучания. Кроме того, большинству старославянизмов присуща некая сакральность. Слово *ниспадение* не просто придает тексту торжественность. Оно своеобразно противопоставлено высокой поэтической лексике, характеризующей Психею.

Сравните:

Призрак, перл, пери, пируэтом... НИСПАДЕНИЕ.

Все слова, характеризующие Психею, содержат сему *легкости*. Психея парит. Поэт, казалось бы, более статичен, даже приземлен. Но вся эта тяжеловесность (в противовес воздушности Психеи) возникает от *наполненности*, противопоставленной *пустоте* Психеи,

Следует обратить внимание на употребление причастия *трепещущий* («по трепещущим ступенькам провожает») и глагола *трепетать*. Указанное причастие, хоть и не соотносится напрямую с поэтом, но обозначает его состояние. «Трепещущие ступеньки» можно воспринимать и в прямом значении: *трепетать* — «колебаться, дрожать», тем более, что они соотносятся и с «хриплыми половицами». Все это создает ощущение какой-то запущенности, отсутствия домашнего уюта (ср.: зеркало *пыльное*). Но «трепещущие ступеньки» — это и явная проекция душевного состояния поэта: *трепетать* — «испытывать дрожь, сильное волнение». Таким образом, «трепещущие ступеньки» — это своего рода и метонимия, и метафора.

Поразительно, что глагол «трепетать» своеобразно *объединяет* образы поэта и Психеи, которая тоже «трепещет»: «Не прожег ли ей перчатку Пылкий поцелуй арапа?» В этом употреблении реализуется еще одно значение лексемы: «испытывать страх, боязнь». Психея боится не самого поэта, а его чувств, потому что они искренни, чрезмерно сильны. Это своеобразное «пересечение» состояния поэта и Психеи очень показательно. Эмоциональное состояние поэта практически не описано, оно в подтексте. Но его чувства истинны, весомы. «Многословность» описания Психеи — это некая дымовая завеса, скрывающая истинный облик музы поэта, который все же иногда если и не обнажается, то слегка приоткрывается. Своеобразным зловещим сигналом хищнической природы объекта страсти героя становится «*волчья полость*», которую поэт «сам запахивает». Традиционная полость — «большой кусок ткани, плотного материала, закрывающий ноги в санях» — медвежья. На наш взгляд,

псевдооговорка Цветаевой не случайна. Волк — в обыденном сознании — чаще символизирует хищника, чем тот же медведь. Кроме того, *полость* (в значении «кусочек ткани») в сознании читателя может соотноситься с омонимом *полость* — «внутреннее пространство — вместилище органов» (например, *полость рта*). И тогда «волчья полость» буквально соотнесется с «волчьей пастью», тем более что и фонетически «полость» и «пасть» очень близки (можно увидеть их паронимическое сближение в тексте).

Но вернемся к «трепету» Психеи. Это не «трепет» как душевное волнение (от полноты чувств), а своего рода саморазоблачение — страх, боязнь реальных чувств, силу которых Психея не может оценить.

Следует обратить внимание и на то, что легкость, легкомысленность Психеи для поэта вовсе не безобидна. Негативность *влияния* прилета Психеи на состояние героя можно увидеть в параллелизме начальной и финальной сцены. Если в начале стихотворения присутствует образ «*пышущей* трубки» (движение направлено вверх), то в финале читатель видит «пепла *ниспадение*» (движение направлено вниз). В целом, в поэтическом мире Цветаевой движение, направленное вверх, оценивается позитивно, соответственно, движение, направленное вниз, негативно. Подробнее об этом см. [Ельницкая 1990].

Таким образом, анализ лексического уровня стихотворения показывает, что большая часть лексики группируется вокруг двух семантических центров, но при этом оппозиция «поэт — Психея» оказывается смещенной, мнимой. Кроме того, на наш взгляд, образ Психеи, созданный в стихотворении, не может восприниматься однозначно. В тексте стихотворения возникает два плана: внешний (Психея — возвышенная, пленительная, изящная, обворожительная); внутренний, создаваемый за счет актуализации контекстуальных сем, за счет подтекста (Психея — легкомысленная, пустая). Возможно, оппозиция «поэт — Психея» существует именно на этом уровне — глубинном.

#### *Словообразовательный и морфологический уровни*

Стилистические возможности словообразовательного и морфологического уровней языкового пространства данного текста, безусловно, не могут быть сопоставимы с рассмотренными ранее выразительными возможностями фонетического и лексического уровней, которые явно являются доминантными. Языковые средства данных уровней воспринимаются как важнейшие в порождении актуального смысла поэтического текста. Тем не менее следует обратить внимание на некоторые словообразовательные и морфологические особенности анализируемого текста.

1. В стихотворении значительную роль играют слова с суффиксами субъективной оценки (уменьшительно-ласкательными). На функции подобных образований мы обращали внимание ранее при анализе лексических особенностей текста.

2. В данном тексте употреблены глаголы с антонимичными префиксами: «...Выпорхнула. — Пунш — и полночь. Вновь выпорхнула...». Глаголы с указанными приставками, на наш взгляд, воспроизводят не столько динамичный, сколько хаотичный характер движений героини. Эти движения не имеют определенной направленности: *внутри* чего-нибудь (**в**) либо *вне, из* чего-нибудь (**вы**), потому что они, действительно, хаотичны, лишены осмысленности.

3. Из морфологических особенностей следует отметить *именной* характер текста. Слова-имена (существительные, прилагательные, местоимения) составляют примерно 58 % всего текста (74 % всех знаменательных слов текста). Существительные (62 слова из 148 слов текста), соответственно, 42 % от всего текста (53 % от знаменательных слов). Глагольная лексика (личные формы глагола + причастия, деепричастия) — 12 % от всего текста (15 % от знаменательных слов); только глагольные формы — 7 % (9 %).

О своеобразной «нелюбви» Цветаевой к глаголам писали многие исследователи. Статья Н. Косман так и называется «Безглагольный динамизм поэзии М. Цветаевой». Автор статьи отмечает, что «в безглагольном динамизме Цветаевой больше динамики, чем в усеянной глаголами, как перезревшей черникой, речи любого современного поэта». «Динамизм цветаевской речи необычаен, но ее речь несется — движется — без помощи колес-глаголов, приводящих, как принято думать, речь в движение. Отбросив глаголы-колеса, гарантирующие быстроту хода по земле, но и *отяжеляющие*, она приобрела *крылья* (выделено нами — Г. А.), с помощью которых покрывает расстояния куда большие» [Косман 1992: 154-155].

Приведенное Н. Косман сравнение можно процитировать и на анализируемый текст. Большинство безглагольных предложений связано с образом Психеи, легкой, воздушной, порхающей, то есть *летающей*. Соответственно, появление глаголов в тексте чаще связано с образом поэта (хотя и не всегда): «...Плащ *накинув* На одно плечо — покорно — Под руку поэт — Психею По *трепещущим* ступенькам *Провожает*. Лапки в плед ей Сам *укутал*, волчью полость Сам *запахивает*...» Указанные глаголы и глагольные формы (причастие и деепричастие) утяжеляют текст стихотворения. Их употребление (в данном контексте), с одной стороны, соответствует «внутренней наполненности» поэта. А, с другой стороны, глаголы придают некоторый драматизм тексту, который усиливается за счет повтора место-

имения «сам», а также за счет выделения наречия «покорно».

Легкий, динамичный характер Психеи передается и специальными синтаксическими конструкциями.

### **Синтаксический уровень текста**

В анализируемом стихотворении можно отметить своеобразную «поляризацию» некоторых синтаксических конструкций — то есть тяготение различных типов простых предложений к разным семантическим центрам текста.

В первой и заключительной частях стихотворения, центральное место в которых занимает образ поэта, представлены исключительно **номинативные** предложения.

Известно, что номинативные предложения носят описательный характер, поэтому они часто используются в начале произведений (как прозаических, так и поэтических), когда дается вводная описательная часть. Таким предложениям свойственна фрагментарность и одновременно большая емкость выражаемого содержания. Кроме того, номинативные предложения, как правило, (но далеко не всегда!) «указывают на *статическое* бытие предмета» [Голуб 1999: 349]. Они часто сравниваются с фотографией, на которой всегда запечатлен какой-то один момент, мгновение. Указанная особенность не исключает, однако, и возможной динамичности номинативных предложений. Фиксируя какие-то детали поэт может выстроить динамичный ряд «кадров», быстро сменяющих друг друга.

В «Психее» номинативные предложения, на первый взгляд, выступают в обычной описательной функции, тем более, что они открывают текст: «Пунш и полночь... Пунш — и Пушкин...». Указывается время, называется один из героев, фиксируются некоторые детали обстановки. Показательно, что первая и заключительная части стихотворения построены по принципу параллелизма: лексический повтор (пунш, полночь) сопровождается структурным повтором (предложения однотипны). На наш взгляд, доминирование номинативных предложений в начале и конце текста, в тех фрагментах, которые напрямую связаны с образом поэта, позволяет автору выделить наиболее значимые детали описания: например, *ночь* как символ времени творчества. В данном употреблении значимо и указание на *статическое* бытие объектов описания. В данном контексте статичность отождествляется с состоянием предтворчества, когда поэту нужна максимальная концентрация, собранность, отрешенность от внешнего мира. Указанное состояние разрушается с появлением Психеи. В финале стихотворения номинативные предложения позволяют фиксировать внутренний драматизм: внешне обстановка та же, но состояние поэта из-

менилось. Явно напрашивается противопоставление «трубки пышущей» (*движете* вверх) и «пепа ниспадение» (движение вниз). (См. об этом противопоставлении ранее: анализ лексических особенностей).

Последнее предложение стихотворения может рассматриваться как *эллиптическое* предложение, поскольку в нем есть обстоятельство: «...и платья Бального пустая пена *В пыльном зеркале...*» Но нам ближе точка зрения на подобные предложения, представленная в некоторых вузовских учебниках по современному русскому языку, как на разновидность номинативных. При таком подходе данные предложения рассматриваются как номинативные с второстепенными членами приосновного типа — детерминантами, которые имеют самостоятельное значение. Эти члены предложения поясняют предикативную основу в целом, как в односоставных, так и в двусоставных предложениях. Значения *бытия, наличия* в подобных предложениях выражается номинативом, а не якобы отсутствующим сказуемым [Современный русский язык 2000: 438-439]. В анализируемом тексте финальное предложение по семантике явно тождественно номинативным: оно также описательно, также указывает на статическое бытие объекта описания. (И в этом случае статичность может быть оценена негативно: «пустая пена» как символ внутренней пустоты Психеи).

Во второй части стихотворения более разнообразно представлены типы простого предложения:

- *Односоставные номинативные*: Шепот.
- *Неполные контекстуальные*: И на цыпочках как пери! — Пируэтом — привиденьем — Выпорхнула.
- *Двусоставные полные*: Вы еще не спите?
- *Эллиптические*: И — как призрак — **В полукруге** арки — птицей — Бабочкой ночной — Психея!

Преобладают неполные контекстуальные и двусоставные полные, но в первую очередь неполные и эллиптические соответствуют отмеченной ранее динамичности, полетности. Известно, насколько статичны номинативные предложения, насколько динамичны эллиптические. Сказуемые глаголы утяжеляют предложение. В эллиптических предложениях глагол сокращен без «возмещения в контексте».

В поэтическом тексте одинаково выразительными могут быть и эллиптические, и собственно неполные предложения. И те, и другие могут выступать в качестве такой стилистической фигуры, как *эллипсис*: «В риторике и стилистике — фигура убавления, характеризующаяся пропуском подразумеваемого элемента внутри предложения. Изобразительность эллипсиса связана с характеристикой быстроты изменения ситуации» [Хазагеров, Ширина 1999: 285]. В тексте стихотворения «быстрота изме-

нения ситуации» связана не столько с эллиптическими предложениями, сколько с контекстуально неполными, в которых опущено подлежащее (Психея): «...Выпорхнула... Вновь выпорхнула... Позабыла опало! Опоздаю...» и т. п.

В анализируемом тексте активно представлены и различного рода усечения, обрывы фраз, в основном, в речи героини: «Опоздаю.. В первой паре полонеза...». *Умолчание* (или *апосиопеза, апосиопезис*) — «фигура убавления, основанная на недоговоренности, предполагаемом пропуске слова или словосочетания в конце предложения. Недоговоренность намекает на действительную или только специально изображаемую неожиданность обрыва речи, вызванную чувством стыда, гнева, вообще сильного волнения, шока» [Хазагеров, Ширина 1999: 210-211]. В данном тексте указанный прием отражает эмоциональное состояние героини: она торопится, поэтому и недоговаривает фразы. Она *здесь* только частично.

В тексте активно представлены и случаи намеренного нарушения прямого порядка слов, то есть *инверсии*: «Плащ накинув На одно плечо — покорно — Под руку поэт — Психею По трепещущим ступенькам Провожает Лапки в плед ей Сам укутал, волчью полость Сам запахивает». Приведенный пример наглядно показывает выразительные возможности инверсии, сочетающейся с включением в текст обособленного обстоятельства, выраженного деепричастным оборотом. Деепричастный оборот «утяжеляет» текст, инверсия же еще более усиливает данный эффект. Ср.: *Накинув на одно плечо плащ, поэт покорно провожает Психею по трепещущим ступенькам*. В этой выстроенной по всем правилам фразе нет ни напряжения, ни драматизма, который присутствует в поэтическом тексте, хотя мы ничего не убрали, только восстановили правильный порядок слов. Подобные эксперименты убеждают, насколько в художественном тексте значимо все: не только отбор лексики, использование тропов и т. п., но и даже расположение слов. Мы буквально видим всю последовательность движений поэта. «Плащ накинув» — своеобразный крупный план, который далее еще более «укрупняется»: «на одно плечо». Наречие «покорно» выделено с двух сторон тире, что акцентирует внимание на душевном состоянии поэта. Инверсия позволяет создать эффект медленно движущегося кадра (хотя кинематограф в момент создания стихотворения находился в зачаточном состоянии, Цветаева мастерски использует прием смены общего и крупного плана.)

Безусловно, заслуживает особого внимания и пунктуация анализируемого текста, в частности роль тире и многоточия. Но указанный аспект остается за пределами данной статьи.

В завершении лингвостилистического анализа поэтического текста, следует еще раз подчеркнуть,

что основным принципом, организующим анализируемый текст, является прием *оппозиции*, противопоставления двух персонажей лирического произведения. Принципу противопоставления подчинены различные уровни стихотворения: и фонетический, и лексический, и ритмико-синтаксический. При этом оппозиция задается автором, акцентируется различными способами, но одновременно и снимается. Поэт и Психея — одновременно и антиподы, и единое целое. Она — его Муза, вдохновительница. Но Поэт не видит подлинной Психеи. Автор же текста (М. Цветаева) слегка приподнимает дымовую завесу, которой окутан этот образ в воображении поэта. Поэтому образ Психеи в этом тексте как бы раздваивается: она и замечательная «пери», но она и призрак, ничто, «пустая пена». Лингвостилистический анализ позволяет читателю воспринять не только поверхностный смысл текста, но и проникнуть в подтекст произведения.

#### **Данные об авторе**

Галина Анатольевна Авдеева — кандидат филологических наук, доцент Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (Нижний Тагил).

Адрес: 622031, Нижний Тагил, ул. Красногвардейская, 57/1, к. 220

E-mail: g\_avdeeva\_64@mail.ru

#### **About the author**

Galina Anatolyevna Avdeeva is a Candidate of Philology, associate professor of Nizhniy Tagil State Social-Educational Academy.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

Голуб И. Б. *Стилистика русского языка*. — М.: Рольф, 1999. — 448 с.

Ельницкая С. *Поэтический мир Цветаевой* // Wiener Slavistischer Almanach. Wien. S.-B. 30. 1990. — 396 с.

Журавлев А. П. *Звук и смысл*. — М.: Просвещение, 1991. — 160 с.

Зубова Л. В. *Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект*. — Л.: изд-во Ленинградского ун-та, 1989. — 264 с.

Косман Н. *Безглагольный динамизм Цветаевой* / Н. Косман // Norwich symposia on Russian literature and culture. Vol. 2. Marina Tsvetaeva. 1892-1992. — Нортфилд: Вермонт, 1992. — С. 154–156.

Седых Г. И. *Звук и смысл: О функциях фонем в поэтическом тексте: (На примере анализа стихотворения Цветаевой «Психея»)* // Филологические науки. 1973. № 1. — С. 41 — 50.

*Современный русский язык: Учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности «Филология»* / Под ред. П. А. Леканта. — М.: Дрофа, 2000. — 560 с.

Хаззагеров, Т. С., *Ширина Л. С.* *Общая риторика: Курс лекций; Словарь риторических приемов* / Т. С. Хаззагеров, Л. С. Ширина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. — 320 с.

А. М. Сапир  
Мэйн, США

## «Я» И «ТЫ» В СТИХОТВОРЕНИИ А. ФЕТА «КОГДА ЧИТАЛА ТЫ МУЧИТЕЛЬНЫЕ СТРОКИ...»

**Аннотация.** В статье рассматривается субъектная организация стихотворения и те компоненты поэтического стихотворения, которые способствуют её пониманию. Анализируется лирический субъект как носитель переживания, его способность выражать себя через одно из лиц («Я», «Ты», «Оно»), сложные взаимоотношения «Я» и «Ты» как носителей переживания.

**Ключевые слова:** субъектная организация лирического стихотворения, лирический субъект, носители лирического переживания.

A. M. Sapir  
Maine, USA

## «I» AND «YOU» IN AFANASY FET'S POEM «WHEN YOU WERE READING THOSE TORMENTED LINES...»

**Abstract.** The article considers the subject organization of the poem and the components which helps to understand its narrative specifics. The author of the article analyses the lyric subject as a carrier of feeling, his/her ability to express himself or herself by means of one of the persons («I», «You» and «It»), a complex relationship between «I» and «You» as the carriers of emotional experience.

**Keywords:** subject organization of a lyrical poem, lyrical subject, carrier of lyrical feeling

Стихотворение А.Фета «Когда читала ты мучительные строки...» относится к последнему периоду творчества поэта — написано в 1887 г. и опубликовано в альманахе «Вечерние огни», в третьем выпуске неизданных стихотворений поэта («Вечерние огни». 1888: 42):

Когда читала ты мучительные строки,  
Где сердца звучный пыл сиянье льёт кругом  
И страсти роковой вздымаются потоки, -  
Не вспомнила ль о чём?

Я верить не хочу! Когда в степи, как диво,  
В полночной темноте безвременно горя,  
Вдали перед тобой прозрачно и красиво  
Вставала вдруг заря.

И в эту красоту невольно взор тянуло,  
В тот величавый блеск за тёмный весь предел, -  
Ужель ничто тебе в то время не шепнуло:  
«Там человек сгорел!»

*15 февраля 1887 г.<sup>1</sup>*

На первый взгляд, оно мало чем отличается от большинства лирических миниатюр поэта, где фигуры «Я» и «Ты» не конкретизированы, а размыты, где есть послание, есть адресант и адресат, но за этими фигурами почти не угадывается конкретный человек; где лирическое переживание, выходя на первый план, формирует и сюжет, и пафос стихотворения.

Но чем внимательнее вчитываешься в строки стихотворения, тем больше возникает вопросов и сомнений: как связана метафора «пыл сердца» с об-

разом «пожара» и метафоричен ли сам пожар? Насколько метафорична заключительная строка «Там человек сгорел»? Есть ли реальные прототипы у того, кто написал «мучительные строки», и той, которая их читала? Иными словами — так ли уж в действительности размыты и лишены конкретики «Я» и «Ты» фетовской миниатюры?

Первая строка — ключ к пониманию всего стихотворения — в ней субъект и объект («Ты» и «мучительные строки») находятся в одинаково сильной позиции. Она задаёт тон, определяет настроение лирического сюжета. От неё веет ощущением тревоги, нарастающим крещендо — таково воздействие эпитета «мучительные строки». Своеобразный «знак беды» поддерживается каждой следующей строкой вплоть до последней, которая не только не несёт катарсиса но, напротив, усугубляет трагическое ощущение. Предощущение трагедии удивительным образом сопрягается с ощущением завораживающего природного зрелища: «Вставала вдруг заря». Казалось бы, взаимоисключающие явления — «знак беды» и захватывающе красивое зрелище, — взаимосвязаны, оказываются загадкой, которая движет лирический сюжет.

Так, уже в начале стихотворения «сердца звучный пыл» обнаруживает способность к мощному усилению (только что сказано было, что оно «сиянье льёт кругом», и вот уж «страсти роковой вздымаются потоки»), по сути, выходит за пределы строки в некое пространство, которое под его воздействием получает импульс к расширению. Во второй строфе нарастание и разрастание «пыла сердца» достигает высшей точки напряжения и происходит удивитель-

<sup>1</sup> Цит. по: [Фет 1956: 33]

ная метаморфоза — переживание стремительно преобразуется силой воображения во всеохватное явление природы — зарю, «безвременно горящую», возникшую «вдруг»...

Но словами «Я верить не хочу!», звучащими как бы на особицу и очень взволнованно, (об этом свидетельствует их положение в строке, их кажущаяся самостоятельность, даже алогизм по отношению к первой строфе, восклицательный знак после них), во вторую строфу вносится новая нота. Начиная с этого момента «Я» и «Ты» вступают в диалог и одновременно в спор, и нам предстоит выяснить, во имя чего. Поставленное в начало строки и строфы, то есть в необычайно сильную позицию, признание звучит как вызов. Поначалу кажется, что он относится исключительно к природному явлению. Круги, расходящиеся от «пыла сердца», захватывающие пространство вблизи («перед тобой») и далее («тёмный весь предел» в третьей строфе), вызывают у героя противоречивые чувства: с одной стороны, восхищение (заря — это «диво», она «прозрачна и красива», ей свойствен «величавый блеск»), с другой — недоумение (она горит «в полнотной темноте» «безвременно», возникла «вдруг»).

Однако обнаруживается и иной смысл. Прилагательное «мучительный» обыкновенно сочетается с существительными, обозначающими переживания, состояние: мучительное незнание, мучительное чувство вины, мучительная боль. Сочетая это прилагательное с «нейтральным» словом «письмо», поэт не только превратил узуальный (общеупотребительный) эпитет в окказиональный, но и раздвинул границы употребления прилагательного. Словосочетание «мучительные строки» раскрывает трагедию отношений адресата и адресанта. Так же дело обстоит с наречиями «вдруг» и «безвременно» — они тоже носят качественный характер и характеризуют предмет, выполняя функцию эпитета.

Только имея в виду сказанное выше, можно ответить на вопрос: почему «пыл сердца» у Фета — «звучный»? Эпитет обретает особую эмоциональность и ассоциативный потенциал: картина безвременно загоревшейся зари оказывается настолько же естественной, то есть «природной», насколько и сверхъестественной — ведь она порождена «пылом сердца». Для Фета нет ничего странного в том, что «пыл» не только «прозрачен и красив», не только выделяется «величавым блеском» на фоне «полнотной темноты», «всего тёмного предела», но и «звучный». Ассоциативность и смысловая насыщенность эпитета позволяет выразить лирическое переживание, исполненное глубинного драматизма, переживание, которое становится судьбой. Природное явление, таким образом, оказывается равновеликим лирическому «Я»: окружающий мир — ближний и дальний — пространство степи, небо и оком («тёмный весь предел») — не фон и не аккомпанемент

лирическому переживанию, они и есть лирическое переживание. «Оно» и «Я» уравниваются в правах.

Третья — заключительная — строфа, углубляет противоречивое чувство счастья и недоумения, о котором шла речь в связи со второй строфой. Так, слово «красиво» (вторая строфа) усилено словом «красота» (третья строфа), но при этом герой чувствует некоторое насилие над своей душой: «И в эту красоту **невольню** взор **тянуло**» Обратим внимание на выделенные слова. Фет использует глагол в безличной форме и наречие, значение которого — «непреднамеренно, случайно, нечаянно», тем самым усиливая стихийное начало в переживаниях героя. Он явно находится под воздействием сил, которые превратили «пыл сердца» в «диво». Безличная конструкция ослабляет позицию «Я», переключает внимание на природное явление, на третье лицо — «оно».

Переживания героя сложны и неоднозначны. «Я верить не хочу!» соседствует с «невольным» притяжением к возникшему «вдруг» явлению природы, к метаморфозе, произошедшей стремительно, что вывело героя из равновесия. Если в последней строфе прочесть лишь первые две строчки, то можно было бы сказать, что красота явления взяла верх над сомнениями героя.

И вот тут-то начинаются противоречия, которые способны разрушить уже готовую сложиться схему. Для их разрешения мы должны более пристально исследовать **катеорию лица** в стихотворении: отношения «Я» и «Ты» между собой, какое из названных лиц автор наделяет полномочиями передавать лирическое переживание, как соотносятся «Я» и «Ты» с третьим лицом, о котором говорилось выше. И здесь нас ожидает немало сюрпризов и загадок.

Мы помним, что уже в первой строке присутствует «Ты» как адресат послания.

В последней строке этой же строфы глагольной формой «не вспомнила ль» актуализируется то же лицо и тот же адресат. Затем в речь на мгновение врывается «Я» («Я верить не хочу!»), оно как бы начинает спор и тем самым узаконивает присутствие в споре «Ты». Но местоимение «перед тобой» заставляет задуматься: кто или что имеется в виду? Если перед нами то самое «Ты», которое нам знакомо, то это означает, что «Я» и «Ты» видели необычное явление природы вместе или, по крайней мере, одновременно. Сначала это звучит как оговорка, ведь до этого момента мы не сомневались, что герой говорит от первого лица и о себе, да и самое начало строфы нас в этом убеждает. Возможно, «перед тобой» употреблено как местоимение с большей степенью обобщения. Второе лицо достаточно часто употребляется в этом значении. Подобное допущение возможно, из него следует, что местоимение

«тобой» относится ко многим лицам, в том числе и к «Ты», тоже наблюдавшей «диво».

Подытожим то, что мы уже открыли в отношении «Ты», чтобы несколько продвинуться в понимании диалога-спора и его участников.

Стихотворение начинается отсылкой к «мучительным строкам» некоего письма и упоминанием реального адресата — «Ты» («Когда читала ты мучительные строки...») Существование «Ты» подкрепляется и далее: «Не вспомнила ль о чём?» (неполное предложение, где местоимение второго лица легко восстанавливается); «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло...». И, наконец, то предложение, где местоимение «перед тобой» казалось проговоркой. Я высказала предположение, что знакомое нам «Ты» здесь тоже имеется в виду. Таким образом, спор, диалог, о котором говорилось выше, становится спором не только «Я» с самим собой (обратим внимание на этот момент, говорящий о расщеплении сознания героя), но и с адресатом. Более того, этот спор — один из элементов сюжетостроения, он — основа композиции стихотворения.

Итак, через всё стихотворение проходит образ иного «Я» — героини, к которой герой напрямую обращается — «Ты». Её присутствие выявляется, как мы видели, с помощью адресованных ей риторических восклицаний и вопросов. Её переживания столь же реальны, непосредственны и интенсивны, как переживания лирического «Я».

Картина зари увидена прежде всего лирическим героем. Однако носитель (субъект) речи в стихотворении заявлен как первое лицо лишь в одном коротком и нераспространённом предложении. Центр тяжести перенесён на само явление, оно, начавшись от «пыла сердца» героя, разрастаясь, вовлекает его в свой захватывающий, завораживающий ритм, завершающийся трагическим «там человек сгорел» От пыла сердца человека к человеку, который сгорел в воображаемом (метафорическом) или реальном пожаре, — таково движение лирического переживания, лирического сюжета. Если же говорить о лирическом «Я», то заметно некое раздвоение сознания и противоречивость испытываемых им чувств.

Обратимся к поэтическому синтаксису стихотворения, чтобы увидеть и **услышать**, как обретает форму выражения переживание. Пойдём от зрительного восприятия к слуховому и далее — к обобщению.

С этой целью читаемся (всмотримся, вслушаемся) в заключительные строчки катренов, на которых мы почти не останавливались. Значение их огромно, и не только в мелодике произведения (об этом — особая речь). Если взглянуть на графику строк, то сразу бросается в глаза, что каждая четвёртая строка словно на особицу — она укорочена, сдвинута по отношению к трём предыдущим. Это

графическое выделение — лишь один из приёмов привлечь внимание к строкам, имеющим в стихотворении особое значение.

Читая вновь стихотворение, теперь уже целиком, обратим внимание сначала на грамматическое (синтаксическое) построение строф. Все три сложно организованы. Первая и вторая строфы построены почти одинаково.. Сложноподчинённое первого катрена более сложно по сравнению с аналогичным во втором: оно состоит из главного предложения, одного придаточного, зависящего от главного, и ещё двух соподчинённых придаточных, зависящих от первого. Выделенное графически последнее предложение катрена — главное, оно построено как период и, согласно законам периода, является выводом из предыдущего текста. Сложноподчинённое во второй строфе также сложно организовано, но не за счёт периода, а иными грамматическими средствами. Придаточное предложение настолько перегружено грамматическими обстоятельствами (сравнительный оборот, деепричастный оборот, развёрнутое обстоятельство, уточняющее иное, нераспространённое — «в степи», и все эти обособления отдалают главное предложение от начала придаточного («когда в степи...»), так что оно тоже звучит как вывод. Одновременно достигается и другой эффект — действие **обретает постепенность**, способность шириться и словно начинает разворачиваться на наших глазах. (Заметим также, что употребление «перед тобой» вместо «передо мной» как бы включает и нас, читателей, в качестве очевидцев происходящего.) Обе строфы (оба сложноподчинённых предложения словно перевёрнуты, построены по принципу синтаксической инверсии — в обоих главное укорочено и стоит после придаточных) после всевозможных усложнений, и по контрасту с ними нарочито просты. Постепенность действия в строфах сродни чувству ожидания, которое нагнетается поэтом.

Очень своеобразно выстроена последняя строфа. Первые две строки тоже осложнены обособленными обстоятельствами — продолжается живописание «до времени» встающей зари. И хотя последние две строчки (заключительные строки всего стихотворения) на первый взгляд кажутся самостоятельными предложениями (первое предложение не имеет формального признака придаточного — подчинительного союза или союзного слова), по сути они выполняют роль главного предложения и главного вывода. Эта их функция подчеркнута тире и запятой, как будто перед нами период, как в первой строфе. Сходство первой и последней строф также в том, что в обоих случаях главное предложение — это напряжённый вопрос, в последнем случае — это ещё и ответ. Но такой, который не только не даёт надежды на катарсис, но усиливает трагическую ноту, усиливает «знак беды», которым отмечено уже

начало стихотворения («Ужель ничто тебе в то время не шепнуло: Там человек сгорел!»). Таким образом, поэтический синтаксис передаёт не только интенсивность лирического переживания, но и смятенность чувств, причину которой нам предстоит понять.

Следующим шагом нашего проникновения в мир стихотворения станет понимание того, как соотношены во времени главные эпизоды: чтение «мучительных строк», заря, разгоревшаяся из «пыла сердца», риторические вопросы, адресованные героине, момент, когда «человек сгорел».

**Время** в стихотворении явно неоднозначно. Это самая загадочная категория в поэтическом мире стихотворения. Если принять за условную точку отсчёта глагол в прошедшем времени «читала» (в первой строке), то очевидно, что это действие состоялось **после** того, о чём сказано: «Не вспомнила ль о чём?» К этому же плюсквамперфекту относится событие, о котором задан другой риторический вопрос (и ответ на него): «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло : Там человек сгорел!».

Очевидно, что природное явление, возникшее из пыла сердца, относится к тому же прошедшему (перфекту), что и действие глагола «читала». Таким образом, все действия и события отнесены к прошедшему времени, хотя и к разным временным отрезкам. Но в стихотворении есть несколько глаголов настоящего времени. Не противоречит ли это сказанному? Вглядимся пристальнее в категорию глагола.

Первое, что бросается в глаза, — «встроенность» глагола в текст

Так, в первой строфе в первой и последней строчках — прошедшее время, а во второй и третьей — настоящее: «Когда **читала** ты...» и тут же: «Сердца пыл сиянье **льёт**» и «**вздываются** потоки». Но настоящее время здесь употреблено, чтобы охарактеризовать силу испытываемых чувств, показать их «сиюминутность», по сути же это прошедшее время, так как всё действие отнесено к прошлому.

И во второй строфе чередуются настоящее и прошедшее, но явные признаки времени как бы нейтрализуются. В начале строфы — глагол в настоящем времени: «Я верить не хочу!». Но в сочетании с инфинитивом глагол тяготеет к «длящемуся», «вечному» времени и утрачивает признаки «актуального» настоящего.

В описании природного явления, напротив, использовано только прошедшее: «**вставала**», но при этом глагол несовершенного вида сочетается с наречием «вдруг» (внезапно, разом, немедленно), обычно сопутствующим глаголам совершенного вида. В художественном тексте часто настоящее время употребляется в значении прошедшего с целью актуализировать события прошлого, создать

иллюзию у читателя, что испытанное некогда потрясение пережито сейчас.

В третьей строфе использовано только прошедшее время — событие отнесено в прошлое. Между тем, накал переживаемого и в природе и в сердце человека, доведённый до своего апогея, таков, что кажется — это происходит сейчас или — по крайней мере — пережитое обладало такой силой, что не остыло и сейчас.

Таким образом, время в стихотворении Фета, размывая свои исконные признаки и приобретая не свойственные ему, в апогее, в финальной строке приковывает наше внимание к образу человека, который сгорел. **Трагический исход** оказывается искомым ответом на риторические вопросы, расшифровывает «мучительность строк» и «сердца звучный пыл».

Кто этот человек — он, она? Имеет ли он отношение к тем двоим, между которыми разворачивается письмо-диалог? Ответить на этот вопрос поможет отчасти психолого-биографический аспект стихотворения.

Критики — почитатели таланта Фета и противники его поэзии сходятся в том, что он тщательно вытраивал автобиографическое начало из своих стихов [См. напр. об этом Бухштаб 1974]. В этом отношении показателен спор Л.Н.Толстого с женой (оба были поклонниками его поэзии), на который ссылается Б.Бухштаб: «Ссылаясь на слова самого Фета, Софья Андреевна утверждала, “что он не сочиняет, а ходит и вдруг является”. На что Л.Толстой возразил: “Ну уж, скорей чудесам Иверской поверю, чем этому. Все сочиняют. Может, что-нибудь явится — настроение, мысль, а всё остальное сочиняют”» [Бухштаб 1973: 3]

Данный спор интересен постановкой вопроса — что «сочинено» Фетом в стихотворении «Когда читала ты мучительные строки...», и какие жизненные впечатления стали импульсом к его созданию.

Как известно, в молодости Фет пережил историю, «окрасившую» (в прямом и переносном смысле) всю его дальнейшую жизнь, вплоть до смерти. Речь идёт о встрече с Марией Лазич, случившейся в один из труднейших периодов жизни поэта, оказавшегося в буквальном смысле в положении изгоя — незаконнорожденного, не имевшего ни родины, ни фамилии, в положении, закрывавшем будущее и делавшим невыносимым настоящее. На протяжении долгого времени Фетом владела мечта получить дворянское звание. Он определился на военную службу. Но погоня за мечтой оказалась погоней за химерой: словно в насмешку, достигнув определённого чина, дававшего право на дворянское звание, он периодически узнавал, что правила изменились и надо достичь чина ещё более высокого.

На протяжении восьми лет его жизнь проходила в глубинке Херсонской губернии, среди людей,

чуждых не только поэзии, но и каких бы то ни было духовных потребностей. Но захолустье подарило ему встречу с Марией Лазич. Это произошло в семье помещиков Бржевских, дружбу с которыми он пронёс через всю свою жизнь. Мария Козьминична Лазич была из многодетной семьи, Отец — отставной генерал и мелкий помещик. Мария была талантлива и образованна: любила поэзию и была поклонницей стихов Фета, прекрасно играла на фортепьяно. Не мудрено, что молодые люди полюбили друг друга. Но между ними встало непреодолимое препятствие — полное отсутствие средств к существованию. Фет принимает решение порвать отношения с Марией, хотя она, зная, что им не суждено стать мужем и женой, просит его оставить всё как есть. Фету даже кажется, что он отреагировал на разрыв легче, чем можно было представить, и винит себя в равнодушии, а спустя некоторое время узнает о трагической гибели Марии Лазич, похожей на самоубийство (она сгорела во время внезапно случившегося пожара). Как оказалось, и сам разрыв отношений с девушкой, любовь которой к которой оказалась единственной в долгой жизни Фета, и в особенности трагический финал жизни возлюбленной, не прошли бесследно для поэта. Его любовная лирика поэта, вплоть до последних дней жизни, обращена была к образу любимой, к трагическим обстоятельствам её гибели, к трагедии их чувства, виновником которой он считал себя.

Пережитое однажды оказалось доминантой (согласно теории А.А.Ухтомского) всей жизни Фета и его лирики, при этом сохраняя тенденцию не ослабевать, а возрастать.

Сильное переживание, испытанное им, начинает влиять на избирательность его восприятия и оценки воспринимаемого, на мотивационную составляющую его поведения.

Пережитое поэтом в связи с гибелью М. Лазич — это ещё не «плоть и кровь», позволяющая говорить о лирическом герое<sup>2</sup>, но это то, что несомненно сделало более объяснимым лирическое «Я» Фета.

Элементарная логика развития проанализированного нами лирического сюжета, завершённая трагическим «там человек сгорел», приводит читателя, казалось бы, к простому и однозначному выводу: человек «сгорел» от «пожара сердца». Но диа-

лектика сюжета, сцепление деталей, все противоречия, нестыковки во времени и пространстве заставляют предположить, что, помимо метафорического «пожара», в стихотворении присутствует имплицитно и образ пожара реального, в котором сгорел человек. А этот вывод приводит к другому, ещё более парадоксальному, что «сгорел» не герой, а героиня. Вернее, герой словно примеряет на свою судьбу тот пожар, в котором реально сгорела любимая им девушка. Он начинает ощущать себя ею, оставаясь героем, который переживает её судьбу. Из лирического субъекта он превращается в лирический объект, точнее, он одновременно и лирический субъект, и лирический объект стихотворения «Когда читала ты мучительные строки...». Об этом говорят и непосредственность и сила переживаемого — так живо чувствовать может тот, кто на себя примерил чужую судьбу. Или иначе: чужая судьба становится его судьбой.

Мелодия стиха помогает нам обосновать или опровергнуть наши рассуждения и допущения. Сам Фет придавал особое значение ритмико-мелодической организации стихотворения. Для нас ценными являются наблюдения над особенностями мелодического строя фетовских стихотворений, сделанные Б.М. Эйхенбаумом [Эйхенбаум 1922]. Исследователь активно использует термин **эмфаза**, означающий усиление эмоциональной выразительности поэтической речи с помощью специфических интонационных приёмов и риторических фигур, особой напряжённости в произнесении звуков, выразительности приподнятого тона.

Когда мы вчитывались в стихотворение, следя за тем, как Фет синтаксически «конструирует» расширение пространства, охваченного «пылом сердца», как от начала строф к продолжению и до самого конца крещендо развивается чувство изумления красотой и чувство тревоги («знак беды» и «диво»); когда мы говорили о синтаксическом параллелизме строф, — мы собственно говорили об эмфатическом ожидании, нарастающем от строки к строке, от строфы к строфе и оканчивающемся не катарсисом, а трагической нотой — «там человек сгорел». Созданию эмфатического ожидания в немалой степени способствуют эмоционально окрашенные предложения, после которых по логике следовало бы ставить два знака — восклицательный и вопросительный (имеются в виду два укороченных предложения, которыми заканчивается первая и третья строфы). Параллелизм строф, с их нарастающим ожиданием завершения, напоминают океанскую волну — спутницу шторма, которая движется, нарастая и доходя до своего апогея, и снова начинает то же движение. Каждая следующая волна (строфа) выше предыдущей, и самая высокая — последняя. К чему она приближает героя, к бездне или спасению, — предстоит понять.

