

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ (СЛАВЯНСКИЙ) УНИВЕРСИТЕТ

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ 2024»**

10–11 октября 2024г.

Ереван–2025



Ո.ՈՒ-ՀԱՅԿԱԿԱՆ (ՍԼԱՎՈՆԱԿԱՆ) ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՄԻԶԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ
ՆՅՈՒԹԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ
«Ո.ՈՒ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՓՈՓՈԽՎՈՂ ԱՇԽԱՐՀՈՒ 2024»

Հոկտեմբերի 10–11, 2024 թ.

Երևան–2025

РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ (СЛАВЯНСКИЙ) УНИВЕРСИТЕТ

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ «РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В МЕНЯЮЩЕМСЯ МИРЕ 2024»**

10–11 октября 2024г.

Ереван–2025

УДК 821.161.1.0(082)

ББК 83.3(2)я43

С 232

*Печатается по решению Ученого и Редакционно-Издательского
советов РАУ*

С 232 Сборник материалов Международной научной конференции «Русская литература в меняющемся мире 2024»: 10–11 октября 2024г. / Отв. ред. Л. С. Меликсян, А. А. Татевосян. – Ер.: Издательство РАУ, 2025. – 269 с.

Сборник печатается по материалам Международной научной конференции, проведенной в Российско-Армянском университете. Статьи публикуются в алфавитном порядке и под авторскую ответственность. Публикация сборника осуществлена в соответствии с требованиями ВАК РА к сборникам научных трудов.

УДК 821.161.1.0(082)

ББК 83.3(2)я43

ISBN 978-9939-67-405-6 (эл. формат)

© Издательство РАУ, 2025

НАРРАТИВНЫЙ ПОВОРОТ В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 2020-Х ГОДОВ: ЦИФРОВАЯ ДРАМА, ПЬЕСА-ТЕРАПИЯ, АВТОФИКЦИОНАЛЬНАЯ ДРАМА

Марина Петровна Абашева

*Д.ф.н., профессор, профессор кафедры культурологии и
социально-гуманитарных технологий Пермского
государственного научно-исследовательского университета,
профессор кафедры теории, истории литературы и методики
преподавания литературы Пермского государственного
гуманитарно-педагогического университета, Россия
m.abasheva@gmail.com*

Кристина Станиславовна Спириня

*Старший преподаватель кафедры режиссуры
театрализованных представлений Пермского государственного
института культуры, Россия
scs.spirinakristina@yandex.ru*

*Исследование выполнено в рамках государственного задания
Министерства просвещения РФ, соглашение № 073-03-2024-005/2
от 27 августа 2024 г., по теме «Формирование медиаграмотности у
будущих педагогов в системе высшего образования: вызовы и воз-
можности».*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается одна из доминантных тенденций в новейшей российской драматургии 2020-х годов: усиление повествовательного начала – нарративизация драмы. Проанализированы социокультурные и внутрилитературные предпосылки этой тенденции, рассмотрены новые формы бытования нарративных пьес, их проблематика и поэтика, изменившиеся взгляды молодых драматургов на функции театра в современном обществе.

Ключевые слова: нарратив в драме, нарративизация, цифровая драма, вербализация наррации.

Родовая специфика драмы основана на показе, на миметическом уподоблении жизни. Общей идеей было убеждение, что повествовательность, нарратив – свойство эпоса, невозможное в драме. Однако драматургия последних десятилетий показывает обратное. Сегодня нарратив присутствует в драматургии как «сюжетно-повествовательное высказывание, придающее своему предметно-смысловому содержанию статус события» [5:134], высказывание от лица героя или автора.

Нарратив в драматургии 1990–2020-х постепенно становится одним из ведущих приемов организации текста – в пьесах Н. Коляды и его школы, Е. Гришковца и др. Жанр моноспектакля, популярный в последние десятилетия, – наиболее яркое свидетельство доминирования прямого рассказа в драме. Кроме того, рассказ от первого лица на сцене актуализировался в 2000-е годы в связи с популярностью эстетики и технологии верbatim документального театра (театр с таким названием возглавил М. Угаров). Технология верbatim предполагает, что авторы пьесы, актеры записывают материал, рассказы «доноров», а потом воспроизводят их в спектакле с минимальными изменениями.

В 2020-е годы новейшая драматургия развивается в эстетике постдраматического театра (термин Лемана, подразумевающий отказ новейшего театра от мимесиса и даже от драматического текста пьесы), меняется природа слова: оно становится не столько средством коммуникации, сколько предметом изображения.

Однако нарративизация современной драмы стимулирована и внеэстетическими факторами. Так, на трансформацию новейшей драмы повлияли и новые условия пандемии 2020 года, когда карантинные меры вынудили театр искать новые способы взаимодействия со зрителем. Именно поэтому неожиданное развитие получил онлайн-театр: на виртуальных площадках (Культура.РФ, TheatreHD, online-театр и др.) зритель смог увидеть записи прежних спектаклей, интервью с артистами и т.д.

Важным театральным событием времен пандемии стал фестиваль сайт-специфических спектаклей «Точка доступа-2020», предложивший необычные формы спектаклей в социальных сетях и Интернете. Рассказ, нарратив становится средством новой

коммуникации при невозможности организации сценического действия.

Интересным опытом digital-театра стала постановка «Вавилонская прогулка» 2020 г. (авторы С. Тейфель, К. Почтенный, Д. Крестьянкин), которая представляла собой аудио-перформанс на площадке Youtube. Зрители наблюдали, как перформеры из разных стран совершают прогулку в своих локациях и отвечают друг другу на вопросы, не зная языка. Постепенно онлайн-собеседники (а вместе сними и слушатели) преодолевали языковой барьер и начинали понимать друг друга. Спектакль был посвящен теме коммуникации, стиранию барьеров в условиях пандемии. Участникам, погруженным в звучащее многоголосие, именно ритм, интонация и эмоциональность помогали преодолеть непонимание смысла произносимого. Можно сказать, что спектакль реализовал идею Лемана о доминанте «нarrативного акта»: событие рассказывания в постановке «Вавилонская прогулка» оказалось важнее события рассказа.

Виртуальный мир и цифровые технологии становились объектом внимания драматургов и до пандемии. Виртуальная жизнь была предметом изображения (например, в пьесах А. Иванова «Это все она» (2013), П. Коротыч «Говорение» (2019) и др.) и давала возможности для создания новых структур и нового языка. Например, пьеса А. Бойко «Стопроцентная любовь огонь страсти полноценных желаний отношений к тебе от меня» (2017) представляет собой переписку подруг с использованием медиа-файлов в социальной сети; пьеса Р. Осминкина и А. Вепревой «Коммуналка на Петроградке» (2019) – это блог, куда авторы включали фотографии быта и создавали фиктивные драматические диалоги жильцов.

Однако в период коронавируса рассказ о собственном проживании изоляции может стать предметом изображения прямо в сети. Так, пьеса Полины Коротыч «Я дома» (2022) представляет собой серию сюжетных фотоснимков для социальной сети, сделанных всегда с одной позиции из окна квартиры. Снимки сопровождаются короткими постами с комментариями других поль- зо-

вателей. Возникает многоуровневый мир художественного пространства: визуальный нарратив улицы, мир автора снимка, мир комментатора (которого мы воспринимаем как часть изображенного фиктивного мира в позиции наррататора) и сам реципиент (фактический читатель).

Например, одна из фотографий содержит следующее: на лавочке перед подъездом сидят двое – мужчина средних лет и обращённая к нему женщина преклонного возраста в пуховом платке. На заднем плане – женщина катит тележку. Автор фиксирует момент, и в объектив попадает также его тарелка с тушеным картофелем и кабачковой икрой. Снимок сопровождается постом и комментариями:

Korotych_p иногда ты ешь, а за окном Россия.

Masha_vsetaki в тарелке у тебя тоже Россия, кстати [3].

Надо отметить, что оба персонажа, вступающие в этот диалог, – реальные драматурги. Два изображенных автора фактически становятся героями-нarrаторами. В цифровой драме история персонажа рождается зачастую посредством изображения. Но если даже действие заменено картинкой, то слово все равно остается главным, будь то слово автора или комментарий из социальной сети.

В 2020-е годы и драматурги, и критики заговорили о новой функции драматургии – терапевтической. Писательница Маша Гавrilova пишет о современной литературе 2020-х годов: «...в обществе произошел некоторый “терапевтический поворот” – вырос интерес к психотерапии и самопознанию. Благодаря ему многие стали обращаться к себе, вербализировать травмы, открывать про себя новое. Один из способов прожить это – пойти писать» [4]. Драматург Ю. Тупикина говорит о современных пьесах: «Тексты должны быть лекарством» [6]. Примечательно, что, например, пьеса К. Зориной «Фейерверки в тумане» (2023), посвященная событиям алма-атинской трагедии (военизированные столкновения властей и гражданских лиц в январе 2022г.), обозначена автором как «пьеса-терапия» [1:1].

Проблематика новейших пьес зачастую формируется вокруг проживания травмирующего опыта в прошлом, а рассказ, нарратив призван этот опыт проговорить и пережить. Современные пьесы нередко связаны с проблематикой существования молодого героя, и опыт этого существования сопряжен с переживанием психологической травмы. Так, например, сложным отношениям выросших героев с родителями посвящены пьесы К. Климовски «Мой папа Питер Пэн» (2019), Д. Слюсаренко «Семью восемь» (2019), У. Петренко «Никто, совершенно никто» (2022) и др., где в центре оказывается рефлексия по поводу сложных или созависимых отношений со старшими. В современной драматургии поднимаются такие темы, как травма насилия (например, в пьесе М. Огневой «За белым кроликом» (2019); травма свидетеля (коллективная пьеса группы из девяти авторов (У. Петрова, Д. Гриза и др. «Песни падающих в лифте» (2023); послеродовая депрессия (Е. Щетинина «К вопросу о любви и не» (2023) и другие психологические проблемы. В популярной сегодня драматургии для подростков травматичной темой часто становится буллинг (Д. Сидерос «Всем, кого касается» (2019), К. Ибраева «Голоса в темноте» (2020) и др.)

В пьесе А. Иванова «Это все она» (2013) зритель имеет дело с нарративами каждого из героев, поскольку диалог героев друг с другом невозможен. Автор не указывает имен персонажей. Имя главного героя, важные события становятся известны лишь из диалога с внесценическим персонажем. Из него мы узнаем, что мальчика зовут Костя, семья переживает смерть главы семьи – Вани, а мама с сыном находятся в сложных отношениях. Фигура наррататора играет смыслообразующую роль в пьесе: коммуникация, направленная на невидимого собеседника, усиливает ощущение трагедии от невозможности прямого диалога близких людей.

Объективная причина конфликта матери и сына не называется. Читатель лишь может формировать свое представление, сталкиваясь с разными точками зрения персонажей на одни и те же события, транслируемые ими в диалогах с невидимым наррататором:

МАТЬ (разговаривает с подругой): ...И вот я прихожу. И стою, как дура, перед своей дверью. Знаешь, я часто так теперь стою. Думаю – позвоню и услышу шарканье Ваниных тапок по коридору. И вот так бы вечно стояла, кажется, – стояла и слушала это шарканье <...>.

СЫН (разговаривает с другом). Прикинь, когда она приходит, то сразу не открывает дверь. Стоит с той стороны, слушает через дверь, чем я тут занимаюсь. Типа что я колеса жру или трахаюсь тут с кем-то. Бесит [2].

Примечательно, что невидимым собеседникам доступна лишь внешняя точка зрения на события, герои зачастую оказываются с ними не до конца откровенны. Взаимопонимание мамы и сына станет возможным, когда они наденут речевые маски Других: мама под именем девочки Тоффи заведет виртуальную дружбу со своим сыном – Тауэрским вороном:

ТОФФИ. Привет.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Только не пиши: «Как дела?»
Это пошло.

ТОФФИ. А я знаю, как у тебя дела [2].

Персонажи Тоффи и Тауэский ворон сближаются, мальчик делится с аватаром своей мамы самым сокровенным, не зная, кто скрывается за виртуальным другом:

ТОФФИ. Извини, классные стихи. Круто.

ТАУЭРСКИЙ ВОРОН. Спасибо. Прикинь, никому не давал его читать. Тебе дал [2].

Тауэрский ворон рассказывает Тоффи о матери те вещи, которые не может озвучить в жизни. Мать в образе Тоффи рассказывает свои истории, в которых завуалировано поднимается тема гибели мужа и сложных отношений с Костей. Читателю оказывается доступна и внешняя, и внутренняя фокализация на события, происходящие в жизни героев.

Финал пьесы трагичен: Костя узнает, что под именем Тоффи скрывалась его собственная мать, виртуальный мир рушится, а

следом за ним рушится реальность. Мальчик кончает жизнь самоубийством.

Возможно, из-за ориентации на терапевтическую функцию драмы для молодого героя и зрителя драматурги обращаются к *сказочному нарративу*. Сказка понятна, утешительна, и в ней есть фабула пути, действие, что как-то компенсирует избыточность речей-исповедей.

Эта тенденция ярко проявилась в драматургии авторов школы Натальи Скороход – Полины Коротыч и Ольги Потаповой. В пьесах «Вадик поет свою музыку» (2021), «Изумрудные глаза» (2024) Коротыч и пьесе «Спички детям» (2020) Потаповой сказка становится структурообразующей моделью: схема Проппа работает как повествовательная основа. Такой тип повествования восходит к обряду инициации: обособление героя – искушение – испытание смертью – преображение. Так, пьеса «Спички детям» (2020) О. Потаповой представляет собой историю о потерявшейся девочке, которая к финалу окажется не то погибшей, не то существующей на границе миров.

Однако чаще всего современные драматурги обращаются к темам самореализации художника. В общем русле интереса современной литературы к автофикационности героем пьесы нередко оказывается ее автор. В пьесе Полины Коротыч «Улица» (2022) героиня проходит по улице, проговаривая все, что видит. Тем самым она проходит путь создания собственной пьесы, становится автором, что важно – поэтом (пьеса частично написана верлибром). Это автофикационный текст о художнике, чей рассказ от первого лица и является предметом изображения. Доминантными уровнями нарратива в пьесе Коротыч становятся вербализация нарратории, интрига слова.

Итак, мы можем сделать следующие выводы:

1. Нарративный «поворот» в современной драматургии, тяготение к прямому акту рассказывания обусловлено как внутрилитературными причинами и развитием театра (эстетика документа, монодрамы, постдраматического театра), так и социальными обстоятельствами – ситуациями травмы (изоляция в период ковида), посттравмы и др.

2. Слово в новейшей драме становится не столько средством коммуникации, сколько полноценным средством выразительности, предметом изображения.

3. Растет интерес к прямому самовыражению автора, к фактору вербализации наррации, т.е. внимание к форме высказывания, к поэтической (в понимании Р. Якобсона) функции языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зорина К.* Фейерверки в тумане // Любимовка: офиц. сайт. [Эл. ресурс] Режим доступа: https://lubimovka.art/media/plays/Zorina-Feyerverki_v_tumane.docx (дата последнего обращения: 22.09.2023г.).
2. *Иванов А.* Это все она // октябрь 2013. № 9. [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/october/2013/9/eto-vse-ona.html> (дата последнего обращения 15.04.2022г.).
3. *Коротыч П.* Я дома // Любимовка: офиц. сайт. [Эл. ресурс] Режим доступа: https://lubimovka.art/media/plays/Korotych_Ya_doma.docx (дата последнего обращения: 26.03.2024г.).
4. *Крушинская К.* Все читают и пишут автофикшен: что это за жанр, почему он так популярен и чем отличается от автобиографии? // ПЖ = [Правила жизни]. [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://www.pravilamag.ru/letters/707165-vse-chitayut-i-pishut-avtofikshen-cto-eto-za-janr-pochemu-on-tak-populyaren-i-chem-otlichaetsya-ot-autobiografii/> (дата последнего обращения: 26.03.2024г.).
5. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [глав. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008, 357с.
6. *Сылова Е.* Юлия Тупикина: «Сначала мы были просто ртутными градусниками» // Газета о театре и кино «Экран и сцена»: офиц. сайт. [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://screenstage.ru/?p=7320> (дата последнего обращения 01.05.2024г.).

**NARRATIVE TURN IN RUSSIAN DRAMA OF THE 2020S:
DIGITAL DRAMA, THERAPY PLAY, AUTOFICTIONAL DRAMA.**

M. Abasheva

Doctor of Philology, Professor,

*Professor at the Department of Cultural Studies and Social and
Humanities-Based Technologies*

m.abasheva@gmail.com

K. Spirina

*Senior Lecturer at the Department of Theatre Directing Perm State
Institute of Culture*

scs.spirinakristina@yandex.ru

ABSTRACT

The article examines one of the dominant trends in the newest Russian drama of the 2020s: the strengthening the narrative principle – the narrativization of drama. The socio-cultural and intra-literary prerequisites of this trend are analyzed, new forms of narrative plays' existence", their problems and poetics, the young playwrights' changing views of the functions of theatre in modern society are considered.

Keywords: narrative in drama, narrativization, digital drama, verbal dimension of narration.

СЕМЕЙНАЯ ХРОНИКА КАК ФОРМИРОВАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ ПОКОЛЕНИЙ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА ШАРОВА «СЛЕД В СЛЕД»

Александра Арменовна Авакян

*Аспирант кафедры русской и мировой литературы
и культуры РАУ,
Ереван, Армения
aleksndra.avakyan@rau.am*

АННОТАЦИЯ

Роман Владимира Шарова «След в след» – вымышленная хроника четырех поколений рода Крейцвальдов. Писатель вписывает судьбу этого рода в течение русской истории XXв. и исследует механизмы движения и повтора истории. Целью статьи является исследование авторской стратегии обнаружения и анализа текстов представителей рода Крейцвальдов. В. Шаров демонстрирует единственную возможность обретения бессмертия личностью и родом посредством восстановления потомками памяти о предках.

Ключевые слова: В. Шаров, хроника, русская история, псевдоистория, тексты, память.

Введение

В современном русском литературном процессе Владимир Шаров известен как интеллектуальный писатель, создающий художественные квазисторические произведения и предлагающий альтернативные интерпретации событий российской истории XX века. В данной статье была предпринята попытка проанализировать композицию первого романа писателя «След в след», представляющего собой собрание различных текстов, объединенных в вымышленную хронику одной семьи, чья судьба тесно переплетается с ходом российской истории XIX–XX веков.

Время в хронике представлено как самостоятельный субъект исторического процесса, которому подчинены судьбы людей и

их поступки. В романе хроника рода Шейкеман-Крейцвальдов служит художественным приемом, позволяя проследить судьбу четырех поколений семьи в рамках исторического времени XX века. Она раскрывает две ключевые проблемы: с одной стороны, вопрос подчинения или сопротивления личности историческому потоку, с другой – проблему преемственности и ценностных связей между поколениями. Структура хроники включает три элемента: мысли, комментарии и ключевые даты, которые формируют два уровня сопричастности рода и личности истории. Горизонтальный уровень (хроника событий, даты жизни членов семьи) отражает включенность рода в социально-исторический контекст России, демонстрируя физическую реальность истории через его развитие. Вертикальный уровень (мысли и комментарии) открывает метаисторический аспект, показывая историю как метафизическое явление, формирующее связь семьи с бытием, Богом, памятью и пропамятью. Этот уровень определяет как историческое и экзистенциальное самосознание, так и ответственность – как личностную, так и родовую. Он не только формирует авторскую концепцию восприятия истории, но и определяет место человека в ее потоке. Рассмотрим, как взаимодействуют эти уровни в структуре романа В. Шарова «След в след».