<sup>2</sup> Как известно, Б. О. Корман, сравнивая поэзию Н. Некрасова и А. Фета, отрицал наличие у последнего лирического героя: «„Я“ стихотворений Фета отнюдь не лирический герой: у него нет ни внешней, биографической, ни внутренней определённости, позволяющей говорить о нём как об известной личности. Лирическое „Я“ Фета — это взгляд на мир, по существу отвлечённый от конкретной личности <...> „Я“ у Фета (...) выступает как элемент известной ситуации или носитель настроения, но ситуация и настроение приобретают самостоятельное значение и непосредственно отнюдь не проясняют внутренний облик „Я“» [Корман 1964:182–183]

Обратим внимание на две строки, корреспондирующие друг с другом: «Не вспомнила ль о чём?» и «Ужель ничто тебе в то время не шепнуло?». Первая из строк завершает строфу, сложноподчинённое предложение — период. Период строится как маленькая драма, в которой обычно завершающее предложение играет роль развязки. Фет нарушает традицию: у него завершающее предложение — не развязка, а скорее завязка будущей, ещё большей драмы. Вопросительное предложение в третьей строфе — вообще не является ни финалом, ни развязкой, оно подготавливает финал и развязку — «Там человек сгорел». В немалой степени этому способствует чередование 5-стопного (в длинных строках) и 3-стопного (в коротких) ямба, а также не сильно выраженные, но имеющиеся переносы (анжабеманы) — таковы все укороченные предложения.

Последняя строка стихотворения представляется нам точкой наибольшего приближения к моменту истины. Здесь происходит прозрение. В этот миг герой настолько перевоплощается в героиню, что способен ощутить всю её боль, все её страдания — сгореть, как она, в огне пожара, возникшего из «пыла сердца».

Таким образом, сюжетно, композиционно, мелодически последняя строка подводит нас к пониманию прозрения лирического героя стихотворения Фета, к наивысшей точке его судьбы, подготовленной всей жизнью, но случившейся вдруг.

Стихотворение прочтено нами, осмыслены различные грани его художественного мира. Мы вправе ответить на вопрос, который прозвучал в начале работы: что собой представляет лирический субъект стихотворения?

А.Фет приоткрыл нам в стихотворении один эпизод (один миг) прошлого своего лирического «Я», но такой, который способен навсегда изменить течение жизни. Он наделил героя «пылом сердца»,

от которого «безвременно загорается зари». Пережитое однажды в реальности стало лирическим переживанием огромной концентрации и силы. Носителями его в стихотворении выступают «Я», «Ты», «диво» зари, вспыхнувшей «вдруг» (3-е лицо). Мы становимся свидетелями того, как сознание лирического «Я» словно раздваивается: он спорит с собой, с героиней, память которой он стремится оживить, и наконец начинает настолько глубоко чувствовать перенесённые ею страдания, как будто он перевоплощается в неё, становится «Ею».

Таков один из смыслов, извлечённый нами в процессе чтения стихотворения.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Бройтман С.Н.* Лирический субъект // Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / Под редакцией Л. В. Чернец URL <http://alstvlasov.narod.nx/articles/001.html> Последнее обращение 11.12.2013.

*Бухштаб Б.Я.* Творческий труд Фета. // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. — М.: Изд-во АН СССР, 1973. — Т. XXXII. Вып. 1. — С. 3—14.

*Бухштаб Б.Я.* А.А.Фет Очерк жизни и творчества. — Л.: Наука, 1974. — 136 с.

*Ермоленко С.И.* К теории лирического жанра // Семантическая поэтика русской литературы: сб. науч. трудов / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2008. — С.30-44.

*Ковтунова И. И.* Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. — Т.1. — М.: Ин-т русского языка, 2006. — С. 7-72.

*Николина Н.А.* Категория времени глагола // Поэтическая грамматика. — Т.1. — М.: Ин-т русского языка, 2006. — С. 73-187.

*Соловьёв В.А.* О лирической поэзии. — М.: Современник, 1991.- 464 с.

*Фет А.А.* Стихотворения. — М.: Гослитиздат, 1956.- 250 с.

*Эйхенбаум Б.М.* Фет // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. — Л.: Сов. писатель, 1969.- С. 472—480.

#### Данные об авторе

Ася Михайловна Сапир — заслуженный учитель школы Российской Федерации. Работала преподавателем литературы гуманитарного лицея № 40 г. Екатеринбурга (Свердловска). С 1984 по 1996 год совмещала работу в школе с работой в качестве старшего преподавателя на кафедре современной русской литературы Ур-ГПУ. С 1996 года живет в штате Мэйн, США.

E-mail: asyasadpir@gmail.com

#### About the author

Asya Mikhailovna Sapir is a Distinguished Teacher of Russian Federation. Worked as a teacher of literature at the Liceum for the Humanities no.40 in Ekaterinburg (Sverdlovsk). From 1984 to 1996 simultaneously with the Liceum worked as a senior instructor at the department of the department of contemporary literature, Ural State Pedagogical University. Since 1996, lives in the US state Maine.

## ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ РАЗЫСКАНИЯ

УДК 821.161.1.3(Достоевский Ф. М.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,444

И. Л. Чижова  
Нижний Тагил, Россия

### РОЛЬ АНТРОПОНИМОВ В РАСКРЫТИИ ИДЕЙНОГО ЗАМЫСЛА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

**Аннотация.** В статье рассматриваются антропонимы главных героев романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» как ключ к пониманию идейного замысла писателя.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, роман «Братья Карамазовы», имя, фамилия, отчество.

I. L. Chizhova  
N. Tagil, Russia

### THE ROLE OF PERSONAL NAMES IN THE DISCLOSURE OF THE IDEOLOGICAL CONCEPTION THE NOVEL OF F. M. DOSTOEVSKY'S «THE BROTHERS KARAMAZOV»

**Abstract.** The article examines The proper people's names of the main heroes of the novel of F. M. Dostoevsky's «The Brothers Karamazov» as the key to understanding the ideological conception of the writer.

**Key words:** F. M. Dostoevsky, novel «the Brothers Karamazov», name, surname, patronymic name.

Роман «Братья Карамазовы» занимает особое место в творчестве Ф. М. Достоевского: он завершает знаменитое пятикнижие писателя, в нем отражены его самые заветные мысли, его называют романом-исповедью Достоевского. Ни над одним своим романом писатель не работал так тщательно; в наброске одного из писем от 28 июля 1879 г. читаем: «Роман, который пишу теперь («Братья Карамазовы»), поглощает пока все мои силы и все мое время... Пишу не гоня, не комкая дела, переделываю, чищу, хочу кончить добросовестно, ибо никогда ни на какое сочинение мое не смотрел я серьезнее, чем на это» [цит. по: Рюриков 1981: 512]. Через год, 28 августа 1880 г., в письме к И. С. Аксакову он напишет: «... кончаю «Карамазовых», следственно подвожу итог произведению, которым я, по крайней мере, дорожу, ибо много в нем легло меня и моего. Я же и вообще работаю нервно, с мукой и заботой. Когда я усиленно работаю — то болен даже физически. Теперь же подводится итог тому, что 3 года обдумывалось, составлялось, записывалось» [цит. по: Достоевский. Энциклопедия 2008: 214].

Роман «Братья Карамазовы» стал для писателя книгой итогов. В нем Достоевский пытается дать ответы на вопросы, которые мучили его в течение всей жизни. Достоевский писал, что в своих произведениях он изображает все глубины души человеческой. И раскрыть эти глубины писателю во многом помогают имена героев его произведений. По мнению Ю. Тынянова, «в художественном произведении нет неговорящих имен. ...Все имена говорят. Каждое имя, названное в произведении, есть уже обозначение, играющее всеми красками, на которые только оно способно. Оно с максимальной силой

развивает оттенки, мимо которых мы проходим в жизни» [Тынянов 1977].

Цель нашей статьи — показать роль антропонимов в раскрытии идейного замысла романа «Братья Карамазовы» (на примере главных героев).

В центре романа — история семьи (или семейки, как уточняет Достоевский) Карамазовых. Фамилия *Карамазов* трактуется по-разному. С одной стороны, ее можно объяснить как составленную из 2-х слов: «от тюркского «кара» черный и русского «мазать» [Унбегаун 1989: 190]. Однако, по мнению Т. А. Бондаренко, «семантический анализ фамилии Карамазов в контексте всего творчества Ф.М. Достоевского, а также в русле философии эпохи «русского ренессанса» конца XIX столетия приводит к убедительной версии образования этого антропонима от другой фамилии — Богомазов, путем замещения первого исторического корня этого имени [Бог-] антонимичным в метафорическом значении корнем [Кара-]. Таким образом, оказывается, что фамилия Карамазов являет собой антиномию фамилии Богомазов. В свою очередь компонент богомаз- может трактоваться двояко: богомаз — буквально — иконописец, метафорически — помазаннык Божий: следовательно семантика компонента карамаз- прочитывается как «черный помазаннык, наместник дьявола» [Бондаренко 2006: 13-14]. Несколько иную трактовку фамилии предлагает Ричард Пис, один из крупнейших английских славистов, вице-президент Международного общества Достоевского. Он возводит первую часть фамилии непосредственно к слову «кара», и получается: «Карамазов» — «мазанный карой» [Пис Ричард 2007: 25].

Еще одно достаточно распространенное в достоевсковедении объяснение этой фамилии вызвано ее сходством с фамилией Д. В. Каракозова, террориста-народника, совершившего в 1866 г. покушение на царя, что вполне соотносится с замыслом Достоевского сделать главного героя, Алешу Карамазова, впоследствии революционером. Это не раз отмечали литературоведы и лингвисты, занимающиеся изучением творчества писателя.

Федор Павлович Карамазов — отец семейства. Федор в переводе с греческого означает «божий дар» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова 1995: 339], отчество Павлович от Павел — «маленький, малый» [там же: 271]. Так, значит, был и в нем, Федоре Павловиче, дар божий, но не сохранил он его, предал, растоптал. «Федор Павлович пьянствует, развратничает, насильничает, наживается на ростовщичестве и винной торговле, потому что в душе его погасла «искра божия» [Рюриков 1981: 516]. Перед нами дрянной и развратный человек, «развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое...» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 108]. Своим сладострастием и безверием он заразит и своих детей.

Старший сын Федора Павловича Карамазова — Дмитрий. Дмитрий — из греческого «*Димитриос/Деметриос*» относящийся к Деметре — богине земледелия и плодородия» [Суперанская 1998: 169]. У русского человека всегда было особое отношение к земле. В «Дневнике писателя» за 1876 год читаем: «...русский человек с самого начала и никогда не мог и представить себя без земли <...> земля у него прежде всего, в основании всего, земля — всё, а уж из земли у него и всё остальное, то есть и свобода, и жизнь, и честь, и семья, и детишки, и порядок, и церковь — одним словом, всё, что есть драгоценного» [Достоевский, Дневник писателя]. Т. А. Бондаренко указывает, что «в лексическом плане этимология отношения данного героя к языческой богине земледелия воплощается в архетипический образ необработанной стихийной силы, заключенной в характерных чертах персонажа: «— Братья губят себя, — продолжал он, — отец тоже. И других губят вместе с собою. Тут "земляная карамазовская сила", как отец Паисий намеренно выразился, — земляная и неистовая, необделанная...» [Бондаренко 2006: 12].

Действительно, в Дмитрие земляная, неистовая, карамазовская сила воплощается в большей степени, однако победить полностью она не может. И здесь следует обратить внимание на его связь не просто с землей, а именно с русской землей, с Родиной. Он восклицает: «Россию люблю, Алексей, русского бога люблю» [Достоевский 1981: Ч. III, IV, эпилог, 497]. Мы не знаем наверняка, как закончится история Мити, но что-то нам подсказывает, что произошедший в нем поворот навсегда изменил его

и вряд ли он сможет бросить родную землю и бежать за границу.

Дмитрий не утратил человеческого облика, не утратил веры: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облекается бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 124]. Имея в виду Митю, Достоевский делает для себя помету в черновиках: «начало очищения духовного». Дмитрию даровано возрождение, он очищается через страдание: принимает наказание за преступление, которого не совершал. Именно за будущие страдания до земли кланяется Зосима Дмитрию во время первой встречи в келье.

По аналогии с народно-христианскими представлениями, согласно которым душа на пути в рай проходит различные мытарства, писатель назвал главы, посвященные допросу Мити, «Хождение души по мытарствам». В письме Н. А. Любимову от 16 ноября 1879 г. он поясняет, что Митя «очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказания не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором ложно будет обвинён судебной ошибкой. Характер вполне русский: гром не грянет — мужик не перекрестится. Нравственное очищение его начинается уже во время нескольких часов предварительного следствия, на которое и предназначаю эту девятую книгу. Мне, как автору, это очень дорого» [цит. по: Геращенко].

Главным вопросом для Достоевского, по собственному признанию, был вопрос веры, существование божия. Решение этого вопроса в романе, прежде всего, связано с образами Ивана и Алеши — сыновей Федора Павловича от второго брака.

Алеша Карамазов — младший сын Федора Павловича Карамазова. Достоевский дает следующую характеристику своему герою: «...он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с неперменным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 31-32]. «Его имя и отдельные моменты судьбы связывают его с житийным героем — святым Алексеем человеком Божиим, в честь которого был назван и последний сын Достоевских, Алексей, умерший в мае 1878 г.» [Достоевский. Энциклопедия 2008: 270]. Петр Александрович Миусов произносит следующий афоризм о герое: «Вот, может быть, единственный человек в мире, которого оставьте вы вдруг одного и без денег на площади незнакомого в миллион жителей города, и он ни за что не погибнет

и не умрет с голоду и холоду, потому что его мигом накормят, мигом пристроят, а если не пристроят, то он сам мигом пристроится, и это не будет стоить ему никаких усилий и никакого унижения...» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 29].

Имя Алексей греческого происхождения, в переводе с греческого «алексо защищать, отражать, предотвращать» [Суперанская 1998: 110]. Чьим защитником, по мысли Достоевского, должен стать Алеша? Своего отца? Братьев? Но не всегда получается у героя выполнять свою миссию: не смог он предотвратить убийства отца, не смог защитить Дмитрия и убедить суд в его невиновности. Значит, предначертано Алеше и его братьям пройти через эти испытания. Вспомним слова старца Зосимы, сказанные Алеше: «Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 90]. Алеше предстоит пережить не только смерть своего духовного наставника старца Зосимы, убийство отца, обвинение Дмитрия, сумасшествие Ивана, самоубийство Смердякова, смерть Илюшечки Снегирева, но и серьезные духовные испытания. Старец Зосима, благословляя Алешу «на великое послушание в миру» скажет: «Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя» [там же: 90]. Получается, что истинное предназначение Алеша — защищать Христа, веру Христову.

Одним из самых сложных образов в романе является Иван Федорович Карамазов. «Исходя из узкобиографического толкования образа Ивана Карамазова, Л.Ф.Достоевская высказала предположение, что писатель изобразил в нем себя. Раздвоенность сознания героя показана в диалоге с чертом. Богоборческие высказывания Ивана Карамазова в главе «Бунт» перекликаются с некоторыми положениями доклада «Идеалистический и позитивный методы в социологии», прочитанного зимой 1848 г. на собрании кружка петрашевцев Н. С. Кашкиным. Достоевский и Кашкин принадлежали к разным группировкам среди петрашевцев и не были близки, однако эта перекличка, подмеченная А. С. Долининым, действительно существует» [см.: Глазкова].

*Иван* — из древнееврейского «*йоханан* Бог милует» [Суперанская 1998: 192]. И Бог действительно помилует Ивана — человека, который бунтует против него, не принимает мира божьего, фактически становится идейным убийцей своего отца. Примечательно, что еще во время первой встречи старец Зосима скажет, что для Ивана вопрос о вере, «если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную» сторону. И причина этого — «сердце высшее, способное такую муку мучиться, «горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жительство на небесех есть» [Достоевский 1981: Ч. I, II, 82].

Человек с таким сердцем не может спокойно пережить ареста брата и признания Смердякова. Он осознает свою причастность к убийству отца и принимает решение: пойти в суд и заявить на себя. «После принятия этого решения сомнения, мучившие его в последнее время, оставили его, и он почувствовал счастье и радость в своей душе. Осознав себя грешником, Иван обрел способность любить ближнего» [Шевцова 1997: 134]. (Вспомним, как, возвращаясь от Смердякова, он спасает замерзающего мужичонку). Но слишком велико потрясение, пережитое Иваном, он не выдерживает его и заболевает белой горячкой. По мнению А. Геращенко, «именно в сумасшествии его очищение, так как именно сумасшествие Ивана и является лучшим подтверждением той духовной брани, которая развернулась в его душе и, по сути, привела к покаянию» [Геращенко].

Смердяков Павел Федорович — незаконнорожденный сын Федора Павловича Карамазова и городской юродивой Лизаветы Смердящей. Зеркальное отражение своего отца, и не только по имени и отчеству, он, как и Федор Павлович, ненавидит Россию. Говорящую фамилию от прозвища матери ему дал сам старик Карамазов. Первоначально смердами называли крестьян-земледельцев в Древней Руси. «От смердѣти — издавать сильный неприятный запах. Букв.: вонючий — отражение презрительного отношения к крестьянину и земледелию со стороны верхушки общества древних времен» [Макаров, Матвеева 1993: 288]. Сам же Смердяков в прямом смысле не издает такого запаха, напротив он тщательно следит за собой и два раза в день тщательно вычищает свое платье.

Именно Смердяков решает на практике проверить теорию вседозволенности, изложенную Иваном, и убивает своего отца. «Смердяков отверг причины, по которым Иван отрицал существование Бога, и сделал неверие в бессмертие удобным оправданием своей философии "все позволено", допускающей любые поступки во имя личной, узкоэгоистичной выгоды. Безбожник Смердяков, реализовав в жизни идею своего брата и убив своего отца Ф. П. Карамазова, вынужден после этого повеситься, то есть безверие и вытекающая отсюда теория вседозволенности приносит ему же смерть» [Шевцова 1997: 137].

Главным женским образом в романе является образ Грушеньки. Имя Грушенька представляет собой уменьшительно-ласкательное образование от Агриппина (народный вариант имени Аграфена). В свою очередь женское имя Агриппина образовано от мужского Агриппа, которое в переводе с латинского означает «родившийся вперед ногами» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова 1995: 26]. По мнению Т. А. Бондаренко, в условиях концепции романа, ориентированной во многом на христианское вероуче-

ние, образ Грушеньки — воплощение изначальной греховности, греховности по определению (христианский религиозный мистицизм допелагианской эпохи предопределял будущее младенцев, родившихся вперед ногами в заведомой греховности, связи с дьявольским началом) [Бондаренко 2006: 12].

Однако не следует забывать, что Достоевский дает своей героине отчество Александровна и фамилию Светлова. *Александр* в переводе с греческого — «защитник мужей (людей), мужественный, помощник» [Тихонов, Бояринова, Рыжкова 1995: 30]. Фамилию *Светлов* Б. Унбегаун трактует как возникшую под влиянием латинского языка: «Светлов — Люцернов < luceana “свет”» [Унбегаун 1989: 178]. И еще один немаловажный штрих: Алешу поражает детское, простодушное выражение лица Грушеньки, она глядит и радуется как дитя. «Для Достоевского ребенок — это «образ Христов на Земле». Обидеть ребенка — это значит оскорбить Христа. <...> Как писал Достоевский Н. А. Любимову 25 мая 1879 г., «все, что относится к детям, — чисто, светло и прекрасно» [цит. по: Михнюкевич]. Да, Грушенька греховна, но есть в ее душе и светлое, позволяющее Алеше сказать: «Эта душа еще не примиренная, надо шадить ее... в душе этой может быть сокровище...» [Достоевский 1981: Ч. III, IV, эпилог, 38].

Пять лет Грушенька живет воспоминаниями о своей первой любви. Но встретившись со своим поляком и увидев, что он за человек на самом деле, она глубоко разочаровывается. Этот момент становится переломным в судьбе Грушеньки. Она осознает, что Митя любит ее по-настоящему, и отвечает на его чувства. Несмотря ни на что, Грушенька верит Дмитрию и хочет разделить с ним его судьбу.

Одной из главных тем творчества Ф. М. Достоевского, проходящей красной нитью через все его произведения, в том числе и роман «Братья Карамазовы», является тема возрождения человека. Неслучайно эпиграфом к роману писатель взял цитату из Библии: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода (Евангелие от Иоанна, гл. XII, 24) [Достоевский 1981: Ч. I, II, 6]. «По Евангелию, если человек не преодолеет свою любовь к себе, не полюбит все человечество и окружающих его людей бескорыстно, то он останется один; а если сможет преодолеть свой эгоизм, пострадать и пожертвовать для других людей своим счастьем и даже жизнью, то его духовная или физическая смерть принесет "много плода": любовь, веру в Бога и свое бессмертие, обеспечит вечную жизнь в поколениях» [Шевцова 1997: 115]. Достоевский проводит своих героев по пути очищения, однако не всем суждено пройти по этому пути, не всем даровано возрождение. И здесь мы видим, что имена героев романа во многом предопределяют

их судьбу и помогают писателю раскрыть идейный замысел своего произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы : Роман в 4-х ч. с эпилогом. Ч. I, II. — М.: Современник, 1981. — 368 с.
- Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы : Роман в 4-х ч. с эпилогом. Ч. III, IV, эпилог. — М.: Современник, 1981. — 542 с.
- Достоевский Ф. М.* Дневник писателя // URL: [http://ru.wikisource.org/wiki/Дневник\\_писателя.\\_1876\\_год\\_\(Достоевский\)/Июль\\_и\\_август/ГЛАВА\\_ЧЕТВЕРТАЯ\\_I](http://ru.wikisource.org/wiki/Дневник_писателя._1876_год_(Достоевский)/Июль_и_август/ГЛАВА_ЧЕТВЕРТАЯ_I)
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Т.30. Кн.1: Письма, 1878-1881. — Л.: Наука, 1988. — 573 с.
- Бондаренко Т. А.* Антропонимия романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: система, структура, функции. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филол. наук по специальности 10.02.01. — русский язык. — Тюмень: Тюменский государственный университет, 2006. — 23 с.
- Васильева Н. В.* Собственное имя в мире текста. Изд. 2-е, испр. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. — 224 с.
- Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2007. — 640 с.
- Герациенко А.* Катарсис. Очищение через покаяние в романе Ф.Достоевского «Братья Карамазовы» // URL: <http://www.proza.ru/2009/11/11/1056>
- Глазкова Т. В.* Иван Карамазов // Литературные герои. [Электронный ресурс]. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/litheroes/142>
- Достоевский.* Энциклопедия / [Сост. Н. Н. Наседкин]. — М.: Алгоритм, Эксмо, Око, 2008. — 800 с.
- Макаров В. И., Матвеева Н. П.* От Ромула до наших дней. Словарь лексических трудностей художественной литературы. — М.: Былина, 1993. — 368 с.
- Михнюкевич В. А.* Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте народного христианства // URL: [http://www.lib.csu.ru/vch/2/1994\\_01/003.pdf](http://www.lib.csu.ru/vch/2/1994_01/003.pdf)
- Никонов В. А.* Словарь русских фамилий / Сост. Е. Л. Крушельницкий. — М.: Школа-Пресс, 1993. — 224 с.
- Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен : более 3000 единиц. — 6-е изд., стереотип. — М.: Русские словари: Астрель: АСТ, 2005. — 480 с.
- Пис Ричард.* Правосудие и наказание: «Братья Карамазовы» // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: соврем. состояние изучения / под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. — М.: Наука, 2007. — С. 10-38.
- Рюриков Б. Ф.* М. Достоевский и его роман «Братья Карамазовы» // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: Роман в 4-х ч. с эпилогом. Ч III, IV, эпилог. — М.: Современник, 1981. — С. 512–539.
- Суперанская А. В.* Словарь русских личных имен. — М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1998. — 528 с.
- Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г.* Словарь русских личных имен. — М.: Школа-пресс, 1995. — 736 с.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино // Подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. — М.: Наука, 1977 // URL: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/tynyanov-pilk.htm>
- Унбегаун Б.* Русские фамилии: Пер. с англ. / Общ. ред. Б. А. Успенского. — М.: Прогресс, 1989. — 443 с.
- Федосюк Ю. А.* Русские фамилии: популярный этимологический словарь. — 7-е изд. — М.: Флинта: Наука, 2009. — 240 с.

*Шевцова Д. М.* Функционирование библейских эпиграфов в художественной структуре романов Л. Н. Толстого («Анна Каренина», «Воскресение») и

Ф. М. Достоевского («Братья Карамазовы»). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филол. наук. — Нижний Новгород, 1997. — 201 с.

#### **Данные об авторе**

Инна Леонидовна Чижова — кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой филологического образования и массовых коммуникаций Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии (Нижний Тагил).

Адрес: 622051, г. Нижний Тагил, ул. Сибирская, д. 50.

E-mail: ilchizhova@yandex.ru

#### **About the author**

Inna Leonidovna Chizhova is a candidate of philological sciences, Associate Professor, head of the Department of philological education and mass communications of the Nizhny Tagil state social-pedagogical Academy.

## С РАБОЧЕГО СТОЛА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 821.161.1.1(Лермонтов М. Ю.) ББК Ш33(2Рос=Рус)-8,445

А. В. Ложкова  
Екатеринбург, Россия

### СОНЕТ В ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

**Аннотация.** В статье проанализированы ранние стихотворения М. Ю. Лермонтова, тяготеющие к форме сонета, выявлена специфика поэтического мышления начинающего поэта, обусловившая особенности функционирования в его творчестве традиционных лирических жанров.

**Ключевые слова:** М. Ю. Лермонтов, сонет, сонетная форма, лирический жанр.

A. V. Lozhkova  
Yekaterinburg, Russia

### THE SONNET IN THE CREATIVE PRACTICES OF M. LERMONTOV

**Abstract:** The article analyzes Lermontov's early poems, tending to a sonnet form, reveals specificity of novice writer's poetic thought that determines features of traditional lyric genres' functioning in his creative work.

**Key words:** M. Lermontov, sonnet, sonnet form, lyrical genre.

Вопрос о том, какое количество произведений написано М.Ю. Лермонтовым в жанре сонета, является дискуссионным. В.С. Совалин включает в свою известную антологию русского сонета три произведения, относящихся к раннему периоду лермонтовского творчества: «Заблуждение Купидона» (1828), «Гроза шумит в морях с конца в конец...» (1830) и «Сонет» («Я памятью живу с увядшими мечтами...», 1832) [Русский сонет 1983: 63-64]. По мнению О.В. Зырянова, бесспорным сонетом является лишь последнее. Остальные — вольные стиховые композиции, лишь случайно напоминающие сонетную форму [Зырянов 2003: 253]. В свою очередь, признаки сонетной формы О.В. Зырянов видит в стихотворениях «Ответ» («Кто муки знал когда-нибудь...», 1829), «Как луч зари, как розы Леля...» (1832) и «Прекрасны вы, поля земли родной...» (1831).

Все перечисленные произведения написаны Лермонтовым в ранний, юношеский период, когда идет интенсивный процесс становления его творческой индивидуальности, причем, в значительной степени через полемическое обращение к жанровому арсеналу современной и предшествующей поэтической традиции. Как же складываются отношения юного поэта со столь популярной в мировой поэтической практике художественной формой, как сонет? Обратимся к конкретным текстам.

Первым в выстроенном выше ряду стоит стихотворение «Заблуждение Купидона» (1828):

Однажды женщины Эрота отодрали;  
Досадой раздражен, упрямое дитя,  
Напрягши грозный лук и за обиду мстя,  
Не смея к женщинам, к нам ярость острой стали,  
Не слушая мольбы усерднейшей, стремится.  
Ваш подлый род один! — безумный говорит.  
С тех пор-то женщина любви не знает!...

И точно как рабов считает нас она...  
Так в наказаниях всегда почти бывает:  
Которые смиренней, на тех падет вина!.. (10)<sup>1</sup>

Думается, что даже с большой натяжкой в данном произведении вряд ли можно увидеть признаки сонетной формы. И дело не только в том, что оно состоит не из традиционных четырнадцати, а всего из десяти строк. В.Э. Вацуру не без оснований видит в нем отзвук знакомства начинающего поэта с преломлением античной тематики во французской легкой поэзии, в частности, с романсом Лагарпа «Геро и Леандр», где античный миф используется остроумным «рассказчиком» для иронической параллели между Леандром и собой [Вацуру 1964: 46-47]. Мы согласны с О.В. Зыряновым в том, что даже как интуитивное, произвольное обращение к сонетной форме (усеченный «опрокинутый» сонет) данное стихотворение воспринимать нельзя: здесь нет характерного для сонета диалектического развития лирической мысли (известная триада «тезис»-«антитезис»-«синтез»), зато басенная структура просматривается очень четко: дана изящная аллегория и в заключении прописана вытекающая из нее мораль.

Сложнее обстоит дело со вторым стихотворением:

Гроза шумит в морях с конца в конец.  
Корабль летит по воле бурных вод.  
Один на нем спокоен лишь пловец,  
Чело печать глубоких дум несет  
Угасший взор на тучи устремлен —  
Не ведают, ни кто, ни что здесь он!..  
Конечно, он живал между людей

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. — Л. : Наука, 1979. Т. 1. (с указанием страницы в тексте статьи).

И знает жизнь от сердца своего;  
Крик ужаса, моленья, скрип снастей  
Не трогают молчания его.. (91).

Стихотворение, написанное в 1830 году, являет совершенно иной уровень и мастерства, и поэтической мысли юного автора. В научной литературе сложилась традиция восприятия данного стихотворения в связке с произведением «Гроза» (в автографе они написаны на двух сторонах одного листа) [Лермонтовская энциклопедия 1999: 121]. Приведем текст «Грозы»:

Ревет гроза, дымятся тучи  
Над темной бездною морской,  
И хлещут пеною кипучей,  
Толпяся, волны меж собой.  
Вкруг скал огнистой лентой вьется  
Печальной молнии змея,  
Стихий тревожный рой мятется –  
И здесь стою недвижим я.

Стою — ужель тому ужасно  
Стремленье всех надземных сил,  
Кто в жизни чувствовал напрасно  
И жизньню обманут был?  
Вокруг кого, сей яд сердечный,  
Вились сужденья клеветы,  
Как вкруг скалы остроконечной,  
Губитель-пламень, вьешься ты?

О нет! — летай, огонь воздушный,  
Свистите ветры, над головой;  
Я здесь, холодный, равнодушный,  
И трепет не знаком со мной (90).

В данном случае мы сталкиваемся с проявлением одной из характерных для творческой индивидуальности Лермонтова особенностей: самоповторением, причем, вполне сознательным. Проблема лермонтовских самоповторений неоднократно освещалась в литературоведении. Б. М. Эйхенбаум напоминает, что о ней заговорили еще в XIX веке [Эйхенбаум 1987: 191]. С тех пор был накоплен большой фактический материал, предлагались различные интерпретации данного явления, подробно рассмотренные С. И. Ермоленко. В рамках нашей работы соотнесение двух процитированных произведений позволяет конкретизировать представление о важном и сложном процессе, происходящем в творческом сознании Лермонтова. Одна из его составляющих охарактеризована в литературоведении как тенденция к объективации авторского сознания через отстранение лирического героя от самого себя, когда «я» предстает как «чужое» «он», становясь предметом пристального анализа: «Степень „отдвинутости“ поэта от своего лирического субъекта при этом, условно говоря, становится большей, чем в том случае, когда „я“ предстает как „ты“ (третье лицо отстоит от первого „дальше“, чем второе; „ты“ находится если не в „зоне“ автора, то все же в непо-

средственной близости к ней, по крайней мере с „ты“ возможен диалог)» [Ермоленко 1996: 350]. Такую форму выражения авторского сознания С. И. Ермоленко видит, например, в юношеском стихотворении «Портреты» (1829). С другой стороны, исследовательница тщательно проследила и за прямо противоположным процессом монологизации представленных в раннем творчестве Лермонтова (1830–1832) жанров с такой личностной формой выражения авторского сознания, как лирический герой (элегия, монолог, отрывок, послание). Начало этого процесса обнаруживается уже в пансионских стихах, в частности, в «Молитве» (1829). Мы полагаем, что параллельное развитие отмеченных тенденций в ранней лирике Лермонтова — единый диалектический процесс, когда противоположности не только противостоят, но и являют собой неразрешимое единство, которое, в свою очередь, и определяет логику становления гениальной творческой личности, той самой, о которой Н. Г. Эткинд говорит как о многосторонней и психологически сложной, а потому трудноопределимой в кратких логических формулах [Эткинд 2002: 900]. Эту сложность исследователь выявляет, опираясь на анализ зрелой лирики поэта. Мы же полагаем, что ее становление и главные особенности обнаруживаются изначально, уже в подростковых опытах.

Повторяющие друг друга стихотворения «Гроза» и «Гроза шумит в морях с конца в конец...», с нашей точки зрения, позволяют видеть интересующий нас процесс в наглядной форме. В основе обоих произведений лежит одна и та же лирическая ситуация: душа, переживает неразрешимый конфликт с окружающим миром. Но раскрывается данная ситуация через преломление в двух типах лирического сознания и повествования: лирический герой в первом стихотворении, и поэтический мир во втором, когда субъект переживания как бы раздваивается, оказывается одновременно и его объектом, воплощенным в образе, маркированном местоимением «он», получая тем самым статус одного из феноменов созерцаемого поэтического мира. Каждое стихотворение может быть воспринято как вполне самостоятельный текст (что видим в антологии В. С. Савалина, предложившего читателю второе стихотворение в качестве примера «усеченного опрокинутого» сонета). Но сопряжение текстов, в данном случае возможное, поскольку они созданы практически одновременно (напомним, они написаны на разных сторонах одного листа), позволяет увидеть диалектический характер лермонтовской поэтической мысли. Упрощенно ее логику можно представить как «тезис» («Гроза») и антитезис («Гроза шумит в морях...»). А потому нам кажется не случайным интуитивное обращение юного поэта к строфической форме, в которой «мерцают» контуры «опрокинутого» или «усеченного» сонета, что и

уловил В.С. Совалин, включив стихотворение «Гроза шумит в морях...» в свою антологию. Однако юный автор не смог или не захотел воплотить сложную психологическую и интеллектуальную ситуацию в едином произведении. Диалектическая антитеза тезиса и антитезиса не разрешилась в его сознании в синтезе. Не говорит ли соседство двух текстов о том, что автор понимает смысл переживаемой им творческой ситуации? Не зарождается ли и не заявляет ли в этих юношеских стихотворениях о себе тот дух самоанализа, рефлексии, который, по общему мнению литературоведов, так характерен для лермонтовского лирического героя в зрелый творческий период?

В связи с этим заслуживают пристального внимания размышления О. В. Зырянова об обращении Лермонтова к сонетной форме в период с 1829 по 1832 годы. Исследователь выделяет три стихотворения, в которых отчетливо проявляется диалектическая логика развития поэтической мысли, облеченная в форму, строфически приближенную к сонету [Зырянов 2003: 253–255]. Таков 13-строчник «Ответ» (1829):

Кто муки знал когда-нибудь  
И чьи к любви закрылись вежды,  
Того от страха и надежды  
Вторично не забьется грудь.  
Он любит мрак уединенья,  
Он больше не знаком с слезой,  
Пред ним исчезли упоенья  
Мечты бесплодной и пустой.  
Он чувств лишен: так пень лесной,  
Постигнут молнией, догорает,  
Погас — и скрылся жизни сок,  
Он мертвых ветвей не питает,  
На нем печать оставил рок (49).

О. В. Зырянов так представляет логику развития лирической мысли в данном произведении: первые два условно выделяемых катрена вводят психологический портрет героя, осмысленный в антитестических чертах, а в заключении (не достроенная секстина) задается сравнение из мира природы, которое можно воспринимать в качестве сонетного синтеза. Действительно, в заключительных строках можно видеть утверждение, подводящее под некий общий закон индивидуальную психологическую ситуацию, заявленную в предшествующей октаве. В основе этой ситуации лежит глубокое противоречие многоуровневого характера. Лирический субъект переживает конфликт с миром («он любит мрак уединенья»), который является следствием глубинного разлада в душе, с самим собой («Пред ним исчезли упоенья / Мечты бесплодной и пустой...»), «Он чувств лишен...»). Характерно «мерцание» рефлексии, пронизывающей лирическое высказывание (мечта утратила ценность поскольку «бесплодна и

пуста», вторичное погружение в муки любви невозможно, поскольку чувства убиты). Но, на наш взгляд, заключительная часть вовсе не выводит диалектику поэтической мысли на новый уровень обретения внутренней гармонии между обозначенными в октаве противоречиями, оставаясь в границах рефлексивного «домысливания», углубляющего понимание героем собственных драматически конфликтных отношений с миром, анализ не завершается синтезом. Возможно, поэтому произведение и не оформилось как полноценный сонет, диалектика мысли осталась на уровне борьбы противоречий, не слившихся в единство.

Столь же драматично разворачивается лирическая ситуация в написанном в 1831 году 15-строчном стихотворении:

Прекрасны вы, поля земли родной,  
Еще прекрасней ваши непогоды;  
Зима сходна в ней с первою зимой,  
Как с первыми людьми ее народы!..  
Туман здесь одевает неба своды!  
И степь раскинулась лиловой пеленой,  
И так она свежа, и так родня с душой,  
Как будто создана лишь для свободы!..

Но эта степь любви моей чужда;  
Но этот снег, летучий, серебристый  
И для страны порочной — слишком чистый,  
Не веселит мне сердца никогда.  
Ее одеждой холодной, неизменной  
Сокрыта от очей могильная гряда  
И позабытый прах, но мне, но мне бесценный (199).

Снова обратимся к размышлениям О. В. Зырянова, отметившего, что композиция стихотворения строится на драматизированном противопоставлении двух частей, маркированном союзом «но»: «Прекрасной природе „земли родной“ с ее чистым снегом, с которым сопряжена и мысль лирического субъекта о свободе, противопоставляются нелюбимые степи „порочной страны“ с ее социальным злом. Однако проявляющийся в заключительной (15-й по счету) строке, так называемом сонетном замке, все тот же противительный союз *но* становится уже знаком финального синтеза, он призван соединить лирического субъекта с нелюбимым краем — хотя бы через память об умершем отце и его бесценном прахе» [Зырянов 2003: 254–255].