Роман обладает сложной метатекстовой структурой и выстраивается как совокупность разнородных текстов, принадлежащих представителям рода Крейцвальдов. Этимология фамилии, вероятно, связана со словенскими и немецкими корнями: *krēs* (словенск.) и *крысь* (ст.-слав.) означают «оживление, воскрешение», а *wald* (нем.) переводится как «лес». В этом прослеживается символика мирового или генеалогического дерева, где каждый член семьи занимает свое место – подобно ветви, способной дать новые побеги и листья, но при этом остающейся частью единого корня. Роды, в свою очередь, объединяются в единый «лес», символизирующий общечеловеческое родовое начало. Такая мифологическая семантика и символика фамилии напрямую связана с ключевой проблематикой романа – ценностными взаимо-

отношениями между родом и историей, человеком и родом, человеком и историческим процессом. Развитие этой темы в романе прослеживается через мотивы следа, текста-следа и памяти. Письмо и чтение текстов, как продуктов индивидуального человеческого мышления, формируют фрагментарную и подверженную искажениям духовную преемственность, создавая избирательную человеческую память. Эта память не только фиксирует ключевые моменты прошлого, но и выявляет тупики мысли, утерянные ценности и забытые идеи. Задача повествователя, автора и читателя – пройти по следу рода, восстановить исчезающие ценности и сформировать историческую память как элемент личностного самосознания.

Повествование открывается личным признанием рассказчика – Сергея Петровича Колоухова, который с 1979 года начинает собирать разрозненные тексты в единую хронику. В нее входят заметки, записки, воспоминания, историософские труды, рассказы и очерки, принадлежащие вымершему роду Крейцвальдов. Эта работа начинается после смерти приемного отца Сергея – Федора Николаевича Голосова, в чьем архиве и были обнаружены эти тексты. Настоящим автором хроники оказывается сам Федор Николаевич – последний представитель рода Крейцвальдов, который был усыновлен в младенчестве семьей авиаконструктора Голосова после ареста его родителей в 1937 году. Воспитанный как Голосов, он узнает о своем настоящем происхождении лишь в 1956 году, когда ему исполняется 20 лет. С этого момента в его жизни начинается глубокий внутренний кризис, который длится год. В этот период Федор отчаянно пытается найти хоть какие-то следы своих родителей и старших братьев, однако его поиски оказываются безрезультатными. Не сумев обрести ответы, он принимает решение покинуть Москву и уйти из семьи Голосовых. Этот шаг становится для него не только попыткой осознать свою истинную сущность, но и последней надеждой восстановить связь со своим родом. Так возникает провинциальный Воронеж, где Федор Николаевич провел семь лет и начал собирать и писать хронику исчезающего рода Крейцвальдов. С одной стороны, архив Федора Голосова-Крейцвальда представляет собой

собранные свидетельства о жизни и личности представителей рода, что является горизонтальным уровнем – отображением присутствия каждого члена семьи в историческом времени, фактически самой хроникой. С другой стороны, в архиве имеются тексты, созданные членами рода, которые становятся текстами-следами. По этим следам идет Федор Николаевич, а затем и Сергей. Эти тексты фиксируют мысли, комментарии, оценки, внутренний мир прадеда, бабушки, брата. В них проявляется вертикальный, или метафизический, уровень существования человека во времени, где в мыслях и текстах раскрываются его отношения с Богом, историей и бытием.

В контексте метафизического мышления восприятие истории как линейного прогрессивного процесса претерпевает изменения, выявляя тупики, загадки и повторяющиеся элементы. Индивидуальные тексты не отрицают историческое событие как факт, но заменяют его собой, предлагая иную версию, новый смысл и альтернативное толкование, предполагая иной ход событий. В этой авторской стратегии мы сталкиваемся с постмодернистским скепсисом относительно логики развития истории и с попыткой раскрытия доли исторической истины через свидетельства людей, оказавшихся за пределами официальной истории. Хроника рода Крейцвальдов, пережившего разрушительное воздействие исторических событий XX века, служит таким свидетельством времени.

Основным сюжетным мотивом, определяющим судьбу рода в истории XX века, выступает смена имени как символ перемен в жизни, происходящих через крещение, усыновление или замужество. Первым, кто решился на этот шаг, разорвав связь с прошлой семьей и образом жизни, стал Пётр (Симон) Шейкеман – прадед Фёдора по бабушкиной линии. Биографическая хроника его жизни включает ключевые события, отражающие исторические реалии России конца XIX – начала XX века. Пётр родился в семье бедного белорусского еврея Моисея Шейкемана, обладавшего выдающимся голосом. Однако болезнь лишила его этого дара, поставив и без того нуждающуюся семью в крайне тяжёлое положение. После учёбы в хедере Пётр был вынужден отправиться в

армию вместо другого человека, чтобы хоть как-то помочь покрыть семейные долги. Ощущение несправедливости, тяготившее его с детства, а также участие в Русско-турецкой войне 1877–1878 гг., оборона Шипки, получение двух солдатских Георгиев и тяжёлые ранения стали толчком к принятию православия. Его крестным отцом стал знаменитый «белый генерал» М. Скобелев. Прославленный газетами за храбрость и обращение в христианство, Пётр Шейкеман стал символом имперской пропаганды ассилияции евреев в России. Однако он не воспользовался своей известностью, а, следуя наставлениям духовного наставника, окончил семинарию, женился и получил приход. В 1884 году у него родилась дочь Ирина, которой после смерти жены он посвятил всю свою дальнейшую жизнь. В 1898 году Ирина вышла замуж за русского немца, инженера Иоганна Крейцвальда, в 1900 году у них родился сын Фёдор, а уже в 1901 году Шейкеман скончался. Таким образом, судьба Петра Шейкемана иллюстрирует процесс вхождения евреев в другой социокультурный контекст через отказ от родовой принадлежности, веры и имени.

Хронология жизни Ирины (1884–1924) тесно переплетается с эпохальными событиями рубежа веков и русской революцией. Она становится своего рода сосудом, в котором сплетаются «противоположные» корни, семейные традиции и мировоззрения. Черты её характера – нервная возбудимость, экзальтированность, повышенная чувствительность и внутренняя раздвоенность – делают Ирину воплощением своего времени, насыщенного сомнениями, поиском истины, отрицанием старых норм и духовными метаниями. Ещё в детстве и юности её главным желанием было уйти в монастырь и посвятить себя служению Христу, что предопределило её холодность в чувствах как до, так и после замужества. Эта эмоциональная сдержанность была не просто чертой характера, а отражением глубоких духовных процессов, происходивших внутри неё. Однако рождение сына становится переломным моментом. В Ирине пробуждается чувственность, она вступает в многочисленные любовные связи, увлекается теософией и даже ведёт переписку с Блаватской. Её внутренний разлад –

между телесным и духовным – не даёт ей обрести гармонию, разрушая цельность личности. Не сумев примирить в себе два рода, две веры, два Завета, Ирина в конечном итоге уходит из семьи, что оставляет неизгладимый след в жизни её единственного сына, страдавшего от внутреннего раскола и раздвоения личности.

Жизненный путь Фёдора Иоганновича Крейцвальда (1900–1961) отражает три ключевых периода в истории страны, переплетая судьбу человека с эпохальными событиями. Первый период – становление новой жизни и государства (1917–1936). Фёдор как инженер востребован властью, успешно строит карьеру, женится, у него рождаются трое сыновей, и он обретает личное счастье. Второй период – время политических репрессий (1937–1953). В августе 1937 года Фёдора и его жену Наталью арестовывают, их жизнь кардинально меняется, растворяясь в суровой реальности сталинских лагерей. Третий период – реабилитация (1953–1961). Освобождённый, Фёдор пытается вернуться к прошлому, к семье, но не находит никого в живых. Лишённый корней и дома, он уходит в Заполярье, где доживает свои последние годы. Фёдор Иоганнович, представитель поколения 1900-х годов, не оставляет после себя ни писем, ни записей, ни воспоминаний. Его след в истории – немой, уходящий в небытие, без надежды на возвращение.

Следующее поколение Крейцвальдов представлено тремя братьями: Николаем (род. 1925), Сергеем (род. 1927) и Фёдором (род. 1937) – сыновьями Фёдора Иоганновича и Натальи Дмитриевны Крейцвальдов. После ареста родителей их судьбы сложились трагически. Младшего Фёдора усыновил двоюродный брат матери, Николай Голосов, что спасло его от репрессий. Николай и Сергей же в октябре 1938 года были арестованы и разделили участь миллионов «детей врагов народа». Николай, сбежав из детского дома, оказался в лагере, а затем в штрафбате. Сергей, в хаосе эвакуации детдома в первые месяцы войны, попал в Курганскую тюрьму, где в 1942 году получил новый срок – 12 лет, которые провёл в лагере под Новокузнецком. После войны и перенесённой контузии Николай поселился в Гудауте, где в 1960 году скончался от сердечного приступа. Сергей, освобождённый

в 1954 году, оказался в Пензе, где с 1957 года и вплоть до самоубийства в 1960-м был пациентом психиатрической больницы. После смерти Николая трое его детей были усыновлены, сменили фамилию и со временем забыли своего отца и его род. У Сергея потомков не осталось. Таким образом, их след в истории оказался затёртым, утерянным. Единственным продолжателем рода становится младший Фёдор, который в своих мыслях и текстах пытается восстановить исчезнувшую семейную память.

Примечательно, что юридически Фёдор не является Крейцвальдом – он носит фамилию Голосов. Однако в отличие от его прадеда, сознательно отказавшегося от рода и имени, это не его выбор, а результат исторических обстоятельств, социальной реальности и трагедий времени. Тем не менее, ощущение глубинной, пусть и необоснованной, вины за исчезновение рода не оставляет Фёдора. Эта внутренняя боль заставляет его воссоздавать утраченный мир: моделировать, воображать, описывать возможные ситуации, мысли и диалоги исчезнувшей семьи, которая для него подобна целой стране, целому матерiku. В этом поиске он становится последним звеном рода, мысленно соединяясь со своим прадедом Петром Шейкеманом, пытаясь достичь того же уровня осознания и понимания судьбы, что и предок.

Так, из конкретного хроникально-исторического контекста, который во многом отражает типичную судьбу советской семьи 1930–40-х годов, вырастает метаисторический, архетипический сюжет. Это история нарушения сакрального завета одним из предков, последующего осознания вины, одиночества и, в конечном итоге, обретения индивидуального исторического сознания. Именно это сознание позволяет восстановить память о предках через создание текстов, превращая их в неоспоримые свидетельства и доказательства существования исчезнувшего рода в эпоху исторических катастроф.

С этой точки зрения Фёдор, утративший связь с родителями и ставший для них чужим сыном, парадоксальным образом оказывается ближе к повторному обретению семьи, чем его братья Николай и Сергей. Те, напротив, сознательно выбрали путь ареста, воспринимая его как единственную возможность следовать

за родителями и разделить их судьбу: «Но жить по-старому было нельзя. Нельзя было жить так же, как при них, когда их уже не было. Через неделю после ареста отца и матери от ребят во дворе, да и сами они уже знали, что их ждет. Знали, что их отправят в спецдетдом, что спецдетдом – это лагерь для детей, лагерь-школа, и, когда они вырастут и окончат его, их, скорее всего, переведут во взрослый лагерь, может быть, в тот же, где сидят отец и мать. Они пойдут за своими родителями, что это правильно, что так и должно быть, потому что родители всегда любят, когда дети идут их путем. Они понимали, что сейчас им важнее всего быть хотя бы на шаг ближе к родителям, а в спецдетдоме они будут ближе и жить будут почти так же» [2]. Они попытались последовать за родителями, надеясь идти «след в след», но время сбило их с этого пути. Николай постепенно забывает своё прошлое, растворяясь в новой жизни, а Сергей, напротив, сознательно уходит по другому пути, теряя связь с родом и его памятью.

В метафизическом контексте человеческого существования во времени жизнь Николая представляется бесплодным, бесмысленным круговоротом, верчением на карусели, где он просто работает билетером. Потеряв след семьи после ареста родителей и став «сыном врагов народа», Николай уже не обретёт настоящей опоры, а создание собственной семьи он будет воспринимать как ошибку. Страх, как ощущение тотального одиночества, оставленности и ненужности, сопровождал его всю жизнь. Страх ареста, детдома, смерти на войне, страх перед начальством порождали в нём не только осознание несправедливости времени, но и глубокое чувство безнадежности, бессмыслинности существования и невозможности изменений в жизни. Это ощущение сформировалось у Николая в первые дни тюремного заключения, когда «воронок» привёз его с братом в районное отделение милиции, где они провели три дня: «они сразу поняли, что все определилось, что от них ничего не зависит и что бы они не делали – ничего не изменится. Это было чувство, что все идет так, как может и должно идти, что ничего делать не надо...» [2]. Росший и формировавшийся вне родовых ценностей, проживший всю жизнь в атмосфере страха и несправедливости

(инвалидность, безработица, отсутствие государственной помощи, низкая самооценка), Николай в философском метаисторическом контексте романа олицетворяет судьбу человека, который потерял основы и смыслы существования в бытии. Он оказывается вне контекста хроники рода, и даже на материально-биологическом уровне продолжение рода становится невозможным. После смерти Николая его дети усыновляются другим человеком, получают иную фамилию и принимают ценностные ориентиры другого рода, что делает жизнь Николая бесплодной.

Жизнь Сергея приобретает новый смысл и поворачивает в другое русло. В водовороте первых месяцев войны он оказывается в Курганской тюрьме, деля камеру с эсерами: «Тюрьма была переполнена, что делать с мальчишкой никто не знал, документов никаких, кто он и за что сидит, тоже непонятно, штрафбат отпадал – на вид ему было никак не больше тринадцати лет, вокруг города, как на грех, ни одной колонии... его перевели к эсерам, в самую пустую камеру тюрьмы, и так же, как о них, на полтора года забыли». Год, проведённый с эсерами, становится для Сергея своеобразным обрядом посвящения. Он словно отрекается от заветов своего рода, забывает о родителях и принимает новую идеологию, новый круг близких. Для эсеров, находящихся в ожидании смерти, Сергей становится не только воплощением их настоящих и возможных детей, но и невольным судьёй их убеждений, поступков и самой жизни: «Эти рассказы и воспитали Сергея, и я думаю, что он был в большей степени сыном эсеров, чем Наты и Федора». От новых наставников Сергей получает всесторонние знания о партии эсеров, её политической программе, идеях и идеалах. Стремясь сохранить этот пласт русской истории и истории революции, после освобождения он приступает к написанию энциклопедии народничества. В своей работе Сергей опирается на два типа источников. С одной стороны, это подлинные документы эпохи: хроника становления и развития «Земли и воли», газеты (издававшиеся с 1955 года), журналы «Былое», «Современная летопись», «Каторга и ссылка», а также книги и мемуары. С другой стороны, он использует устные предания –

знания, передаваемые из поколения в поколение, от старших партийных товарищей к младшим, фиксирующие судьбу движения. Сергей делает особый упор на записи устных преданий. В течение полугода он путешествует по России, собирая свидетельства о жизни и судьбе народников. Ему и его помощникам удаётся доставить хронику до 1905 года, составить обширную библиографию движения, восстановить имена многих забытых или канувших в небытие людей. Так восстанавливается справедливость и сохраняется память о тех, кто боролся и погиб ради счастья других. В этой работе огромная заслуга Сергея: он оказался достойным памяти тех, кто в 1942 году принял его в партию эсеров и передал ему своё знание. На философско-метаисторическом уровне в его труде прослеживается глубокая проблема ценностных связей между поколениями. Сергей забывает свой род, но не отвергает знание старших, видя в нём возможность осознать себя в контексте великого исторического времени. В этом проявляется традиционалистский принцип культуры, где сын, ученик, послушник следует воле отца, авторитету наставника, вождя, Бога. Однако принцип авторитета здесь тесно связан с экзистенциальным, личностным выбором: не отрекаясь от ценностей предшественников, Сергей переосмыслияет их идеи в свете нового круга своего индивидуального существования. Именно поэтому в хронике Крейцвальдов он интересен не только как последователь эсеров, но и как их интерпретатор – человек, пытавшийся объединить идеологические поиски народовольцев с глубоко личными религиозными исканиями. Движимый несогласием, нетерпимостью к злу и греху, а также осознанием своей силы и способности изменить существующий порядок, Сергей проводит эксперимент в отделении хроников пензенской психиатрической больницы. Он стремится доказать себе, окружающему обществу и, прежде всего, своим учителям и соратникам по партии, что искоренение зла и воплощение революционных идей эсеров на практике возможно, а христианское добро может восторжествовать. Однако столкновение чистого учения с несовершенной реальностью, по мысли Сергея, неизбежно превращает борьбу добра со злом в двойствен-

ный процесс: с одной стороны, его тщательно продуманные действия приводят к положительным изменениям – руководство больницы уступает требованиям пациентов, прекращаются побои, улучшается питание. С другой стороны, в основе этого благополучия оказывается человеческая жертва – убийство отца и сына Левиных, что явно перекликается с образом Сергея Нечаева. Воплощая в реальность схемы народовольческого движения (убийство Иванова Нечаевым, судьба Николая Васильевича Клетчникова, теория «двойного предательства», провокация 6 июля 1918 года), Сергей прежде всего доказывает самому себе жизнестойкость этих идей. Однако хроникер фиксирует его заблуждение, конечным следствием которого становится самоубийство Сергея в момент его психического выздоровления.

Повторяемость исторических сценариев, проявляющаяся в больничном бунте, раскрывает авторское восприятие истории как «дурной бесконечности» – процесса, разрушающего человеческую индивидуальность, лишающего личной свободы и самостоятельного мышления. В сюжетной линии Сергея Шаров предупреждает об опасности исторических экспериментов, порождённых утопическими идеями и усиленных авторитетом учителей, которым последователи подчиняются безоговорочно. Единственным сыном и братом, способным восстановить родовую линию в истории, становится Фёдор Николаевич Голосов (Фёдор Фёдорович Крейцвальд). Во-первых, испытывая невольное чувство вины перед родителями и одиночество, он стремится сохранить историю, опыт, знания и размышления своего рода, оформляя их в документально-хроникальных записях, где каждому члену семьи посвящена отдельная папка – своя личная летопись. Во-вторых, Фёдор пытается вступить в диалог с предками – отцом и прадедом – через творчество, создавая роман о вымышленной семье, чья судьба во многом отражает путь Крейцвальдов в XX веке. Как писатель он проявляет редкую изобретательность, мысленно достраивая свою связь с родными, которых никогда не знал или не помнил. Его произведения – рассказ «Важное задание», роман «Путешествие Джона Крафта», глава «История моего рода», эссе «Семейная революция» – не только заменяют, но