Согласившись в целом с исследователем в том, что данное стихотворение являет пример глубоко драматично развивающейся, диалектически заостренной поэтической мысли, мы позволим себе усомниться в правомочности вывода о достижении в финале синтеза, объединяющего заявленные в основной части противоречия. В стихотворении развернуты два лирических состояния. Первое — состояние души, проникнутой глубоко трепетным и лирическим чувством родины, ощущением глубин-

ного, кровного единства с нею, уходящего едва ли не в подсознательные, генетические уровни памяти, где обнаруживаются скрепы между лирическим субъектом и «народами», детьми этой суровой и прекрасной земли. Отсюда — явное любование красками («лиловая пелена» степи), наслаждение свежестью воздуха, радость полноты бытия даже в моменты «непогод». Противительный союз «но» в таком контексте воспринимается в качестве жеста, отторгающего от себя возможность пребывания в таком состоянии родства с родной землей, поскольку в сознание врывается мысль о «порочности» «страны». «Страна» — не то же, что «земля», данный образ вносит в лирический сюжет элемент социальности, пусть и не обладающий четкой концептуальной оформленностью. Со «страной» лирический герой не имеет и не ищет единения, и здесь заявляет о себе бунтующее, мятежное «я», для которого личная мотивация («но мне, но мне бесценный») становится определяющей. Противопоставление «земли» и «страны» достигает к финалу максимальной степени остроты, поскольку окрашивается в подчеркнuto личные тона, интонация обретает характер вызова, крепнет и достигает максимального напряжения, благодаря «нажиму» коротких повторов («но», «но», «но мне, но мне»).

В связи с этим считаем необходимым отметить и еще один момент, в какой-то мере объединяющий данное стихотворение с процитированным выше «Ответом»: оба они тяготеют к диалоговой структуре: первое вообще являет собой отклик на некую реплику, оставшуюся «за текстом», во втором звучат интонации вызова, противопоставляющие лирического героя некоему «мнению», его не устраивающему. И диалог этот явно тяготеет к полемике, он не завершается обретением согласия между двумя позициями, соответственно искомый синтез не достигается.

Наконец, очень важной представляется нам мысль О.В. Зырянова о том, что Лермонтову не составило бы большого труда превратить стихотворение «Прекрасны вы, поля земли родной...» в классический образец сонета: «Первые два катрена зарифмованы на две рифмы с единственным отступлением от канона (в первом катрене перекрестный тип рифмовки, во втором — опоясывающий). Заключительная часть зарифмована, как и положено в каноне, на три рифмы ББаВаВ. Проявлением поэтической вольности можно считать вмешательство в основной метрический строй драматического 5-стопного ямба четырех строчек 6-стопного ямба (примечательно, что они приходятся на конец октавы и заключительной части). Таким образом, перед нами вольный вариант сонета с кодой (дополнительной финальной строкой)» [Зырянов 2003: 255]. Мы согласны с исследователем в том, что Лермонтову не составило бы труда придать стихотворению

классическую рифмо-строфическую форму сонета — такого рода технические трудности для него не были проблемой. Но он этого не сделал. Поэт не почувствовал в своем произведении основы для обретения сонетного синтеза, выводящего бытие на новый уровень диалектической целостности, обусловленной единством и борьбой составляющих его противоположностей, тех противоречий, которые заявлены в тезисе и антитезисе.

Мотив конфликта лирического субъекта с миром, являющим собой некий установленный и общепринятый порядок, звучит и в третьем стихотворении, отмеченным О.В. Зыряновым в качестве примера сонетной формы:

Как луч зари, как розы Леля,  
Прекрасен цвет ее ланит;  
Как у мадоны Рафаэля  
Ее молчанье говорит.  
С людьми горда, судьбе покорна,  
Не откровенна, не притворна,  
Нарочно, мнилось, она  
Была для счастья создана.  
Но свет чего не уничтожит?  
Что благородное снесет,  
Какую душу не сожмет,  
Чье самолюбье не умножит?  
И чьих не обольстит очей  
Нарядной маскою своей? (312) (1832).

И здесь мы не видим разрешения конфликта между лирическим субъектом и миром, антитетическая структура стихотворения воплощает суть драматического противостояния души, жаждущей полноты бытия, «счастья», бездушному «свету», губящему все, что хоть сколько-нибудь живо, обладает хоть долей подлинности.

Анализ произведений, которые В.С. Совалиным и О.В. Зыряновым рассматриваются в качестве сонетных форм, привел нас к мысли о том, что их появление не случайно. В силу специфики собственного художественного мышления, тяготеющего изначально к внутренней многоуровневой диалектичности и рефлексивности, поэт интуитивно, а в некоторых случаях и сознательно, обращается к поэтическим структурам, обладающим определенными семантическими возможностями, позволяющими художественно воплотить сложность движения лирической мысли через борьбу противоположных состояний, позиций, концепций мироотношения. Думается, что момент осознанности данного обстоятельства постепенно усиливается. Доказательством тому становится уже вполне конкретное обращение к сонету, завершающее намеченный нами процесс, в 1832 году следующим произведением:

#### СОНЕТ

Я памятью живу с увядшими мечтами,

Виденья прежних лет толпятся предо мной,  
И образ твой меж них, как месяц в час ночной,  
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твоё владычество порой;  
Твоей улыбкою, волшебными глазами  
Порабощён мой дух и скован, как цепями,  
Что ж пользы для меня, — я не любим тобой,

Я знаю, ты любовь мою не презираешь,  
Но холодно её молениям внимаешь;  
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит, — у ног его волна кипит, клокочет,  
А он, бесчувственным исполнен божеством,  
Не внемлет, хоть её отталкивать не хочет (323).

При первом прочтении стихотворение производит впечатление едва ли не канонического сонета. Лирический сюжет строится на развитии единого чувства, рожденного размышлениями о сложности взаимоотношений между героем и любимой женщиной. В первом катрене сформулирован тезис: любовь — основа жизни лирического героя («Я память живу с увядшими мечтами...»). Образ возлюбленной обретает черты идеальной красоты благодаря высокому уподоблению («месяц в час ночной»). Он бесплотен и абсолютно духовен, в чем-то перекликается с классическими образами Лауры или Беатриче. Во втором катрене раскрывается иной аспект душевного состояния — неразделенная любовь оказывается не только основой жизни, но и оковами, пригибающими душу к земле «цепями» (антитезис). И, наконец, в секстине два противоположных состояния сводятся в «замок»: причина столь сложного душевного существования заключается в равнодушии возлюбленной, которая не отталкивает героя открытой неприязнью или отказом, но и не дает надежды на взаимность. Пластический образ бесчувственной статуи, с одной стороны, позволяет углубить понимание душевной основы такого отношения к герою — полного безразличия, а с другой стороны, усиливает ассоциативный фон, связанный с утонченным намеком на классическую традицию через включение образной ткани стихотворения в изысканный ряд культурных и поэтических параллелей. Море, мраморная статуя — детали придающие стихотворению условный «итальянский» колорит. С нашей точки зрения, в стихотворении можно увидеть и инверсию мифа о Галатее: не статуя становится женщиной, ответившей на чувство Пигмалиона, но напротив, живая возлюбленная оборачивается холодной статуей. Однако, вчитываясь в текст более внимательно, мы с удивлением обнаруживаем, что формальный сонетный «замок» в стихотворении есть, а вот подлинного синтеза, который стал бы разрешением диалектического противоречия между двумя душевными состояниями, заявленными в октаве, нет. Да, в лирическом выска-

зывании героя обнаруживает себя внутренняя драма, суть которой в том, что оба противоречащих друг другу переживания (без любви жизнь невозможна — с любовью она тягостна) являют собой диалектическое единство, когда одно невозможно без другого. Но в «замке» нет мотива просветления, утверждающего или хотя бы принимающего это единство. Напротив, в сравнении возлюбленной с холодной мраморной статуей звучит горестный протест души, жаждущей хоть какого-то, пусть негативного, но отклика своему чувству, ибо отказ стал бы знаком того, что его по крайней мере услышали.

Лермонтов осложняет переживание элементом рефлексии: оно не только выражено, но еще и осознано. В связи с этим привлекает внимание сложная субъектная организация текста. С одной стороны, вроде бы, мы видим классическое высказывание исповедального характера, раскрывающее изнутри состояние лирического героя-субъекта, обращенного в себя и тем самым воспринимающего свою внутреннюю душу в качестве объекта переживания.

Но рядом неожиданно возникает и сознание, являющее собой совершенно другой взгляд на мир и другое внутреннее бытие: сознание возлюбленной: «Я знаю, ты любовь мою не презираешь, / Но холодно её молениям внимаешь...». Ключевыми в данном фрагменте являются слова «Я знаю». Герой наделен неким сверхвидением, позволяющим заглянуть в душу любимой и понять, что в ней происходит. Это тем более поразительно, что сознание возлюбленной формально замкнуто, закрыто для «другого» «я». Лермонтов выбирает слова, наполненные конкретным психологическим содержанием, вносящие элемент индивидуальной характеристики, благодаря чему возникает вполне оформленный образ «чужого» сознания, живущего по другим законам. «Презрение» предполагает наличие психологической мотивированности, оно может возникнуть только в процессе какого-то контакта с возлюбленной с лирическим героем, приведшего к негативным результатам. Между тем она вообще не испытывает никаких чувств по отношению к лирическому герою, поскольку его существование ей абсолютно безразлично, она его попросту не видит рядом с собой. Казалось бы, в данном произведении мы встретились с тем же мотивом, который был заявлен в стихотворении о грозе. Но, как помним, там в сонетной форме был избран другой вариант субъектной организации — поэтический мир, воспринимавшийся с позиции некоего «отстраненного» сознания. Здесь же Лермонтов выбирает лирического героя, благодаря чему мотив конфликта с миром получает дополнительную глубину: герой устремлен к контакту, ищет и жаждет его, а возлюбленная не идет ему навстречу. Ее душа не только безответна, она еще и безгласна. Герой силой своего духа проникает ее состояние, но не слышит ее собствен-

ного голоса. Основой драмы становится не безответность любовного чувства (что было бы вполне в духе канонической традиции), а безответность души возлюбленной как одно из частных проявлений безответности мира, в котором живет и страдает герой. В стихотворении параллельно и одновременно в отношении друг к другу явлены две логики внутреннего бытия, которые не пересекаются, не вступают в диалог. При этом еще и само сознание героя раздвоено, ибо раскрыто как в процессе рефлексии, так и в процессе осмысления конфликта с «другим» сознанием. Оно явно доминирует в поэтической структуре стихотворения, в то время как замкнутое в самом себе сознание возлюбленной может выступать лишь в качестве объекта безуспешных попыток вступить с ним в контакт.

Сонетный «замок» не замыкается, синтез оказывается невозможным, душа остается в жестоких тисках терзающих ее противоречий, как внутреннего порядка, так и с внешним миром.

Таким образом, мы можем сделать следующие выводы. Лермонтов с разной степенью осознанности пробует свои силы в сонетной форме, что обусловлено особенностями его поэтического сознания. Уже на ранних этапах своего творчества лермонтовская мысль тяготеет к диалектической усложненности, что и становится основой актуализации сонет-

ной формы. Однако сознание Лермонтова оказывается слишком сложным и многослойным, оно не укладывается в прокрустово ложе сонетной «триады». Лермонтов вступает в полемику не только с миром, но и с известными ему традиционными способами и формами его художественного осмысления.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Вацуро В.Э.* Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Рус. лит. 1964. — № 3. — С.46-56.

*Ермоленко С.И.* Лирика М.Ю. Лермонтова: жанровые процессы / Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во АРГО, 1996. — 420 с.

*Зырянов О.В.* Жанровая динамика сонетной формы // Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. — С. 212-285.

*Лермонтовская энциклопедия.* — М. : Научное изд-во «Большая российская энциклопедия», 1999. — 784 с.

*Русский сонет. Начало XVIII-начало XX века /* сост., авт. предисл., авт. примеч. В. С. Совалин. — М. : Московский рабочий, 1983. — С. 63-64.

*Эйхенбаум Б.М.* Лермонтов // Эйхенбаум Б.М. О литературе. — М. : Сов. писатель, 1987. — С. 140-286.

*Эткинд Е.Г.* Поэтическая личность Лермонтова («Диалектика души» в лирике) // М.Ю. Лермонтов: pro et contra. — СПб. : РХГИ, 2002. — С. 900-927.

#### Данные об авторе

Анастасия Валерьевна Ложкова — аспирант кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

#### About the author

Anastasia Valeryevna Lozhkova is a postgraduate of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University.

И. О. Маршалова  
Ульяновск, Россия

## ИВАНЫ ИВАНОВИЧИ КОРОБКИНЫ: КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ РОДСТВО ОБРАЗОВ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ЙОГ» И ТРИЛОГИИ «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО)

**Аннотация.** В настоящей статье рассматривается уникальный (при всей традиционности), собственно беловский тип героя-чудака, наделённый грандиозной силой житнетворения. В качестве материала исследования привлечены рассказ «Йог» (1917) и трилогия «Москва» (1926–1930). Последовательно доказываются как концептуальная близость образов героев-чудаков, выведенных Андреем Белым в двух анализируемых текстах, так и их сквозной характер в литературном наследии романиста. Особое внимание уделено структурной (повторяемость в тексте, ассоциативность) и семантической (бытовой и онтологической) роли мотивов, составляющих повествовательное поле героев.

**Ключевые слова:** Андрей Белый, трилогия, «Йог», чудак, символика, мотивная организация повествования.

I. O. Marshalova  
Ulyanovsk, Russia

## IVAN IVANOVICH KOROBKIN: CONCEPTUAL RELATIONSHIP OF IMAGES (ON THE STORY «YOGI» AND THE TRILOGY «MOSCOW» MATERIAL)

**Abstract.** This article discusses the unique (for all traditional) actually Belovskij crank-type hero, endowed with the power of a grand revive. As research material involved story "Yogi" (1917) and the trilogy "Moscow" (1926–1930). Consistently proved as a conceptual proximity images heroes cranks derived Bely analyzed in two texts, and their cross-cutting nature of the literary heritage of the novelist. Particular attention is paid to structural (repeatability in the text, associativity) and semantic (household and ontological) as motives constituting narrative field heroes.

**Key words:** Andrew Bely, trilogy, "Yogi", crank, symbolics, motive novel's structure.

«О герое романа „Москва“, Иване Ивановиче Коробкине, рассказывал я Вячеславу Иванову в 1909 году (когда писал „Голубя“); последний просил меня написать повесть о фигуре, живо волновавшей мое воображение ...» [Белый 1988: 12], — отметил Андрей Белый в статье-отчёте об искусстве создания прозы «Как мы пишем» (1930). Далее писатель указал, что, будучи в Коктебеле летом 1924 года, он и не помышлял о написании романа «Москва», предполагая «писать некий роман под заглавием “Слом”» [Там же]. Но тема будущего «московского» романа, «фон фабулы» неожиданно (во многом под воздействием пробудившейся на юге страсти Белого к коллекционированию «коктебельских камушков», послуживших в итоге «макетиками красочной инсценировки “Москвы”» [Там же]) вышли на поверхность, а «из темы, звука, как яйца, вылупился цыпленок, Коробкин, абстрактно пережитый давно, а теперь получивший плоть: из красок, слов, образов, жестов» [Там же: 13]. Однако между «давнишним образом 1909 года», о котором упоминает автор «Москвы», и героем самого романа стоит ещё одна, чрезвычайно интересная фигура, вошедшая в рассказ Белого «Йог» (1918).

Авторы воспоминаний об Андрее Белом и непосредственные исследователи его творчества неоднократно отмечали восхождение образа чудака-профессора Коробкина к реальному лицу, а именно — отцу Бориса Николаевича, Николаю Васильевичу Бугаеву, известному профессору, деятелю Московского университета и одному из учредителей Московского Математического общества [Ходасевич

2004: 732–752; Зайцев 1988: 557–591; Иванов 1999: 11–28]. Биографической канвой оказались связаны крупные формы в творческом арсенале Белого («Петербург» (1911–1913), «Котик Летаев» (1915–1916), «Крещёный китаец» (1920–1921), «Записки чудака» (1918–1921), наконец, трёхчастный роман «Москва» («Московский чудак» (1926), «Москва под ударом» (1926), «Маски» (1932)), анализ сюжетов, мотивов и образов которых выявил эволюцию темы внутрисемейных отношений (отец–сын; муж–жена) с большим количеством внутритекстовых аналогий, параллельных ситуаций, мотивных переплетений. Но собственно литературные прототипы Коробкина-профессора остались в некоторой тени. Одним из них, без сомнения, можно назвать героя небольшого рассказа Белого «Йог».

Хотя действующие лица «Москвы» и «Йога» по имени, отчеству и фамилии полные тезки, с профессором математики Коробкиным главного героя рассказа связывает не одно только имя<sup>1</sup>. На идейно-тематическом, концептуальном уровне персонажи

<sup>1</sup> О прототипах, ставших отправными точками образов героев «Йога» и «Москвы», В. М. Пискунов отметил следующее: «В Коробкине — и “Йога” и “Москвы” (хотя они — и разные персонажи, персонажи-омонимы) — Белый соединил себя с отцом — известным математиком, профессором Московского университета Н. В. Бугаевым, взяв “красок” и из биографии Н. Федорова — автора “Общего дела”, библиотечного работника, каковым выведен и герой рассказа. В судьбе отца и Н. Федорова Белый услышал тему своей собственной судьбы — тему неуслышанного пророка» [Пискунов 2000: 7].

рассматриваемых произведений очень близки друг другу.

И романый Иван Иванович, и Коробкин рассказа — преданные служители своей профессии, своему делу. Из текста рассказа узнаём, что герой «Йога» совмещал в себе функции музейного работника и библиотечного сотрудника, словом, «Иван Иванович Коробкин был служащим одного из московских музеев, заведующим библиотечным отделом без малого сорок уже лет» [Белый 2000: 235]. Профессор Коробкин заявлен учёным, совершившим открытие в математической области, и преподавателем университета.

Жизнь и того и другого в привычном, бытовом её течении кажется ничем не примечательной: ненастроенное хозяйство (даже полное отсутствие такового), невнимание к насущным проблемам быта, наконец, тяжелейший разлад с обступающей со всех сторон действительностью.

Оба боролись с бессмыслицей, абсурдностью человеческого существования. Музейный работник Коробкин искал и не находил «внятных слов» для выражения переживаемых им впечатлений от созерцания других миров, жизни ушедших эпох, представивших пред ним в медитациях. Но неизбежно приходил к пониманию, что от столкновения со злополучной повседневностью, недалёковидностью окружающих «внятное слово должно б непременно распасться и стать — венком слов: <...> быть невнятицей.

В этой невнятице проживал много лет» [Белый 2000: 242].

И усилия математика Ивана Ивановича Коробкина, для которого «с детства мешанилась жизнь», выступая «клопинными пятнами, фукая луковым паром у плиты» [Белый 1989: 37], постоянно направлены на конструирование разумного бытия вокруг обступающей бесформенности и бессистемности быта. Оттого-то ужасно «боялся невнятиц» и, «едва заподозрив в невнятице что бы то ни было, быстро бросался — рвать жало: декапитировать, мять, зарывать и вымащивать крепким булыжником». Но «под пол плененная все же сидела она, <...> он все боялся, что — вот: приоткроются двери, и фукнет кухарка отчетливым луковым паром; по рябеньким серым обоям прусак поползет» [Там же: 38]. Надо сказать, что «насекомых боялся» [Там же: 37] известный учёный, боролся с ними нещадно. «Вел войны» даже с «кусаками» (мухами) — «перехитрит — кто кого» [Там же: 19], довольно жестоко расправляясь с пойманными насекомыми.

В домашнем обиходе Ивана Ивановича Коробкина, почтенного служащего библиотечного отдела, также случались небольшие неприятности. Как-то «завелись тараканы», но «переморить их не мог он (был мягкой души человек)». В таком случае герой пошёл на хитрость: «насыпавши сахару в таз, нало-

вил тараканов туда» [Белый 2000: 237], да и выпустил в переулочек.

Вот типичное поведение чудаковатых старцев в быту, всеми силами отстраняющихся от него и отстраняющих<sup>2</sup> жизнь повседневную, рутинную, странным (зачастую — смешным, непонятым) образом решающих свалившиеся на плечи проблемы. Но как бы ни были нелепы чудаки в быту, — в вопросах науки, воспитания человеческого духа, глубокого сострадания ближнему им нет равных. Способность сочувствовать оступившемуся, пусть причинившему неудобства, страдания самому герою, — лейтмотивная черта Коробкиных. За Иваном Ивановичем сослуживцы по музею «замечали», что «моменты внимания к кому бы то ни было совпадали обычно с какой-либо крупной житейской неудачей этого кого бы то ни было» [Белый 2000: 237]. Профессора Коробкина также отличают удивительные акты милосердия: участие к собственной жене, обманывающей его с давним университетским товарищем; после совершённого над Иваном Ивановичем преступления — искреннее прощение своего учителя.

Мотивный характер имеют и особенности речи интересующих нас персонажей: афористичность, лаконичность, вместе с тем некоторая косноязычность, страсть к вводным словам, повторениям излюбленных оборотов, каламбурам<sup>3</sup>. «В сущности говоря», «собственно говоря», прибавление частицы «с» к словам в каждом удобном и неудобном для этого случае — характерные в речи музейного служащего особенности: «Говорят, что однажды Иван Иванович Коробкин, прогуливаясь по музейному дворику, обсаженному деревьями, воскликнул:

— Рай, господа, в сущности говоря, ведь есть сад...

— Мы в саду.

— Собственно говоря, мы в раю...» [Белый 2000: 236]

Эти языковые особенности, заявленные на страницах «Йога», встречаются в речи романного Коробкина, обогащаясь огромным числом подобных готовых словесных формул, служащих профессору для связки мыслей, для выражения глубокого со-

<sup>2</sup> Ср. с названием второй подглавки первой главы мемуарной книги «На рубеже двух столетий» — «Остраннитель быта», в которой Белый описывает чудачества отца в домашнем обиходе, в кругу родных и знакомых [Белый 1989: 65].

<sup>3</sup> Каламбур, по Белому, — есть несомненное средство «вырыва» из обступающего со всех сторон нескладного быта. Об этом, в частности, романист пишет в той части мемуаров, которые посвящены осмыслению фигуры отца, знаменитого математика Николая Васильевича Бугаева: «Закупоренный в проявлениях жизни средой и квартирой, собственной мрачной иронией „каламбурищ“ горел мой отец, каламбурами уничтожая нещадно все то, перед чем он склонялся в своем брэнном облике: да, каламбуры — отдушина; и в нее улетали поры живомыслия» [Белый 1989: 69].

держания произносимого. Наиболее употребительными из них становятся «в корне взять» и «дело ясное». Обращаясь к своему истязателю Мандро, требующему выдать открытие, профессор читает ему наставление и одновременно приходит к прочному убеждению о призрачности культуры, светлой разумной жизни в обступающем со всех сторон воинствующем хаосе современности:

«— В корне взять, — взрывкнул он, — я уже ждал вас; меня, дело ясное, — не удивите: я знаю, что жил в заблуждении, думая: — он усмехнулся, — служенье науке-де знак объективный служения истине, гарантирующий, в корне взять, частную жизнь; я — ошибся, — подшаркнул с иронией, — думая, что ясность мысли, в которой единственно мы ощущаем свободу, настала: она в настоящем — иллюзия; даже иллюзия — то, что какая-то там есть история: в доисторической бездне, мой батюшка, мы, — в ледниковом периоде, где еще сняты нам сны о культуре...» [Белый 1989: 349].

В таком точно «заблуждении» пребывал и «йог» Коробкин, в наступившем брожении масс, разворачивающих знамена Революции, предположивший было выход к новой светлой жизни. Восторженное приятие совершающегося переворота обернулось для него глубоким разочарованием и страшным открытием животной сущности происходящего: «Иван Иваныч Коробкин отчетливо видел, с трибуны, кровавые страсти, как головы рыкающих леопардов, в огромной толпе; видел: желтые лица, налитые чёла, враждебные очи, разорванные оскалом уста» [Белый 2000: 252]. «Иллюзией» оказались воззвания и лозунги «о свободе», «о возможности перевернуть жизнь по-новому», «о любви и о равенстве: братстве народов», ибо понял чудаковатый старец, взывавший перед хмурой толпой к неслезанному, вечному, чистому бытию, что «преображение не свершится еще; будущее, приподнявшись из недр разряженной стихии, отступило» [Там же: 252].

Переворот социальный в силах изменить лишь форму общественных институтов, оставив нетронутым содержание человеческой жизни. Кардинальное обновление всех сфер жизнедеятельности человека возможно лишь с глубинного понимания необходимости таких перемен, чему предшествует тяжелейшая духовная работа над собственным «я» каждого человека. Возможно, именно поэтому математик Коробкин «ненавидел и привкусы слов: р е в о л ю ц и я; он полагал, что толчок есть невнятица» [Белый 1989: 39]. Отсюда индифферентность обоих героев к политическим организациям, партиям и подобным им объединениям, работающим над чем угодно, только не над поиском смысла жизни. О Коробкине-музеевде в данном случае говорится то же, что и о его романном тёзке: «Среди музейных своих сослуживцев он вел себя как человек старомодный, чуждавшийся всякой политики; даже боявшийся поли-

тической жизни; более всего он чуждался кадетов ...» [Белый 2000: 243]. Похожую характеристику находим на страницах «Москвы»: «... революция 1905 года — расшибла: он с этой поры все молчал; и когда раздавалось ретроградное слово “к а д е т ы”, — в моргающих глазках под стеклами виделось бегство зрачков, перепуганно вдруг закатавшихся в замкнутом круге» [Белый 1989: 39].

Удержаться на плаву в обезумевшем мире, не затеряться среди толпы, озабоченной насущными потребностями, но не нуждающейся в «сошествии Духа в сердца» [Белый 2000: 251], не сознающей глубины назревшего кризиса, ощущающей лишь жестокую ненависть к привычному образу жизни, помогают Коробкину «мудреннейшие упражнения в чисто нравственной сфере», ибо «Иван Иванович был собственно *йог*, а не служащий» [Там же: 240]. Сквозным мотивом образа чудаковатого старца в связи с его необычными занятиями, кои делились, собственно, на «три сферы: 1) *на концентрацию мысли*, 2) *на медитацию*, 3) *на контемплацию...*» [Там же: 241], — становится чудо-существо — «звездо-птица» [Там же: 249], огненный посланник Всевышнего<sup>4</sup>, с помощью которого и входил Коробкин в контемплацию, т.е. беседовал с Учителем о божественном, прекрасном и вечном.

В заключительной части рассказа мотив звезды вырастает в символ вечной жизни, нетленности духа — божественных благ, коих удостаивается праведный старец, завершивший свой земной путь: «Между тем: подлинный Иван Иванович Коробкин, поднявшийся на террасу огромнейшей башни, стоял, опершись на перила, и созерцал миры звезд, перемещающих места свои в небе; *к нему мчалась звезда его*, чтоб... отнести навсегда к ожидающему... Учителю» [Белый 2000: 253].

Мотив таинственной звезды, появившийся на страницах «Йога», замерцает затем в «Москве под ударом», когда на чествовании Коробкина в университете один из присутствующих преподнесёт математику в дар необычный подарок: «Увенчали приветствием бактериолог Бубонев и Штернберг, астроном; последний поднес юбиляру открытое только пред этим светило, — не “а л ь ф у”, не “б э т у”, не “д е л ь т у” и даже не “э п с л о н”»: звездочку “к а п п а”, которой и дали название “к а п п а-К о р о б к и н” ...» [Белый 1989: 239]

Во второй части трилогии странное открытие досаждал Коробкину, мучает во снах, и он не понимает ещё потаённого смысла явления:

<sup>4</sup> Несомненной представляется отсылка в данном случае к образу Неопалимой купины, знаку божественного присутствия в мире и богоизбранничества героя, «символу непорочной чистоты, поглощенной своим собственным пламенем» [Кирло 2010: 286].

«— Сегодня — коробка, а завтра, — а завтра, вскосматился он, “каппа” какая-нибудь» [Там же: 253].

И лишь в «Масках», заключительном томе романа, не без участия благородной сестры милосердия Серафимы (символического в плане своего имени и влияния на занемогшего профессора персонажа) наступает полное осознание и приятие внутреннего переворота: «“Не одно-с, — убеждал он себя же скачками своей бороды, — два открытия сделаны мной: Серафима открылась! И — “Каппа”, звезда!”» [Там же: 569]. Отсюда вырастает «звёздная» тема устроенной Коробкиным встречи мучителя и жертвы: проходимца Мандро, зверским насилием погубившего своё чадо и явившегося перед взором оскорблённого им создания молить о прощении, и Лизаши, принимающей раскаяние отца: «Оба бредили.

Вспомнился сон о кабине: —

— в кабину завинчивает их  
косматый профессор, чтоб он с узкотазою дочкой,  
в пустотах вращаясь, меж древних созвездий, —  
в “к о н к у р с и д е р и к”, состязаясь с боли-  
дами, первую премию взял; —

— а —

— у Пса —

— будет станция!»

[Там же: 731]

Сакральные перевоплощения генетически близких друг другу героев — йога Коробкина и профессора Ивана Ивановича — подтверждают заветную мысль автора о возможности нравственного самосовершенствования, абсолютного духовного перерождения личности, её благотворного влияния на окружающий мир. Ибо «разбудить в человеке человека» (Л. К. Долгополов) есть цель творческих

поисков художника, лейтмотив личной и литературной судьбы Андрея Белого

Таким образом, можно говорить о генезисе и особой (концептуальной) значимости образа чудака в творческой лаборатории писателя, его символическо-метафорической насыщенности и высокой степени семиотичности.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Белый А. Йог* // Андрей Белый. Проза Поэта. — М.: Вагриус, 2000. — С. 235–253.

*Белый А.* Как мы пишем / Предисл. и публ. В. Сажина // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 10–19.

*Белый А.* Москва: Московский чудак; Москва под ударом; Маски / Сост., вступ. ст. и примеч. С. И. Тиминной. — М.: Сов. Россия, 1989. — С. 17–768.

*Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3-х кн. Кн. 1 / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. — М.: Худож. лит., 1989. — С. 33–543.

*Зайцев П. Н.* Московские встречи. (Из воспоминаний об Андрее Белом) Предисловие Юрия Юшкина. Публикация и примечания В. Абрамова // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации. Сборник / Сост. С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. — М.: Сов. писатель, 1988. — С. 557–591.

*Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, литературы, архитектуры, истории / Пер. с англ. Ф. С. Капицы, Т. Н. Колядич. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2010. — С. 5–525.

*Иванов Вяч. Вс.* Профессор Коробкин и профессор Бугаев. (К жанровой характеристике романа «Москва» Андрея Белого) // Москва и «Москва» Андрея Белого: Сборник статей / Отв. ред. М. Л. Гаспаров; Сост. М. Л. Спивак, Т. В. Цивьян. — М.: РГГУ, 1999. — С. 11–28.

*Пискунов В. М.* Переживание ритма // Андрей Белый. Проза Поэта. — М.: Вагриус, 2000. — С. 5–8.

*Ходасевич В. Ф.* Аблеуховы — Летаевы — Коробкины // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. — СПб.: РХГИ, 2004. — С. 732–752.

#### Данные об авторе

Ирина Олеговна Маршалова — аспирант кафедры литературы Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова, научный сотрудник историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова (Ульяновск)

Адрес: 432600, Ульяновск, ул. Гончарова, 20

E-mail: irina-marshalova@rambler.ru

#### About the author

Irina Olegovna Marshalova is a postgraduate student of the department of Literature, Ulyanovsk State Teacher-Training University, research worker of Historical and Literary Museum of I. A. Goncharov

## ФЕНОМЕН СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1-1 ББК Ш33(2Рос=Рус)6-45

Е. А. Четвертных  
Екатеринбург, Россия

### ЭЛИЗИЙСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ПОЭЗИИ КОНЦА XX В.: ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ

**Аннотация.** На примере элизийского интертекста в русской поэзии конца XX в. (А. Кушнера, Л. Лосева, И. Бродского, Ю. Кублановского) рассматриваются основные авторские стратегии обращения с классическим текстом: от робкого диалога и скрытой полемики — до иронического остранения. Литературный миф об Элизиуме, сформировавшийся в поэзии русского романтизма, подвергается переосмыслению, порой парадоксальному. Диалог с литературной традицией пушкинской эпохи становится средством литературного самоопределения для поэтов XX столетия.

**Ключевые слова:** Элизиум, элизийский текст, литературный миф, сверттекст, интертекст.

E. A. Chetvertnyh  
Yekaterinburg, Russia

### ELYSIAN INTERTEXT IN THE POETRY OF THE END OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY: THE DIALOGUE WITH CLASSICS

**Abstract.** On a sample of Elysianintertext in Russian poetry of the end of the 20<sup>th</sup> century (A. Kushner, L. Losev, I. Brodsky, Yu. Kublanovskii) the article regards the main authors' strategies of the appeal to classical text: from timid dialogue and latent polemics to ironic alienation. Literary myth about Elysium, formed in Romantic poetry, has been revalued, often paradoxically. Dialogue with the literary tradition of Pushkin's epoch become a media for literary self-identification for the 20<sup>th</sup> century poets.

**Keywords:** Elysium, Elysian text, literary myth, supertext, intertext.

В русской поэзии начала XIX в. формируется литературный миф об Элизиуме поэтов, генетически связанный с античным мифом об Элизиуме как райском уголке посреди мрачного Аида. К. Н. Батюшков («Элизий», 1810, «Элегия из Тибулла», 1814), а позднее Е. А. Боратынский, А. А. Дельвиг, А. С. Пушкин воспринимают Элизиум как гарант бессмертия поэзии и подлинной дружбы. Вместо Элизиума героев и полубогов они создают Элизиум поэтов, которые продолжают дружеский пир, прерванный смертью, в Элизиуме. Тем самым Элизиум вовлекается в процесс мифотворчества поэтов-романтиков, становится универсальной темой, объединяющей их в единый дружеский круг. Элизиум также обеспечивает преемственность поколений: от поэтов уже умерших и пребывающих в нем — к их ныне здравствующим потомкам, готовым к будущей встрече в загробном мире. Утверждаемое в игровой форме литературное бессмертие позволяет стереть границу между миром мертвых и живых. В жанре элегии Элизиум, напротив, воплощает разрыв между мечтой и реальностью, прошлым и настоящим, усиливая трагичность смерти и разлуки с близкими людьми (см. «Таврида» Пушкина, «Мой Элизий» и «Запустение» Боратынского).

В поэзии XX в. Элизиум становится своего рода интертекстуальным знаком, отсылающим к поэзии пушкинской поры. Вступая в диалог с классикой, поэты XX в. ставят проблемы, актуальные для них самих: у А. Кушнера и Л. Лосева — это тема смерти поэта, путешествия в Элизиум (ср. «Пиро-

скаф» Боратынского), у И. Бродского — проблема временной и мировоззренческой дистанции между эпохой классического искусства и современной жизнью, у Ю. Кублановского — ситуация коммуникативного диссонанса, взаимной глухоты. В этом литературном диалоге находится место и для элегической грусти по «золотому веку» русской поэзии, и для иронических комментариев в адрес мифотворцев-романтиков. Элизиум же в этом диалоге двух веков играет роль не только отсылки к поэзии классического периода, но занимает центральное место в дискуссии. Идиллический миф проходит проверку новым историческим контекстом, трагической эпохой, которая по самой своей сути противоречит как идиллическому, так и утопическому мировосприятию.

Для поэтов XX столетия тема Элизиума ассоциируется преимущественно с именем Е. А. Боратынского, так как Элизиум стал лейтмотивом поэзии Боратынского, смысловым центром его поэтической мифологии. Вероятно, поэтому, рефлектируя над элизийским мифом в романтической поэзии, литераторы века двадцатого выбирают именно стихотворения Боратынского: предсмертные стихи («Пирискаф», «Дядьке-итальянцу»), а также элегию «Запустение». В стихотворении «Пирискаф» (1844) за вполне реальным плаванием из Марселя в Италию просматривается мифологический сюжет путешествия души в Элизиум:

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!  
В сердце к нему приготовлена нега.

Вижу Фетиду; жребий благой  
 Емлет она из лазоревой урны:  
 Завтра увижу я башни Ливурны,  
 Завтра увижу Элизий земной!  
 [Баратынский 1983: 345]

Е. Н. Лебедев так трактует упоминание Элизия в данном тексте: «Ему (Боратынскому. — Е. Ч.) кажется, что морской вал привечает его «пеною здравия», но боги, судя по всему, уже решили его судьбу: «влажный бог» утихомирил свою «область свободную», чтобы поэт беспрепятственно проник в Элизий. Фетида, которую видит поэт и которая, как ему кажется, «жребий благой емлет» для него, — может быть, самая роковая фигура во всем произведении. В мифологические времена она, движимая что называется благими побуждениями, и сына-то своего Ахилла хотела спасти, но, по сути дела обрела его на погибель. И хотя поэт в последней строке говорит об «Элизии земной», то есть о *земном* рае, само это слово «Элизий» звучит достаточно зловеще и, судя по всему, еще помнит свое изначальное, мифологическое значение (царство мертвых, место успокоения от земных тревог). В этом смысле капитан пироскафа воспринимается не иначе как новый Харон» [Лебедев 1985: 278]. Конечно, на интерпретацию Лебедева существенное влияние оказывает биографический контекст: в «Пироскафе» и в послании «Дядьке-итальянцу», последних стихах Боратынского, действительно ощутимо предчувствие скорой смерти. Но это не означает, что в них есть что-то «зловещее».

Относительно «роковой фигуры» богини Фетиды можно было бы возразить следующее: Фетида в «Пироскафе» появляется не в качестве матери Ахиллеса, а как руководительница хора nereид. Нереиды же были известны своей доброжелательностью по отношению к людям, они помогали морякам в опасности [Ботвинник 1965: 161, 259–260]. Таким образом, Фетида не предвещает смерть, а обещает герою, что он доплывет до земли, не погибнет в море. Что касается Элизия, то его упоминание не содержит, как правило, у Боратынского ничего пугающего, настраивающего на беду. В «Пироскафе» образ Элизия (даже если понимать Элизий в контексте стихотворения как царство мертвых) участвует в создании уникального для поэзии Боратынского настроения — бодрой устремленности в будущее, соединенной с мотивом подведения итога [Бочаров 1985: 120–121]. Может быть, особая сила этого стихотворения в том, что в нем гармоничный миф о бессмертии не противопоставлен реальности, а напротив, неотделим в восприятии читателя от биографической действительности. Боратынский как бы смотрит сквозь смерть и прозревает за ее чертой земной Элизий.

Последние стихи Боратынского показывают важность элизийского мифа для поэта. Словно

предчувствуя скорую смерть, он вносит в стихи ноту примирения с неизбежным концом. Элизий становится знаком этого примирения, приятия своей участи. Успокоение в Элизии не означает полного уничтожения, небытия. Это смерть, но переходящая в бессмертие, вечный сон, вечный мир.

Итак, в «Пироскафе» разворачивается сюжет отплытия в Элизиум; кажется необычным, что путешествие в Элизий осуществляется героем Боратынского на пароходе. Благодаря техническим достижениям «железного века» попадаем в век золотой. Реальное путешествие мифологизируется, из привычного земного пространства герой перемещается в мифологическое, вневременное пространство. Эту модель лирического сюжета у Боратынского заимствуют А. С. Кушнер и Л. В. Лосев. В «Путешествии» Кушнера содержится прямая отсылка к Боратынскому: «Так Баратынский с его пироскафом // Думал увидеть, как мячик за шкафом, // Влажный Элизий земной...». Кушнер использует ту же строфу, что и его предшественник, (шестистишие), тот же размер (четырёхстопный дактиль), хотя и с небольшими отклонениями (об этом ниже). Лев Лосев также сохраняет размер и строфу Боратынского; даже название стихотворения Лосева — «Гидрофойл» — отсылает нас к «Пироскафу» Боратынского, пусть и в иронической форме.