и местами подменяют реальные обстоятельства жизни его семьи. Через эти тексты Фёдор обретает ощущение памяти, осознание себя как части большого, непрерывного рода. Моделируя художественный мир своих текстов, выстраивая схемы, каркасы, острова и народы, Фёдор создаёт новую реальность своего рода – реальность, преодолевающую смерть и исчезновение, обретающую слово. В этом проявляется его авторская стратегия, основанная на постмодернистском ризоматическом письме. Тексты Фёдора не просто заменяют ему утраченную реальность («мир как текст»), но и становятся инструментом восстановления памяти, обретения духовного опыта, раскрытия скрытых историей истин. В его произведениях текст превращается в комментарий к реальности, через который человек осознаёт своё место в истории и бытии. Авторская маска Фёдора Николаевича в его текстах тесно связана с образом переводчика. В его романе журналист из провинциального городка Нанкова спасает из огня рукопись путешественника Джона Крафта и переводит её на русский язык. В рассказах безымянный журналист, разбирая архив отца и деда, «переводит» их размышления в собственный текст – комментарий к настоящей реальности. Именно так рождаются произведения «Семейная революция» и «Психология русской истории». Образ переводчика играет ключевую роль в творческом мышлении Фёдора Николаевича. Повествователь Сергей, изучая архив своего приёмного отца, замечает, что ближе к концу жизни Голосов полностью отказывается от авантюрно-приключенческой линии в романе о Крафте и передаёт повествование переводчику. Такая авторская стратегия позволяет предположить, что через «перевод» Фёдор Николаевич пытался обнаружить следы своего рода, а значит, и своё место в общем историческом и онтологическом процессе развития человечества. Отсюда его пристальное внимание к русской истории, её механизмам движения, причинам и последствиям событий. Эти размышления приближают его к взглядам прадеда Петра Шейкемана. Написанное Фёдором Крейцвальдом исследование «Психология русской истории», основанное на размышлениях его прадеда и осмысленное приёмным сыном Фёдора – Сергеем, замыкает семейную хронику Крейцвальдов. Это

исследование показывает, что потомки способны самостоятельно интерпретировать идеи, смыслы и тексты своих предков. Согласно авторской мысли, жизнь отдельного представителя рода (дерево), взятая изолированно, растворяется во времени, не оставляя видимого следа – могила может быть утрачена, документы потеряны. Однако совокупная жизнь всех поколений рода (лес), как в горизонтальном, так и в вертикальном измерении истории, формирует более глубокое понимание русской истории. В этом контексте общеисторические события обретают смысл через их отражение в судьбе конкретного рода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. М.: «Прогресс», 1986. Т. 2, 453с.
2. Шаров В. След в след. М.: «АСТ», 2022, 733с.

THE FAMILY CHRONICLE AS A FORM OF GENERATIONAL HISTORICAL MEMORY IN VLADIMIR SHAROV'S NOVEL “WALK IN THE TRACKS”

A. Avakian

*Postgraduate student at the Department of Russian and World Literature, Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
aleksndra.avakyan@rau.am*

ABSTRACT

Vladimir Sharov's novel “Walk in the Tracks” is a fictional chronicle of four generations of Kreutzwald. The author enters the fate of this family during the Russian history of the twentieth century and explores the mechanisms of movement and repetition of history. The purpose of the article is to investigate the author's strategy for identifying and analyzing texts of Kreutzwald. Vladimir Sharov demonstrates the only possibility for an individual and for a family line to attain immortality through the restoration of ancestral memory by descendants.

Keywords: V. Sharov, chronicle, Russian history, pseudo-history, texts, memory.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ БАХА АХМЕДОВА

Азиза Маннабовна Балтабаева

*Д. филос.н. по специальности «филологические науки», доцент
кафедры русского литературоведения Национального
университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека,
Ташкент, Узбекистан
Eje_kurilovi4@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена актуальной проблеме идентификации лирического героя русскоязычной поэзии Баха Ахмедова. Бах Ахмедов является активным участником современного литературного процесса Узбекистана. Поэзия Баха Ахмедова реализует ключевые тенденции русскоязычной поэзии Узбекистана, а именно философское осмысление человеческой жизни, следование традициям западноевропейской поэзии, восточное осмысление непостижимости человеческого бытия. Лирический герой поэзии Баха Ахмедова отражает ведущие признаки русскоязычной поэзии Узбекистана: рефлексия, восточное осмысление бытия, мотив безумия.

Ключевые слова: русскоязычная литература Узбекистана, современный литературный процесс, лирический герой, восточное мировосприятие, поэзия, рефлексирующий герой, западноевропейские традиции.

Современный литературный процесс Узбекистана существует в различных векторах развития. В первую очередь, это национальная узбекская литература на родном языке. Современная узбекская литература имеет полижанровый характер. Другой пласт развития современной литературы Узбекистана – это особенный наднациональный феномен – русскоязычная литература, представленная поэзией, прозой и драматургией.

Русскоязычная поэзия Узбекистана традиционно развивается в соответствии с тенденциями развития современного литературного процесса Узбекистана. Бытование русскоязычной поэзии в иноязычной среде по-разному реализуется в творчестве поэтов Узбекистана. С одной стороны, происходит процесс следования литературной традиции, консервации языкового и жанрового канона; с другой – межкультурного взаимодействия, столкновения в одном тексте инокультурных реалий и элементов разнородных поэтик, появления новых жанровых разновидностей. «Отчетливо просматривается поэтическая ситуация, сложившаяся в условиях возникшего двоякого отчуждения русских: в контексте тюркоязычной культуры и со стороны России, которая из отечества, помимо воли русских писателей Средней Азии, превратилась для них в одно из соседних государств. Компенсирующим фактором становится расширение исторического пространства в художественном мире. В результате смены эпох, которая влечет за собой замещение одних критериев благополучия другими, малая предсказуемость этого процесса предстает перманентным свойством человеческого бытия. Драматические коллизии отдельной человеческой судьбы уступают место философской причастности к вечному движению. Масштабность нарратива становится эстетическим обретением русской литературы ближнего зарубежья» [1: 108].

Современная русскоязычная поэзия Узбекистана определяется новыми поэтами, вышедшими на, опустевшую было, авансцену в последние годы: Вика Осадченко, Бах Ахмедов, Николай Ильин, Алексей Кирдянов, Олеся Цай, Наталья Белоедова, Андрей Павлюк. Исследователь русскоязычной поэзии Узбекистана Н. Ильин выделяет основные условия формирования русскоязычной поэзии, такие как: «Кризис традиционных идеологий и идеологических систем, обостренная напряженность международной политической ситуации, неупорядоченность и неустройство многих сторон социальной и общественной жизни, а также отмечает преобладание пессимистических настроений в литературно-поэ-

тических произведениях, представляемых ежегодно на международные поэтические конкурсы, уверенно подтверждает доминирование минорных тонов в поэтическом сознании авторов» [2].

Важную роль в литературной жизни Узбекистана безусловно играет единственный толстый русскоязычный научно-литературный журнал «Звезда Востока», на страницах которого периодически издаются литературно-поэтические произведения русскоязычных поэтов Узбекистана. При содействии заместителя редактора журнала «Звезда Востока» К.И. Панченко был издан поэтический сборник русскоязычной поэзии Узбекистана «Доира», в котором собраны наиболее значительные поэтические произведения современной русскоязычной литературы Узбекистана. Так, ключевыми поэтами данного сборника являются Бах Ахмедов, Виктория Осадченко и Николай Ильин.

Стихотворения Баха Ахмедова открывают сборник и представлены 11 произведениями. В данной статье мы проанализируем 4 стихотворения цикла. Первое стихотворение «Рассуждайте нежно и тревожно» носит философский характер. Лирический герой рассуждает о скоротечности и бессмыслиности жизни: «Жизнь пуста и потому возможна, / Как часы на полотне Дали» [3]. Сравнение жизненного цикла с картиной сюрреалиста Дали сводится к фразе Гераклита: «Все течет, все меняется». Как известно, этот философ полагал, что время измеряется течением мыслей. Именно поэтому на картине Дали изобразил часы плавящимися. Русскоязычный поэт Б. Ахмедов развивает идею Дали об изменчивости жизни, расширяя ее, включая мотив безумия: «и безумье – лучший друг надежды / и надежда предана судьбе» [3]. Мотив безумия продолжает философию Гераклита об изменении жизни течением мыслей. По Ахмедову, мысли в своем безумном беге меняют жизнь, в итоге приводя к одиночеству: «Кто тебя спасет и кто согреет / Кто уснет устало на груди?» [3]. Стихотворение «Рассуждайте нежно и тревожно» посвящено вечному вопросу человека о смысле существования и наполнено пессимистическими настроениями, что позволяет сделать вывод об элегическом жанре стихотворения.

Стихотворение «Английская погода, легкий бриз» продолжает идею постижения жизни человеком. Ключевым в стихотворении является образ усталого ангела, которому открыты все мысли человечества: «он слышит наши мысли напрямик / и он устал от этого потока» [3]. Традиционно образ ангела в библейской мифологии занимает третий круг приближенных к богу. Именно ангелы выполняют роль посредника и защитника человека.

Однако, поэт трансформирует образ ангела в стихотворении, наделяя его человеческими чертами:

*Как много человеческого в нем!..
В его глазах, слезящихся от ветра.
И в том, как он грустит, и даже в том,
Что сам не знает точного ответа* [3].

Ангел, единственный в мире, обладает способностью знать все ответы, но, как все люди, он обладает способностью сомневаться в выборе. Жизнь остается непостижимой в своей бесконечности даже для небесных существ.

В стихотворении «Осколки разбитых иллюзий» вновь появляется мотив быстротечности жизни. Лирический герой находится на перепутье, в моменте переосмыслиния своего жизненного пути: «Осколки разбитых иллюзий / сильнее зажми в кулаке» [3]. Жизнь состоит из иллюзий, которые со временем исчезают и этот опыт прозрения от обмана является самым ценным для человека. Лирический герой обретает этот драгоценный опыт и продолжает свой путь: «Мы – небо, мы – бездны, мы – реки / Мы – боль от прозрений чужих» [3]. Каждый поступок лирического героя – это шаг к концу пути, к окончанию жизненного цикла: «Но выбора нет, и навстречу / летит ослепительный свет». Впервые в этом стихотворении появляется мотив наследия – того, что останется после нас: «Мы то, что останется речью / от наших обугленных тел» [3]. Безусловно для поэта важно оставить после себя слово и данный тезис декларируется в финальных строках стихотворения, однако метафора «обугленные тела» за-

вершает мысль лирического героя о пути-освобождении от обмана благодаря огню. Огонь сжигает все иллюзии, обманы, все ненастоящее, сохранив только главное – слова поэта.