Однако и Кушнер, и Кублановский по-своему трактуют сюжет путешествия в Элизиум. В указанном выше стихотворении Кушнера лирическому «я» открывается *подмена* одного «путешествия» другим. Сон о «белом, как соль, пароходе» наводит весьма начитанного лирического героя Кушнера на мысль о Боратынском, который

Думал увидеть, как мячик за шкафом,  
 Влажный Элизий земной,  
 Башни Ливурны, а ждал его тесный  
 Ящик дубовый, Элизий небесный,  
 Серый кладбищенский зной.  
 [Кушнер 2008: 57]

В третьей и шестой строках каждой строфы четырехстопный дактиль заменен на трехстопный. Так, за счет своеобразного усечения основного размера, своим ритмическим рисунком «Путешествие» в корне отличается от «Пироскафа». Размеренный, почти торжественный ритм стихотворения Боратынского передает уверенность лирического «я» в том, что Элизий достижим для него: «земной» или «небесный», Элизий обещает покой и бессмертие. У Кушнера намеренный ритмический «сбой» выражает, напротив, неуверенность и страх. У Боратынского — спокойствие человека, готового к смерти, знающего, что он успел совершить все то, для чего жил. Последние стихи Боратынского — поэтическое завещание, сравнимое, возможно, лишь с пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

«Путешествие» Кушнера входит в одну из первых книг поэта. И о «Пироскафе» Боратынского Кушнер судит с позиций очень молодого человека, которому еще не пришло время подводить итоги и писать завещания, пусть даже поэтические.

«Гидрофойл» Льва Лосева вновь отсылает читателя к теме морского путешествия, причем подразумевается поездка в Италию («Вижу я синие дали Тосканы...»), как и у Боратынского. Название стихотворения, несмотря на некоторую экзотичность звучания, вполне соответствует «Пироскафу» Боратынского: путешествие в иной мир («Рай ли вдали, юнгианское ль море», «плачущий светлый элизий») осуществляется при помощи современной техники — пироскафа у Боратынского, гидрофойла у Лосева:

Не на галере, не в трюме мышинном,  
он задышал в отделенье машинном,  
новых элегий коленчатый лад.  
Прополоскав себе горло мазгом,  
на пироскаф поспешим за поэтом.  
Стих заработал. Парус поднят.  
[Лосев 2000: 290]

Призывая «на пироскаф поспешить за поэтом», Лосев намекает не только на морскую прогулку, но и на сочинение стихов, поэтическое творчество: «Стих заработал», «он задышал в отделенье машинном, новых элегий коленчатый лад». Перед нами не просто описание виртуального путешествия в Элизиум, но подробный отчет о рождении стиха. Мы путешествуем из начала в конец стихотворения, попутно вслушиваясь в рассуждения автора по поводу того самого текста, который он пишет. На уровне *метатекста* обозначены не только этапы работы над стихотворением, но и названы имена поэтов, которым подражает или с которыми скрыто полемизирует:

Вижу матроску, тельняшку, полоски.  
Кушнер — ку-ку! И ку-ку, Кублановский!  
Много ль осталось нам на веку?  
Якорь надежды. Отчаяния пушки.  
Чаек до черта, да нету кукушки.  
Это ль ответ на вопрос: ни ку-ку.

Это ли нам завещал Боратынский —  
даром растрчивать стих богатырский  
на обмиранье, страх в животе?  
В русском народе давно есть идеяка:  
жизнь-де — копейка, судьба-де — индейка.  
Петь — так хотя бы о той же воде. [Там же]

Ироническим «ни ку-ку» в это стихотворение вводится предчувствие смерти, близкого конца («Что-то подходит к концу, это точно...»). Перебой ритма («на обмиранье, страх в животе»), как это было и у Кушнера, выражает страх перед смертью, перед неизвестностью, так что упоминание Кушнера

в стихотворении не выглядит случайностью. Кроме того, и Кушнера, и Кублановского интересовала внезапная смерть Боратынского. Кушнер упоминает о ней в «Путешествии», Кублановский — в цикле «Стихи о русских поэтах» (1977). И оба отзываются об этом событии сочувственно, но с ноткой иронии. Невозможность отвести беду от поэта, направляющегося навстречу собственной смерти, бросает злое впечатление на последние дни жизни Боратынского: «Настасья, приготовьте мужу / На узком канале постель. / Чтоб не в Италии счастливой / Он умирал, обманно-бодр, / А дома — с нежностью пугливой / Спартанский омывая одр, / Звезда над ярославским трактом / Взошла беде наперерез, / Покуда длинноклювый дактиль / Ее не ухватил с небес» [Кублановский 2005: 160]. «Длинноклювый дактиль» — размер, которым написано стихотворение «Пироскаф», — становится для Ю. Кублановского вестником беды. Как и Кушнер, Кублановский видит в событиях, предшествовавших неожиданной смерти Боратынского, грозное предостережение, которому Боратынский, к сожалению, не внял.

Лосев же обращается к «Пироскафу» не для того, чтобы ощутить страх смерти или пожалеть внезапно умершего поэта. Он, в отличие от Кушнера и Кублановского, старается точно следовать пути Боратынского, не желая «даром растрчивать стих богатырский». «Богатырским» этот стих назван, вероятно, потому, что именно дактиль стал основой для русского гекзаметра, героического, «богатырского» размера. Вместо страха — мужественное принятие своей судьбы и движение вперед, но по-прежнему ситуация, знакомая читателю по «Пироскафу» Боратынского, осмысливается Лосевым иронически:

Вижу: волна на волну набежала.  
Смерть это, что ли? Но где же ее жало?  
Жала не вижу. В воду плюю.  
Вижу я синие дали Тосканы  
и по-воронежски водку в стаканы  
лью, выпиваю, сызнава лью.

Я, как и все, поклоняюсь Голгофе,  
только вот бескофеиновый кофе  
с сахаром веры, знать, не по мне.  
Рай ли вдали, юнгианское ль море,  
я исчезает в этом растворе —  
буква в поэме, нитка в рядне.

Что там маячит? Палаческий Лисий  
Нос или плачущий светлый элизий,  
милые тени — друга, отца?  
Что-то подходит к концу, это точно.  
Что-то, за чем начинается то, что  
Бог начинает с конца. [Лосев 2000: 290–291]

Чем ближе мы продвигаемся к концу стихотворения (а это и есть путешествие в Элизиум, по Лосеву), тем больше постмодернистская ирония уступает место вполне серьезным рассуждениям о том

месте, которое занимает в мире лирическое «я». Парадоксальным кажется тот факт, что у Кушнера, пытающегося отстоять классическую традицию, ирония, наоборот, только нарастает к концу стихотворения. Лосев же начинает с иронического обыгрывания «Пироскафа» Боратынского, а завершает едва ли не полным согласием с текстом первоисточником.

Мы видим, как «я» у Лосева растворяется в обилии цитат и аллюзий, в хаосе чужого текста, теряя свои очертания и личностные приметы. Но в финале стихотворения, которое целиком и полностью представляет собой метатекстовое высказывание, читатель понимает, что «подходит к концу», завершается создание вполне оригинального произведения, что автор видит перед собой уже собственный «плачущий светлый элизий», где его встречают «милые тени друга, отца». Перед нами уже не столько литературный миф, сколько элемент текста, принадлежащий Льву Лосеву в той же мере, что и Боратынскому, или Батюшкову, или Кушнеру. Но интертекстуальность в стихотворении Лосева не превращает поэта в скриптора (по терминологии Барта); лирическое «я» не просто растворяется в интертексте, но пытается найти себя в этом ворохе чужих высказываний. Вглядываясь в «синие дали» («Что там маячит?»), лирическое «я» пытается определить собственную идентичность. Работа над текстом у Лосева — это способ воссоздать себя как личность.

Н. В. Барковская показывает на примере Л. Лосева, что «вступая в диалог с классикой, современные поэты всматриваются “в мрак” корней. Это вглядывание открывает неповторимую личность каждого из великих писателей, их мастерство, их умение “складывать слова”. Суть литературы заключается не в подражании жизни, а в умении так “оформить хаос”, чтобы на словах запечатлелся облик автора» [Барковская 2004: 216]. Именно «оформлением хаоса» занят Лев Лосев в своем «путешествии» по классическому тексту Боратынского, причем процесс выстраивания текста идет параллельно процессу самопознания, самоопределения, так что ироническое дистанцирование от классики оборачивается ее более глубоким — и личностным! — осмыслением.

Льву Лосеву, пожалуй, как никому другому, удалось выразить противоречивые тенденции, определяющие развитие элизийского текста в XX веке. Иронический модус художественности соседствует у него с элегическим (не случайно в финале упоминаются «милые тени друга, отца» — явный намек на знаменитую элегию Батюшкова «Тень друга»). При этом элегизм не снимается иронией, а наоборот, только усиливается благодаря ей. Лосев постоянно балансирует между ироническим и элегическим взглядом на мир, включая читателя в свою литера-

турную игру, заставляя его гадать, какая же точка зрения является основной, преобладающей. И изящно уходит от прямого ответа на этот вопрос.

«Гидрофойл» Л. Лосева — это далеко не единственный случай иронического прочтения элизийского текста в литературе XX века. В. И. Тюпа обращает внимание на то, что «в художественной культуре XX в. ироническая модальность выдвигается на ведущие позиции. Она доминирует, в частности, в практике художественного письма разнообразных модификаций авангардизма и постмодернизма» [Теория литературы 2007: 77]. Иронический модус художественности, казалось бы, абсолютно несовместим с элизийским мифом, поскольку ирония с идиллией не сочетается. Как отмечает Тюпа, «Ирония (этимологически — притворство) ...размыкает внутреннее и внешнее. Ироническое высказывание есть притворное приятие чужого пафоса, а на деле его дискредитация как ложного. Героике и идиллии ирония чужда в принципе. Однако все прочие модусы художественности в той или иной мере ее используют (в сочетании с патетикой). Наконец, романтики, придавшие иронии столь существенное значение в своей чисто эстетической практике, открыли возможность чисто иронической художественности» [Там же: 75].

Итак, идиллия с иронией несовместимы, а значит, в рамках иронического модуса художественности элизийский миф будет неизбежно дискредитирован, как и идиллическое мирозерцание само по себе. Но здесь необходимо внести уточнение: идиллический модус действительно по природе своей лишен иронии, но иронический модус, напротив, очень часто включает в себя именно идиллическую картину мира как объект для скрытой насмешки. Следовательно, мы имеем дело с сознанием антиидиллическим, сознанием «внутренне непричастным» внешнему миру, «превращаемому ироником в инертный материал собственного самоутверждения» [Там же]. Ироническое прочтение элизийского мифа, таким образом, изначально предполагает достаточно сложное отношение к классической русской литературе XIX века, породившей идиллический топос Элизима. С одной стороны, поэт не может отказаться от классического наследия, сознает свою глубокую связь с ним, свою (если можно так выразиться) обусловленность этой литературой. С другой стороны, он ясно понимает, что пушкинские времена канули в Лету и никакие «мечты поэзии прелестной» (Пушкин) не помогут к ним вернуться.

Пример иронического восприятия элизийского мифа наблюдаем в стихотворении Юрия Кублановского «Плохо слышно» (1999). Герой не может (не хочет?) расслышать, что ему говорит на другом конце провода героиня. Невозможность уловить смысл сказанного вызывает с его стороны ироническую отповедь: «Но в виртуальный твой Элизим, //

как хочешь, не могу проникнуть» [Кублановский 2005: 631]. «Виртуальный Элизиум» в своей речи выстраивает героиню, но лирический субъект прекрасно понимает, что это лишь мнимая идиллия:

Постой... не узнаю... простужена?  
Кичиться техники успехами  
не стоит, ежели нарушена  
*такими* тишина помехами.  
Как будто говоришь из Скифии,  
а заодно с тобой на линии  
мегеры, фурии и пифии,  
сирены, гарпии, эриннии,  
озвученные не Овидием,  
а кем-то из другого ряда.  
Да, я горжусь своим развитием,  
Хоть, слышу, ты ему не рада.  
Звонок блокадника из города,  
который много лет в осаде:  
сплав послушания и гонора,  
наката с просьбой о пощаде.  
Про баснословную коллизию  
я слушал бы, не смея пикнуть,  
но в виртуальный твой Элизиум,  
как хочешь, не могу проникнуть.  
[Там же]

Коммуникативная неудача порождает в сознании героя шлейф культурных ассоциаций. Не пытаясь вслушаться в слова собеседницы, он демонстрирует свои познания в античной мифологии. Кстати, Скифия и Овидий упомянуты Кублановским отнюдь не случайно. Поэт намекает читателю на судьбу римского поэта, разлученного с родным городом. Овидий тоже пытался докричаться до Рима, и в Риме его тоже было «плохо слышно». Сам Кублановский, как известно, прошел через опыт эмиграции, так что история Овидия была ему не совсем чужда.

Скифия в контексте стихотворения явно противопоставляется «виртуальному Элизиуму». Героиня действительно находится в другом, недоступном лирическому «я», мифическом пространстве. Но для нее это пространство — Элизиум, а для автора — Скифия. Невозможность и нежелание проникать в это виртуальное пространство и вызывает авторскую иронию. Призывая героиню к молчанию, собеседник указывает ей на бессмысленность ничего не проявляющего разговора:

Дозволь, смиряясь с моим решением,  
мне сделаться твоим единственным —  
на расстоянии — утешеньем.  
Затихни, как перед разлукой  
после отказа от гражданства.  
А я возьму и убаюкаю  
пучину черную пространства.  
[Там же: 632]

Попытка героини преодолеть пространственную разобщенность заранее обречена на неудачу. И

герой предлагает ей оставить тщетные надежды и принять разлуку как данность. Концовка стихотворения, в котором столько иронии, оказалась скорее *элегической*, чем иронической. Героине нужно смириться с разлукой и принять как утешение саму мысль о том, что адресат ее сообщения все же помнит о ней, хотя их встреча и невозможна. Герой же «убаюкает пучину черную пространства», т. е. тоже приспособится к существованию в этом безграничном, непреодолимом для него пространстве.

Ирония в стихотворении Кублановского направлена против идиллической картины мира, но она же поддерживает элегическую тональность в финале. Поэт как будто намекает на неуместность искусственно созданной, «виртуальной», идиллии в рамках элегической ситуации.

Иронический модус художественности соседствует (или даже смешивается) с элегическим также в стихотворениях И. Бродского «Классический балет есть замок красоты...» и А. Кушнера «Сентябрь выметает широкой метлой...». У Бродского классический балет становится метафорой закончившейся «прекрасной эпохи»:

Мы видим силы зла в оранжевом трико,  
и ангела добра в невыразимой пачке.  
И в силах пробудить от элизийской спячки  
овация Чайковского и К°.

Классический балет! Искусство лучших дней!  
Когда шипел ваш грог, и целовали в обе,  
и мчались лихачи, и пелось бобэоби,  
и ежели был враг, то он был — маршал Ней.

В зрачках городских желтели купола.  
В каких рождались, в тех и умирали гнездах.  
И если что-нибудь взлетало в воздух,  
то был не мост, то Павлова была.  
[Бродский 2001: 417]

Здесь явная аллюзия к «Евгению Онегину», где Истомина «летит, как пух от уст Эола». О. Лекманов указывает, что «Иосиф Бродский в своих стихах, как правило, выбирает для цитации такие строки Пушкина, которые уже почти или совсем перестали восприниматься как цитаты: от “Служенье Муз чего-то там не терпит” в первом томе собрания сочинений Бродского до “Прощай, свободная стихия” в четвертом. Рискую впасть в некоторое преувеличение, можно сказать, что Пушкин у Бродского перестает быть поэтом, превратившись в набор ходячих цитат» [Лекманов 2005: 349].

В последних двух строчках наблюдаем интересную игру слов: «взлетать в воздух» может и мост (когда его взрывают), и балерина, танцующая классический танец. Игра слов призвана совместить в одном выражении две реальности: классическое искусство, этот «замок красоты», где утверждается неременная победа добра над злом, а красота и

гармония соседствуют с едва заметной зрителю безвкусицей, и историческая реальность, война, разруха — картина подчеркнута неблагоприятная, отгалкивающая. Бродский не нуждается в том, чтобы описывать ее во всех подробностях: любой человек его поколения способен уловить намек. Казалось бы, поэт испытывает ностальгию по прежним, «лучшим», временам, когда «в зрачках городских желтели купола». Но «ностальгия» у Бродского мнимая. К «искусству лучших дней», как и к взлетающим в воздух мостам, он относится иронически. Ирония вызвана тем, что поэт конца XX столетия дистанцирован и от классического искусства, и от исторических катаклизмов середины века.

В стихотворении «Классический балет есть замок красоты...» реализуется характерный для поэзии Бродского мотив *отчуждения* [Ранчин 2001: 23–36] или, как его определяют Ю. М. и М. Ю. Лотман, мотив *вытеснения* человека из мира: «Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы. <...> Эту функцию может принять на себя тираническая власть, “вытесняющая” поэта. Но, в конечном счете, речь идет о чем-то более общем — о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости. Так, в “Осеннем крике ястреба” воздух вытесняет птицу в холод верхних пластов атмосферы, оставляя в пейзаже ее крик — крик без кричавшего... Однако “вытесненность” поэта, его место “вне” — не только проклятие, но и источник силы — это позиция Бога. <...> Тот, кто говорит о мире, должен быть вне его. Поэтому вытесненность поэта столь же насильственна, сколь и добровольна» [Лотман 2001: 743]. Это добровольное вытеснение поэта из изображаемого им мира приводит к более трезвой оценке этого мира, сознательному отказу от самообольщения как культурой, так и историей, но не отказу от культуры и истории.

Эмиграция Бродского явно усугубила этот процесс вытеснения поэта из мира, но не была его причиной. Не жизнь повлияла на творчество, а скорее, творческая личность Бродского была нацелена на судьбу изгнанника-отщепенца. Но его отношение к эмиграции было весьма своеобразным. Как правило, в творчестве эмигрантов (особенно первой волны) пространственная удаленность от России компенсируется их приверженностью классической русской литературе и живыми воспоминаниями о прежней жизни на родине; утраченная Россия кажется более реальной и близкой, чем заграница (см., например, «Ликование вечной, блаженной весны...» Г. Иванова). Бродский от подобной «компенсации» заранее отказывается. Ощущение собственной отчужденности от родной страны, от ее культуры, от классического искусства отнюдь не подразумевает у Бродского полного разрыва с литературной традицией, напротив, поэзия Бродского перенасыщена

интертекстуальными связями. В приведенном выше отрывке он соединяет литературный миф об Элизиуме с футуристским «бобэоби», тургеневскими дворянскими гнездами. Как писал В. А. Кузнецов, «поэтика Бродского, связанная множественными линиями с классической литературной традицией и не существующая вне ее, есть одновременно и разложение классического эстетического идеала на всех уровнях поэтического текста» [Кузнецов 2000: 324]. Так что этот образ дореволюционной России столь же условен, как и балетные декорации, причем поэт и не пытается создать у читателя впечатления подлинности своей зарисовки, намеренно выстраивая образ царской России из культурных стереотипов, узнаваемых цитат из классики. Разумеется, Бродский, в отличие от эмигрантов первой волны, никогда этой России не видел, а свое представление о ней почерпнул из классической литературы. Именно эта литература становится для поэта подлинной родиной, с которой эмиграция разлучить не может.

Сам по себе мотив изгнания и тоски по родине обнаруживается еще в поэзии Пушкина периода южной ссылки, а также у Боратынского во время его пребывания в Финляндии. И уже для них прототипом поэта-изгнанника становится Овидий, который не может приспособиться к жизни вдали от Рима и шлет Августу письма, умоляя вернуть его домой. Жизнь вдали от родины для такого изгнанника физически невыносима. В восприятии Бродского Овидий — это изгнанник, который, стремясь вернуться домой, сам не осознает, что удален от Рима не только пространственно: он почти забыл Рим и не знает даже, живы ли те, к кому он хочет вернуться. Так возникает существенная для Бродского смысловая инверсия: покинутая родина становится для него, как и для Овидия, царством мертвых, Аидом. Об этом идет речь в стихотворении «Отрывок» («Назо к смерти не готов...»), где Бродский предлагает Назону адресовать свои письма «ex ponto» сразу же в Аид, а не в Рим. Помимо Овидия, в поэзии Бродского появляется еще один персонаж, вынужденный покинуть родину не по своей воле, — Одиссей. В отличие от Овидия, Одиссей вернулся домой, но, добравшись до Итаки, «отчизны не познал» (Батюшков). Для Бродского очень важен этот мотив *неузнанной* родины. Одиссей становится лирическим двойником Бродского, который явно проецирует на себя судьбу царя Итаки (см.: «Одиссей Телемаку», «Итака»).

Переживая как временной, так и пространственный разрыв с Россией Чайковского или Велимира Хлебникова (в сущности, и «золотой», и «серебряный» век русской культуры из эмигрантской дали видятся одним и тем же «замком красоты»), Бродский иронизирует над собственной ностальгией. Полное расхождение «прозы дней суровой» с хруп-

кой красотой балета выдает условность, искусственность классической культурной парадигмы. Ирония направлена и на современность, и на прошлое, и на жизнь, и на искусство. Ирония Бродского направлена и на самого себя, любующегося классическим балетом.

Чайковский и К°, пробужденные от «элизийской спячки», должны напомнить знакомому с классической литературой читателю распространенный в поэзии XIX века сюжет Элизиума поэтов. Элизиум входит в ряд других культурных символов, иронически обрисовывающих минувшую эпоху. Перед нами уже не поэтический миф о бессмертии, а просто знак, отсылающий к определенной литературной традиции.

В отличие от Бродского, Кушнер, на первый взгляд, воспроизводит романтический миф об Элизиуме без особых изменений. В стихотворении «Сентябрь выметает широкой метлой...» Кушнер с налетом грустной иронии описывает осень, смерть «истерзанных бабочек, ссохшихся ос», которых сентябрь, как дворник, выметает «за поле, за речку и дальше во тьму»:

Сентябрь выметает широкой метлой  
Хитиновый мусор, наряд кружевной,  
Как если б директор балетных теплиц  
Очнулся — и сдунул своих танцовщиц.  
Сентябрь выметает метлой со двора  
За поле, за речку и дальше во тьму,  
Манжеты, застежки, плащи, веера,  
Надежды на счастье, батист, бахрому.  
[Кушнер 2008: 151–152]

Как и в стихотворении Бродского, у Кушнера символом хрупкой и бесполезной в своем совершенстве красоты становится балет. При этом Кушнер в большей степени сочувствует этим растерзанным насекомым, чем Бродский сожалеет о конце «прекрасной эпохи» классического балета. Бродский оценивает спектакль рационально, как знаток если не балета, то классики, тогда как у Кушнера лирическое «я» ощущает, наблюдая за смертью насекомых, собственную недолговечность, а значит, не становится в позицию постороннего наблюдателя, внутренне дистанцированного от предмета изображения. В конце длинного перечня мертвых насекомых (16 строк — большая часть стихотворения) возникает неожиданная нота: посторонний наблюдатель умирания жучков и паучков вдруг ставит себя в один ряд с ними: сентябрь выметает и его «надежды на счастье», но говорится об этом будто бы вскользь, среди прочего, к слову. В последнем же четверостишии интонация меняется; ирония, еще присутствующая в первых двух строчках, в конце строфы переходит в патетику:

Прощай, моя радость! До кладбища ос,

До свалки жуков, до погоста слепней,  
До царства Плутона, до высохших слез,  
До блеклых, в цветах, элизийских полей!  
[Там же: 152]

Здесь происходит существенная для элизийского текста смысловая инверсия: традиционно Элизий означает бессмертие, вечную жизнь, где ничто не исчезает бесследно, где нет и не может быть никаких потерь (яркий пример — «Элизий» Батюшкова). В соответствии с этой традицией, попав на Элизийские поля, герой Кушнера должен был бы найти там лето, выметенное дворником-сентябрем. Но «блеклые» Элизийские поля Кушнера — то же, что «кладбище ос», «погост слепней», то есть скорее метафора смерти, чем бессмертия. Элегическая грусть уже не просто соседствует с идиллической картиной мира, а полностью ее подменяет. Осенний пейзаж перемещается в Элизийские поля, делая их подвластными ходу времени. Так миф о бессмертии, созданный поэзией XIX века, «поблек» в сознании поэта века XX-го.

Однако по-осеннему блеклые Элизийские поля заставляют вспомнить элегию Боратынского «Запустение». И само словосочетание «элизийские поля» тоже восходит к лирике Боратынского. Обычно используется форма «Элизиум (Элизий, Элизей)» или «Елисейские поля». В отличие от «Путешествия», в стихотворении «Сентябрь выметает широкой метлой...» Кушнер не указывает прямо на поэзию Боратынского как основной источник литературного мифа об Элизии. В данном случае поэт ведет с Боратынским скрытый диалог, не опровергая позицию оппонента (может быть, правильнее было бы сказать: «собеседника»), но иначе расставляя акценты. Кушнеровская ирония на сей раз направлена не на Боратынского, а, по-видимому, на самого себя. Потеряв всякую надежду на счастье, герой стихотворения все же не может удержаться от прощания «до царства Плутона, до высохших слез, до блеклых в цветах элизийских полей». В контексте стихотворения трудно сказать, что представляют собой эти Элизийские поля — эвфемизм небытия или же отчаянную попытку возродить поэтическую утопию Элизиума, принять как данность «несрочную весну» Боратынского. Судя по всему, позиция Кушнера сложнее: он не выбирает, как некогда Пушкин (в элегии «Таврида»), верить ему или не верить в Элизиум, где души умерших сохраняют память о прожитой жизни. Речь идет не о вере и безверии. Кушнер тонко сочетает элегическую грусть по быстро проходящей жизни с самоиронией, и это необычное сочетание снимает вопрос об утверждении поэтической утопии Элизиума или же ее дискредитации. В пространстве культуры Элизиум — такая же реальность, как любой отмеченный на карте город. Вне этого пространства — Элизия нет, но герой Кушнера как раз и стремится в это культурное простран-

во, становящееся для него вариантом инобытия. Элизиум — часть этого инобытия.

В сущности, стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой...» можно смело назвать элегией: в нем присутствуют и «смешанные ощущения», и особый тип героя — «герой несбывшихся надежд» (Вацуро). Кроме того, герой унылой элегии начала XIX в. нередко предаётся размышлениям о скорой смерти на фоне осеннего увядания. Можно было бы сказать, что Кушнер написал типичную элегию, если бы не устранение (почти полное!) субъекта. Только в последнем четверостишии появляется обращение и — единственное на все стихотворение! — местоимение первого лица («Прощай, моя радость!...»). Обычно элегический герой демонстрирует уникальность своего «я», и драматизм неизбежного умирания только усиливается, когда личность, субъект высказывания выходит на первый план. Кушнер же намеренно устраняет это элегическое «я», близкое романтическому типу сознания. Вместо героя, который мнит себя если не центром вселенной, то хотя бы равновеликим ей, Кушнер показывает нам «истерзанных бабочек, ссохшихся ос, на сломанных крыльях разбитых стрекоз». Почти все стихотворение состоит из этого перечня мертвых насекомых, таких нарядных при жизни и таких ненужных теперь. О какой недолговечности и мимолетности человеческой жизни можно говорить, сравнивая жизнь человека с жизнью бабочки или стрекозы? Ведь для них осень — не метафора смерти, а просто смерть.

Е. В. Невзглядова указывает, что насекомые нередко становятся героями лирики Кушнера: «Пчела — такая же героиня кушнеровской лирики, как оса — мандельштамовской. *Могучие осы* и *тяжелые пчелы* — носительницы сосредоточенного наслаждения шершавой, пахучей материей жизни» [Невзглядова 2005: 204]. Это наслаждение жизнью всегда оказывается наиболее острым в присутствии смерти; оно окрашено не в трагические, но в элегические тона: «Любовь к жизни в присутствии мысли о смерти — особая любовь; беспокойная, она имеет свою прелесть. Она велит впиваться в жизнь, испытывать ее на вкус, на цвет, на запах, на ощупь...» [Там же]. Поэтому так важно во всех подробностях описать кружевной наряд каждой истерзанной бабочки. Кушнер внушает читателю мысль о самоценности жизни как таковой, со всеми ее мелочами и трудноуловимой ежедневной красотой. Эта хрупкая и как будто случайная красота особенно уязвима и беззащитна перед лицом вечности-тьмы, и наслаждение такой красотой невозможно, по Кушнеру, без «страданья и счастья, ему вопреки».

Примечательно, что в стихотворении, которое, казалось бы, посвящено теме смерти, само слово «смерть» Кушнер не употребляет, а как будто даже избегает его. И это неназываемая по имени смерть

кажется еще более неизбежной и загадочной, а герой, присутствие которого читатель обнаруживает лишь к концу стихотворения, перед ее лицом мало чем отличается от ос и стрекоз. Но отношение Кушнера к смерти тоже особое. Андрей Арьев вслед за Д. С. Лихачевым отмечает манеру Кушнера изображать жизнь на фоне смерти, возможно, видя в них две стороны одной медали: «Зона смерти в эстетике Кушнера не очерчена явно, скорее всего у него это зона инобытия, где есть место прекрасному. Стихов “о смерти” он не пишет, “не получается”. <...> Смерть у Кушнера “уступает дорогу” если не жизни, то истории» [Арьев 2000: 156–157]. Пожалуй, точнее было бы сказать, что смерть у Кушнера уступает дорогу культуре. Помимо бытового пространства, в лирике Кушнера проступает другой план — не бытовой, а *бытийный*. Он выявляется как фон, как теневая сторона привычных вещей. И этот второй план явлен в поэзии Кушнера через многообразные культурные ассоциации. Но среди различных культурных веяний преимущество, безусловно, принадлежит, во-первых, античной мифологии, а во-вторых, классической русской литературе. При этом инобытие у Кушнера не превращается в романтическое «очарованное Там», которое, если верить Жуковскому, «не будет вечно здесь». Напротив, это культурное пространство всегда рядом, всегда доступно кушнеровскому герою. Более того, оно существует не в прошлом, оно вообще вне времени: это та же вечность, но не наполненная тьмой, а уже знакомая, близкая. Герой чувствует себя как дома в этом безграничном мире духовных ценностей, но повседневность не теряет для него своей прелести, а, напротив, становится еще более ценной. Герой Кушнера не пытается убежать от серой действительности в волшебную страну, созданную воображением, он открывает для себя действительность как чудо.

Отсюда двойственное отношение поэта к романтическому мифу об Элизиуме. С одной стороны, в поэзии XIX в. Элизиум слишком часто проецировался на романтический вариант инобытия, Кушнеру чуждый; с другой стороны, Элизий входит в пространство мировой культуры и через античную мифологию, и через русскую классическую литературу, а значит, относиться к «блеклым» Элизийским полям исключительно иронически поэт тоже не может. Поэтому стихотворение «Сентябрь выметает широкой метлой...» тяготеет не только к ироническому, но в еще большей степени к элегическому модусу художественности, ведь элегическое мировосприятие подразумевает не только осознание неизбежных потерь, но и благодарное принятие жизни со всеми ее эфемерными радостями. Идиллическое мироощущение предполагает полное и гармоничное слияние человека с миром, элегическое — обособленность личности от мира как целого и тоску по

утраченной целостности, а иронический взгляд на мир ставит под сомнение даже саму необходимость гармоничного сосуществования человека с миром, разоблачая любую попытку слиться «с беспредельным» как самообман. Элизийский миф оказывается в центре этой мировоззренческой дилеммы, заставляя поэтов выбирать один из трех возможных вариантов отношения к миру. Так поэтическая утопия становится средством самоопределения, самопознания.

В литературе XX в. через элизийский миф осуществляется диалог с классической литературой XIX в., так что Элизиум становится воплощением уже не индивидуальной (как у Боратынского, например), а *культурной* памяти. Попытки рефлексии над элизийским мифом предпринимались и в XIX столетии, но эта рефлексия распространялась лишь на Элизиум как миф о загробной жизни. В XX в. поэтическая утопия Элизиума воспринимается как отражение классического искусства в целом, как его квинтэссенция. Золотой век русской поэзии спустя сто лет видится совершенным, но хрупким «замком красоты» (Бродский), который, с одной стороны, привлекает своим совершенством, а с другой, — вызывает сожаление, смешанное с иронией, поскольку XX век чаще развенчивает утопическое мировоззрение, чем защищает его. Поэтому неудивительно, что поэты XX в. в большинстве своем относятся к элизийскому мифу неоднозначно: одни принимают участие в его сотворении вслед за своими литературными предшественниками (Вяч. Иванов, Цветаева); другие стремятся осмыслить классическую традицию через элизийский миф, как правило, с долей скепсиса, но и с сожалением о «конце прекрасной эпохи» (Бунин, Мандельштам, Кушнер); третьи иронизируют над Элизиумом как поэтической утопией, но принимают его в качестве культурного символа (Бродский, Кублановский). Но, так или иначе, элизийский миф и в девятнадцатом, и в двадцатом веке участвует в творческом самоопреде-

лении поэтов, создает пространство для литературного диалога.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Арьев А. Ю.* Царская ветка. — СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. — 192 с.
- Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы. — М.: Наука, 1983. — 720 с.
- Барковская Н. В.* Диалог с литературной классикой в современной поэзии // Русская литература XX–XXI в.: направления и течения. Вып. 7. — Екатеринбург: [б. и.], 2004. — С. 204–217.
- Ботвинник М. Н., Коган М. А.* Мифологический словарь. — М.: Просвещение, 1965. 3-е изд. — 300 с.
- Бочаров С. Г.* О художественных мирах: Сервантес. Пушкин. Баратынский. Гоголь. Достоевский. Толстой. Платонов. — М.: Сов. Россия, 1985. — 296 с.
- Бродский И. А.* Стихотворения; Поэмы. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. — 720 с.
- Кублановский Ю. М.* Дольше календаря. — М.: Время, 2005. — 736 с.
- Кузнецов В. А. И.* Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII–XX в. // Онтология стиха: Сб. статей памяти В. Е. Холшевникова. — СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2000. — С. 312–328.
- Кушнер А. С.* Таврический сад: Избранное. — М.: Время, 2008. — 528 с.
- Лебедев Е. Н.* Тризна: Книга о Е. А. Боратынском. — М.: Современник, 1985. — 301 с.
- Лекманов О.* Русская словесность XX в. на фоне Пушкина // Пушкинский сборник. — М.: Три квадрата, 2005. — С. 343–349.
- Лосев Л. В.* Собранные: Стихи. Проза. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. — 624 с.
- Лотман Ю. М.* Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») (совместно с М. Ю. Лотманом) // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство–СПБ, 2001. — С. 731–746.
- Невзглядова Е. В.* О стихе. — СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2005. — 272 с.
- Ранчин А. М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 464 с.
- Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. — Т. 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — М.: Академия, 2007. — 512 с.

#### Данные об авторе

Екатерина Александровна Четвертных — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

E-mail: echetv@yandex.ru

#### About the author

Ekaterina Alexandrovna Chetvertnyh — PhD, Associate Professor of the Russian Literature Department of the Ural Federal University

Ганна Улюра  
Киев, Украина

## ГРАНИЦЫ ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ОПЫТА: «ФРОНТОВИЧКА» АННЫ БАТУРИНОЙ

**Аннотация.** На материале пьесы Анны Батуриной «Фронтвичка» (а именно: в контексте формулы «женщина возвращается с войны») анализируются рецептивные установки российской Новой Драмы, связанные с созданием метаисторического текста и производством истории как таковым.

**Ключевые слова:** российская Новая Драма, современная драматургия, историческая драма, экстремальный опыт, война, женщина на войне.

Ganna Uliura  
Kyiv, Ukraine

## THE BORDERS OF EXTREME EXPERIENCE: «FRONTOVICHKA» BY ANNA BATURINA

**Abstract.** On the basis of drama by Anna Baturina “Frontovichka” (namely: the context of the formula “the woman returned from the war”) is analyzed the Receptive Perspective of Contemporary Russian Drama, the creation of metahistorical text and the production of the History.

**Key words:** Russian New Writing, Contemporary Drama, Historical Drama, Extreme Experience, War, Woman at War.

«В конце концов воюющие женщины и мужчины тоже приходят из дому, а иногда возвращаются туда. Они есть образ мира, формируемый и изменяемый войнами, которые ведут эти люди» [Радик 2006: 701]. Это высказывание принадлежит Саре Радик — антропологу, изучающей женщин на войне. Женщины и мужчины, вернувшиеся с войны и долженствующие или вынужденные представлять изменившийся послевоенный мир, о которых пишет Радик, — герои самой, пожалуй, известной на сегодня пьесы Анны Батуриной «Фронтвичка».

На определенном этапе обсуждения «Фронтвички» (особенно, после награждения ее премией «Дебют» и после появления ряда адекватных сценических интерпретаций) стало доброй традицией вписывать это сочинение в спектр НовоДраматических текстов, целенаправленно занятых поиском героя времени. Показательно в этом отношении рассуждения Ксении Лариной, открывающие рецензию на «Фронтвичку»: «Кто сейчас пишет пьесы о войне? Нет, может, кто-то и пишет, да только их никто не ставит — собрать зал на столь непопулярную тему практически невозможно. Говорить о войне в традиционном советском стиле сегодня невозможно, а новый сценический язык войны еще не придуман» [Ларина 2011]. Необходимость нового сценического языка, о которой говорит театральный критик, в первую очередь касается разделения (нечеткого и условного, конечно) в историях террора двух сюжетов: истории потерь и истории горя. О противополжности этих историй, к примеру, говорит Александр Эткинд, когда отмечает «восходящую» природу первого сюжета и «нисходящую» второго: массовые убийства и одинокая смерть, внеположные разделенному опыту и коллективной травме [Эт-

кинд 2013]. Пьеса Батуриной безусловно историческая — в том смысле, что сюжетное время ее приходится на первые послевоенные годы, а тему можно обозначить как узнаваемую формулу «человек возвращается с войны». Однако «Фронтвичка» столь же безусловно метаисторическое произведение; в том смысле, что ее автору не откажешь в понимании: после того, как не останется непосредственных свидетелей времени, неизбежно должна измениться манера обращения к прошлому. Здесь важно акцентировать присущую драматургии Батуриной установку, которую она «разделяет» с универсализирующим «методом» российской Новой Драмы: историческая память заменяется уподоблением настоящего обособленным, экстремальным моментам национальной истории. Эта установка (модернистская по своей природе), собственно говоря, мотивирует идею и конфликт пьесы Батуриной. Ей же обязана она размышлениям о сильном новом герое Новой Драмы.

Перед тем, как обозначить сюжет «Фронтвички», представляется необходимым акцентировать отчасти позаимствованный Батуриной у поздней советской военной прозы мотив отсроченного страдания — прием, который в ее пьесе-заявке-на-психологический-театр становится движущей силой. Батурина не описывает непосредственно военные события; военный опыт, определяющий сознание ее героев, принципиально вынесен за границы сюжета. Здесь драматург оппонирует не только авторитетным установкам традиционной «военной драмы» [Соломахина 2001], но и противостоит открытой демонстрации экстремы — «перформансам насилия» современной драматургии. Рискну утверждать, мы имеем дело с сознательной авторской

установкой: необходимо избежать жесткой привязки образа ко вне-художественной реальности посредством значения; прямое воздействие образности, связанной с экстремальным опытом, притупляет, если не полностью блокирует восприимчивость читателя/зрителя; перенос чувств следует осуществлять на саму образность, а не на значение образности; жесткая привязка образа к реальности может свидетельствовать лишь о том, что образа как радикальной инаковости попросту не существует. В таком контексте раз за разом приходится обращаться к болезненно ключевой для Новой Драмы проблеме правдоподобия и подражания. Рассказываемая драматургом история должна быть «узнаваема» и именно эта процедура делает ее «наличной» — так действуют простейшие механизмы мимического представления. Но вопрос в том, что такое представление «работает» не тогда и не для того, чтобы учитывать степень тождества художественной и вне-художественной реальности. К специфике подобной установки в рамках новейшей исторической драмы нелишне приглядеться внимательнее.

Мария Петровна Небылица (ей в начале пьесы двадцать четыре года, в финале — двадцать девять) — сержант; она комиссуется из армии летом 1946-го, после того, как переболела тифом и потеряла в результате болезни ребенка. Мария не возвращается домой в Украину, где никого из близких не осталось, а отправляется на Урал — к матери ее возлюбленного Матвея, с которым вместе прошла войну. Мать радушно принимает девушку. Мария в мирной жизни становится учительницей танцев в местном Доме культуры (в прошлом у нее год обучения в хореографическом училище), сопротивляется домогательствам мужчин (на нее претендует Марк Анатольевич, директор Дома культуры), заводит подруг (Галина — любовница, а затем жена Марка Анатольевича, вначале враг, затем защитница Марии). Через год из Севастополя, где заканчивалась его служба, возвращается Матвей, с собой он привозит юную женщину — его беременную жену. Мария переезжает из дома Матвея в барак и полностью погружается в преподавание, не замечая влюбленного в нее аккомпаниатора Алешу; так проходит два года. Случай сводит Марию и Матвея, они вспоминают военное прошлое и оказываются в итоге в одной постели; на утро спешащему к жене Матвеем, Мария лжет, что у нее сифилис, и тот пытается убить ее ножом для масла. Финал пьесы — еще два года спустя; Матвей отбывает наказание за уголовное преступление, Мария ведет кочевую жизнь: ездит по стройкам, шахтам, возобновившим работу промышленным предприятиям, и сейчас отправляется с товарами на восток, что увидеть океан.

Мария из «Фронтвички» всегда окружена женскими персонажами. Это Нина Васильевна, мать Матвея, это Галина, это девочки-ученицы, это со-

седки по бараку, мающиеся с мужьями-пропойцами, это подружки-«кочевницы» Светик и Танюха. С одной стороны, данный прием четко обозначает «догму принадлежности» героини к легитимному феминному поведению, а это: не только культурные границы гендерной группы, но, в первую очередь, женская солидарность и кодексы сестринства. Единственный враждебный Марии женский персонаж — Александра, жена Матвея; однако она появляется только в одной сцене, произносит всего две-три реплики, ни одна из которых показательно и подчеркнута не обращена к главной героине «Фронтвички»; барьером между ними становится другая женщина — Галина, бросившаяся на защиту Марии и забывшая, что годом ранее она сама была ее соперницей, грозившей вырезать пришлой разлучнице матку блюдцем. С другой стороны — такой простой ход должен акцентировать, насколько Мария, женщина-пришедшая-с-войны, отличается от женщин-мирного-времени. При этом явленный таким образом контраст самими женщинами не озвучивается, это функцию берут на себя исключительно мужские персонажи, что усиливает равно и дидактический, и иронический эффект «послания»:

*Мария Петровна отвечает ему затрецину.*

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Чё с ума сошла? Боевая реакция сработала?

МАРИЯ. Дамская реакция. Впредь держись не ближе трех метров.

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Понятно, война выпотрошила из вас женщину, Мария<sup>1</sup>.

Иронический эффект связан не только с тем, что быть «нормальной женщиной» Марию учит сексуальный насильник, но и с непосредственной работой с формулами советского военного романа. Человек не может пройти через войну, не изменившись — это аксиоматическая установка подобного типа текстов. И касается она не только непосредственно воевавших героев, но и персонажей, связанных с жизнью тыла — преимущественно женщин, ставших жестче, грубее, нетерпимее (таковы, скажем, колхозница Даша из «Цементы» Федора Гладкова, бесконечная плеяда сибирских крестьянок Анатолия Иванова и многие другие). В этом смысле война, вынесенная за скобки «Фронтвички», и описанное в ней послевоенное время развиваются в соответствии с презентированными советской литературой «экзистенциальными ритуалами» (как их определяет Юлия Лидерман [Лидерман 2003]): идентичность конструируется здесь серией ревизий, испытаний, «выживаний». В одной из первых сцен пьесы нам «представляют» главных героев — Марию и Матвея, они абсолютно равны и отчасти уни-

<sup>1</sup> Пьеса А. Батуриной цит по: Батурина А. Фронтвичка: Пьеса в двух действиях // Урал. — 2009. — № 5. — С. 176–204.

фицированы: сержант Кравчук и сержант Небылица. Война в художественном мире Батуриной не допускает никакой экстерности, не дает возможности иному существовать как иному; но она же разрушает идентичность Тожественного. И уже в следующей сцене Матвей просит прислать ему Мариино фото в «светлом платишке», и это «платишко» (символическую роль которого еще проследим) обозначает, что Мария оформляется в художественном мире «Фронтвички» как Другой — тотальность ее присутствия в жизни действующих лиц определена Реальным: Другой такого рода существует, но не подлежит процессам воображения, его реальность описанной и рассказанной без остатка быть не может. Так выглядит один из последних разговоров Марии-сержанта:

МОТОЦИКЛИСТ. Придешь, увидишь тех, кому там по двадцать, и сразу гимнастерку вшивую в чулан. Только все равно будешь себя старухой чувствовать, даже если ситчик светлый, и туфельки, и волосы (...). Спорим, тебе стыдно будет медалями трясти, потому как все не вернулись, а мы вернулись...

МАРИЯ. Стыдно немножко. Главное, чтоб Матвей вернулся... А гимнастерку я не закину. Форсить без Матвея не собираюсь [Батурина 2009].

А эти реплики сопровождают появление Марии-учительницы:

МАРК АНАТОЛЬЕВИЧ. Кстати, она только что вернулась с войны. Мария Петровна сражалась с фашистами.

МАРИЯ. Это не обязательно...

ДЕТИ. А как вы не погибли?

Обе ситуации, так или иначе, воспроизводят модель инициации (с определенным набором знаков), и ключевым в обеих оказывается вопрос — как и почему выжила женщина на войне?

Представление о женщине как о жертве войны — область символизации (в ходе которой объекты расщепляются на «хорошие» и «плохие» и в результате чего трансформируется сам символ), существенная составляющая сакрального и культурного кода «войны». Войны рассматриваются как братский союз (с полным набором клише маскулинных идентичностей — освободитель, защитник, убийца, насильник и так далее); и подобные решетки восприятия «возводятся» равной мерой усилиями обеих заинтересованных сторон — и участника-репрезентанта, и очевидца-реципиента. Агрессивная маскулинность войны в этой целенаправленной работе представлений всегда сопряжена с реализацией фантазии о лояльной феминности: женщины на войне «эротизируют “наших” героев, увековечивают память “наших” справедливых воинов и по-матерински приветствуют “наших” мальчиков-авантюристов» [Радик 2006: 694]. Женщина на войне реализуется как метафора в том контексте, в котором говорят о «голом мерзком мужском удоволь-

ствии» [Радик 2006: 691] вернувшегося с поля битвы солдата — то есть о критично маскулинном характере войны. Подобная риторика в отношении пьесы Батуриной кажется, на первый взгляд, преувеличением. Но это не так. Формула «женщина возвращается с войны» в ее тексте идентична обозначенной метафоре «женщина на войне». И речь идет о метафоре в тех ее компонентах, которые взаимодействуют с процессами символизации опыта: в ней со-существует в непротиворечивом единстве тождество двух означающих и несовпадение соответствующих им означаемых. Женщине нечего делать на войне, такие тоталитарные структуры как война исключают «догму феминности»<sup>2</sup> — принцип изливающей любви; но именно этот принцип наиполнейшим образом способен реализоваться в борьбе за существование. Пограничность военного опыта сержанта Небылицы — вызов воспринимающему сознанию; оно, ориентированное на метафору «женщина на войне», осуществляет требуемую редукцию: читатель пьесы (добавлю: вслед за автором) пытается обосновать наблюдаемое несовпадение означающих. В первую очередь это происходит путем проблематизации и отождествления бед (реальных и символических), причиненных женщине войной, и выгод (реальных и символических), которые получает женщина на войне и во время войны. Один из наиболее детально прописанных сюжетов «Фронтвички» — противопоставление и сближение Марии и Александры, и не по отношению к общему возлюбленному, но к воображенной разнице опыта:

МАТВЕЙ. Побоялся прямо сказать — вдруг с собой что-нибудь сделаешь, малышка...

МАРИЯ. Зря боялся. Не сахарная. А вот Шурочку свою обереги — она у тебя бледненькая.

*Александра слоняется по коридору, накручивает косички на пальцы.*

МАРИЯ. Чистенькая такая, аккуратненькая... Не запылилась даже.

(...)

МАТВЕЙ. Что Шура? Плачет всегда... И обои новые поклеила, и абажур... И все ей не так... И мне тоже. Все не так... По-дурачки тебя потерял. Увидел ее чистые ногти в Севастополе... И влюбился. Seriously

<sup>2</sup> «Женщины, которые во время войны вступали в армию или воевали в партизанских отрядах, после войны были демобилизованы, даже против своей воли. Поэтому они исчезли из коллективной памяти о борьбе против немецких оккупантов. (...) Восхвалявшееся в начале войны участие женщин в боях теперь становилось табу. Женственность и материнство были теми добродетелями, которым женщины должны были быть верны. (...) В ходе реконструкции государства — как материальных, так и идейных его основ — актуализировалась традиционная схема половых ролей, учреждающая формирование нации. При этом мужчинам приписывают активную роль как защитникам нации, а женщины, напротив, играют „метафорическую“ или символическую роль: они активно не действуют, но репрезентируют (со)общество и отвечают за его репродукцию» [Вальке 2004].

тебе говорю — в ногти в ее... Из-за ногтей все. Море — и она: чистая, из другого мира. Я с ней ходил — себя не узнавал: я ли с такой иду? Как будто не со мной, как будто войны не было, как другая жизнь... (...)

МАТВЕЙ. Ты — мой хлебушек. Забыла совсем? Куда им понять? Куда им всем? Вспомни — ты мой фронтовой хлебушек. С лебедой, коноплей, клевером, дымом и порохом, с песком, степным ветром и чёрт знает с чем еще, самый вкусный, самый чертвый, самый желанный... Самый желанный.

Сематически в таком последовательном сопоставлении происходит весьма наглядный процесс, даже «представление»: задача — найти самый короткий путь, соединяющий два объекта (а отношения Марии и Александры есть отношения конкуренции объектов), средство — перебрать все возможные критерии различия. «Чистенькая» Шура, таким образом, обозначает границы экстремального опыта, в котором субъективируется Мария.

В военной пьесе Батуриной наблюдаем реализацию своего рода конкретного (в смысле постметафизического) мышления, в котором справедливость обосновывается как честность, соответственно оформляются и политики памяти. Специфику последних помогут описать известные вопросы Жака Деррида: «Что-нибудь другое, кроме следа от раны? Что-нибудь другое, что вообще может происходить? Знаете ли вы какое-нибудь другое определение события?» [Деррида 1998: 102]. И в этом случае стоит говорить о репрезентациях и границах экстремального опыта, по определению «злоупотребляющих» фактичностью и «эксплуатирующих» событийность. На сюжетном фоне «Фронтвички» с образом Марии связана мысль о повышенном пороге личной и телесной неприкосновенности. Женщина отвергает грубые домогательства однополчанина, директора Дома культуры, соседа по бараку, попутчика, лишены сексуально-эротического контекста ее отношения с Алешей. Мотоциклист Илья, поцелуй с которым начинается и завершает «Фронтвичку», констатирует: ни тогда, сразу после войны, ни сейчас, в поезде пять лет спустя, Небылица целоваться не научилась. Сексуальность в бушующем страстями мире «Фронтвички» существует как составная аффекта страха (связанного с вытеснением): она всегда помещена на место иного не-пережитого чувства. В конце-концов, поцелуй с Ильей сержанта Марии провоцирует разговор об ужасе мирного времени:

МАРИЯ. Да ты боишься просто.

МОТОЦИКЛИСТ. Кто тебе сказал?

МАРИЯ. Подохнуть боялся, а жить — еще больше боишься.

МОТОЦИКЛИСТ. Чё перевернула-то всё?

МАРИЯ. Ничё я не перевернула. Сама боюсь!

Наивысший момент пьесы — Матвей пытается зарезать Марию, воткнув тупой нож ей в живот —

это нарушение не только неприкосновенности, но и границ тела. Показательно, что приходится убийство (пусть и не завершённое) на момент после сексуального контакта: любое нарушение границ тела в мире Батуриной — насильственное и агрессивное. Поводом для нападения становится ложь о сифилисе: и в этом случае речь идет не только о сексе как нарушении границ (см. выше), но о и лжи как структурированном насилии. Убийство Марии Небылицы напрямую связано с войной не только на уровне сюжета, но и как соответствующая практика художественного осмысления экстремального опыта: в его основе — переоценка эффективности насилия. Военный опыт в контексте таким образом мотивированной граничной неприкосновенности женского персонажа — это даже не травма (хотя и имеет с ней много общего), а несчастный случай (в отличие от травмы с ним связана идея происшествия); в нем, в опыте, концентрируется не жестокость события как таковая, а его принципиальная непознаваемость. Кэти Карут, обращая внимание на механизмы проговаривания травмы/несчастного случая, подметила особенность такого рода текстов: они «свидетельствуют, что жертву продолжает мучить реальность жестокого события, и в то же время реальность факта: еще не известна вся мера жестокости случившегося» [Caruth 1996: 6]. В этом смысле отсроченные страдания, которые наблюдает американская исследовательница и идея которых формирует сюжет и интригу современной русской пьесы — предельно реалистичны, так как не связаны с бегством от реальности, а «скорее подтверждает ее бесконечное влияние на нашу жизнь» [Caruth 1996: 7]. Проблема пережитого страдания в тексте Батуриной легко переходит в проблему причиненного: страдание тут злу не противопоставлено. Война, о которой тоскует Матвей, и Мария, по которой он тоскует, в контексте отсроченного страдания — суть неразличимы. Тем важнее появление персонажей и сюжетов, напрямую с переживаем экстремального опыта не связанных.

В момент, когда в тексте проявляется юная и чистая жена Матвея, «открывается вакансия» для идентичного персонажа мужского пола рядом с Марией. Алеша и Александра — почти ровесники, у них нет военного прошлого, они якобы чисты; впрочем, Саша потеряла в войну отца, а в уголовной истории с Матвеем — мужа; Алешу же забирают в армии, накануне его мобилизации он сам случайно сводит Матвея и Марию, ему же предстоит затем найти истекающую кровью женщину. Удвоение «послевоенного персонажа» противодействует повторению, однако целенаправленно работает на тему человеческих отношений «после войны». С точки зрения морали последние производят две идеологические модели: гражданское мужество, классический героизм, реализуемый и бытующий в граждан-

ской сфере и моральные побуждения, связанные с этикой заботы и ежедневностью, чья область — приватная сфера. Такой системы (в том числе и описательной) придерживается, например, Цветан Тодоров, и она приводит его в итоге к вопросу о соответствующих репрезентациях, точнее — о режимах идеологической видимости: «Когда фильм о войне прославляет воинов-победителей („наших“), он основывается на одной из реализуемых моделей; когда же освещает опыт дезертира или страдания нации — на другой» [Тодоров 2000: 69–70]. По этой же линии во «Фронтвичке» оказывается поделен экстремальный опыт — на опыт любви и опыт выживания. Этика заботы и опыт выживания в пьесе Батуриной не просто напрямую не соотносятся, а четко друг другу противопоставлены; история «нелегитимной» любви Марии и Матвея лишена измерения приватности, это исключительная часть Большой Военной Истории. На таком фоне ежедневность, воплощенная, кроме прочего, Алешей и Александрой, проблематизируется в контексте повтора и различия.

Послевоенный быт, связанный в пьесе преимущественно с жизнью женских персонажей (что и понятно) — бесконечная изматывающая рутина. Светлое платьишко на фотокарточке, платье из белого ситца, цветастая кофта Галины, байковое платье, синее платье с кружевным воротничком — не просто щедрая визуальная составляющая (не без анахронизмов) текста Батуриной, это четкая и продуманная репрезентация на уровне символа. Главная героиня «Фронтвички» из всех сил пытается соответствовать костюмному коду его возрастной и гендерной группы, но тщетно: «На Марии широкое платье Нины Васильевны, рукава платья ей коротковаты, и это очень заметно. К платью пришит белый кружевной воротник, который Нина Васильевна ей постоянно дергает и разглаживает» (это 1946-й), «С улицы входит Мария. На ней модный беретик, но грязные резиновые сапоги» (это 1949-й), «На ней гимнастерка, сапоги, волосы коротко острижены» (это 1951-й) [Батурина 2009] и тому подобное. Этот мотив, настойчиво акцентированный драматургом (при помощи ремарок, кроме прочего), свидетельствует о разрушении гендерного контракта, связанного с реализацией формулы «женщина возвращается с войны». Вместе с тем послевоенный быт в тексте Батуриной считается как саспенс; он отчетливо реализует идею непрерывности ежедневного и военного опытов, однако их сумма не тождественна опыту, приобретенному за гранью терпения. Не случайно, Мария тщательно на протяжении пяти лет событийного времени отрачивает волосы (срезанные после тифа или сгоревшие в танке — такое объяснение получают ученицы), чтобы в финале появиться с коротко стриженной головой. Столь же не случайный фактор есть педагогическая карьера сержанта Небылицы. Ее образ последовательно связан

с местами производства культуры: она крутит пластинки на трофейном граммофоне, оценивает плясовую музыку губных гармошек как низовую и идеологически несообразную, направляет исполнительские амбиции Алеши, руководит танцевальной студией (ученицы выигрывают грамоту в Ленинграде) и прочее. В финале Мария танцует в переполненном вагоне, везущем ее к океану: не просто танцует, а демонстрирует, чем отличаются танцы разных культур и регионов. Само ее тело в итоге становится местом производства культуры и автоматически, на правах такового, от морали не зависит. Таким образом у Батуриной оказывается озвученной аксиома экстремального опыта: повышение культуры автоматически на мораль не влияет:

МАРИЯ. В войне люди не побеждают, и страны не побеждают. Просто наступает новый день, и он такой солнечный, что можно, наконец, вынести на улицу и высушить все подушки, валенки, перины, поставить граммофон на подоконник и услышать Бетховена. Побеждают не люди, не страны, а Бетховен. Или что-то вроде того... Что-то совсем другое побеждает всегда... *Опускается на колени возле граммофона. Ставит пластинку.* (...) Нет ни бога, ни дьявола, есть Бетховен...

Война в воссозданном мире «Фронтвичке» — не эпизод в истории (вторжение–бой–перемирие), а систематическое состояние культуры, порождающей возможность такого насилия. В этом смысле мирное время и время военное отражают специфику друг друга как структуру и опыт, ориентируясь на соответствующие легко опознаваемые коды:

ГАЛИНА. А вдруг она за войну разучилась?

МАРИЯ. Напротив. За войну я новым танцам выучилась, тетя Галя! (...)

МАРИЯ. Собирайтесь. Встретимся на следующем уроке. Кто опоздает, того...

ДЕТИ: Расстреляют!

МАРИЯ. Правильно. Не опаздывайте

Социальное однообразие и культурная неадекватность послевоенного опыта провоцирует прямое насилие (сексуальное в том числе), с которым по итогу оказываются связаны наслаждение, разрядка, снятие напряжения — экстрим насилия в мире Батуриной ожидаем и желателен. В таком контексте «работает» (и исключительно удачно — во «Фронтвичке») специфика мазохистской образности как источника уникального режиссируемого опыта, которая у Батуриной заканчивается там, где включается режим видимости прямого насилия. Собственно, эти стилистические «обрывы» и оформляют «высокие», катартические моменты пьесы.

Цветан Тодоров в свое время описывал реакцию разочарованных читателей на публикацию мемуаров одного из руководителей восстания в Варшавском гетто: «“Он говорил не так, как следовало бы”. “А как следует говорить?” — спросили. Нужно,

чтобы в словах звучала ненависть, патетика, крик в конце-концов. Только криком можно передать ужас. Стало быть, с первой минуты он не смог высказать всего, потому что не умел кричать» [Тодоров 2000: 22–23]. Способность кричать о болезненных темах, о которой вспомнил Тодоров и с которой связаны горизонты ожидания военного текста, ослабевает вместе с исчезновением из активной работы воспоминания свидетельского опыта выживших. В современной литературной практике, как показывает и случай «Фронтовички», отсутствующие свидетельства застывает опыт трансгрессии. Последний же настолько фундаментален, что тематизировать его нет иных сред и возможности, кроме обращения к теме войны. Война — зона экстремальных поступков и экстремального опыта. Но вслед за автор «Фронтовички» к этой теме читатель приходит не в поисках репрезентаций военного опыта, а в попытках описания, как экстремальная ситуация соотносится с обыденной. Выяснение различий между ними требует осмотрительности: исторический опыт в метаисторической пьесе Анны Батуриной «предложен» только для осознанного усвоения, он существует исключительно на правах силы, формирующей идентичность воспринимающего, и нуждается в соответствующей работе понимания.

#### Данные об авторе

Ганна Анатольевна Улюра — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела славянских литератур Института литературы им. Т. Г. Шевченко Национальной академии наук Украины (Киев, Украина)

Адрес: 01001, Киев Украина, ул. Грушевского, 4.

E-mail: anna\_ulura@mail.ru

#### About the author

Ganna Uliura — Candidate of Philological Sciences, Senior Researcher of Slavic Literature Department T. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine.

#### ЛИТЕРАТУРА

Батурина А. Фронтовичка: Пьеса в двух действиях // Урал. — 2009. — № 5. — С. 176–204.

Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996. — 154 p.

Вальке А. Гендер и национальная память о войне // Гендер по-русски: преграды и пределы. Материалы международного семинара. Тверь, 10–12 сентября 2014 г. / Под ред. И. Савкиной, Г. Успенского, В. Успенской. — Тверь: ТГУ, 2004. — С. 125–135.

Деррида Ж. Эссе об имени. — СПб.: Алетей, 1998. — 190 с.

Ларина К. «Коляда-театр» вновь заставил плакать московскую публику // Новые известия. — 2011. — 14 апреля. — <http://www.newizv.ru/culture/2011-04-14/143586-prostaja-istorija.html>.

Лидерман Ю. Мотивы «проверки» и «испытания» в постсоветской культуре (на материале кинематографа 1990-х годов): автореф. дис. ... канд. культурологии. — М., 2003. — 26 с.

Радик С. Війна й мир // Антологія феміністичної філософії / За ред. Е.М. Джагре, А.М. Янг. — К.: Основи, 2006. — С. 701–717.

Соломахина Л.П. Великая Отечественная война в русской драматургии 1945–1980-х годов, поэтика драмы, творческая индивидуальность. Автореферат дис. на соискание... канд. филолог. наук. Специальность: 10.01.01 — русская литература. — М., 2001. — 21 с.

Тодоров Ц. Обличья до экстремии. — Л.: Літопис, 2000. — 415с.

Эткинд А. Работа горя и утечи меланхолии // Неприкосновенный запас. — 2013. — № 3. — С. 209 — 220.

Хрящева Н. П., Федотова Е. С.  
Екатеринбург, Россия

## ПОЭТИКА АББРЕВИАТУР В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА

**Аннотация.** В статье анализируется поэтика аббревиатур как одно из средств сатирического осмысления действительности В. Пелевиным. Игра аббревиатурами и характер их группировки позволили автору отразить сущность советской эпохи накануне ее крушения.

**Ключевые слова:** сатира, В. Пелевин, дискурс, словесная игра, поэтика аббревиатур, зомбификация.

Nryascheva N. P., Fedotova E. S.  
Yekaterinburg, Russia

## POETICS OF ABBREVIATIONS IN THE EARLY CREATION OF V. PELEVIN

**Abstract.** The article examines the poetics of abbreviations as a means of interpreting reality satirical V. Pelevin. Game acronyms and nature of their grouping allowed the author to capture the essence of the Soviet era on the eve of its collapse.

**Key words:** satire, V. Pelevin, discourse, word play, poetics abbreviations acronyms, zombification.

Сатирическая доминанта творчества В. Пелевина, одного из самых читаемых писателей России, всё более привлекает внимание исследователей. В центре их внимания преимущественно оказывается романное творчество зрелого писателя<sup>1</sup>. Задача же нашей статьи — попытаться проанализировать «первоначальную пору» Пелевина-сатирика.

Рассказ «Зомбификация», написанный в канун социальных потрясений начала 1990-х годов, строится на ироническом «со-противо-поставлении» мистических ритуалов, имеющих место в архаической культуре жителей Гаити, и идеологической «инициации», которой подвергается советский человек. Смысл «далековатой» аналогии приоткрывается семантикой названия данного произведения, подзаголовка и эпиграфа к нему. Грамматическая форма слова, вынесенного в заглавие, указывает на процесс превращения чего-либо во что-либо (ср. модификация, унификация, интенсификация, квалификация), лексическое же значение проявляет смысл этого процесса: превращение человека в зомби. Подзаголовком «Опыт сравнительной антропологии» художник задает тон «ученого» дискурса: сопоставление ведется в рамках модного в нынешней гуманитарной науке «антропологического поворота».

«Игровой» инструментарий «сравнительной антропологии» иронически развернут в экспозиции.

Ее главное действующее лицо — герой романов Яна Флеминга Джеймс Бонд. В то время как он, изучая книгу Патрика Лэя Фермора «Дерево путешествий», где описана практика «превращения людей в зомби» [Пелевин 2005: 297]<sup>2</sup>, лишь воображает «картину темной религии с ужасающими ритуалами» (298), читатель переносится автором в ее (религии) эпицентр — остров Гаити и, чтобы проверить ощущения известного киноактера, погружается в «ученый» дискурс. Попутно он отмечает сюжетный «узел» с участием огромного седого негра-зомби, успевающего работать на СМЕРШ и МВД<sup>3</sup>, и комментирует странность «связи» между гаитянскими культурами и сталинской контрразведкой, возникшей в сознании английского писателя.

Этот дискурс составляют, во-первых, естественнонаучные объяснения зомбификации, содержащиеся в трудах исследователей-этнографов: Патрика Фермора («Дерево путешествий»), Уэйда Девиса («Змей и радуга»), Зоры Херстон (неназванная в тексте книга «Мулы и мужчины»), во-вторых, из обширных фрагментов мемуарной (Е. Г. Боннер, «Постскриптум») и художественной литературы (романы Яна Флеминга «Живи и дай умереть», «Из России с любовью», «Доктор Но»). Упомянуты

<sup>2</sup>Здесь и далее цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

<sup>3</sup> СМЕРШ — главное управление советской военной контрразведки, которое подчинялось лично Сталину и занималось «разоблачением вражеских агентов, их диверсионной и подрывной деятельности в районах боевых действий на освобожденных территориях, а также осуществлению проверки благонадежности советских военнослужащих, бежавших из плена, вышедших из окружения и оказавшихся на оккупированной немецкими войсками территории» [Скоркин 2008: 18]. МВД — орган исполнительной власти, осуществляющий охрану правопорядка, обеспечение общественной безопасности.

<sup>1</sup> См., например: *Липовецкий М. Н.* Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. — 1999. — № 11. — С.207–215; *Маркова Т. Н.* Формотворческие тенденции в прозе конца XX века: В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин. Екатеринбург, 2003; *Кабанова И. В.* Троица по Пелевину: автор — герой — читатель в «т» // Филологический класс. — 2011. — № 25. С. 15–19; *Лестева, Т. М.* Утопия или реальность? О романе Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» // Лит. учеба. — 2012. — № 3. — С. 99–103.

также религиозные трактаты («Книга мертвых») и философские идеи Карлоса Кастанеды.

«Ученая» контекстуальность определяет насыщенность повествования различной терминологией: тетродоксин, «психический фон», этнобиолог, ихтиотоксикология, «вуду-смерть»; узкоспециальной лексикой: унган (священник), боккор (колдун), Джа (космическое дыхание), zombie cadaver («зомби физического тела»); латинскими названиями: «галлюциногенная жаба bufomarinus и рыбы sphoeroides testudineus и diodonh ystrix» (306). В свою очередь, установка на «научность» закрепляется обилием конструкций научного стиля речи: «отметим связь», «исследователи давно предполагали», «образцы были сданы на анализ», «попытка дать более-менее полное описание», «занимавшаяся изучением этой проблемы»; а также введением в ткань повествования нескольких классификаций, главнейшая из которых включает в себя все виды действий колдунов: похищение части души, токсическое отравление специальным «порошком зомби», воздушный удар — проклятие. Описание технологий этих процедур опущено в виду знакомства читателя с «отечественными аналогами».

Какова же цель столь старательного погружения читателя в архаическую культуру? Прежде всего, такое вхождение в темный мир африканской религии необходимо для уяснения главной магической процедуры — превращения гаитян в зомби. В основе этого процесса лежит вудуистская концепция человека. Суть ее заключается в том, что он представляет собой «несколько тел, наложенных друг на друга» (303): первое тело — физическое, доступное восприятию; второе — его энергетический дубликат, «дух плоти», не обладающий индивидуальным началом; третье тело — непосредственно душа. Она состоит из двух компонентов — «большого доброго ангела», тонкой энергетической субстанции, питающей «всё живое» (303), и ее индивидуализированной части — «маленького доброго ангела». Именно он становится объектом колдовских манипуляций, которые рассмотрены столь же подробно. Причем художник обращает внимание не только на физический, но и на психический аспект зомбирования. «Физика» этого процесса, изложенная в главах «Яды и процедуры» и «Фугу», сводится к следующему: «порошок зомби» с сильнейшим ядом тетродоксином, получаемым из рыбы Фугу, попадая в тело человека, погружает его в глубокий транс, похожий на смерть, и разрушает ту часть мозга, которая «ведает речью и силой воли» (305). После похорон зомбируемого откапывают и дают ему дурман, вызывающий потерю ориентации и амнезию. Пелевину же важно показать: физическая сторона производимых колдуном действий далеко не главная. Таинство превращения полноценной личности в «тело без характера и воли» (332) не столько в примене-

нии яда, сколько в модели поведения, подготовленной культурой и срабатывающей в процессе инициационных манипуляций.

В качестве иллюстрации приводится описание „команды смерти“. Представители разных культур, этнограф-европеец и туземец, по-разному реагируют на смертный приговор, объявленный им шаманом: местный житель, увидев направленный на него магический жезл, поймет, что его прокляли, вскоре заболеет и умрет, а ученый заметит лишь, как один из аборигенов размахивает перед ним каким-то предметом и что-то бормочет. Данный пример подчеркивает авторскую мысль о принципиально значимой черте любого влияния: психические механизмы формируются культурой, существуют исключительно в ее рамках и являются главным «оружием» в руках манипулятора.

Но интерес к магическим практикам Вуду, составляющим рабов-зомби, конечно же, не самоцель, на это указывает уже подзаголовок «опыт сравнительной антропологии». Более того, можно предположить, что описание homo vodoun и нужно было писателю исключительно для сопоставления с homo soviet, чему и посвящена вторая часть рассказа. Описание людей «далековатых» культур маркировано в тексте повторением одних и тех же синтаксических конструкций:

Если колдун попытается воздействовать на антрополога, то «европеец просто не поймет *значительности* происходящего — он увидит перед собой *невысокого* голого человека, махающего звериной костью и бормочущего какие-то *слова*» (311 — курсив наш).

«... абориген, попавший на сеанс Анатолия Кашпировского, вряд ли осознал бы *значительность* ситуации — скорее всего он увидел бы *невысокого* одетого человека, бубнящего какие-то *слова* и пристально глядящего в зал» (313 — курсив наш).

Таким образом, «психический фон», как отмечает автор, создается не только в архаических обществах, но и мастерски «изготавливается» в развитых странах всякого рода телегипнотизерами наподобие Анатолия Кашпировского. В свою очередь, синтаксические и лексические повторы в приведенных фрагментах свидетельствуют об однотипности психических реакций людей, принадлежащих к разным цивилизациям, а стало быть, опасности любых массовых манипуляций. Однако автору важно отметить и ограниченный характер влияния магических действий, так как они связаны с социокультурным континуумом, определяющим различие психических механизмов. Ведь, как замечает сатирик, австралийские колдуны не правят миром, а Кашпировский не стал «главным шаманом аборигенов» (313).

Таким образом, мы видим, что глава «*homo советский*», открывающая вторую часть рассказа, объясняется «ученым» дискурсом первой части. Сначала Пелевин изъясняет зомбификацию как феномен, органичный для архаичной культуры, ибо он лежит в основе управления первобытными народами, а затем, превращая прямой смысл, заключенный в этом феномене, в переносный, показывает его распространение на жителей СССР. Играя прямым и переносным значениями, Пелевин назидательно замечает, что управлять этими «жителями» «до недавнего времени было не многим сложнее» (313). В конечном счете, «научный» дискурс выполняет в тексте роль некой художественной условности, иронически «остраняющей» процесс превращения людей в рабов, которыми легко манипулировать, и избавляющей от привязки к определенным географическим широтам.

Сложнейшие явления социально-идеологической жизни нашей страны, пройдя через фазу трагедийно-фарсового осмысления в творчестве А. Платонова, М. Булгакова, И. Бабеля и др. 1920-х — 1930-х годов, у Пелевина 1990-х оказываются в зоне тотальной иронии, свойственной постмодернистской парадигме художественности. «Превалирование контекста над артефактом» (В. Курицын) позволяет писателю всесторонне показать «деконструирование» в советском человеке индивидуально-личностного начала.

На уровне приема здесь вступает в права антропология, не только сравнительная, но и игровая. В результате оказывается, что магия присуща советской эпохе едва ли не в большей степени, чем жителям Гаити. Только в отличие от островитян, подвергающихся воздействию магических ритуалов избирательно, советские люди зомбировались поголовно. Стадиальность этого процесса художник изображает следующим образом:

I. «Магия преследует» (313) человека с детства. Первая «инициация» — прием в октябрята. Ее символом является значок с «портретом кудрявого покровителя всей малышни» (313), а сутью — «игра» в будущее.

Всеохватность зомбирования, то есть зомбификация подчеркивается повествователем замечанием о раннем возрасте проведения «инициации» и репрессивным глаголом «преследует».

II. На втором этапе «инициации» маленькому советскому человеку присваивается новый магический статус — *пионер*, который оказывается сопряженным с обучением «начаткам ритуала» (313): салют, галстук и „честное пионерское“, причем внушается страх потерять/нарушить любой из «сакральных» артефактов / обещаний.

Страх с раннего возраста прививается «административно-педагогическим персоналом с целью упрощения „воспитания“ и управления» (314) и оп-

ределяет легкость манипулирования человеком. «Воспитание» в тексте стоит в кавычках, это указывает на утрату им своего первоначального смысла<sup>4</sup>. Похоже, что государство заинтересовано не в формировании духовно развитой личности, а в выращивании ущербного существа с травмированным сознанием. Умение использовать страх, чтобы подавить волю человека и остановить процесс развития личности, и есть то качество, которым вооружаются управленцы всех мастей. Поэтому они названы не теплым, душевным словом «учитель», а канцеляризмом «административно-педагогический персонал», в котором ощутима прямая связь с государственным аппаратом. Но это только «первоначальная пора» зомбирования личности.

III. Третьей массовой «инициацией» назван прием в комсомол. Здесь автор указывает на ее («инициации») новое и важное качество — интериоризацию (переход внешних структур во внутренний план). Этот переход достигается участием в «многочисленных и малозаметных магических процедурах» (314).

Как известно, интериоризация внешних ритуалов в сферу подсознания и обуславливает поведение человека. Пелевин обнажает суть «страшноватого» процесса, когда потенциальную полноту человеческой личности подменяет нечто малозначительное, но не раз повторенное.

IV. И наконец, последней ступенью «инициации» становится прием в партию и пребывание в ней.

В главе «*homo советский*» сатирик возвращается к вудуистской концепции души, иронически переосмысляя ее применительно к жителю СССР, у которого так же, как и у гаитянина, «помимо физического, имеется несколько тонких тел, как бы наложенных друг на друга: бытовое, производственное, партийное, военное, интернациональное и депутатское» (317). Именно «партийное тело» «укрепляется» в процессе магических инициаций (317), то есть человек, оказываясь во власти идеологии, переводит во внутренний план, углубляя в подсознании, различные директивы, социальные нормы, в результате чего формируется «внутренний партком». «Партийное тело» безраздельно овладевает мышлением. Если гаитянский колдун крадет «маленького доброго ангела», подчиняя человека своей воле, то КПСС этого «ангела» как бы подменяет «партийным» или иным телом, которое постоянно находится под контролем государства. Такого рода подмена

<sup>4</sup> Согласно психологическому словарю, воспитание — «процесс социализации индивида, становление и развитие его как личности на протяжении всей жизни в ходе собственной активности и под влиянием природной, социальной, культурной среды» [Психологический словарь: URL].

приводит к тому, что человек оказывается «одержимым» коммунистической правоверностью.

Автор приводит пример такого рода «одержания», цитируя «Постскрипtum», книгу мемуаров вдовы А. Д. Сахарова Е. Боннер, изданных как своеобразное послесловие к «Воспоминаниям» самого академика. Пассажирка поезда, в котором ехала Е. Боннер, узнав в ней жену Сахарова, заявила, что «она советская преподавательница (курсив автора) и ехать со мной в одном купе не может... Другая и мужчины стали говорить что-то похожее... Стали подходить и включаться люди из других купе... требовали остановки поезда и чтобы меня вышвырнуть. Кричали что-то про войну и про евреев... Мы протискивались мимо людей, и я прямо ощущала физические флюиды ненависти» (318). Именно «одержимое тело», вытеснившее из едущих душу, и определяет их поведение, страшное своей солидарностью. Мы видим, как созданные идеологией и усвоенные советским человеком модели поведения заставляют его действовать вопреки не только здравому смыслу, но и нравственным понятиям.

В свою очередь, такая система отношений между людьми зомбированными и «изгоями» держится на страхе первых утратить свою «правоверность» и страдании вторых, «виноватых без вины». Сила страха<sup>5</sup>, владеющая партийцами, проиллюстрирована известным анекдотом: на фестивале фильмов ужасов самой впечатляющей оказалась советская кинолента «Утрата партбилета». И такой успех не случаен, ибо партбилет символизировал собой жизненную субстанцию его владельца. Усечение человека, превращение его в «члена» оказывалось естественным в данной логике отношений<sup>6</sup>.

Пелевина интересует не только фигура партийного идеолога, но и мир, им созданный. А поскольку

<sup>5</sup> Помимо культивирования постоянного страха, автор-повествователь называет «другим мощным зомбификатором» (325) службу в армии, именуемую «зомбилизацией», у которой есть и обратный процесс: «дезомбилизация». Сращение слов „зомби“ и „мобилизация“ рождает новый смысл термина: «приведение чего-либо или кого-либо в активное состояние, сосредоточение сил и средств для достижения какой-либо цели» [Ефремова: URL] понимается теперь шире, как мобилизация в зомби, то есть акцентируется непосредственно процесс изменения состояния человека, в данном случае — его порабощения, «одержания» системой общественных, социальных и политических отношений.