Завершающим стихотворением Баха Ахмедова, включенным в сборник «Доира», является стихотворение «Еще немного, много снега». В данном стихотворении ключевыми образами являются образ часов и образ снега (зимы). Данные образы перекликаются с предыдущими образами из других проанализированных стихотворений и завершают концептосферу лирики Б. Ахмедова в этом сборнике.

Образ снега символизирует холод, застывшее состояние природы – смерть. Данный образ связан с образом февраля – третьего и заключительного месяца зимы, то есть некоего финала. Далее в стихотворении появляется образ остановившихся часов в снегу: «Часы в снегу остановились / Замерзло время, мир затих» [3]. Часы – это жизненный цикл человека, то время, что отведено ему на земле. Остановившиеся часы в снегу (зимой) символизируют смерть человека. Именно в момент тишины – остановки жизненного пути человеку открывается смысл жизни: «И кажется, услышишь вдруг / простой мотив преодоленья / непостигаемых разлук» [3]. Таким образом, в стихотворении «Еще немного, много снега» раскрывается тема постижения человеком смысла жизни, который открывается ему только перед смертью.

Проанализировав ключевые стихотворения цикла, входящего в сборник «Доира», можно отметить специфические черты лирического героя русскоязычной поэзии Баха Ахмедова.

Так, лирический герой – думающий, рефлексирующий герой, он неоднократно возвращается к философским вопросам бытия. В стихотворениях Баха Ахмедова душевные поиски смысла жизни лирическим героем приводят его к безумию, что также можно отнести к его признакам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркова Т.Н. Русская литература по ту сторону границы // «Русская литература в России и в мире», вып.10 (1). Улан-Удэ, 2015, 108с.

2. Ильин Н. Своеобразие элегической поэзии Баха Ахмедова. [Эл. ресурс] Режим доступа: https://kultura.uz/view_2_r_13533.html (Дата последнего обращения: 05.11.2024г.).
3. Доира. Современная поэзия Узбекистана / Сост. Р.Н. Крапаней. Ташкент, 2021.

THE LYRICAL HERO IN BACH AKHMEDOV'S RUSSIAN-LANGUAGE POETRY

A. Baltabayeva

PhD, Associate Professor at the Department of Russian Literature

sciences of National universitet of Uzbekistan named Mirzo

Ulugbek,

Tashkent, Uzbekistan

Eje_kurilovi4@mail.ru

ABSTRACT

The article is devoted to the current problem of identifying the lyrical hero of Russian-language poetry Bach Akhmedov. Bakh Akhmedov is an active participant in the modern literary process of Uzbekistan. The poetry of Bach Akhmedov implements the key trends of Russian-language poetry in Uzbekistan, namely, a philosophical understanding of human life, following the traditions of Western European poetry, an eastern understanding of the incomprehensibility of human existence. The lyrical hero of Bach Akhmedov's poetry reflects the leading features of Russian-language poetry of Uzbekistan: reflection, oriental understanding of existence, the motive of madness.

Keywords: Russian-language literature of Uzbekistan, modern literary process, lyrical hero, Eastern worldview, poetry, reflective hero, Western European traditions.

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ «ГАМЛЕТА» ШЕКСПИРА В РАССМОТРЕНИИ И ОЦЕНКАХ В.Г. БЕЛИНСКОГО

Наталья Кареновна Гончар-Ханджян

ORCID: 0009-0002-5462-8509

*К.ф.н., доцент. Доцент кафедры русской и мировой
литературы и культуры РАУ,*

*Доцент кафедры зарубежной литературы ЕГУ, Ереван,
Армения*

natalie.goncharhanjyan@ysu.am

АННОТАЦИЯ

В истории русской переводной литературы особое и очень значительное место принадлежит обращениям к творчеству Шекспира. Созданные уже в первой половине XIX века русские переводы трагедии «Гамлет» стали крупным литературно-культурным событием, завладели вниманием и читателя, и театральной публики. Свою роль в этом сыграли и отклики В.Г. Белинского в целом ряде статей, дающих критико-аналитический разбор и оценку переводов М. Вронченко, Н. Полевого, А. Кронеберга. Примечательно, что именно в сравнении этих переводов, их целей и принципов выдвигаются критиком основные положения, развитые в дальнейшем теорией перевода.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, русский перевод, Белинский, теория, оценка.

Впервые «Гамлет» пришел к русскому читателю и на русскую сцену во второй половине XVIII века – еще не в переводе как таковом, а в вольной переделке с французского, принадлежащей одному из крупнейших представителей русского классицизма, автору, в частности, целого ряда стихотворных трагедий А.В. Сумарокову. В начале XIX века в России, в образованной и, конкретно, в литературной среде Шекспира со все возрастающим

интересом читают в оригинале и во французских переводах. Расстет и становится все серьезнее и значительнее внимание к Шекспиру в литературной периодике. Соответственно, культурной элитой России все более ощущается необходимость и потребность в ознакомлении с творчеством английского гения широких читательских слоев, а это значит, что приходит время создания русских переводов с оригинала, верных ему, его содержанию, строю, форме. Выбор тех, кто берется за решение этой достаточно трудной творческой задачи, падает в первую очередь на уже овладевшую умами в России трагедию «Гамлет».

Значительным литературным событием становится издание в 1828г. в Санкт-Петербурге первого перевода «Гамлета», созданного М.П. Вронченко. Военный геодезист, окончивший службу в чине генерал-майора, автор ряда географических сочинений, Михаил Павлович Вронченко принадлежал к существовавшей в России в XIX веке категории переводчиков, совмещавших со служебно-профессиональной деятельностью – как любимое, отвечающее их духовным запросам дело, – увлеченную творческую работу в области литературного перевода. При том уровне владения европейскими языками, какой сложился в дворянской культуре России, заинтересованное внимание к европейской литературе, чтение и увлечение ее произведениями было явлением естественным. Естественным было и стремление дать жизнь этим произведениям на русском языке, возбудить интерес к ним многих читателей, этой цели посвятить свои литературно-творческие возможности. Можно сказать, что Вронченко стал первопроходцем в такого рода переводческой деятельности. Среди созданных в течение лет стихотворных его переводов произведения Байрона (в частности, драматическая поэма «Манфред», видения «Сон», «Мрак» и др.), стихотворения из «Ирландских песен» Томаса Мура, основные части поэм Мицкевича «Дзяды» и «Конрад Валленрод», кроме «Гамлета», также «Макбет» и отрывки из других пьес Шекспира и, наконец, «Фауст» Гете, изданный в 1844г. в стихотворном переводе первой части и в прозаическом переложении второй.

Как переводчик Вронченко руководствовался новаторским для его времени принципом максимального приближения к оригиналу. Он первым воссоздал шекспировского «Гамлета» на русском без каких-либо произвольных изменений, что было характерно для распространенных в начале века переводов-переделок с французского, стремясь при этом, по его же словам, решительно преодолев боязнь показаться странным, удержать сколько возможно необыкновенный его (т.е. Шекспира) способ выражения мыслей, часто столь же необыкновенных» [3: 35].

Свои переводческие принципы Вронченко изложил в предпосланном пьесе тексте «От переводчика». В них сказалась тенденция к буквализму, вполне понятная в ту, еще раннюю, пору становления русского искусства художественного и, в частности, поэтического перевода. Вот некоторые из установок Вронченко:

«1. Переводить стихи стихами, прозу прозою сколько возможно ближе к подлиннику (не изменения ни мыслей, ни порядка их), даже насчет гладкости русских стихов, непри обыкших заключать в себе частицы речи, для простоты непринужденного, неотрывистого Шекспирова слога необходимые».

2. В выражениях быть верным, не оскорбляя, однако ж, благопристойности и приличия...

3. Игру слов передавать даже на счет верности в изложении заключающейся в ней мысли, если мысль сия сама по себе незначительна.

4. В местах неясных и сомнительных советоваться со всеми комментаторами и следовать толкованию вероятнейшему...

5. Помещать в примечаниях все могущее послужить к пояснению текста» [3: 38].

В заключение он писал: «Переводя почти всегда стих в стих, часто слово в слово, допуская выражения малоупотребительные, я старался доставить моим соотечественникам сколь возможно точнейшую копию Гамлета Шекспира; но для меня должно было сохранить красоты, почти неподражаемые – а в сем-то именно нельзя и ручаться» [3: 38].

И современная переводчику критика, и в дальнейшем историки-исследователи русского искусства перевода отмечали как

слабые, так и сильные стороны перевода Вронченко, но все единодушны в признании большого значения самого факта состоявшегося «русского» Гамлета, ибо, как сказал один из современников, «не читавшие подлинника только теперь постигнули, что такое Гамлет и его судьба». А в высказывании Тургенева, «его переводы всегда приносили большую пользу, они знакомили публику с произведениями замечательными, возбуждая и поощряя других; его «Макбет», его «Гамлет» отличаются довольно определенным колоритом; мы не можем забыть, что любовь к Шекспиру собственно *им* возбуждена в кругу читателей» [4: 234]. Белинский, откликавшийся на все появлявшиеся в его время переводы «Гамлета», в одной из статей, поручился как раз за то, что Вронченко где-то удается даже сохранить «почти неподражаемые» шекспировские красоты. «Вообще там, где драматизм переходит в лиризм и требует художественных форм, — писал он, — с г. Вронченко невозможно бороться» [3: 41]. В другой статье великий критик так подытожил свою оценку этого перевода: «В переводе “Гамлета” Вронченко, конечно, есть свои недостатки, потому что совершенного ничего не бывает в делах человеческих, и “совершенные” переводы гораздо менее возможны, чем совершенные оригинальные произведения; но в то же время перевод “Гамлета” Вронченко отличается достоинствами великими: в нем веет духом Шекспира и передается верно глубокий смысл создания, а не буква» [2: 213].