<sup>6</sup> Зарождение данной системы отношений впечатляюще показано А. Платоновым в повести «Сокровенный человек». Вот диалог ее главного героя Пухова и бывшего друга, теперь крупного партийного начальника Шарикова:

«— Пухов, хочешь коммунистом сделаться?

— А что такое коммунист?

— Сволочь ты! Коммунист — это умный, научный человек, а буржуй — исторический дурак!

— Тогда не хочу.

— Почему не хочешь?

— Я природный дурак...» [Платонов 2011: 234].

он (мир) сотворен по Слову, к Нему сатирик и обращается. Важность библейского «В начале было Слово», он подчеркнет в рассказе «ГКЧП<sup>7</sup> как тетраграмматон», написанном чуть позже: «Опираясь на эту фразу из Библии, каббала — основа западного оккультизма — учила, что слово есть основа всего сотворенного, а раз слова состоят из букв, то и каждая буква может рассматриваться как обладающая реальным могуществом активная сила...» [Пелевин 2005: 291].

Первая обширная группа аббревиатур характеризует управленческий аппарат: «„Рай-со-бес“». „Рай-и-с-полком“. „Гор-и-с-полком“ (или, если оставить в покое древний Египет, „гори-с-полком“». „Об-ком« (звонит колокол?). „Рай-ком“». „Гор-ком“». „Край-ком“» (322). Разбивка на слоги помогает увидеть новый, порой неожиданный «слой» смысла, заключенный в приведенных словах. Их основу представляют сокращения разного рода комитетов (краевой, областной, районный, городской). Согласно толковому словарю, комитет — это 1) «коллегальный выборный орган, руководящий какой-либо областью государственной или общественной деятельности; 2) Орган государственного управления, образуемый правительством для выполнения специальных функций» [Ефремова: URL]. Опираясь на лексическое значение этого слова, рассмотрим некоторые из аббревиатур более подробно:

«Рай-со-бес» — «районный отдел социального обеспечения» [Словарь сокращений: URL]. Средством раскладывания слова на слоги актуализируется сосуществование в нем добрых и злых сил, выраженных в обобщенных категориях рая и ада, а их противопоставление словно снимается подобием употребления грамматически зависимой формы сущ. в творительном падеже: (с чем?) с бесом. По вербальной логике сатирика любые действия государственного органа исполнительной власти предполагают некую демоническую сторону, хотя прямое значение слова подразумевает всяческую помощь гражданам.

«Об-ком (звонит колокол?)». Обком — «областной комитет, орган регионального управления структур КПСС» [Словарь сокращений: URL]. Объ-

<sup>7</sup> ГКЧП — самопровозглашённый орган, который состоял из представителей КПСС и правительства СССР и в августе 1991 года «осуществил попытку насильственного отстранения М. С. Горбачёва с поста Президента СССР, смены проводимого им курса и срыва намеченного на подписания Договора о Союзе Суверенных Государств» [Кацва 2003: 311]. С точки зрения создателей, введение чрезвычайного положения, контроль над СМИ и ряд других мер должны были помочь остановить распад СССР и восстановить порядок в стране, однако действия ГКЧП были восприняты как государственный переворот (получивший название «августовский путч»), члены ее — арестованы и позже отпущены до суда. М. С. Горбачев добровольно ушел в отставку, страну возглавил Б. Н. Ельцин.

единая ассоциативной игрой один из крупных механизмов власти с романом Э. Хемингуэя<sup>8</sup>, Пелевин показывает, что «колокол звонит» как по всему обществу, поработанному унифицированной идеологией, так и по каждому из его членов.

«Гор-и-с полком» (или «гори-с-полком») — «исполнительная власть городского уровня» [Словарь сокращений: URL]. Здесь интересен авторский намек на двоякое толкование. С одной стороны, упоминанием о египетском боге неба и света Горе<sup>9</sup> сатирик подчеркивает величие и недостижимость власти для народа, а с другой — трактует первую часть аббревиатуры как глагол повелительного наклонения «гори», входящий в состав народной поговорки «гори оно всё синим пламенем», которая обозначает «проявление чувства безнадежности, безысходности, равнодушия к происходящему, отказ от дальнейших действий» [Словарь народной фразеологии: URL]. Вторая часть слова («полк») намекает на тесную связь властных структур с армией и полицией, ведь исконно главной задачей войск было защищать интересы государства и государя. В сходно образованной аббревиатуре «МОСГОРСОВЕТ» («Московский городской совет депутатов трудящихся» [Словарь сокращений: URL]) имя верховного божества редуцируется начисто.

К первой группе, содержащей названия органов управления, примыкают и сокращенные обозначения профессий политиков. Так, упоминание «партийного организатора», одного из главных деятелей в каждом отделении партии, сопровождается авторской иронией: «парторг (паром что ли торгует?)» (322). Обесмысливание работы партийного функционера показано сатириком посредством приема паронимической аттракции.

Вершиной разветвленного государственного аппарата, состоящего из разного рода комитетов, является ЦК КПСС («Центральный комитет Коммунистической партии Советского Союза» [Словарь сокращений: URL]). Под пером Пелевина эта аббревиатура

<sup>8</sup> «По ком звонит колокол» — роман Э. Хемингуэя, название из проповеди английского поэта и священника XVII века Джона Донна, отрывок из нее стал эпитафией к роману: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши. <...> Я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе». [Серов: URL].

<sup>9</sup> Гор — один из верховных богов древнеегипетского пантеона, бог неба, солнца и света, борющийся с силами мрака. По данным энциклопедии «Мифы народов мира», миф о Горе является «одним из наиболее ярких и полно сохранившихся мифов о борьбе солнца с врагами. ...Гор Бехдетский, считавшийся сыном Ра, сам почитался как солнечное божество, воплощенное в образе сокола. Миф повествует о том, как Гор, сопровождая ладью Ра, плывущую по Нилу, побеждает всех врагов великого бога ... Уничтожается и предводитель врагов Сет, олицетворяющий всех чудовищ. ... Гор стал почитаться как бог — покровитель царской власти». [Рубинштейн 1980: 424].

тура звучит как «Цэкака Пэээсэс, про который известно, что он ленинский и может являться народу во время плена ума (*пленума*) (курсив автора)» (322). Уничжительная фонетическая запись «главной» аббревиатуры страны, где актуализировано детское слово «кака» (что значит «плохо», «гадость»), нивелирует ее смысл и высокий статус. Окончательно развенчивается эта могущественная аббревиатура семантическим сближением со словом пленум, прямое значение которого, согласно словарю Т. Ф. Ефремовой: «заседание членов выборного руководящего органа какой-либо организации в полном составе» [Ефремова: URL]. Актуализация его внутренней формы рождает в сознании читателя образ людей, «пленных» разного рода директивами, постановлениями, приказами, «сочиненными» «Цэкакой».

Теперь обратимся ко второй группе аббревиатур, включающей в себя названия служб и предприятий, поддерживающих жизнь социума: «ЦПКТБТЕКСТИЛЬПРОМ» («центральное проектно-конструкторское и технологическое бюро текстильной промышленности» [Словарь сокращений: URL]), «МИНСРЕДНЕТЯЖМАШ» («Министерство тяжёлого машиностроения СССР» [Словарь сокращений: URL]), «МОС-ГОР-ТРАНС». Автору важно обратить внимание читателя на хаотичное нагромождение букв, рождающее ощущение «непреклонной и нечеловеческой силы — ничто человеческое не может так называться» (323). Многобуквенные сочетания согласных подобно древней абракадабре заставляют смысл раствориться и, в конечном счете, исчезнуть, как происходит, к примеру, в невыговариваемом ЦПКТБ.

Однако фонетическое неблагозвучие не исчерпывает авторской игры с буквенными образованиями. Одним из ее вариантов оказывается разделение аббревиатур на слоги, а точнее, на своеобразные слова, наполняемые автором субъективным смыслом. Например, «МОС-ГОР-ТРАНС» («государственное предприятие, выполняющее «городские и пригородные перевозки автобусами, городские перевозки троллейбусами и трамваями» [Положение 1999: URL]). Способ «игрового» сокращения слова «транспорт» до окказионализма «транс», имеющего принципиально иное лексическое значение, важен Пелевину возможностью извлечения нового, адекватного ситуации смысла. Предельная насыщенность транспортной жизни столицы, которая приводит к многочасовому стоянию в пробках, лишая человека способности двигаться даже со скоростью пешехода, погружает его тем самым в состояние трансa, то есть помрачения сознания.

Ко второй группе можно отнести также ряд различных управлений, связанных с бытовой сферой пребывания человека: «Французские мокрушники ЖЭК, РЭУ и ДЭЗ, плотоядное ПЖРО и пантагрюэли-

стически-фекальное РЖУ-РСУ No 9» (322). В этом фрагменте автор вновь играет словами, но теперь уже эта игра основана на возникающих в его сознании фоносемантических ассоциациях. Названное плотоядным ПЖРО («производственное жилищно-ремонтное объединение» [Словарь сокращений: URL]) вызывает фонетические ассоциации с глаголом «пожирать». В характере звучания аббревиатур ЖЭК («жилищно-эксплуатационная комиссия»), РЭУ («ремонтно-эксплуатационное управление») и ДЭЗ («дирекция эксплуатации зданий») [Словарь сокращений: URL] В. Пелевину слышатся артикуляционные признаки французского языка, которые в применении к коммунальным службам и создают иронию. Деятельность отмеченных выше предприятий автор характеризует жаргонизмом «мокрушники», заставляя читателя предположить, что нечестное оценивание заведомо непригодных для жизни домов и для вождения машин дорог, сродни убийству.

Третья группа сокращений, обозначающих учебные заведения, строится по аналогичному принципу: «„тех-ни-кум“, „лэтэу“, „МИИГАИК“» («Московский институт инженеров геодезии, аэрофотосъёмки и картографии» [Словарь сокращений: URL]) (322). К примеру, в слове «тех-ни-кум» семантическим слогоразделом оказывается частица «ни», «оценивающая» качество образования: возможность получить техническую профессию подвергается сомнению путем отрицания «кумовства».

Итак, анализ рассмотренных аббревиатур дает возможность выделить ряд приемов, которые проявили мир, сотворенный по слову зомбированного человека. Первый прием — актуализация материально-звуковой оболочки слов при помощи разделения их на слоги, его использование «рождает» новые семантические значения, участвующие в сотворении унифицированного мира, то есть дает возможность ассоциативно «разглядеть» в слове «новые», не замеченные ранее смыслы. Второй — беспорядочное нагромождение в словах гласных и согласных звуков, подчеркнутое звукописью, превращающее их в своеобразную «абракадабру»<sup>10</sup> — древнее заклинание, формулу исчезновения, которая заставляет «исчезать» заложенные в них смыслы. Все эти приемы и являются способами сатирического осмысления действительности.

Рассказ «ГКЧП как тетраграмматон» является своеобразной вариацией на ту же тему, что и «Зом-

бификация», но он написан в 1993 году, то есть исторически находится уже в пространстве другой, постсоветской эпохи. Это и определяет несколько иной окрас поэтики аббревиатур. В нем писатель повествует о «древней коммунистической магии, с помощью которой генсеки былых времен одолевали врагов и убеждали народ в том, что он сыт...» (293).. Процедура коррекции истории осуществлялась «...при помощи комбинирования определенных букв и соответствующих волевых актов» (293). Каждая буква, согласно каббалистическим представлениям, обладает неким потенциалом, способным влиять на окружающую реальность, поэтому большевики, по мнению автора, избрали аббревиатуры «орудием» управления страной.

Неоднократно откомментированные историками события: крушение Российской империи и приход к власти социал-демократической рабочей партии, позже переименованной в КПСС, — под пером сатирика предстают в несколько ином свете. Возвращаясь к анализу коммунистической эпохи, Пелевин показывает в этом рассказе полное «исчезновение» человека «волящего» при помощи «могущественных буквосочетаний ВЧК и ГПУ» (292) («Все-российской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией и саботажем» и ее преемником — «Государственным политическим управлением» при НКВД [Словарь сокращений: URL]). Напрямую связанные с репрессиями и гонениями, эти органы оправдывают свои действия любовью к родине, лишая жизни миллионы «ненужных» и опасных для нее людей, то есть, показывая геноцид власти по отношению к собственному народу.

По сути, поэтика аббревиатур в «ГКЧП...» изъясняет крах процедуры зомбирования как определенного типа руководства народом, сатирически истолкованный утратой политиками тайного знания при составлении заклинаний, а именно: провал обусловлен неучтенным при создании грамматонов комбинациями ГК, то есть «гинекологическая клиника», и ПК, то есть «пожарный кран». Этот просчет, сопровождающийся испортившейся погодой и мелькнувшими на улицах танками, срывает магическую операцию.

Итак, мироустройство первых рассказов, проявленное поэтикой аббревиатур, потрясает «ячеистостью» как по горизонтали, так и по вертикали, что позволяет властным структурам осуществлять тотальный контроль над жителями страны, иронически уподобленный Пелевиным вудуистским магическим практикам.

Уже в раннем творчестве Пелевин пытается обнаружить гротескные следствия коммунистической утопии, реализованной в качестве социальной программы, на новом витке исторического развития страны. Формирование его поэтики как сатирика начинается с семантической «игры» аббревиатура-

<sup>10</sup> Изначально абракадабра — «магическое слово, употреблявшееся в древности и в средние века как заклинание против разных болезней. Его выписывали столбиком на дощечке 11 раз, последовательно уменьшая его на одну букву; в результате получался треугольник. Такое постепенное укорачивание этого слова будто бы постепенно уничтожало силу злого духа». [Лит. Энциклопедия: URL]. По словарю Т. Ф. Ефремовой, современное значение слова — «непонятный набор слов; бессмыслица, нелепость» [Ефремова: URL].

ми. Важность этой «игры» заключается в «технике» «краткого» моделирования всеобъемлющих государственно-политических «сущностей», главной из которых является способность к манипуляциям сознанием и поведением людей.

Кроме того, анализ «Зомбификации» и «ГКЧП как тетраграмматона», создание и публикация которых были разведены августовскими событиями 1991 года, показал, что в художественных приемах, изображающих советскую и постсоветскую эпохи, нет особой разницы. Следует учитывать лишь нарастающие гротескные образы в последнем рассказе.

#### ЛИТЕРАТУРА

Выдержка из Постановления Правительства Москвы № 239-ПП от 30 марта 1999 года // URL: [http://mintrans.ru:8080/pressa/kol\\_2.2.htm](http://mintrans.ru:8080/pressa/kol_2.2.htm) (дата обращения 24.04.2013).

#### Данные об авторах

Хрящева Нина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: [ninaus@olympus.ru](mailto:ninaus@olympus.ru)

Федотова Евгения Сергеевна — соискатель кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: [evgenija\\_1991@mail.ru](mailto:evgenija_1991@mail.ru)

#### About the authors

Nina Petrovna Nryasheva is a Doctor of Philology, professor of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Fedotova Evgeniya Sergeevna is a Applicant of the Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

*Ефремова Т. Ф.* Толково-словообразовательный словарь // URL: <http://efremova.slovaronline.com/> (дата обращения 21.11.2013).

*Кацва Л. А.* Советский период. (1917–1991) Учебное пособие. — М.: РГУ, 2003.

Литературная энциклопедия // URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/23/Абракадабра](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/23/Абракадабра) (дата обращения: 20.12.2013).

*Пелевин В. О.* Relics: Избранные произведения. — М.: Эксмо, 2005. — С. 297–333.

*Пелевин В. О.* Ананасная вода для прекрасной дамы / В. Пелевин. — М.: Эксмо, 2011.

*Платонов А. П.* Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011.

*Рубинштейн Р. И.* Египетская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. — Т. 1. — С. 420–427.

*Серов В.* Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений // URL: <http://bibliotekar.ru/encSlov/15/77.htm> (дата обращения: 16.03.2013).

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.111.1.3(Беккет С.) ББК Ш33(4Вел)-8,444

Л. Ю. Макарова  
Екатеринбург, Россия

### СТРАНСТВИЕ ГЕРОЯ ПО «МАГИЧЕСКОЙ СТРАНЕ» В НОВЕЛЛЕ С. БЕККЕТА «ФИНГАЛ»

**Аннотация.** В статье рассматривается своеобразие хронотопа и сюжетостроения в новелле С. Беккета «Фингал» из романа «Больше замахов, чем ударов». Пространство Фингала наполнено глубокими мифологическими, литературными, историческими смыслами и помогает по-новому раскрыть противоречивость образа Белаквы Шуа.

**Ключевые слова:** С. Беккет, Данте Алигьери, Джеймс Джойс, Дж. Вико, модернизм, новелла, мифологические аллюзии, литературные аллюзии, хронотоп.

L. Yu. Makarova  
Ekaterinburg, Russia

### A HERO'S JOURNEY TO THE «MYSTIC COUNTRY» IN THE SHORT STORY «FINGAL» BY SAMUEL BECKETT

**Abstract.** The article considers the specifics of chronotope and the plot in Samuel Beckett's novella «Fingal», the second part of the novel «More Pricks than Kicks». It is supposed, that Fingal as a region is connected with deep mythological, literary and historical allusions. The contrasts of the image of Belaqua Shuah are revealed in a new way due to the spatial allusions.

**Key words:** Samuel Beckett, Dante Alighieri, James Joyce, Giambattista Vico, modernism, novella, literary allusions, chronotope.

Роман «Больше замахов, чем ударов» (1934) ярко демонстрирует своеобразие ранней прозы С. Беккета. Роман был написан в «дублинский» период творчества писателя, и воплощает оригинальную модернистскую концепцию человека и бытия. Произведение состоит из десяти глав-эпизодов (новелла «Фингал» — вторая из глав), повествующих о жизни Белаквы Шуа — маленького человека, чей образ регулируется литературным и библейским архетипами и широким спектром аллюзий. Герой романа является доминантой, вокруг которой выстраивается модель мира, и именно сознание героя проецируется на внеположенную реальность, а не наоборот. Многоплановое дороманное прошлое «чистилищного» персонажа Белаквы образует связующую основу для «эпизодов из жизни», объединенных в единое художественное целое, в роман.

Главы романа демонстрируют беккетовский эксперимент в жанре новеллы, проявляющийся на разных уровнях произведения, в том числе и в особенностях хронотопа. Каждая из глав не только видоизменяет общую пространственно-временную заданность романа «Больше замахов, чем ударов», но и создает — в каждом отдельном случае оригинальные — координаты новеллистического художественного мира, по-новому, многогранно воплощающего авторское видение судьбы человека.

Новелла «Фингал» наиболее показательна для анализа хронотопа: пространственный ориентир непосредственно вынесен в заглавии этой главы романа С. Беккета. Сюжетное «ядро» новеллы — про-

гулка Белаквы с одной из сменяющих друг друга героинь, Винни Коутс, по окрестностям Дублина, в районе Фингала. Происшествие, являющееся центральным в произведении, вполне рядовое; «неожиданным» в новелле Беккета можно назвать лишь поступок героя, без объяснений исчезающего из поля зрения девушки. Белаква и Винни, вместе прогуливавшиеся по холмам Фингала, возвращаются в город поодиночке. Причины, по которым Белаква стремительно срывается с места и уезжает один, буквально не оглядываясь на свою возлюбленную, не объясняются. Вместе с тем, не приходится считать бегство Белаквы «поворотным пунктом» в его судьбе или судьбе Винни. Парадоксы в новелле присутствуют на другом уровне и напрямую связаны с ее пространственной организацией.

Именно образ дублинских окрестностей как один из факторов, обеспечивающих специфику бытования новеллы в структуре романа «Больше замахов...», привлекает исследовательское внимание к «Фингалу». В пространстве Фингала, как специфически «ирландском», сфокусировалась множество смыслов, и эта полисемантика дублинских окрестностей, вернее, его восприятия самим автором и героем, заложена в уже заглавии новеллы, на котором поэтому следует остановиться подробнее.

Название главы задает новеллистическую лаконичность — оно четко определяет то место, где будет происходить развитие действия. Пространственные границы обозначаются и объясняются в экспозиции: Фингал входит в текст новеллы как назва-

ние прибрежной территории к северу от Дублина. Холмы Фелтрима, дорога из Дублина в Мэлахайд, Замковые леса, Волчий холм — это места, овеянные легендами. Они входят в район Фингала, известного со времени нашествия викингов на Ирландию. Изначально «фингал» — это прозвище «белых» скандинавов, прибывших из Дании в IX веке, поселившихся на береговой линии и отличающихся светлым цветом волос и глаз. За долгий период в сознании ирландцев сформировалось восприятие Фингала как местности, населенной галлами, чужестранцами, что заложено в этимологии и подчеркивается в современных объяснениях происхождения названия.

Между тем, район Фингала стал известен во времена более древние, до прихода викингов, поэтому этот дублинский пригород значим в постижении истории Ирландии и представляет интерес как место, увлекающее своим сохранившимся сельским колоритом и множеством достопримечательностей. Это холм, названный Пэдди Хилл, что является шутовым прозвищем коренного ирландца; в соответствии с легендой сам покровитель Ирландии Святой Патрик посещал эту возвышенность. С самой высокой точки холма видны окрестности — остров Око Ирландии, Дублинские горы, а также остров Лэмбей, описанный и нанесенный на карту Птолемеем. Английское название острова, данное из-за рельефа, восходит к греческому и может означать, согласно словарю, «улитку» или «спираль» или «медлительного человека». По аналогии с движением по спирали, ирландцы воспринимают Фингал как мир старины, возвращение в который ассоциируется с приближением к истокам Ирландии.

С мотивом возвращения связан эпоним к географическому «Фингалу» — это имя одного из героев «Песен Оссиана» (1773), мистификации Д. Макферсона. Образ героя Финна Мак-Кумхайла восходит к образу Финна, героя ирландских сказаний. Усеченной версией имени «Финн» и является «Фингал», что означало «белый странник» [Мифологический словарь 1991: 574]. Благодаря разным легендам, имя Финна предстает многозначным, связанным с мудростью, тайным знанием, красотой. В сказаниях наряду с сюжетами о смерти Финна есть и вера в появление Финна «на земле в облике того или иного героя Ирландии» [Кельтские мифы 2005: 469].

В европейской литературе сложилась традиция обращения к образу Финна, закономерно востребованная и в ирландском модернизме. Интересно, что и Джеймс Джойс, и Сэмюэль Беккет задействуют при интерпретации данного мифологического сюжета циклические концепции истории. В своем произведении «Поминки по Финнегану» (1923–1939) Дж. Джойс художественно осмысляет историю о фольклорном персонаже Финне Финнегане, о его падении с лестницы и воскрешении на собственных поминках сквозь призму философских концепций

циклического возвращения (Дж. Вико) и совпадения противоположностей (Дж. Бруно). Своеобразным откликом явилось эссе С. Беккета «Данте... Бруно. Вико... Джойс» (1929), в котором автор проводит мысль о неразрывной связи мировоззренческих концепций обоих философов в основе художественного мира Дж. Джойса.

Восходящие к самым разным источникам аллюзии образуют множество смысловых планов уже во внятном и ясном названии новеллы. «Фингал» у С. Беккета — это своего рода «преддверие» того многозначительного подтекста, который будет содержаться в пространственной организации всей главы. Кажущееся простым, краткое и точное название скрывает под собой сложное переплетение исторических, географических, мифологических, литературных параллелей, максимально задействованных Беккетом. Связи между ними образуются благодаря разноуровневым ассоциациям — цветовым (белый — признак чужестранцев и знак мудрости, красоты), собственно пространственным (земля «чужая» и исконно кельтская; земля и небо; земля и море), связанным с движением времени (рождение и смерть; небытие и воскрешение; круговое вращение, цикл). Множественные «фингалы» контрастируют между собой, распадаются и одновременно объединяются в одно целое, выстраиваются наподобие острова Лэмбей, который своими очертаниями походит на улитку. Актуализируется также Чистилищное пространство, как его понимал С. Беккет: аллюзии переплетаются и сами создают некий замкнутый круг, притягивающий палитрой значений, понятных, однако, только посвященным (как постоянно находящийся хотя бы какой-то частью своей души в Чистилище Белаква). Попытку «раскрутить спираль» смыслов мы предпринимаем, анализируя пространственную организацию и сюжетостроение новеллы.

Экспозиция выстраивается лаконично; в начале повествования внимание концентрируется, что характерно для малого жанра, на взаимоотношениях героев, кратко обрисовывается ситуация. Винни фигурирует только в этой части романа. В первом нарочито длинном предложении соединены и уточнение о «последней девушке», и сообщение о приступе смеха, на время прервавшем галантные отношения Белаквы с девушками, и портрет героини, запечатлевший черты внешности, темперамента и свойства ума [Beckett 1993:25]. Образы героев уже здесь контрастируют друг с другом: привлекательная Винни и подверженный «приступам» Белаква. Несходство героев не случайно отмечается в самом начале новеллы, эта полярность становится своего рода предвестием двух разных событийных линий в рамках одного новеллистического сюжета. Внешняя (т.е. действенная, событийная сторона) и внутренняя (связанная со скрытым душевным движением геро-

ев, отражающая психологические процессы) линии будут перекрещиваться и расходиться на протяжении всего развития действия. Внешне сюжетостроение «Фингала» характерно для новеллы, со времен Дж. Боккаччо традиционно сосредоточенной на стремительном развитии сюжета, центральном положении «происшествия» (пусть даже и обыденного), непредсказуемых поворотах событий. Внутренняя линия, развивающаяся под влиянием душевных импульсов героев, свойственна в большей степени для психологической новеллы. В модернистском варианте этой разновидности жанра важны изменчивость и спонтанность ассоциативного ряда в сознании героя, откровения и озарения, возникающие под влиянием окружающего мира, но происходящие, прежде всего, в скрытом личном пространстве. История, развивающаяся в двух планах «Фингала», передается сквозь призму сознания героев, и каждый из них «представляет» одну из линий.

Белаква и Винни, казалось бы, движутся в одном направлении, достигают одной цели: развалины на Волчьем холме становятся первым ориентиром, к которому приближаются герои. Герои на загородной прогулке погружаются в атмосферу заброшенности, которую создают «заросли дрока и чертополоха на пологих склонах» [Beckett 1993: 25]. На вершине холма будто прекратилось эволюционное движение времени, и символом воцарившегося упадка становятся руины мельницы. Взбираясь вверх, Белаква и его спутница по-разному переживают открывшийся вид. Для каждого из них пространство Фингала наполняется своим содержанием. Фактически, этот осмотр окрестностей можно считать завязкой конфликта между героями и началом развития двух сюжетных линий.

Внешний, событийный ряд развивается через поступки, но и через сознание Винни. Находясь на вершине холма, она охватывает взглядом лишь открытую взору поверхность Фингала. Прекрасное настроение, хорошая погода во многом и объясняют неприязнательность Винни: она наслаждается весной, «теплом» и Дублинскими горами. Ее взор направлен во внешний мир, вдаль, в «перспективу», которая видится девушке очень милой. Винни восхищается всем, что ей открывается вокруг — и остров Лэмбэй, и Замковые леса, и Око Ирландии: «то и это» вызывает симпатию героини. Лишь название «смешных маленьких холмиков на севере» ей незнакомо, что и вызывает вопрос: «...Что там?» [Beckett 1993: 25]. Ожидая ответа, Винни не требует от Белаквы подробной истории неизвестных ей мест, названия ни о чем ей не говорят. Для Винни характерно обывательское восприятие мира в его простоте, упорядоченности, это поверхностный взгляд, не испытывающий потребности в глубоком познании и проникновении. Ей важен сам факт присутствия рядом Белаквы, прогулка с ним по новым

местам. Но, слушая Белакву, героиня остается абсолютно невосприимчивой к скрытым и важным смыслам «серых полей и крепостных валов» [Beckett 1993: 29], к впечатлениям и эмоциям своего собеседника.

Достигнув вершины холма, герои никуда не спешат: внешнего развития действия не происходит, динамика переносится в диалог. Общение героев подобно волнам: взаимное молчание и возобновляющийся диалог; снова «долгое неловкое молчание», сменяющееся новым потоком слов — вместо желанной тишины. Разговор героев выстраивается как поединок: реплики краткие, лаконичные и часто с ироничным подтекстом. По определению самого Белаквы, общение с Винни походит на «щипки», «швыряние комьями друг в друга» [Beckett 1993: 27]. В этом словесном пикировании, во взаимных «щипках» герои друг друга не слышат, не чувствуют, и диалог утрачивает всякий смысл.

На протяжении прогулки Винни не высказывает ничего нового. И как ни парадоксально, Винни будто никуда не уходит с того места, куда они с Белаквой поднялись в самом начале новеллы. Неизбежные повторы героини свидетельствуют и об ее запасе слов, и о том, что героиня не способна заметить что-либо большее, чем открывшийся пейзаж, она фиксирует только то, на что в данный момент нацелен ее взгляд. Так продолжается вплоть до финальной части, когда, увидев доктора, своего знакомого, героиня приветствует его. Фактически, результатом путешествия по Фингалу для Винни становится встреча с ее приятелем — доктором Шолто. Но и эта достаточно неожиданная возможность увидеться со знакомым человеком героиню не удивляет, а, напротив, соответствует горизонту ее ожиданий. Стереотипное мышление Винни более чутко реагирует не на переход от одной схемы к другой («прогулка с возлюбленным», «встреча со знакомым»), но на нарушения в привычных схемах. Она удивляется, когда замечает на лице Белаквы «импетиг» и проникается к его физическим страданиям, жалеет его как одного из «детей трущоб» [Beckett 1993:26]. Но герой покидает ее, ничего не объясняя, и, как оказалось, уезжает в неизвестном направлении на чужом велосипеде. Такой финал странствий по Фингалу не просто удивляет, но огорчает Винни, так как противоречит ее представлениям о мире. Отъезд Белаквы, стремительный и внезапный, каким он видится испуганной и разочарованной героине, составляет новеллистическое событие, в котором обыденный факт становится исключительным. Пространственная разъединенность героев в финале наглядно иллюстрирует внутренний конфликт между молодыми людьми — их максимальную отдаленность друг от друга, непонимание, вызванное различием в складе ума — сво-

бодного от ассоциаций (Винни) и, напротив, свободного от буквальности (Белаква).

Вторая, внутренняя сюжетная линия новеллы раскрывается сквозь призму сознания Белаквы. Герой, в отличие от Винни, ориентированной на предметный мир, погружен в духовный мир — не только свой, но «фингаллианский», ирландский, европейский мир человеческой истории и культуры. Внутренние переживания и поток сознания героя оказываются неотделимыми от пространства, в котором он находится.

Белаква Шуа, наделенный «чужестранным», недублинским именем, воспринимает прогулку по Фингалу как возвращение в свою «магическую страну». Заросшие, непроходимые кустарники, дикость, царящая на вершине холма, — все это оказывается близким Белакве, созвучным его внутреннему состоянию. Герой отстранен и от весеннего дня, и от своей милой спутницы. Он углублен в себя и, сосредоточенный на своих чувствах, переживает тоску. Животная печаль, саднящая душу героя, испытывается им в пространстве, находящемся рядом с Дублином, но за границами города, там, где живут «чужестранцы». Грусть, уныние, безрадостность, а еще глубина и неоднозначность — все эти характеристики Фингала превращаются в фон для печали Белаквы. Он оказывается «своим» в Фингале, это его духовная родина.

Фингал, наполненный легендами, становится своего рода импульсом, порождающим все новые и новые образы в сознании Белаквы. Переживания в связи с идущей рядом девушкой, с кустами вереска и дрока, заброшенными мельницами, башнями Фингала, сопряжены на уровне оттенков чувств, различных смыслов, то близких друг другу, то расходящихся. То есть, с одной стороны, сознание героя должно, отражая, концентрировать, сужать мир Фингала, с другой стороны, в восприятии Белаквы географические окрестности Дублина расширяются, обрастая ассоциациями. Расширение Фингала, абсорбирование им остального мира осуществляется по уступам: само слово «уступ» закономерно для героя, ведь сам он в своем прошлом и вечном бытии находится на одном из уступов Предчистилица. Обозначение «уступов» или уровней позволит приблизиться к пониманию структуры многослойного пространства Фингала, каким его представляет автор и воспринимает герой.

Прежде всего, Фингал для Белаквы — это нескончаемые холмы, их настолько много, что с высоты Волчьего холма Винни наблюдает еще новые возвышенности, названия которых ей неизвестно. Вопросы Винни «изумляют» Белакву и постепенно вызывают в нем раздражение, которое выглядит не менее смешным, чем восторги Винни. Подобно «путешествующей по Европе старой деве», Белаква спрашивает спутницу, «Как можно не знать, что

такое Нол?» В продолжение этого вопроса приводится еще ряд подобных, которые Белаква мог задать сам: «Вы не скажете, что вы были в Милане и не видели “Тайной вечера”»? Как возможно, что Вы ходили по Елисейским полям в Париже и не навестили мадам де Варрэн»? С одной стороны, эта стилизованная риторика снижает образ печального путешественника, с другой стороны, введенная с ироничным подтекстом «европейская» (культурная) параллель обретает смысл в сознании героя. Обще-европейские параллели предстают новым уровнем понимания Фингала, переплетаясь с ирландскими пространственными образами. Они наслаиваются, и один план просвечивает через множество других в «магическом» пространстве Фингала. Как в вопросах переплетено ирландское и европейское, так и в сознании героя название административного центра Фингала Нол (the Naul) созвучно названию города, в котором жил Джордано Бруно (the Nolan). Ирландский Нол имеет значение «утес, крутой обрыв, отвесная скала». В соответствии с принадлежащей Дж. Бруно идеей совпадения противоположностей, Белаква сравнивает Нол и холмистое пространство Фингала с равнинной французской провинцией: «... магическая страна, как Сона и Луара».

Парадокс и в том, что сам Белаква, отвернувшийся в противоположную сторону от Нола, будто бы возвращается к своим истокам, в очередной раз сближаясь со своим прообразом Белаквой из «Божественной комедии» Данте. «Нол» в значении «скала» напоминает дантевский «срединный мир». Поднимаясь на один из его холмов и наблюдая «ручьи и болота, террасы малых полей» [Beckett 1993: 26], герой «вспоминает» атмосферу серого, бесцветного мира Предчистилица и совершает путь к самому себе.

Пространство Фингала является еще и вмещением башен, бесконечно встречающихся на пути героя и его спутницы. Башня приюта, две башни Мартелло, водонапорная башня и башня круглая по форме. Обилие башен не случайно и вновь связано с ассоциациями, теперь уже не только героя, но и читателей. Башня Мартелло вызывает в памяти первый эпизод романа Дж. Джойса «Улисс», ставшего классикой модернизма ко времени написания «Больше замахов, чем ударов». Герои романа Джойса, Стивен Дедал, Бык Маллиган и Хейнс, живут в дублинской башне Мартелло. По словам Маллигана, круглая башня напоминает и формой существовавший в Дельфах камень — пуп земли. Будучи омфалом, башня, где обитают молодые джойсовские герои, должна стать центром не Ирландии, а всей земли. Но герои ссорятся в первой главе «Улисса», а «омфал», о котором говорит насмешник Маллиган, не является хранилищем истины [Джойс 1994: 363-605]. Стивен-герой отправляется в путь, а «омфал» утрачивает свое значение, как это уже не раз было в

истории Фингала, и Ирландии, и Греции. Такое понимание образа башни Мартелло кажется очевидным уже в контексте беккетовской новеллы.

Беккетовский герой идет к «своему сердцу» в Портрейне, словно возвращаясь домой со стороны моря, как Одиссей. А башни на пути — принадлежат и морю, и земле. «Омфалов» здесь много (включая башню Мартелло), они и центр земли, и ее начало, но ведь и сама Ирландия — остров, а будучи исторической окраиной Европы, является, тем не менее, центром Земли. Это многоплановый образ, который представляет и периферию, и центр, и начало всего мироздания, существующего в настоящем (время странствия героев) и в вечности. Исторические аллюзии непосредственно связаны с планом «личных» представлений: путешествие Белаквы по Фингалу — это и странствие по просторам своей души, возвращение к самому личному, интимному, скрытому от чужих глаз.

Образ башни, отсылающий к Джойсу, множится, двоятся, и это происходит буквально: Белаква и Винни наблюдают две постройки Мартелло и, кроме того, еще несколько разных по форме строений. Множество башен ассоциируется и со множеством «омфалов», но каждый из них должен быть единственным вместилищем истины. Нагромождение башен в Портрейне становится, таким образом, очень по-беккетовски парадоксальным символом Ирландии. Также и Фингал одновременно глубок и непрозрачен, являясь местом центральным и окраинным, чужим и своим, местом, где сплелись (в единый клубок или спираль) миф, история и мистификация.

Решающее значение в пространстве и в развитии сюжета имеет образ красной башни в Портрейне — это приют для умалишенных. Появление этой башни в перспективе становится одним из поворотных пунктов в развитии действия. Созерцание башни сопровождается диалогом, в ходе которого Винни и Белаква определяют фактически противоположные цели посещения Портрейна: навестить знакомых или собственное сердце. Для Белаквы приют — это пристанище душ, свободных от условностей «нормального» мира, от страданий, приносимых обществом, место обретения душевной и умственной свободы. Его собственная душа живет в Портрейне самостоятельно, вне телесного обиталища.

Винни, воплощение «нормы» в своем восприятии мира, не понимает Белакву, так как для нее приют является лечебницей, в которую помещены душевнобольные. Безумие, с точки зрения героини, — это отклонение, недуг, болезнь, хотя справедливости ради следует сказать, что Винни — добрая девушка, и предвзятое отношение к болезни ей не свойственно. По ироническому стечению обстоятельств, героиня вспоминает о своем знакомстве с доктором из этого приюта и без колебаний собирается посетить оказавшуюся неподалеку лечебницу.

Так, красные башни приюта становятся целью пути странников, местом встречи всех — и Винни с доктором, и Белаквы с его душой. Вновь само пространство выступает в новелле как сюжетобразующий фактор: чем ближе герои подходят к Портрейну, тем больше смысла обретает этот путь и для Белаквы, и для Винни, и тем меньше связующих моментов между этими «смыслами», как и между самими спутниками.

Герой «уходит» в воспоминания — сначала о детстве, затем о времени до своего рождения и, наконец, о своей «дороманной» жизни. Желание погрузиться в самого себя как в сон, вернуться в состояние дорождения, слиться с темнотой Лимба и не чувствовать своего тела, не испытывать физических потребностей, быть свободным от брэнной оболочки — об этом мечтал Белаква еще как герой первого незавершенного романа С. Беккета «Мечты о женщинах, красивых и средних». В «Фингале» «усовершенствованный» Белаква Шуа проходит путь, возвращающий его к самому себе, своим первоисточкам — в материнское лоно. Архетипическое прошлое пробуждается в герое, высвобождается, и символом тайного, многослойного и многогранного мира Белаквы становится образ заброшенных древних руин. Названный «неирландским» именем, оказываясь на «земле чужестранцев», герой органичен в пространстве Фингала. Образ Фингала еще больше углубляется, вмещающая в себя пространство дантевского Лимба, как и Чистилища.