А спустя полтора века после появления «Гамлета» в переводе Вронченко, уже в наше время, историк русского художественного перевода Ю.Д. Левин, характеризуя его, отмечает целый ряд достоинств, приводя тому и подтверждающие выдержки из текста, читая сегодня которые мы можем убедиться в поэтической отзывчивости переводчика и в естественном звучании этого отзыва в русском стихе и речи. «Это был первый русский точный перевод пьесы Шекспира, — пишет он, — сделанный с оригинала. Вронченко, как правило, стремился донести до читателя шекспировскую мысль во всей ее сложности, глубине и значительности. В лучших местах своего перевода ему удалось, соблюдая точ-

ность в передаче мысли, сохранить дух и поэтическую силу подлинника» [3: 41]. Прочитаем приведенную в качестве примера речь Гамлете к Лаэрту на могиле Офелии:

*Скажи, что хочешь сделать ты? – Сражаться,
Лить слезы, в грудь разить себя, поститься,
Пить острый оцет, крокодилов жрать?
Я тож хочу! – или стенать ты станешь,
В досаду мне к ней бросишься в могилу, –
Вели зарыть себя – и я зароюсь!..*

В том, что Вронченко особенно удавались лирические места трагедии, что в них он «достигал высокой поэтичности» убеждает и другой пример – слова тени к Гамлете:

*Я дух бесплотный твоего отца;
Я осужден блуждать во мраке ночи,
А днем в огне томиться гладом, жаждой,
Пока мои земные преступленья
Не выгорят в мучениях. О, если б
Я властен был открыть тебе все тайны
Моей темницы. Лучшее бы слово
Сей повести тебе взорвало сердце,
Оледенило кровь и оба глаза.
Как две звезды, истогнуло из мест их,
И расправив твои густые кудри,
Поставило б отдельно каждый волос,
Как гневного щетину дикобраза.*

По приведенным выдержкам мы видим, как умело передает переводчик сложные шекспировские метафоры, как выразительно и как ровно выстраивает он стихотворную речь, и думается, вполне можем разделить заключение Ю.Д. Левина о том, что в переводе Вронченко «впервые Шекспир, направленный русским читателям, заговорил приличествующим языком» [3: 42].

Десятью годами позже в другом переводе – Николая Алексеевича Полевого, – «Гамлет» выходит на русскую театральную

сцену, становится достоянием широкой публики. Крупный, многосторонний деятель русской литературы 1820–30-ых годов, издатель наиболее передового в эти годы журнала «Московский телеграф», Николай Полевой систематически знакомил читателей своего журнала с иностранной литературой, сам переводил многое с английского, немецкого, французского – Вальтера Скотта, Байрона, Шиллера, Гофмана и других. Его перевод «Гамлета» и поставленный по этому переводу спектакль с выдающимся русским трагиком того времени Молчановым в главной роли имел огромный успех. Белинский на это событие отозвался большой статьей, в которой подробно рассмотрел и оценил перевод Полевого, а главное – определил его значение в культурной жизни российского общества. Примечательно, что именно в статье, посвященной этому переводу, по характеру и значению приводя с ним в сравнение и перевод Вронченко, Белинский формулирует те фундаментальные положения, которые лягут в основу развивавшейся в дальнейшем в России и в XX веке уже сформировавшейся теории художественного перевода. Белинский проводит здесь различие двух родов перевода: «один, имеющий целью по возможности заменение подлинника и в художественном, и в историческом, и в литературном отношениях, другой, имеющий целью ознакомление публики с великим драматургом» [1: 41]. К первому разряду он относит перевод Вронченко, независимо от того, насколько он удался в художественном отношении, при этом отмечает и то, что в нем есть «многие прекрасно переданные места», что во всех лирических местах Вронченко «вполне уловил могучую поэзию Шекспира». Ко второму разряду он относит перевод Полевого, не принадлежащий к числу художественных: это перевод, по определению критика, поэтический – с большими достоинствами, но и с большими недостатками. Важнейшее достоинство то, что «в переводе Полевого везде видна свобода, видно, что он старался передать дух, а не букву. Поэтому иногда отдаляясь от подлинника, он этим самым верно выражает его; в этом и заключается тайна переводов /... / Близость состоит в передании не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до

такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же, как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального» [1: 41–42]. Огромную заслугу этого, по его оценке, «прекрасного, поэтического перевода», имевшего «полный успех», Белинский справедливо усматривает в том, что он сумел выполнить задачу великой важности: «Утвердить в России славу имени Шекспира, утвердить и распространить ее не в одном литературном кругу, но во всем читающем и посещающем театр обществе» [1: 39, 40].

В заключение отметим, что за представленными выше первыми двумя переводами «Гамлете» в XIX веке последовало более десятка полных его переводов на русский, а также многие переводы отдельных сцен, монологов, отрывков. Освоение же русским языком, русским стихом, русской сценой произведений Шекспира и, в частности, трагедии «Гамлет» послужило своего рода школой совершенствования и русского искусства перевода, и русского театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Белинский В.Г. «Гамлет, принц датский»: Драматическое представление. Соч. В. Шекспира / Пер. с англ. Н. Полевого // Перевод – средство взаимного сближения народов.* М.: «Прогресс», 1987.
2. *Белинский В.Г. «Гамлет»: Трагедия В. Шекспира / Пер. А. Кронеберга // Н.А. Гончар, Н.К. Гончар-Ханджян. Русские переводчики XVIII–XIX веков.* Ер.: Изд-во ЕГУ, 2008.
3. *Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода.* Л.: «Наука», 1985.
4. *Тургенев И.С. «Фауст»: Трагедия. Соч. Гете / Пер. М. Вронченко // И.С. Тургенев Полн. собр. соч. и писем: В 30-ти т. Т.1. М.: «Наука», 1978.*

RUSSIAN TRANSLATIONS OF SHAKESPEARE'S "HAMLET" IN V.G. BELINSKY'S CONSIDERATION AND EVALUATIONN

Gonchar-Khanjyan

ORCID: 0009-0002-5462-8509

PhD, Associate Professor,

Associate Professor at the Department of Russian and Foreign

Literature and Culture of RAU,

Associate Professor at the Department of Foreign Literature of YSU,

Yerevan, Armenia

natalie.goncharkhanjyan@ysu.am

ABSTRACT

In the history of Russian literature, translations of Shakespeare's tragedies have often been at the center of literary-critical debate. This article examines how V.G. Belinsky considered and evaluated Russian translations of Hamlet, outlining his criteria for adequacy and artistry, his view of the translator's task, and the influence of his criticism on subsequent translation practice. Particular attention is paid to Belinsky's assessments in the first half of the nineteenth century, which anticipated principles later developed in Russian translation theory.

Keywords: Shakespeare, Hamlet, Russian translation, Belinsky, theory, evaluation.

РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В АСПЕКТЕ ЛИНГВОКРАЕВЕДЕНИЯ НА ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЕЧЕРАХ В ИНЖЕНЕРНОМ ВУЗЕ

Ольга Антоновна Гордиенко,

*К. пед. н, доцент кафедры русского языка
Кубанского государственного технологического университета,
Краснодар, Россия
gordienko-olga@yandex.ru*

Елена Николаевна Мизенко

*Аспирант Кубанского государственного технологического
университета, Краснодар, Россия
men2010ua@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

Цель литературных вечеров в неязыковом вузе – прочесть классическую литературу в привязке к малой родине, её природе, к образу молодого человека, каким его увидели знаменитые писатели, побывавшие в этих местах. Рассматривается Кубань и Северный Кавказ, пребывание здесь А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, выявляется их единый подход к видению Кавказа, к изображению положительного героя.

Ключевые слова: лингвокраеведение, русская классическая литература, положительный герой, природа, инженерный вуз.

В сетке часов инженерного вуза не предусматривается продолжения знакомства обучающихся с русской классической литературой, поэтому следует прибегать к хорошо известной методике её изучения – к проведению литературных вечеров. При этом следует привлекать на такие вечера и российских, и иностранных студентов, но предварительно выравнивать их знания в

области русской классической литературы насколько это возможно, используя специальные учебные пособия для иностранцев.

Знакомство с классической русской литературой в жизни человека начинается достаточно рано, когда ребёнок ещё не может осмыслить всего богатства языка и сюжетного совершенства литературного произведения, понять сложную палитру чувств героев. Поэтому следует вводить в вузе повторное прочтение литературных произведений, давая возможность познакомиться с ними в ином ракурсе, прочесть их с иных позиций, например региональных.

Южный регион России уникален в этом плане тем, что здесь побывали в своё время самые известные писатели. Их произведения, написанные о Северном Кавказе и Кубани, дают возможность узнать об этих местах то, что жителям Южного региона позволит по-иному увидеть свою малую родину, явившуюся в романтически талантливом блеске гения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, А.С. Грибоедова.

Здесь мы вступаем в лингвогорегионоведческий аспект изучения классической литературы. Но если этот аспект методически разработан для школьников Кубани и является дополнением к основному школьному курсу русской классической литературы, то для иностранных студентов из ближнего зарубежья и для студентов из других регионов России, поступивших в инженерный вуз Кубани, региональный подход к изучению классической литературы представляется новым и актуальным [1, 2, 3, 5]. Он позволяет увидеть, понять и оценить свою новую малую родину (место прохождения учёбы в вузе), а время ценностного становления личности как раз связано с периодом взросления и обретения профессии. Также в это время важен опыт понимания того, что есть любовь, дружба, верность и другие прекрасные качества, к которым всегда обращается классическая литература.