Преодолением внутренних противоречий Белаквы, кульминацией «его» «Фингала» и кульминацией его внутреннего, психологического конфликта становится сумасшедшая поездка на велосипеде как способ бегства из «сумасшедшего дома», поездка, прерывающая вялую, казалось бы, бесцельную прогулку. Ряд случайностей, резких новеллистических поворотов подготавливает уже самостоятельное, независимое от Винни путешествие по «магической стране». Глубокое органичное восприятие героем Фингала словно выплескивается наружу и находит выражение в движении Белаквы, его единении с машиной, активном и осмысленном перемещении по району. Белакву ждет только что оставленная башня — здешний «Дельфийский храм»: для героя оракул распаивает дверь. Винни же фактически завершает свою прогулку в приюте, оказавшись ситуации полного непонимания и неприятия мира, не поддающегося стереотипному восприятию.

Обе линии — психологические перипетии и внешние события неожиданно, но логично закончены. Как и в экспозиции, оба героя и их «линии» остаются четко разделенными, но в финале внутренняя удаленность героя от спутницы подчеркивается резкой сменой пространственных планов. Внезапный порыв Белаквы проходит, героя охватывает

покой, который он находит в одном из пабов в Свордсе, в самом сердце Фингала, столице округа.

Таким образом, пространство в новелле предстает многослойным, пронизанным смыслами; картина мира «балансирует» на точках соприкосновения аллюзий. Образ дублинских окрестностей становится полноправным персонажем новеллы. Но глубокое понимание пространства становится возможным в процессе отстранения от «реального» Фингала, во внимании к «магической» стране, осязаемой, видимой. Фингал постигается и как абсурдный мир, и как внутренняя свободная реальность нелепого и странного Белаквы. Невзирая на обилие архитектурных ориентиров, герой является центром, от которого расходятся, как круги, пространственные ассоциации. Легенды в итоге поглощают и самого героя. Исчезая из поля видимости Винни и доктора Шолто, Белаква «растворяется» в заветном

пространстве, чтобы, как и мифологический герой Фингал, в будущем явиться в образе героя других глав романа.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Beckett S. More Pricks than Kicks.* — Paris ; London ; N.Y. : John Calder Publisher, 1993. — 204 pp.

*Джойс Д.* Собрание сочинений: в 3 т. / пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. Т. 3. — М. : :ЗнаК, 1994. — 608 с.

*Мифологический словарь* / под ред. Е.М. Мелетинского. — М. : Советская энциклопедия, 1991. — 736 с.

*Кельтские мифы: Валлийские сказания; Ирландские сказания* / пер.с англ. Л.И.Володарской. — Екатеринбург : У-Фактория, 2005. — 490 с.

*Illustrated Guide to Historical Malahide — Part I : About Malahide. Lambey Island* // URL: <http://www.malahideheritage.com/Lambay%20Island.htm>, свободный.

#### Данные об авторе

Людмила Юрьевна Макарова — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, Екатеринбург, пр.Космонавтов, 26

E-mail: winterday@pochta.ru

#### About the author

Ludmila Yurievna Makarova is a Candidate of Philology, senior teacher of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

О. Н. Турышева, Д. В. Зенкова  
Екатеринбург, Россия

## ИСТОРИИ О ЧТЕНИИ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ XXI ВЕКА

**Аннотация.** Статья проблематизирует характер изображения чтения в художественной культуре начала XXI века. Выделяются разные типы читательского отношения к литературе. Делается вывод об актуальности осмысления феномена чтения в контексте кризиса литературоцентризма.

**Ключевые слова:** тема чтения в кинематографе, тема чтения в литературе, анархическое чтение, «кулинарное» чтение, чтение-потребление, чтение как перформанс, ответственное чтение, чтение как форма опыта.

O. N. Turysheva, D. V. Zenkova  
Yekaterinburg, Russia

## STORIES ABOUT READING IN THE XXI CENTURY LITERATURE AND FILM

**Abstract.** The article problematizes the nature of reading as reflected in the artistic culture of the early XXI century. It distinguishes different types of the reader — literature relationship. The topicality of critical re-evaluation of the reading phenomenon in the context of literature-crisis is drawn in conclusion

**Key words:** reading theme in film, the topic of reading in literature, anarchist reading, “culinary” reading, reading as consumption, reading as performance, responsible reading, reading as a form of experience.

Кажется, что начало XXI века с очевидностью подтверждает опасения, высказанные в рамках социологии культуры и истории чтения еще в середине предшествующего столетия. Это опасения относительно того, что в эпоху Web 2.0 литература (особенно, в ее бумажном изводе) будет вытеснена из пространства современной медийной культуры, и на смену литературоцентризму неизбежно придет медиацентризм. Сам по себе данный прогноз (его основания и достоверность) не будет предметом аналитики в нашей статье, тем более, что он является самостоятельным предметом осмысления в целом ряде научных работ [Берг 2000; Кондаков 2008]. Нам хотелось бы обратить внимание на факт, кажущийся на фоне широко распространенного мнения о неизбежной смерти бумажной литературы парадоксальным, а именно — повышенный интерес к феномену книги со стороны современной художественной культуры. Начало XXI века отмечено появлением очень ярких произведений о читателе и чтении как в словесности, так и в кинематографе. Это произведения, в которых чтение книги осмысляется как важнейший аспект истории центрального героя. О них и пойдет речь в данной статье, нацеленной на выявление той мысли о книге, которая складывается в искусстве новейшего времени. Обозначим те типы взаимоотношений с книгой, на изображении которых особенно сосредоточена художественная мысль первого десятилетия нового века.

### Чтение как оборотничество и потребление

Такой вариант рецепции находит свое выразительное воплощение в романе Т. Толстой «Кысь» (2000), открывающем парадигму произведений о читателях в литературе нового столетия. Тип восприятия, который демонстрирует

главный герой романа Бенедикт, носит агрессивно-потребительский характер, отчего его образ получает у Т. Толстой гротескно-саркастическое воплощение. С чтением Бенедикт связывает исключительно надежду преодолеть скуку, наполнив время сладостным переживанием себя в роли литературных персонажей («Заняться — ну нечем... Книжку бы», — тоскует он). Читая, Бенедикт страстно отождествляет себя с героями волнительных сюжетов: «И все радостно кидаются в объятия избраннику, а избранник-то кто же? Избранник — Бенедикт, зовись он хоть дон Педро, хоть Сысой» [Толстая 2000: 200]. При этом радость чтения он сам сопоставляет с радостью оборотничества и перевоплощения: «Вот читаешь ... и вроде ты сразу в двух местах обретаешься ... сколько книжек, столько и жизней разных проживешь! Как все равно оборотень какой...» [Там же: 183].

Переживания такого рода лежат в основе маниакальной зависимости Бенедикта от потребности неостановимого поглощения все новых и новых сюжетов («упиться, упиться, упиться буквами, словами, страницами» [Там же: 285]). Никакому моральному воздействию со стороны прочитанной книги он не поддается. Поэтому по прочтении та вызывает у него лишь разочарование, ведь ее завершение прерывает процесс иллюзорного перемещения в образы книжных героев и возвращает в сердце тоску. Оттого текст и превращается для Бенедикта в объект одноразового потребления. При повторном прочтении герой не испытывает «никакого волнения, трепета, аль предвкушения»: «И что ж теперь делать-то. И чем жить. Опять — словно тревога; словно бы себя потерял» [Там же: 211]. Отсюда — агрессия героя на

автора и присвоение себе авторских прав на смыслы читаемой книги, на «буковки», как говорит сам Бенедикт.

Думается, что в таком переворачивании традиционных представлений о взаимоотношениях автора и читателя свое гротескное воплощение находит теоретический концепт о читателе как единственном создателе смысловой стороны произведения. Возможно, Т. Толстая здесь смеется над знаменитым постструктуралистским объявлением реципиента подлинным творцом текста: в ее изображении невежда Бенедикт, предъявляя Пушкину претензию в том, что тот не дал ему ясного и четкого представления «как жить», настаивает на собственном авторстве самого «пушкина» [так в тексте — О.Т., Д.З]: «Я же тебя сам из глухой колоды выдолбил... Был бы ты без меня безглазым обрубок, пустым бревном, безымянным деревом в лесу... Не будь меня — и тебя бы не было! Кто тебя враждебной властью из ничтожества воззвал? — Я воззвал! Я!» [Там же: 262].

В то же время кажется очевидным, что, помимо теоретической полемики, роман Т. Толстой содержит и отклик на процессы, которые действительно происходят сейчас в сфере художественной коммуникации и особенно отличают специфику массовой рецепции. Мы имеем в виду характерное для массовой культуры отношение к книге как инструменту удовлетворения эмоциональных потребностей читателя и предмету своевольного использования. Французский историк и философ чтения Роже Шартье такой тип чтения называет анархическим чтением. Читатель-анархист — это, в его определении, читатель, чья свобода в отношении текста ничем не ограничена, он присваивает себе власть над сюжетом и смыслами, не считаясь с тем, что принято называть авторским или текстовым замыслом.

В отношении характера чтения Бенедикта подходит также и определение «кулинарное чтение», введенное Гансом-Робертом Яуссом. Посредством данного термина немецкий ученый обозначил такое свойство массовой рецепции, как ее нацеленность на простое потребление текста, освобожденное от какой бы то ни было рефлексии (как эстетической, так и моральной). «Кулинарный» характер отношения Бенедикта к книге подтверждается тем, что в изображении Т. Толстой его чтение (как и чтение других читающих «голубчиков») постоянно коррелирует с процессом поглощения пищи. *Прием пищи и процесс пищеварения* становятся в романе метафорой наивного-эмпатического, внерефлексивного, потребительского читательства.

Семантика чтения как потребления в новейшем искусстве находит свое выражение и в иных образах и мотивах. Наибольшей активностью среди них обладает, пожалуй, *мотив перемещения читателя во*

*внутренний мир художественного произведения.* Этот мотив отчетливо маркирует анархический характер чтения-потребления. В данном случае избранный читатель переносится не в мир своих фантазий, вскормленных чтением (как Бенедикт Т. Толстой), а во внутритекстовое пространство — пространство, где живут и действуют герои читаемого им произведения. По-хозяйски в нем располагаясь, такой герой часто подчиняет своей воле поведение литературных персонажей, эгоистически моделируя на их жизненном поле свой собственный сюжет.

Этот сюжетный ход (перемещение героя в мир читаемого произведения) принципиально отличает современное повествование о читателе от того, как его история была представлена в словесности предшествующих периодов. Ранее герой относился к книге как сакральному объекту, источнику сокровенных смыслов и авторитетного руководства, предмету поклонения и даже маниакального служения. В рамках данной статьи не важно, какими результатами оборачивалось такое отношение к книге, важно, что раньше читатель изображался в процессе активного моделирования собственной реальности по книжному образцу: в свой актуальный мир он переносил ситуации и антураж художественной реальности. Вектор обмена был именно таким: образы и смыслы перемещались из мира, где живут и действуют герои, в мир, где живет и действует избранный читатель. Художественное слово, таким образом, осмыслялось как фактор формирования действительности, как фактор преобразования читателя. Так, Дон Кихот, мечтая о золотом веке, переносит в действительность обстоятельства рыцарских повествований, жаждущая ярких впечатлений героиня романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство» — хронотоп готических романов, неудовлетворенные обыденностью герои Т. Готье и Г. Флобера — романтические литературные ситуации. Один из самых выразительных примеров — новелла Т. Готье о читателе, которой невольно вызвал из мира гофмановских фантазмагорий дьявола, вообразив себя жертвой преследования с его стороны («Онуфриус, или Удивительные злоключения, произошедшие с одним почитателем г-на Гофмана»). Очевидно, что сюжеты такого рода (о вторжении книжной реальности в актуальный жизненный контекст героя) работали на идею власти литературы над сознанием читателя, которая на протяжении двух последних столетий была предметом активного философского осмысления: в философии — от К. Маркса до Р. Барта, в литературе — от Г. Флобера и Ф. Достоевского до Х. Л. Борхеса и М. Елизарова.

В современном искусстве тема взаимодействия читателя с миром книги гораздо чаще воплощается в противоположном ключе: герой сам проникает в пространство читаемого сюжета и трансформирует

его по своему разумению и в соответствии со своими предпочтениями, населяя внутренний мир произведения не только собственными смыслами, но и собственными событиями. В этой ситуации не жизнь читателя является объектом моделирования со стороны литературы (как в предшествующей словесности), а литература становится материалом креативной деятельности вторгшегося в ее пространство читателя. Речь теперь идет уже не о власти литературы над сознанием читателя, а о власти читателя над текстом.

Рассмотрим воплощение этого мотива на примере сценария телесериала **«Lost in Austen»**, принадлежащего перу английского драматурга Гая Эндрюса и вышедшего на британские телеэкраны в 2008 году (в русском переводе сериал получил название «Ожившая книга Джейн Остен», что вряд ли адекватно его сюжету: в результате читательского вторжения героини Остен не ожили, а стали жить жизнью, ничего общего не имеющей с подлинным содержанием оригинального текста).

Сюжет сериала составляют поступки современной девушки Аманды Прайс, страстной поклонницы романа «Гордость и предубеждение». Ее любовь к Остен, впрочем, воспроизводит все стандартные установки массового чтения. Направленность чтения Аманды откровенно компенсаторная: она не удовлетворена собственной жизнью и оттого идентифицирует себя с героиней читаемого романа. Причем читательская идентификация героини носит достаточно агрессивный характер. Фантастическим образом и, казалось бы, вполне невинно удалив из романа Элизабет Беннет, она подчиняет развитие его действия своим фантазиям, переворачивая классический сюжет с ног на голову. Сначала она, опять вроде бы невольно, влюбляет в себя мистера Бингли, что приводит к тому, что Джейн Беннет выходит замуж за Коллинза, а Бингли, почти спившись от горя, похищает Лидию. Но основные усилия Аманды направлены на мистера Дарси. Его любовь она завоевывает, используя тактику своей любимой героини, а именно обвиняя его в том, что потворствуя своему высокомерию, он разрушил счастье Джейн и Бингли.

Однако в определенный момент ход событий перестает подчиняться воле изображенной читательницы: Дарси верит навету мисс Бингли на Аманду, разрывает с ней помолвку и уже готов жениться на разлучнице. В этой ситуации Аманда жестоко расправляется с романом Дж. Остен: она в ярости вырывает из книги страницы, выбрасывая растерзанный том из окна. Книга, не удовлетворившая желаний, становится объектом мести (напомним, что Бенедикт в романе Т. Толстой Пушкину предъявляет претензии такого же рода).

К счастью, Аманда понимает, что в своевольном насилии над сюжетом ей не завоевать Дарси.

Собственно, ненависть мисс Бингли, разбившей ее помолвку с Дарси, она навлекла на себя, своевольно присвоив нелюбимой героине нетрадиционную сексуальную ориентацию. «Если не я, то уж точно не Кэрлайн Бингли будет женой Дарси», — решает Аманда, торопясь привести в порядок сюжетное действие романа. Благодаря ее стараниям Лидия возвращается домой, а Бингли, наконец, соединяется с Джейн. Аманда также отправляется за Элизабет, которую оставила в XXI веке. Но тут ее фантазия подбрасывает ей спасительный ход: оказывается, что Элизабет не хочет возвращаться в мир своего романа из Англии XXI века. Она уже прочитала роман Остен, и знает, что состоит в браке с Дарси более двухсот лет. Видимо, ей кажется, что это многовато, и она легко уступает Дарси Аманде. Так наша читательница становится законной хозяйкой Пемберли.

Обратим внимание на то, как ловко автор сценария устраивает судьбу своей героини. Вроде бы рецептивный произвол осуждается, но в итоге-то эгоистическое читательское поведение получает счастливое разрешение. Финал выдержан в сочувственном ключе по отношению к читательнице, оборотнически вжившейся в литературный образ, — и благодаря совершенно нелепому приему: получением от подлинной героини романа согласия служить няней в современном Лондоне, оставив все притязания на Дарси.

Такое завершение истории об анархическом чтении кажется *искусственным* оправданием читательской агрессии и своеволия. И дань в виде минутного раскаяния героини не особо оправдывает финал этого киноповествования. Ведь старания Аманды все вернуть на свои места происходят не на почве стыда за разрушение сюжета Остен, а на почве разочарования в том, что с ним можно сделать все, что захочется. Гораздо более органичным был бы финал возвращения всех на круги своя: Элизабет — в Лонгборн, с тем, чтобы прожить свою историю с Дарси, Аманды — в Лондон XXI века с тем, чтобы, вооружившись опытом чтения, умудренно прожить свою собственную жизнь. В том же варианте, который выбрали авторы сериала, финал истории читателя-анархиста выглядит неубедительно. Возможно, все дело — в потакании установкам, из которых очевидно исходит массовый читатель: он больше не хочет мириться с принуждающим действием текста, он хочет сам владеть текстом как инструментом решения своих проблем.

### **Чтение как перформативная деятельность**

Чтение как перформанс — в аспекте изображения исполнения читателем тех фантазий и впечатлений, которые возникли в акте рецепции, — в XXI веке естественно становится предметом повествований, выдержанных в жанре фэнтези. В таком ключе

читательская деятельность изображена в трилогии немецкой писательницы **Корнелии Функе**, образованной романами «Чернильное сердце» (2003), «Чернильная кровь» (2005), «Чернильная смерть» (2007). В отличие от разобранного выше мотива перемещения читателя в мир читаемого произведения, в данном случае речь идет о *событии взаимного обмена между двумя мирами*: миром, в котором живет читатель, и миром, в котором живут литературные герои. В результате активного взаимодействия существенные трансформации переживают оба мира: и тот, который изображен в качестве реального, и тот, который изображен в качестве внутреннего мира художественного произведения.

В сказке К. Функе этот взаимообмен осуществляют два героя, являющиеся носителями разных типов читательского поведения — Мортимер и его дочь Мегги. Переплетчик Мортимер, обладающий волшебным даром оживлять слова и вызывать из внутритекстового мира вещи и персонажи, не контролирует перформативные возможности своего чтения. Воспроизводя книжные образы в собственной реальной действительности и не умея подчинить своей воле этот процесс, он невольно превращает свою семью в заложников своего таланта. В образе Мортимера Функе, таким образом, изображает читателя, который становится *жертвой того перформанса, который он сам же и осуществляет*, подставляя под удар нормальное течение жизни.

Однако в трилогии К. Функе есть и противоположный аспект: *сама книга становится объектом читательского перформанса*. В первом романе трилогии этот мотив связывается с рецептивной активностью юной читательницы Мегги. Унаследовав дар своего отца, она научается не только управлять своими фантазиями, но и в соответствии с ними выверять внутренний мир читаемого произведения. Читая, она «переписывает» сюжет, но не для того, чтобы подчинить его своим вкусам (как в случае выше описанного агрессивного потребления), а для того, чтобы защитить себя и других от воздействия тех темных сил, которые способны вырваться за пределы книжного мира. Впрочем, героическое, казалось бы, вторжение в смысловое пространство произведения влечет за собой глубоко драматические последствия. О них речь идет в последних книгах трилогии, сюжетное действие которых разворачивается внутри «чернильного» мира — внутреннего мира читаемой изображенным читателем книги. Мир, созданный из чернил и бумаги, предстает в изображении Функе совершенно реальным. Он способен жить и развиваться независимо от желаний своего творца, сказочника Фенолио, который, кстати, тоже оказывается среди персонажей своего собственного творения. В гораздо большей степени контуры «чернильного» мира зависят не от авторской, а от читательской воли.

Так, попав в книжный мир, Мегги обнаруживает последствия того влияния, которое на него оказало ее чтение, изображенное в первой части трилогии: внутренняя гармония этого мира нарушена, равновесие между Злом и Добром, определявшим закономерное развитие сюжета, потеряно, а некоторые важные персонажи и вовсе мертвы. Зло во главе с темным князем Змеглавом становится бесконтрольным, а персонажам «чернильного» мира грозит безрадостное существование и смерть.

Против этих изменений бессилён даже волшебный дар Мегги и ее отца — вопреки их ожиданиям, прочитанное ими исполняется далеко не так, как было задумано, что влечет за собой еще более печальные последствия: воскрешенный героями добрый принц Козимо Прекрасный, оказывается лишь копией легендарного персонажа, не способной противостоять Змеглаву, и последнему удается заполучить книгу, дарующую бессмертие.

Фактически каждый поступок героев-читателей вызывает противодействие со стороны «чернильного» мира, отношения между ними и книгой окончательно запутываются, и судьбы их оказываются переплетены самым теснейшим образом. Более того, «чернильный» мир включает попавших в него читателей, подчиняя их поведение своим собственным нуждам: Мортимер, например, полностью вживается в образ Перепела, благородного разбойника, придуманного Фенолио, и сражается со Змеглавом уже как полноценный персонаж написанной истории. Он больше не противопоставляет себя книжному миру в качестве его читателя, а сам становится его неотъемлемой частью.

Однако в финале к главным героям приходит понимание того, что своевольное вторжение в книжный мир, даже движимое благородными побуждениями, несет разрушение и гибель — как для произведения, так и для самого читателя. Тема ответственности читателя получает свое усиление благодаря образу еще одного героя — Орфея. Он также обладает волшебным даром оживлять слова. Однако Орфей использует их своевольно, совершенно не считаясь с законом целостности внутритекстового мира. Его чтение эгоистично, им руководит стремление изменить смыслы любимой книги в соответствии со своими желаниями. Ни к чему хорошему такое отношение к книге не приводит, и подобный читатель в конце наказывается по заслугам.

Мегги же демонстрирует иное — уважительное — отношение к книге. Единственное ее желание — победить зло, вернуть в книжный мир гармонию и надежду на счастливый финал, которые были потеряны именно из-за ее читательской неосторожности. Искупая свою вину перед «чернильным» миром, героиня в итоге осуществляет задуманное.

Использованная в данном произведении метафора чтения как взаимного обмена между мирами

(миром, изображенным в книге, и действительным миром читателя) также подчеркивает выше обозначенную специфику осмысления феномена чтения в новейшей художественной культуре. Если в предшествующей словесности о читающем человеке речь шла о волшебной энергии книги, подчиняющей своей воле судьбы читателей (самые выразительные примеры, пожалуй, составляют роман Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» и новелла Х. Кортасара «Непрерывность парков»), то в современном фэнтези акцентированы магические характеристики самого чтения как способного отменить авторскую предзаданность сюжетного действия. В таком изображении читателя мы вновь находим отражение знаменитых идей, высказанных в рамках литературной теории XX века, и в первую очередь идеи постоянного участия читателя в созидании смысловой стороны литературного произведения. Причем художественное претворение этой идеи позволяет Функе поставить столь важную в эпоху анархического чтения проблему ответственности читателя перед литературой.

#### Чтение как форма обретения опыта и жизнестроительства

Данный тип чтения, принципиально отличный и от паразитического вживания в образы персонажей, представленного в романе Т. Толстой и телесериале «Lost in Austen», и от изображенной К. Функе перформативной модели читательского поведения, кажется в условиях современного отношения к книге устаревшим. Характерное для реалистической эстетики понимание литературы как учебника жизни, по которому читатель мог бы не только составить о ней (жизни) адекватное представление, но и успешно выстроить свою практику, как кажется, ушло в прошлое. Однако такое представление о чтении — как регистре понимания жизни и овладения ей — мы находим в целом ряде произведений новейшей словесности.

Первоначально обратимся к роману английской писательницы Дианы Сеттерфилд «Тринадцатая сказка» (2006). Тема чтения не является в нем сюжетообразующей, однако она задает важнейшие параметры истории главной героини — Маргарет Ли, биографа знаменитой писательницы Виды Винтер, рассказывающей ей драматическую историю своей жизни. Маргарет — страстная читательница, однако чтение ее имеет необычную направленность. С одной стороны, будучи заряжено переживанием жизни как трагически конечной, оно выливается в служение книгам и заботу о душах их авторов. В чтении Маргарет надеется обеспечить любимым писателям преодоление посмертного бесчувствия: «Чтение является таким же проявлением заботы, как дружеская беседа, — размышляет героиня. — ...Я ухаживала за книгами, как иные ухаживают за мо-

гилами своих близких <...> каждый день я открывала какой-нибудь том и прочитывала несколько строк или страниц, позволяя голосам забытых покойников прозвучать у меня в голове. Чувствовали ли они, эти мертвые писатели, что кто-то читает их книги? Появлялся ли тоненький лучик света в окружающем их потустороннем мраке? Ощущала ли бессметная душа соприкосновение с разумом читающего? Надеюсь, что да. Ведь это, наверное, так одиноко — быть мертвым» [Сеттерфилд 2013: 25-26].

С другой стороны, чтение, столь чувствительное к пониманию ценности жизни души умершего человека, парадоксально отвращает Маргарет от понимания естественной и неустранимой противоречивости жизни живых людей. Первоначально компенсируя в мире романтического чтения недостаток материнского тепла, героиня постепенно начинает ценить книги больше жизни, как своей, так и любого другого живого человека. Впрочем, героиня прекрасно понимает всю ущербность своей позиции: «Конечно же, собрание сочинений Шекспира было для меня ценней любой человеческой жизни. Но <...> я стыдилась признать это открыто» [Там же: 269].

В итоге культ книг оказался тесно сопряжен со стремлением к затворничеству, с желанием в смерти прекратить боль собственного несовершенства и одиночества.

Однако та же самая чувствительность к моральному смыслу литературных сюжетов позволяет Маргарет преодолеть искушение смерти. Выздоровление ей обеспечивают как реальные книги, принадлежащие к английской классике, так и те, которые являются предметом изображения в сказке Д. Сеттерфилд — опубликованные и неопубликованные истории Виды Винтер. Дар самоотдачи, воспитанный чтением, героиня в итоге переносит с книг на живых людей. Самозабвенно оплакивая горькие судьбы тех, с кем в реальном мире ее свела страсть к чтению, она в итоге обретает подлинное утешение. Согласно собственному признанию героини, примирение с жизнью, пусть и не оправдывающей вскормленных литературой надежд, невозможно обрести в чтении, его приносит только сострадательное прощение живых людей и деятельное участие в их жизни. Но в основе этого открытия героини лежит не что иное, как любовь к литературе.

Подобную концепцию чтения встречаем и в романе американской писательницы К. Дж. Фаулер «Книжный клуб Джейн Остен» (2004). В основе повествования К. Дж. Фаулер лежит описание встреч шести почитателей Дж. Остен, образовавших книжный клуб, посвященный ее творчеству. В рамках каждого цикла встреч (таковых шесть — по количеству романов Остен) предметом обсуждения является один роман.

Образованию клуба предшествует совокупность крайне драматических событий, собственно и создается он с конкретной целью — помочь одной из героинь пережить развод. Впрочем, все героини, объединившиеся на почве любви к Остен, переживают кризисный период в своей жизни. Его преодоление они и связывают с совместным перечитыванием английской писательницы. «Кто, как не Джейн, выручит в беде», — именно так выражает себя надежда в момент создания клуба. Ставка при этом делается на возможность обрести «безукоризненное здравомыслие», мудрость и мужество Остен и ее героинь. В ходе обсуждения шести романов, читатели, изображенные Фаулер, подобно героям самой Остен, освобождаются от иллюзий и «предубеждений» и в финале обретают счастье: «Мы впустили Остен в свою жизнь, и теперь все либо замужем, либо с кем-то встречаемся» [Фаулер 2006: 275].

В романе Фаулер, как и в романе Д. Сеттерфилд, речь идет и о преодолении собственно читательских иллюзий. Так, одна из участниц книжного клуба, переживая предательство со стороны любимого человека, первоначально характеризует книги Остен как «опасные» — в силу того, что они вселяют безосновательные надежды: это «книги, которым люди действительно верят, даже через сотни лет. Где добродетель ценится и вознаграждается. Любовь побеждает. Где жизнь — это роман» [Фаулер 2006: 161], — сетует она. Однако за время деятельности книжного клуба героиня освобождается от претензий наивного читателя: «Если любовь не сложилась, Джейн Остен не виновата» [Там же: 89]. Отказ от книжных иллюзий в свою очередь позволяет героине принять просьбу о прощении со стороны того, кого она считала предателем.

Еще одно произведение первого десятилетия XXI века, разрабатывающее тему ценности чтения как опыта понимания жизни и условия ее активного и плодотворного осуществления, — роман Алана Беннетта «Непростой читатель» (2007), посвященный рассказу о чтении британской королевы. В изображении А. Беннета, королева, увлекшаяся чтением в позднюю пору своей жизни, рассматривает книгу как инструмент, благодаря которому возможно вдумчивое погружение в жизни других людей. Чтение позволяет королеве и самой меняться в отношении к своим подданным: «неожиданно» она становится более снисходительной, внимательной, искренней и спокойной. Более того, в финале романа королева прямо осознает чтение как необходимый источник деятельного и ответственного поведения. Ценность книги, по мнению королевы, состоит в том, что она формирует опыт сомнения и размышления, учит принимать решения и так создает предпосылки для действия. Но само действие, как понимает героиня, осуществимо лишь при отказе от

чтения — в преодолении удовольствия жить чувствами и поступками литературных героев. Поэтому в финале романа королева откладывает книгу и берется за перо, противопоставляя чтению писательство — как активную форму воздействия на живую жизнь.

Наш далеко не полный обзор тем не менее приводит к очевидному выводу: феномен чтения остается как поставщиком самых неожиданных литературных сюжетов, так и предметом активнейшего осмысления в художественной культуре самой новейшей современности, несмотря на те процессы, которые справедливо заставляют литературоведов, историков и культурологов беспокоиться о его будущей судьбе. При этом чтение вовсе не изображается в идеализированном духе — в качестве «возвышеннейшего удовольствия ума» и «самого чистого, самого законного наслаждения», как оно понималось в эпоху расцвета литературоцентризма, что выразительно запечатлел И. Тургенев устами своего героя в повести «Фауст». В XXI веке, говоря о ценности читательства, литература не закрывает глаза на его парадоксы, нелепости, изъяны, а то и «преступность» по отношению к литературе и живой жизни. Но пафос в изображении чтения, саркастический и иронический (в отношении читателя, эгоистически «использующего» книгу) или сочувственный (в отношении читателя, изживающего иллюзии и обретающего ответственность), свидетельствует о том, что чтение понимается как *живая* практика, в своей сложности и ценности очевидно составляющая важнейший аспект человеческой жизни и в эпоху медиацентризма.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Беннетт А. Непростой читатель // Иностранная литература. — 2009. — № 12. — С. 27–74
- Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 352 с.
- Готье Т. Онуфриус, или удивительные злоключения, произошедшие с одним поклонником г-на Гофмана // Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX вв. — М.: Ладомир, 1999. — С. 379–400.
- Елизаров М. Библиотекарь. — М.: Ad Marginem, 2008. — 448 с.
- Кондаков И. По ту сторону слова. Кризис литературоцентризма в России XX–XXI вв. // Вопросы литературы. 2008. — № 5. — С. 5–44.
- Кортасар Х. Непрерывность парков. Рассказы / Пер. с испан. — М.: Известия, 1984. — 126 с.
- Сеттерфилд Д. Тринадцатая сказка. — СПб.: Азбука-Классика, 2013. — 464 с.
- Толстая Т. Кысь. — М.: Эксмо, 2007. — 608 с.
- Фаулер К. Д. Книжный клуб Джейн Остен / Пер. с англ. М. Семенкович. — М.: Эксмо, 2006. — 320 с.
- Функе К. Чернильное сердце. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 496 с.
- Функе К. Чернильная кровь. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 656 с.
- Функе К. Чернильная смерть. — М.: Азбука-Аттикус, 2012. — 672 с.

**Данные об авторах**

Ольга Наумовна Турышева — профессор кафедры зарубежной литературы ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина», филологический факультет, доктор филологических наук, доцент (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51, к. 302

E-mail: oltur3@yandex.ru

Дарья Владимировна Зенкова — студентка романо-германского отделения филологического факультета ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина» (Екатеринбург).

Адрес: 620000, Екатеринбург, ул. Ленина, д. 51, к. 302.

E-mail: daryazenkova1209@mail.ru

**About the author**

Olga N. Turysheva is a Professor of the foreign literature chair of the Ural Federal University, Doctor of Philology.

Darya V. Zenkova is a Student of the Ural Federal University.

## РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ

УДК 82(470)(091) ББК Ш33(235.55)5

Е. Ю. Казакова-Апкаримова  
Екатеринбург, Россия

### ОБЩЕСТВА «ДРУЗЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ» И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ УРАЛЬСКОГО ГОРОДА В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX В.

**Аннотация.** В статье анализируется история общественных организаций деятелей литературы и искусства, существовавших в городах Урала в конце XIX — начале XX в. Автор дает типологию городских общественных организаций, которые способствовали воспроизводству, развитию и распространению литературы среди горожан, или наряду с культурно-просветительскими функциями предполагали осуществление взаимопомощи представителям творческой интеллигенции. В статье реконструируются особенности литературной жизни и многообразие организационных форм деятельности объединений деятелей литературы и искусства.

**Ключевые слова:** литература, город, Урал, история, общественная организация, литературная жизнь, интеллигенция, взаимопомощь.

E. Yu. Kazakova-Apkarimova  
Ekaterinburg, Russia

### SOCIETIES «FRIENDS OF LITERATURE» AND SOCIO-CULTURAL LIFE OF THE URAL CITY IN THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY

**Abstract.** This paper reviews the history of public organizations of literature and art that existed in the cities of the Urals in the late nineteenth — early twentieth century. The author gives a typology of urban social organizations that contributed to reproduction, development and dissemination of literature among the townspeople, or along with other cultural and educational functions assumed exercise of mutual assistance for their members. The article reconstructs features of literary life and the diversity of organizational forms of activity of associations of literature and art.

**Keywords:** literature, city, the Urals, history, social organization, literary life, intellectuals, mutual assistance.

История провинциальных литературных объединений в дореволюционной России в отличие от столичных аналогов исследована крайне фрагментарно [Розенталь, Туманова 2011: 432–462]. Отчасти это обусловлено тем, что самостоятельные литературные организации в российской периферии были немногочисленными. Однако даже в российской «глубинке» в конце XIX — начале XX в. заметно активизировалась литературная жизнь, приобретая свои региональные особенности. Целью данной статьи является обращение к истории объединений деятелей литературы и искусства в уральском городе во второй половине XIX — начале XX в. и выявление роли литературы в общественной жизни горожан в рассматриваемое время.

Собственно литературные кружки на Урале были первоначально преимущественно неформальными. Известен, например, литературный кружок, который в 1878–1879 гг. функционировал по инициативе Д. Н. Мамина-Сибиряка<sup>1</sup>. М. А. Казанцева-

Иванова вспоминала, что «вокруг Дмитрия Наркисовича образовался кружок, состоящий из дяди, И. Н. Климшина, Н. Ф. Магницкого, А. А. Фолькмана, моего отца и впоследствии Г. Г. Казанцева ...эта компания собиралась, кажется, раз в неделю по очереди у каждого, читали и разбирали новинки журналов, спорили, музицировали. ...Но после отъезда Дмитрия Наркисовича кружок распался» [Казанцева-Иванова 1936: 692]. В 1898–1903 г. в Чердыни существовал любительский литературно-художественный кружок, который называли удинцевским (по имени организатора Д. А. Удинцева — председателя уездной земской управы). Члены кружка собирались на квартире Удинцева и подолгу беседовали о творчестве русских писателей, читали их произведения, говорили о культуре местного края, встречались с исследователями, путешественниками, друзьями и родственниками, приехавшими в Чердынь из других городов. Кружок внимательно следил за событиями литературной жизни Санкт-Петербурга, поддерживал отношения с проживавшим там Д. Н. Маминым-Сибиряком [Чагин 1990: 129–130].

До появления подобных литературно-художественных кружков формирование интереса к литературе у горожан Перми и Екатеринбурга формировалось благодаря деятельности общественных

<sup>1</sup> См. об этом: Литературные кружки и объединения Екатеринбурга (статья для энциклопедии «Екатеринбург») / В. А. Блинов, И. Е. Васильев, Н. С. Журавлева, И. В. Козлов, В. А. Мазур, Е. К. Созина // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. Екатеринбург, 2008. С. 280–281.

объединений, занимавшихся организацией досуга горожан. Первыми из них исторически являлись Благородные собрания. В шестидесятых годах XIX в. заметно оживилась литературная жизнь в Перми. Зимой 1859/1860 гг. историком и земским деятелем Д. Д. Смышляевым и преподавателем местной мужской гимназии Н. А. Фирсовым было устроено 11 литературно-музыкальных вечеров в здании Благородного собрания, сборы с которых шли в пользу предполагаемой к открытию женской гимназии и учреждаемых воскресных школ [Верхоланцев 1913: 21]. На основании устава, утвержденного 10 апреля 1876 г., Пермское благородное собрание «имело целью доставить членам своим и их семействам возможность проводить свободное время с удобством, приятностью и пользой». Оно могло устраивать для своих членов и их гостей «балы, маскарады, танцевальные, музыкальные и литературные вечера, выписывать книги, газеты и другие периодические издания, а также приглашать лиц специальных по разным наукам для чтения лекций, которые служили бы к распространению между членами собрания полезных сведений» [Устав Пермского благородного собрания 1882: 3].

В Пермском благородном собрании на основании устава часто проводились литературно-музыкальные вечера. Например, в 1884 г. увеселения, устраивавшиеся в его помещении, «были почти исключительно литературно-музыкальные вечера». В отчете совета его старшин за этот год повествовалось: «Маскарадов не было дано ни одного. Были даны 2 бала: один в день 50-летнего юбилея собрания, 28 января и один на новый год. Остальные вечера были литературно-музыкальные с танцами по окончании их» [Пермское благородное собрание. Доклад совета старшин общему собранию гг. членов 6 апреля 1885 г. 1885: 1–2].

Для представителей многих городских сословий и социальных групп были открыты двери общественных собраний, которые к началу XX в. действовали в Перми, Камышловле, Шадринске, Соликамске, Екатеринбурге [Адрес-Календарь и справочная книжка Пермской губернии 1916 г. 1916: 241–250]. В помещениях общественных собраний организовывались литературно-музыкальные мероприятия. В Екатеринбурге в помещении Общественного собрания устраивал музыкальные постановки Екатеринбургский музыкальный кружок. Например, в «Екатеринбургской неделе» сообщалось, что 19 февраля 1889 г. членами музыкального кружка был дан очередной спектакль, на который кроме членов кружка были допущены бесплатно и члены общественного собрания. Современник отмечал, что хотя шла сильно устаревшая пьеса «На скользком пути», еще с длиннейшими антрактами без музыки, но «публики все же набралось порядочно» [Екатеринбургская неделя 1889: 188]. В другом номере «Екатеринбург-

ской недели» (3 января 1893 г.) в заметке под названием «Театр и музыка» повествовалось: «Концерт музыкального кружка, названный скромно «музыкально-литературным вечером», сошел удачно и привлек в зале общественного собрания многочисленную публику [Екатеринбургская неделя 1893: 3].

Благодаря организации юбилейных торжеств популяризировалось творчество известных русских писателей. Например, жителям Ирбита надолго запомнилось проведенное 31 октября в помещении Общественного собрания юбилейное чтение, посвященное И. С. Тургеневу и Д. В. Григоровичу по случаю семидесятилетия со дня рождения и десятилетия со дня смерти первого и пятидесятилетия литературной деятельности последнего. На вечере был прочитан биографический очерк этих известных творческих деятелей с характеристикой их литературного значения, а также некоторые из их произведений. Помимо чтения присутствующие могли насладиться пением и исполнением на рояли и скрипке пьес народного содержания. Вечер закончился народным гимном. Подобные вечера часто предполагали благотворительные цели. Сбор от литературного вечера, устроенного в Ирбите, предполагалось использовать на пособие бедным учащимся городского училища [Екатеринбургская неделя 1893: 932].

Подобные просветительские функции и функцию организации досуга в Соликамске выполняло общество семейных вечеров. В Чердыни тоже действовало аналогичное общество, при котором существовал музыкально-драматический кружок, спектакли которого пользовались особой популярностью. Это общество активно заявило о себе в 1870-х гг. Актив кружка объединял служащих, учителей, детей купцов, чиновников. Многие чердынцы называли клуб «благородным кабачком». В январе 1893 г. в газетной заметке сообщалось: «наше «Общество семейных вечеров» или попросту клуб переехал на новую квартиру, приглашен новый буфетчик, построена новая сцена, одним словом, все обновляется, начинают даже строже соблюдать устав, который в последнее время вовсе не соблюдался». Театральные спектакли шли в Доме общественного собрания, городском саду и учебных заведениях. Сборы от спектаклей, как и в других городах, часто использовались на благотворительность [Екатеринбургская неделя 1893: 119].

Литературно-художественная жизнь Екатеринбурга стала еще более интенсивной с появлением Общества любителей изящных искусств, которое открылось 6 января 1896 г. Заведующим отделом литературы в нем стал избранный на втором общем собрании членов общества 30 января 1896 г. В. Н. Мамин — присяжный поверенный, окончивший филологический факультет, брат писателя Дм. Н. Мамина-Сибиряка. Организация спектаклей и

концертов, музыкальных и драматических вечеров позволяла пополнять бюджет общества, что позволялось уставом после его редакции.

Литературные силы концентрировались при других общественных организациях культурно-просветительской, досуговой и благотворительной направленности. В конце XIX — начале XX в. в городах Среднего Урала одно за другим появлялись культурно-просветительские общества: например, в Перми — Общество любителей живописи, ваяния и зодчества, Музыкальное общество, в Екатеринбурге — Музыкальный кружок и Общество любителей изящных искусств, в Красноуфимске — Музыкально-драматическое общество, в Оханске — Драматический кружок, в Соликамске — Музыкальный кружок [Справочник Пермской губернии 1914: 255–262]. Общество пособия учащимся и попечения о народном образовании в г. Кунгуре и Кунгурском уезде, например, занималось широкой просветительской деятельностью, в частности постановкой спектаклей, проведением публичных лекций, литературных вечеров, лотерей [Чагин 2007: 156–157, 160–161].

Показательно, что Пермское библиотечное общество имени Д. Д. Смышляева не только заботилось о библиотеке, но и совместно с другими объединениями проводило различные культурные мероприятия (спектакли и литературные вечера), доходы от которых шли в пользу общества. Так, в 1901 г. по инициативе общества местным драматическим кружком был дан спектакль, а Л. Г. Вульфсу и С. А. Удинцеву удалось организовать Лермонтовский литературно-музыкальный вечер [Отчет о деятельности Пермского библиотечного общества имени Д. Д. Смышляева за 1901 год 1902: 5].

В городах Южного Урала в конце XIX-начале XX в. постепенно увеличивалось число музыкально-драматических обществ. Общества этого типа действовали в Уфе, Оренбурге, Челябинске, Троицке, Верхнеуральске. В отчете о деятельности Верхнеуральского музыкально-драматического общества, составленном 4 марта 1913 г., говорилось, что эта общественная организация существовала всего один год, успела дать спектакль, доход с которого использовался на покрытие расходов по организации общества и на «первоначальное обзаведение», на приобретение канцелярских принадлежностей и выписку книг в библиотеку общества. В том же году общество организовало еще благотворительный спектакль в пользу бедного семинариста Свяжина, которому за неуплату денег за обучение грозило исключение из семинарии почти накануне экзаменов. В составе общества насчитывалось до 60 человек [ГАОО. — Ф. 10. — Оп. 4. — Д. 10/8. Л. 14]. Подобное общество функционировало в Троицке и называлось Троицким обществом поощрения сце-

нического и музыкального искусства [ГАОО. — Ф. 10. — Оп. 4. — Д. 10/8. Л. 6 об.].

Уставы этих общественных организаций были довольно однотипными. Например, в Уставе Оренбургского общества любителей музыкального и драматического искусств, утвержденному 12 марта 1881 г., провозглашались задачи: «а) доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений музыкального и драматического искусств; б) содействовать развитию музыкальных и драматических талантов; в) распространять любовь к этим искусствам и развивать понимание оных» [Устав Оренбургского общества любителей музыкального и драматического искусств 1881: 1]. При обществе работали два отдела: музыкальный и драматический. Члены общества делились на действительных, посетителей и почетных. Действительными членами могли стать только реальные представители сценического искусства, будучи исполнителями ролей на устраиваемых обществах вечерах. В общество допускались представители обоего пола. Действовали некоторые ограничения по составу членов. Ими не могли стать: несовершеннолетние, «кроме лиц, имеющих классные чины, или окончивших курс в средних учебных заведениях»; воспитанники учебных заведений, «нижние воинские чины и юнкера, хотя бы они и достигли совершеннолетия»; «лица, раз исключенные из общества, по правилам сего устава», «лица, подвергшиеся ограничению прав по суду» [Устав Оренбургского общества любителей музыкального и драматического искусств 1881: 2, 16–16 об.]. В уставе общества прописывалось право полицейского контроля за репертуаром и проведением мероприятий [Там же: 23 об. — 24].

Под тщательным полицейским контролем находилось Челябинское музыкально-драматическое общество. В делопроизводственной документации департамента полиции от 30 июня 1911 г. содержится информация о том, что во главе правления этого музыкально-драматического общества был податной инспектор первого участка Челябинского уезда Михаховский, который «по прибытии в г. Челябинск на службу в 1909 г. организовал устройство „субботников“, на коих в первое время исполнялись разного рода музыкальные произведения, декламации и прочее и вообще увеселение это носило безобидный характер, но затем в 1910 г. Михаховский стал включать в программу „субботников“ чтение рефератов, разных сообщений, а также и рассказы куплетов, по содержанию своему могущих породить нарушение общественного порядка, ввиду чего Челябинским исправником, при просмотре программы были неоднократно исключаемы из программы или сокращаемы те пьесы и рассказы, которые являлись опасными для исполнения на публичной сцене». Михаховский информировал губерн-

ское начальство об этих притеснениях со стороны полицейских властей и «просил оградить его от цензуры и придинок исправника» [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 4. — Д. 412. Л. 355].

Предметом строгих полицейских разбирательств в отношении деятельности общества являлся любой сколько-нибудь значительный повод. Председатель правления общества А. Лаврукин, обращаясь к челябинскому уездному исправнику, вынужден был отстаивать репутацию Михаэловского и всего объединения: «Вследствие отношения от 18 декабря за № 3551, имею честь уведомить Ваше Высокородие, что указываемый случай (куплеты неприличного содержания) ни на одном из „субботников“, устраиваемых под ответственностью и.о. председателя музыкального отдела г. Михаловского, не имел места, напротив, из программы субботников, имеющих характер строго семейных вечеров членов музыкально-драматического общества, тщательно изгоняется все несоответствующее целям такого семейного времяпрепровождения. Единственным объяснением возникновения слуха “о неприличных куплетах” может служить то, что на одном субботнике певица-артистка г-жа Полонская исполнила популярные куплеты из разрешенной к постановке оперетке “Монна-Ванна”, не представляющие сами по себе ничего неприличного, но об этом появилась неодобрительная заметка в местной газете “Голос Приуралья”, каковая может относиться к области личных отношений рецензента к артистке и только. По исполнении означенной арии не было ни одного знака неодобрения, а тем более оставления зала частью публики; напротив, программа субботников, насколько можно заметить, очень нравилась публике, что, прежде всего, доказывается усиленным посещением их представителями всех слоев общества, среди коих преобладают люди весьма почтенные. В правление общества ни письменно, ни на обоих собраниях ни разу не заявлялось неудовольствия в смысле изложенном в отношении Вашего Высокородия, почему указываемый инцидент относится к области совершенно неосновательных слухов» [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 4. — Д. 412. Л. 337].

Программы «субботников» Челябинского музыкально-драматического общества представляли интерес для городской публики. Например, 2 октября 1910 г. постановка включала миниатюру «Злоумышленник» по рассказу А. П. Чехова в сценической переделке артиста императорских театров Ольгина (первый номер серии миниатюр) [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 4. — Д. 412. Л. 324]. Многие произведения из репертуара этого общества прошли проверку временем.

Значительной по численности общественной организацией на Южном Урале стало Уфимское музыкально-драматическое общество, которое от-

крылось осенью 1886 г., а зимой в его составе насчитывалось уже до 500 человек. 8–10 июля 1886 г. это общество приняло активное участие в праздновании трехсотлетнего юбилея города Уфы, дав «парадный спектакль». Посетителям театра запомнилось удачное исполнение сцен и актов из оперы «Жизнь за царя». Роль Сусанина была прекрасно выполнена А. С. Цветковым (председателем отделения пения музыкально-драматического общества), а роль Вани — любимицей уфимской публики В. Д. Паршиной (членом правления общества) [Уфимский юбилейный сборник 1887: 50].

Открытие новых литературных объединений вызывало общественный резонанс и отклик в прессе. В марте 1906 г. в заметке, опубликованной в «Оренбургской газете», сообщалось: «В недалеком будущем у нас, в Оренбурге будет функционировать новое Общество. Как мы слышали, цель Общества будет состоять во всестороннем содействии развитию и процветанию русской литературы, искусства и промышленности, издании своего журнала, своих трудов, а также произведений, распространение которых оно признает полезным. Общество предполагает иметь свою библиотеку, музей, кабинет для чтения, а также открывать учебные курсы, классы по всем искусствам, рисовальные и другие художественные учреждения» [Оренбургская газета 1906: 3].

Важно ответить на вопрос, кто же являлся инициатором открытия этого общества. В списке учредителей Оренбургского общества литературы, искусства и промышленности значились: четыре представительницы дворянского сословия (А. Л. Пиотровская, Е. М. Леваневская, З. С. Ядгарова и С. Ю. Лесевич), три медицинских работника (фельдшер М. Моршанская, акушерка-фельдшер В. Васильева, врач Н. В. Теревитский), восемь преподавателей (И. М. Владимирский, Е. Д. Исаев, К. К. Безин, К. П. Ягодовский, А. Носков, А. О. Киселев, Н. А. Розанов, В. В. Толузаков), техник А. Н. Гвоздев и три присяжных поверенных (без указания о них дополнительной информации) (А. И. Тулубьев, А. Н. Кремлев, В. И. Складьевич) [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 1. — Д. 247. Л. 3 об.].

На волне революционизации общества полиция тщательно проверяла списки учредителей общественных организаций на предмет их политической благонадежности. Бывали случаи, когда по причине нелояльности учредителей общества существующему политическому режиму государственная власть отказывала в открытии предполагаемой общественной организации, особенно, когда речь шла об объединениях деятелей литературы и искусства. Например, департамент полиции 30 июня 1905 г. сообщал оренбургскому губернатору, что присяжный поверенный В.И.Складьевич, еще в 1882 г., будучи сту-

дентом Харьковского университета, замечен был в принадлежности к тайному кружку, занимавшемуся сбором денег для покупки нелегальных изданий и для оказания помощи политическим ссыльным. В полицейском департаменте под подозрением находились также Кремлев, Моршанская, Васильева, Леваневская и Лесевич. Губернатор был уведомлен, что «по сведениям, непроверенным формальным порядком» эти люди принадлежали к кружку лиц, подозреваемому в распространении нелегальной литературы в городе Оренбурге [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 1. — Д. 247. Л. 6 об.-7].

Спустя некоторое время губернская власть вновь рассматривала прошение об открытии в Оренбурге «Литературного общества». В журнале Оренбургского губернского по делам об обществах присутствия имеются данные о том, что в 1911 г. соответствующее прошение об открытии этого общества подали проживающие в г. Оренбурге потомственный дворянин Владимир Николаевич Киссель-Загарянский, самарский мещанин Михаил Петрович Ежов, домашний учитель Александр Александрович Барулин, самарский мещанин Антон Степанович Хохлов и херсонский мещанин Георгий Николаевич Бодров. К их заявлению прилагался устав общества в двух экземплярах, скрепленный подписями учредителей. Рассмотрев устав, губернское по делам об обществах присутствие нашло, что документ по своему содержанию соответствовал всем необходимым требованиям, обозначенным в Правилах об обществах и союзах (4 марта 1906 г.). Присутствие заключило на основании ст. 23 Правил разрешить регистрацию «Оренбургского литературного общества» и внести устав общества в реестр обществ и союзов по Оренбургской губернии [ГАОО. — Ф. 10. — Оп. 1. — Д. 317. Л. 4].

Начальник оренбургского жандармского управления информировал губернатора о том, что «сведений, компрометирующих политическую благонадежность Александра Барулина, Антона Хохлова и Георгия Бодрова в делах управления не имелось, что же касается самарского мещанина Михаила Петровича Ежова, он же Ежов-Севрюгин и Севрюгин-Ежов, то лицо это при самарском главном железном управлении дважды привлекалось к дознаниям» (в 1905 г. за распространение воззваний преступного содержания по линии Самаро-Златоустовской железной дороги, т.е. в преступлении, предусмотренном 128 ст. Уголовного Уложения, это дознание на основании высочайшего указа от 21 октября 1905 г. было прекращено; вторично — в 1906 г. за распространение среди крестьян нелегальной литературы, т.е. в преступлении, предусмотренном 129 ст. Уголовного Уложения, по разрешению этого дознания данных отсутствовали). Губернатору доносили о том, что в г. Оренбурге Ежов замечался в сношениях с членами Российской

социал-демократической рабочей партии [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 1. — Д. 317. Л. 3 об].

Очевидно, что политические мотивы наряду с некоторыми формальными замечаниями к уставу Оренбургского литературного общества стали главными препятствиями к открытию общества. В журнале Оренбургского губернского по делам об обществах присутствия (под председательством губернатора) от 12 марта 1911 г. фиксировалось заключение — в регистрации «Литературного общества в г. Оренбурге» отказать. Решение обосновывалось двумя «отступлениями» устава общества от Временных правил об обществах и союзах: «1. В параграфе 4 устава говорится, что район деятельности общества распространяется на г. Оренбург и Оренбургскую губернию, а между тем по примечанию к параграфу 13 действительными членами общества могут быть также „лица, корреспондирующие из-за пределов Оренбургской губернии в местные органы печати“, чем ясно доказывается, что деятельность общества будет распространяться и за пределы предусмотренного параграфом 4 устава района, и таким образом район деятельности общества является неопределенным; 2. В параграфе 20 устава, где перечисляются лица, не имеющие права быть членами общества, вопреки требований ст. 7. раз. 1 высочайше утвержденных 4 марта 1906 года Правил об обществах и союзах, отсутствует указание на то, что учащиеся в высших учебных заведениях могут быть допусками к участию в обществе, лишь на основаниях особо определяемых в уставах подлежащих учебных заведений» [ГАОО. — Ф.10. — Оп. 1. — Д. 317. Л. 1 — 1 об.].

Справедливости ради следует сказать, что Оренбургское литературное общество, ставившее перед собой довольно широкие цели и задачи, могло бы принести значительную пользу жителям Оренбургского края, способствуя «сближению, общению и объединению деятелей всех отраслей литературы на почве литературных интересов; всестороннему содействию развитию и процветанию литературы; организации кассы взаимопомощи». Предполагалось, что общество сможет: издавать «свой журнал, свои труды и труды своих членов, а также произведения, распространение которых оно признает полезным, но при обязательном условии соблюдения всех действующих по сему предмету узаконений; организовать «свою библиотеку, кабинеты для чтения, музей, выставки, созывать областные и местные литературные съезды»; проводить «заседания для обсуждения сообщений и докладов по всем отраслям литературы и для решения всех дел, касающихся общества»; устраивать литературные собрания, чтения, публичные лекции, спектакли, концерты и т. п.; выдавать ссуды, пособия и вспомоществования нуждающимся членам общества. Предполагалось, что действительными членами общества

станут «лица, заявившие себя трудами в области литературы, науки и периодической печати или состоящие постоянными сотрудниками», а членами-соревнователями — «лица, пожертвовавшие в пользу общества сумму не менее 100 руб., а также и лица, оказавшие те или иные услуги обществу» [ГА-ОО. — Ф.10. — Оп. 1. — Д. 317. Л. 6-8].

Весьма показательна настойчивость, с которой оренбуржцы пытались воплотить в жизнь идею создания местного литературного объединения. В 1916 г. за ее реализацию взялись проживающие в Оренбурге сотрудники газеты «Оренбургская жизнь» и земские деятели. Заявление о желании учредить в Оренбурге общество «Друзей литературы и искусства» на имя губернатора подали: редактор газеты «Оренбургская жизнь» С. П. Наумов, сотрудник этой же газеты Л. Т. Большаков, секретарь Оренбургской уездной земской управы А. П. Ярмолаев, заведующий отделом народного образования этой же управы И. И. Воскобойников и инспектор мелкого кредита Б. К. Петрашевич. К этому времени и в других российских городах увеличилось число общественных организаций представителей творческой интеллигенции, действовавших по типу обществ взаимопомощи. К этому типу следует отнести и Общество друзей и литературы и искусства в г. Оренбурге, которое ставило целью путем единения и взаимопомощи деятелей литературы, периодической печати и всех видов искусства содействовать: «а) улучшению материальных, этических и культурных условий их жизни и б) пропаганде и развитию лучших начал литературы и искусства». Для достижения сформулированных в уставе целей общество предполагало: выдавать своим членам и их семьям ссуды и пособия, содействовать приисканию им занятий членам; помогать оказанием членам юридической и медицинской помощи; способствовать приобретению членами различных предметов потребления и домашнего обихода по удешевленным ценам; заботиться о призрении, воспитании и образовании детей своих членов и способствовать определению их в учебные заведения; организовать страховую, ссудо-сберегательную и похоронные кассы; устраивать публичные собрания, лекции, рефераты, собеседования, чтения, спектакли, базары, экскурсии, музеи и выставки; открывать для своих членов и их семейств дешевые квартиры, санатории, детские сады, летние колонии, общеобразовательные школы, общежития и приюты для престарелых и хронических больных; издавать сборники и периодические органы; созывать съезды деятелей печати, литературы и искусства и учреждать суды чести. Предполагалось, что деятельность общества будет охватывать всю Оренбургскую губернию, его правление находится в Оренбурге.

Уставом устанавливался возрастной ценз — членами общества могли стать лица обоего пола,

достигшие 21 года, которым позволялось законодательством быть членами обществ по Временным правилам об обществах и союзах. Членские взносы для действительных членов составляли 3 руб. в год единовременно и 10 руб. ежегодно. Губернское присутствие, проанализировав проект устава общества, заключило, что он отвечал требованиям, утвержденным Временными правилами об обществах и союзах, на основании ст. 23 которых и разрешило регистрацию общества и внесение его в реестр обществ и союзов Оренбургской губернии [ГАОО. — Ф. 10. — Оп. 2. — Д.261. Л. 1 -2 об.].

После революционных потрясений и смены политического режима литературная жизнь на Урале не прекратилась, развиваясь в новых исторических условиях. Например, в Екатеринбурге стали появляться новые литературные кружки. В декабрьском номере газеты «Горный край» сообщалось, что сформировалась инициативная группа по организации литературно-художественного кружка. Избранная комиссия разработала устав общества. Его учредители пришли к решению, что кружок будет называться: «Литературно-художественный кружок Синь-Камень» [Горный край 1918: 3]. После совместной встречи Нового года членами кружков «Среда» и «Синь-Камень» было принято решение о слиянии этих двух общественных организаций в одну [Там же].

Рассмотренный материал позволяет заключить, что в конце XIX — начале XX в. в городах Урала заметно оживилась литературная жизнь, увеличилось число культурно-просветительских общественных организаций, обществ взаимопомощи и кружков по организации досуга, целью или одной из задач деятельности которых, являлось развитие в публике любви и интереса к литературе и искусству. Эти добровольные, самоуправляющиеся организации, отличающиеся по организационным формам, возникали по инициативе самих горожан, особую роль в их создании сыграли представители интеллигенции и верхушки городского общества. Неформальные кружки и зарегистрированные объединения, превращаясь в заметную общественную силу, находились под неусыпным контролем губернской администрации и полиции, активно действовали, способствуя воспроизведению и развитию литературы и словесности в уральском регионе, приобщению к литературе широких слоев населения. Посещение литературных мероприятий, концертов и спектаклей становились типичными формами культурного досуга горожан.

#### ЛИТЕРАТУРА

*Верхоланцев В.С.* Город Пермь, его прошлое и настоящее. Краткий историко-статистический очерк. — Пермь: Электро-Типография Губернского Земства, 1913. — IV, 204 с.

*Казанцева-Иванова М.А.* Д.Н. Мамин и его друзья // Воспоминания о Д. Н. Мамине-Сибиряке. — Свердловск: Свердловское областное изд-во, 1936. — С.65-71.

*Литературные кружки и объединения Екатеринбург* (статья для энциклопедии «Екатеринбург») / В.А.Блинов, И.Е.Васильев, Н.С.Журавлева, И.В.Козлов, В.А.Мазур, Е.К.Созина // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. — С. 280-281.

*Розенталь И.С., Туманова А.С.* Объединения деятелей литературы и искусства // Самоорганизация российской общественности в последней трети XVIII — начале XX в. М.: РОССПЭН, 2011. — С. 432-462.

*Чагин Г.Н.* Общественная жизнь г.Чердыни конца XIX — начала XX в. // Общественная и культурная жизнь дореволюционного Урала. — Пермь: Пермский государственный университет, 1990. — С. 129-130.

*Чагин Г.Н., Шилов А.В.* Уездные провинции Кунгур, Оса, Оханск. Пермь: Книжный мир, 2007. — 406 С.

#### **Данные об авторе**

Елена Юрьевна Казакова-Апкаримова — доктор исторических наук, старший научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН.

Адрес: Екатеринбург, ул. С.Ковалевской, 16

E-mail: Apkarimova@mail.ru

#### **About the author**

Elena Kazakova-Apkarimova — Doctor of History, Senior Researcher of the Institute of History and Archaeology, Ural Branch of Russian Academy of Sciences (Ekaterinburg).

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

---

УДК 82(470) ББК Ш33(235.55)

И. А. Семухина  
Екатеринбург, Россия

### РЕГИОНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ

(Литература Урала: история и современность: сб. ст. Вып. 7 : Литература и история — грани единого (к проблеме междисциплинарных связей) : в 2 т. / Ин-т истории и археологии УрО РАН. — Екатеринбург, 2013)

**Аннотация.** В рецензии на сборник научных трудов анализируется предложенный коллективом авторов подход изучения уральской словесности в аспекте взаимодействия литературы и истории.

**Ключевые слова:** Уральская литература, история, методология, поэтика, семиотика пространства.

I. A. Semoukhina  
Yekaterinburg, Russia

### REGIONAL LITERATURE AND HISTORY

(Urals literature: history and the present time: Is. 7: Literature and history — the borders of the whole (to the problem of interdisciplinary links) : v. 1–2 / Yekaterinburg, 2013)

**Abstract.** The review observes the collection of the articles and analyses the authors' approach to study Urals literature with the help of interrelations between literature and history.

**Key words:** Urals literature, history, methodology, poetics, semiotics of a space.

Сборник «Литература Урала: история и современность» представляет итоги уже седьмой по счету одноименной научной конференции, которая проводится на базе Уральского государственного университета (2013 — Уральского федерального университета) и Института истории и археологии УрО РАН. Главная тема последней конференции — «Литература и история» — вызвала живой интерес не только у широкого круга отечественных литературоведов, историков и философов (Екатеринбург, Москва, Пермь, Челябинск, Ижевск, Казань, Уфа, Киров, Сыктывкар, Тюмень, Сургут, Оренбург, Нягань, Новосибирск, Хабаровск, Архангельск, Ростов-на-Дону), но и зарубежных специалистов (Чехия, Польша, Украина). И это не случайно, поскольку аспекты решения данной темы организаторам конференции и редакторам издания видятся самые разные. Проблематика состоявшегося научного диалога, отраженного в двух томах сборника, включает в себя «вопросы методологии истории и литературоведения, проблемы интерпретации исторических фактов в текстах культуры», «анализ художественной структуры и языка самих текстов, т.е. их поэтики, а также „историй об истории“ — рассказов, нарративов, летописей, молвы и других разнообразных источников, из которых складывается наше знание об истории» (I, 5), рассмотрение в текстах «хронотопов истории» и, конечно, обращение к истории литературной жизни Урала.

Вслед за лаконичным вступлением «От редактора» первый том сборника открывается разделом

«Литература и история на рубеже XX–XXI вв.: проблемы эпистемологии», где филологи, историки и философы выносят на обсуждение вопросы методологии истории и литературоведения на современном этапе. Обратим внимание на литературоведческие аспекты поднимаемой проблемы. Отправной точкой в размышлениях Е. К. Созиной («От Порядка к Истории: история литературы сквозь призму культурных трансценденталий») становится идея «кризиса историзма», ознаменовавшего, по мнению ученого, финал классического XIX столетия. В позднесоветское время возникает методологический феномен кризиса истории литературы — «в постсоветский период он развивался и далее, и вряд ли можно говорить о его полном преодолении сегодня». Доказательством тому служат незавершенные поиски новых оснований периодизации современного литературного процесса (в том числе и истории литературы Урала), или, например, волонтаристские изменения в программах школьного и вузовского образования. В современных поисках новых подходов к пониманию истории литературы Е. К. Созиной выделяются две наиболее устоявшиеся концепции — «концепция С. С. Аверенцева, пропущенная В. И. Тюпой через коммуникативную модель литературы как события эстетического дискурса», и историческая поэтика С. Н. Бройтмана и Н. Д. Тamarченко, «во главу угла которой положены собственно эстетические, поэтологические принципы, где определенная установка художественного сознания эпохи сопряжена с законом художествен-

ной формы и непосредственно детерминирует его изменение» (I, 18). Исследователю близка позиция В. М. Марковича, который говорит о наступлении стадии «внепарадигмальной науки», свободного сосуществования множества теоретико-методологических гипотез. Е. К. Созина предлагает (в качестве дополнительной к существующим) свою модель развития литературы в культурном универсуме, основанную на идеях М. Фуко. С этой научной моделью, как и с концепциями А. А. Кораблева, Т. Н. Бреевой и др., можно подробнее познакомиться, обратившись к первому разделу данного сборника.

Заглавие следующего раздела — *«Проблемы историзма и интерпретация исторической событийности в литературе»* — прозрачно отображает его содержание: на примере очень разнообразного материала (от агиографии до исторической прозы современных оренбургских авторов и творчества Б. Акунина) здесь рассматриваются вопросы истории создания произведений, интерпретации исторических событий, сюжетов, культурных мотивов в литературе (статьи Е. А. Четвертных, Т. В. Шильниковой, А. А. Медведева, В. Ю. Прокофьевой, Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова и др.). В этом же томе содержится традиционный раздел для творческого коллектива сборника — *«Литературная жизнь Урала в истории»*. В данном случае мы обнаруживаем целый ряд статей, посвященных специфике башкирской литературы, начиная с традиций башкирского фольклора и его роли в творчестве П. М. Кудряшева, заканчивая отражением в литературе Башкортостана регионального опыта движения женщин за свои права. Статьи М. А. Литовской, Н. С. Журавлевой, Т. Н. Масальцевой, Ю. А. Русиной и П. Д. Достоваловой дополняют раздел аналитикой уральской периодики XX века. В этой же части сборника располагается работа Валентина Владимировича Блажеса (1936–2012), профессора Уральского госуниверситета, который всю жизнь активно занимался исследованием фольклора и литературы Урала. В последний год своей жизни Валентин Владимирович занялся изучением творчества практически забытого критика и литературоведа 1930-х гг. — Андрея Ладейщикова. Помимо опубликованных материалов, в архиве В. В. Блажеса сохранились фрагменты и других статей о критике. Творческий коллектив сборника (и главным образом Е. К. Созина) бережно составил из фрагментов записей ученого единый текст целостного очерка «Право на память», ставшего первым исследованием жизни и деятельности А. С. Ладейщикова, оставившего заметный след в истории критики Урала 1930–1940-х гг.

Важным для авторов сборника было вспомнить поэта, родившегося на Урале, — Ксению Некрасову (1912–1958), столетний год со дня рождения кото-

рой пришлось на 2012-й. Второй том рецензируемого издания открывается разделом, посвященным творчеству поэта. Его составили работы Ю. В. Казарина, А. В. Застырец, Е. С. Зашихина, Л. П. Быкова и Ю. Б. Орлицкого. Большой интерес для филолога во втором томе представляет тематический блок *«Поэтика художественного текста на стыке с историей»*. Здесь можно найти работы, обращенные к жанровой специфике региональной литературы. Так, например, О. В. Зырянов решает сложный вопрос жанровой природы «прощальной повести» Д. Н. Мамина-Сибиряка «Белая смерть», сочетающей признаки очерка, сказки о животных и притчи. Р. М. Комадей рассматривает факторы активизации одического жанра в творчестве В. Кальпиди и анализирует «Оду во славу российской поэзии» как пример многоуровневого интертекста, где, по мнению исследователя, трансформируются «не только элементы жанра оды, но и стили отдельных авторов, архетипы мышления, философский контекст русского классицизма и современный автору литературный контекст» (II, 127). Значительный ряд статей посвящен вопросам поэтики повествования, дискурса. А. В. Кубасов, анализируя очерк Ф. М. Решетникова «Макся» в аспекте теории «литературного переживания», обнаруживает в нем реализацию «эмоциональной матрицы» плача, свойственной как для героя, так и для повествователя. Т. Я. Каменецкая на материале очерковой прозы уральского писателя рассматривает роль гендерного фактора в отражении действительности второй половины XIX века, анализируя образы матери, невесты жены не только сюжетном уровне, но и на уровне субъектной организации художественного целого. А. В. Мельникова обращается к повествовательным особенностям малой прозы Д. Н. Мамина-Сибиряка периода «второго дебюта» (1881–1882 гг.), а А. В. Хоруженко рассматривает принципы построения романа «Брандлькаст» (2012) современного екатеринбургского фантаста Юрия Некрасова. Безусловно, творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка как самого яркого представителя уральской литературы XIX столетия традиционно становится объектом пристального внимания исследователей региональной словесности. Неоднократно писатель попадает в поле зрения ученых и в данном рецензируемом издании. Помимо уже обозначенных выше жанрового и повествовательного угла зрения отметим работу Н. В. Пращерук «Споры о красоте и судьба художника в романе Д. Н. Мамина-Сибиряка „Падающие звезды“». Художественная специфика созданного образа города на Неве позволяет, считает исследователь, включить последний роман писателя в «петербургский текст» русской литературы (наряду с другими «петербургскими» произведениями уральского писателя — «Ранние всходы», «Черты из жизни Пепко» и др.), что позволяет углу-

бить современное научное представление о социально-философской проблематике романа в контексте модернистской эпохи.

Содержание рецензируемого сборника свидетельствует и об углублении современного научного представления об удмуртской литературе как важнейшей составляющей словесности уральского региона. Например, статьи И. Е. Васильева, И. С. Кадочниковой и М. В. Серовой посвящены удмуртской поэзии прошлого столетия. Особая роль принадлежит работе И. Е. Васильева «Мифопоэтическая образность как средство выражения исторического содержания в удмуртской поэзии первой половины XX века». Свообразие удмуртской поэзии, в первую очередь, обусловлено тесной взаимосвязью с фольклором и миром природы. В то же время высокая поэтическая культура таких авторов, как К. Герд, А. Оки, Д. Майоров, М. Петров, С. Ширококов и др., позволяла поэтам глубоко осмысливать и опыт современности. Новая историческая реальность советской эпохи, по наблюдениям И. Е. Васильева, становится источником поэтической рефлексии не только в русской, но и в удмуртской поэзии: 1917 год, гражданская война, коллективизация и индустриализация 1930-х, Великая Отечественная война и послевоенное восстановление хозяйства — «силовое поле этих пространственно-исторических зон и организовывало тематику, поэтику и стилистику произведений удмуртских авторов» (II, 97). При этом использование изобразительно-выразительных средств и образной символики позволяло поэтам выходить за рамки фактологии.

Тематический блок «*Истории об истории и литературе*» содержит множество любопытных наблюдений исследователей об отражении исторических событий в литературе, истории возникновения литературных сюжетов, литературном наследии отдельных представителей уральской словесности (миссионера А. Миропольского, П. Е. Кодочигова, Ф. М. Булякова и др.). В разделе «*Семиотика пространства в литературе и истории*» заметное место занимают работы, посвященные этнографической очерковой прозе. Так, П. Ф. Лимеров рассматривает репрезентацию религиозно-философских взглядов К. Ф. Жакова в книге «На север, в поисках за Памом Бур-Мортом», Н. Б. Граматчикова — этнографические очерки С. В. Максимова «Год на Севере». Особое внимание обращает на себя статья В. А. Лимеровой «Образ зырянской столицы в словесности Коми края XIX века». Исследователь прослеживает формирование «устьсысольского текста» в творчестве целого ряда краевых авторов 1840–1860-х гг. — П. Богданова, М. И. Михайлова, Е. В. Кичина, В. Е. Кичина и др. Отличительными чертами оригинального местного текста становятся: опора на известные мифологемы глубинки, скрытый диалог с точкой зрения «чужого» (приезжего), Сы-

сола как главный пространственный ориентир, человек как восприимчивый природной силы реки, доминанта темы реки-дороги и дороги-бездорожья, погодно-климатические характеристики, природное изобилие края, захолустная дикость уездного городка и в то же время организованность центра среди «царства лесов», отсюда «постоянное напряжение между действительным и желаемым, реальностью и идеалом, что объясняется диффузным состоянием авторского сознания, неустановившейся культурной идентичностью автора» (II, 275). Безусловно, этот раздел не мог быть полновесным без обращения к творчеству Алексея Иванова, которого все чаще называют Бажовым нового времени, создающим свой авторский эпос горного Урала. Статьи И. В. Калита и А. В. Фирсовой задают различные культурологические углы зрения на романистику писателя: в первом случае рассматриваются ассоциативные связи романа «Сердце Пармы», во втором — прагматическое влияние созданного А. Ивановым художественного топоса на развитие Пермского края. Завершение двухтомника проблемой семиотики пространства, отражения истории в определенных топосах и локусах, на наш взгляд, очень удачно, концептуально подытоживает общий исследовательский сюжет данного издания и одновременно открывает новые горизонты перспективного научного диалога.

Основательность представленного коллективного исследования подтверждается и тем, что многие его составляющие выполнены в рамках реализации различных научных проектов: интеграционного проекта УрО — СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования», программы фундаментальных исследований УрО РАН «Литературные стратегии и индивидуально-художественные практики пермских литератур в общероссийском социокультурном контексте XIX — первой трети XX вв.», ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России», проекта программ Президиума РАН «Опыт развития коми литературы: творческая индивидуальность и художественный процесс», гранта Президента РФ «Социальная и политическая философия поздних славянофилов: между либерализмом и консерватизмом», проекта «Художественная литература как способ сохранения, трансляции и трансформации традиционной культуры» программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре».

На первый взгляд, может показаться, что рецензируемый сборник слишком изобилует материалами, тематически выходящими за рамки изучения литературы Урала. Но с другой стороны, рассмотренные специфики региональной словесности (тесно связанной как с высокой книжной литературой, так и с этническим фольклором) в соотношении с во-

просами литературы общероссийского (и даже мирового) масштаба позволяет выявить важнейшие тенденции развития уральской литературы, как в классическую, так и современную эпохи. Обозначенная в подзаголовке сборника проблема междисциплинарных связей, рассмотрение различных аспектов взаимодействия литературы и истории,

включенность словесности в широкие социокультурные контексты позволяет рекомендовать рецензируемый сборник представителям различных гуманитарных дисциплин, а также всем интересующимся литературой и историей.

#### **Данные об авторе**

Ирина Александровна Семухина — кандидат филологических наук, профессор, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского государственного университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26.

E-mail: Cafruszarlit@yandex.ru

#### **About the author**

Irina Aleksandrovna Semoukhina is a Ph. D., associate professor of Russian and Foreign Literature Department of the Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg)

## Правила предоставления авторами рукописей в журнал «Филологический класс»

«Филологический класс» издается как для учителей-словесников, так и для ученых-филологов. Журнал стремится к сближению академической науки с непосредственной практикой школьного преподавания русского языка и литературы. Рукописи принимаются на русском языке. По согласованию с редакцией возможно предоставление рукописей на иных языках. Публикация статей осуществляется на русском языке.

Специфика журнала определяется постоянными рубриками:

1. Проекты. Программы. Гипотезы.
2. Психолингвистика в образовании.
3. Педагогические технологии.
4. Феномен современной литературы.
5. Готовимся к уроку.
6. Идет урок.
7. Медленное чтение.
8. Региональный компонент.
9. Обзоры и рецензии.

Редакционная коллегия приглашает к сотрудничеству специалистов-филологов. Ежегодно мы ждем от авторов статьи объемом 0,5 печ. л. до 25 января, 25 марта, 25 сентября, 25 ноября. Статьи должны полностью соответствовать проблематике сборника. Наиболее интересные статьи печатаются вне очереди.

Все статьи, представленные в журнал, отправляются на рецензирование. Редакционная коллегия принимает решение о публикации с учетом мнения рецензента. В случае отрицательного решения автору направляется копия рецензии.

Мы не платим гонораров, но и не берем деньги за публикации с аспирантов.

### Контакты:

Почтовый адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

Уральский государственный педагогический университет

Кафедра современной русской литературы (к. 279)

Телефон: (343) 245-76-66

Электронная почта: [filclass@yandex.ru](mailto:filclass@yandex.ru)

Наш журнал включен в Каталог Роспечати и можно оформить подписку на него в любом почтовом отделении России (индекс: 84587)

Наш журнал включен также в международную систему научных журналов (ISSN), где имеет индекс ISSN 2071-2405.

Для публикации статья должна соответствовать требованиям РИНЦ, т. е., помимо основного текста содержать следующие сведения, представленные *на русском и английском языках*.

1. Сведения об авторах.

Фамилия, имя, отчество автора полностью (если авторов больше, чем один, то указываются все авторы), должность, звание, ученая степень, полное и точное место работы каждого автора в именительном падеже, подразделение организации, контактная информация (электронная почта, город, адрес места работы для каждого автора).

2. Название статьи.
3. Аннотация к статье.
4. Ключевые слова.

Ссылки на литературу в тексте статьи и в сносках оформляются по образцу: [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].

Список литературы оформляется в конце статьи без нумерации в алфавитном порядке по ГОСТ 7.0.5-2008 (<http://protect.gost.ru>). Заголовок у списка: «Литература».

Поля страницы, размер шрифта, интервалы любые.

Отправить статью в журнал можно по электронной почте: [filclass@yandex.ru](mailto:filclass@yandex.ru) или через форму отправки на сайте: <http://lit.kkos.ru/filclass/getstat>.

НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
**ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ КЛАСС**

2013. № 4 (34)

Подписано в печать 27.12.2013. Формат 60×84/8.

Бумага для множительных аппаратов. Печать на ризографе.

Усл. печ. л. — 17,25. Тираж 500 экз. Заказ 4275.

Оригинал-макет отпечатан в отделе множительной техники  
Уральского государственного педагогического университета

620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: [uspu@uspu.ru](mailto:uspu@uspu.ru)