Аспект лингвогорегионоведения для иностранных студентов из ближнего зарубежья реализуется на занятиях по русскому языку как иностранному с привлечением пособия «Русская клас-

сическая литература для иностранных студентов из СНГ. Северный Кавказ и Кубань в творчестве А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова» [4], а российские студенты, оканчивавшие школу не на Кубани, получают это пособие на занятиях по русскому языку и культуре речи для самостоятельного ознакомления с его материалами. В итоге все три категории студентов инженерного вуза (оканчивавшие русскую школу на Юге России, в других регионах и оканчивавшие национальную школу, где обращалось определённое внимание на знакомство с русской классической литературой) приглашаются на литературный вечер, на котором организовано обсуждение отдельных произведений, в основном не входивших в школьную программу, но очень много дающих для понимания малой родины – Юга России.

Программа литературного вечера должна осветить идею малой родины в двух аспектах. Первый аспект – восхищение её красотой.

Красота Северного Кавказа отразилась в стихотворении А.С. Грибоедова «Делёж добычи» (второе название – «Хищники на Чегеме»):

*Та же в небе синева,
Те же льдяные * громады,
Те же с рёвом ** водопады,
Та же дикость ***, красота
По ущельям **** разлита ****!*

Для иностранного студента, читающего это стихотворение на занятии по русскому языку, предлагаются комментарии отмеченных звёздочками слов. А для приезжих студентов разъясняется второе название стихотворения, в котором есть слово «Чегем» – название местной реки и одновременно ущелья, по которому она течёт. Здесь было возведено казачье укрепление «Каменный мост», названное так по удивительному природному явлению – естественным каменным мостам через реку. Река проточила в толще известняка (основы скалы) русло, а верхняя часть скалы преобразовалась в каменные арки – мосты, по которым мог

переехать через реку всадник на лошади. Именно в этом укреплении А.С. Грибоедов и написал стихотворение «Делёж добычи», или «Хищники на Чегеме». Сейчас на месте этого укрепления расположен хорошо известный на Кубани посёлок Каменномостский, который имеет и второе название – Хаджок.

Рассказать другому об истории своего места жительства, а тем более показать уникальные фотографии природных каменных мостов, всегда увлекательно. И сразу становится понятно, что за кручи, ущелья, водопады, ледяные горы-громады описал поэт, почему они названы дикими. Эта дикая природа восхищает, авторские впечатления от горной местности становятся близкими и понятными.

Практически теми же словами говорит о горной местности Северного Кавказа А.С. Пушкин в эпилоге поэмы-сказки «Руслан и Людмила»:

На скате каменных стремнин^{},
Питаюсь чувствами немыми^{**}
И чудной прелестью картин
Природы дикой и угрюмой^{***}.*

Здесь передано то же самое впечатление: дикие стремнины (скалистые ущелья, обрывы), которые так поразили и А.С. Грибоедова. В пособии [4: 61–63] приведены завораживающие фотографии подобных мест, рождающие сказку. И этой сказкой «У лукоморья дуб зелёный» А.С. Пушкина с иллюстрациями художника Николая Кочергина делятся с иностранными студентами их российским одногруппники, которые бывали на лукоморье, описанном Пушкиным, видели выступающий в виде лука берег моря, где сходятся Чёрное и Азовское моря.

Интересно отметить, что и М.Ю. Лермонтов, говоря о Кавказе, употреблял в стихотворении «Утро на Кавказе» эпитет «дикий»:

*Светает – вьется дикой пеленой
Вокруг лесистых гор туман ночной...*

Представление поэтов средней полосы России о горном пейзаже, как можно видеть, всегда сопровождается эпитетом «дикий» или «дикость». Так подчёркивается основное отличие природы Кавказа, но оно не несёт отрицательного значения, а передаёт чувство восхищения.

Второй аспект обращения к изображению малой родины – положительный герой, рождённый гением поэта, находящегося в то время на Кавказе. Так, в Грузии, в Тифлисе, А.С. Грибоедов начал работать над сатирической комедией «Горе от ума» и описал словами Софьи своего положительного героя (Чацкого) следующим образом:

Остер, умен, красноречив,
В друзьях особенно счастлив.*

О себе самом и своих идеалах Чацкий говорит современно и понятно для студентов:

*Не требуя ни мест, ни повышенья в чин,
В науки он вперит ум, алчущий познаний*;
Или в душе его сам Бог возбудит жар**
К искусствам творческим, высоким и прекрасным...*

Как можно видеть, студент времён А.С. Грибоедова (начала XIXв.) и современный студент идентичны: весёлый характер, общительность, острый ум, желание творчески подходить к учёбе. И хотя поэт идёт от противного, давая характеристику положительного героя с позиций обиженной Софьи, читатель всё равно видит его как открытого, распахнутого по отношению к миру человека, но попавшего в сети невежества.

А.С. Пушкин (также в начале XIXв.), переехав в Одессу под начальство графа Воронцова, выводит его как антигероя, который выступает как зеркальное отражение авторского взгляда на героя положительного:

*Он не хранил в своём запасе
Глубоких замыслов и дум;
Имел он не блестящий ум,
Душой не слишком был отважен;
Зато был сух*, учтив и важен.*

Если прочитать эту характеристику графа Воронцова «наоборот», то мы получим образ положительного героя: человек умный, мягкий, отзывчивый и в то же время смелый, строящий благородные планы на будущее. Таков и сам А.С. Пушкин времён восстания декабристов.

Находясь на Кубани в 1820г., А.С. Пушкин задумывает поэму о местном юноше, горце Тазите, которую называет именем своего героя. И опять образ положительного героя как бы спрятан, он преподносится читателю как антигерой, что соответствует мнению жителя гор:

Где же, — мыслит он, — в нем плод наук,
Отважность, хитрость и проворство**,
Лукавый ум*** и сила рук?
В нем только лень и непокорство****.*

.....

*Он только знает без трудов
Внимать волнам*****, глядеть на звезды,
А не в набегах отбивать
Коней с ногайскими быками*****
И с боя взятыми рабами*****
Суда в Анапе***** нагружать.*

Антигерой выдвигает свои социальные ожидания и выступает резонёром авторского видения положительного героя. Тазит на самом деле честен, романтичен, отрицательно относится к насилиственным мерам воздействия на других людей.

Антигерой М.Ю. Лермонтова в стихотворении «Дума» воплощает представление автора об идеале через осознание героем бессмыслинности бытия, невозможности достижения хорошо осознаваемого автором нравственного идеала:

*К добру и злу постыдно равнодушины,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушины
И перед властию – презренные рабы.*

.....

*Мы иссушали ум наукою бесплодной,
Тая завистливо от близких и друзей
Надежды лучшие и голос благородный
Неверием осмеянных страстей.*

Читай наоборот – и получишь положительный образ. Именно это действие должны произвести участники литературного вечера. Прийти они должны ещё и к выводу о том, что в XIX в. остро стоял вопрос об идеале, который по цензурным соображениям поэт не мог напрямую выразить в своём стихотворении. Из курса литературы студентам хорошо известна судьба русских классиков, которые в конце концов стали жертвами царской власти.

Именно побывав на территории свободного от крепостничества Северного Кавказа, поэты-классики сумели заявить о своём гуманистическом идеале, хотя бы воспользовавшись антигероем как резонёром авторской позиции.

Классики всегда современны, поскольку говорят о нас самих. Но до их мировидения нужно сознательно дорасти, поэтому к классикам надо возвращаться в течение жизни. Такое возвращение можно организовать разными путями. Наиболее приемлемый путь для студенческого контингента неязыкового вуза тот, который связан с малой родиной (лингвокраеведческий). Человеку интересно всё, что связано лично с ним: его ближайшее окружение, место, где он живёт, его история, великие имена, которые с ним связаны. Именно этот интерес можно использовать для возвращения в вузе к классической литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордиенко О.А. Аксиологический подход к преподаванию иностранным студентам русского языка и литературы в поликультурном пространстве Северного Кавказа // Русский язык и ономастика в поликультурном образовательном пространстве Юга России и Северного Кавказа: проблемы и перспективы / Сб. мат. XI Междунар. научной конф., посвящ. памяти Засл. деятеля науки Адыгеи Розы Юсуфовны Намитоковой. Майкоп, 20–23 дек. 2017г. Майкоп: Изд-во: «Магарин О.Г.», 2017. СС. 149–152.
2. Гордиенко О.А., Зиньковская В.Е. Формирование культурологической компетенции иностранных студентов с использованием краеведческих материалов // Научный журнал «Теория и практика общественного развития», № 17. СС. 176–178.
3. Гордиенко О.А., Зиньковская В.Е. Художественный текст как учебный в аспекте лингвокультуры // «Фундаментальные исследования», № 9, 2012. Ч. 3. М.: Изд-во «Академия естествознания». СС. 694–697.
4. Русская классическая литература для иностранных студентов из СНГ. Северный Кавказ и Кубань в творчестве А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова: Учебное пособие / Сост. О.А. Гордиенко [и др.]. Под ред. Т.Л. Шапошниковой; ФГБОУ ВО «КубГТУ». Краснодар: Изд. дом «ЮГ», 2020, 250с.
5. Шапошникова Т.Л., Трунова Е.А., Гордиенко О.А., Егорова А.Ю. Востребованность в студенческом возрасте обращения к гуманистическим идеям художественной литературы как результат и направленность духовного воспитания // «Современные проблемы науки и образования», № 5, 2019. С. 64.

RUSSIAN CLASSICAL LITERATURE IN THE ASPECT OF IN- GUiSTIC REGIONAL STUDIES AT LITERARY EVENINGS IN AN ENGINEERING UNIVERSITY

O. Gordienko,

gordienko-olga@yandex.ru,

*PhD in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Russian
Language, Kuban State Technological University,*

Krasnodar, Russia

E. Mizenko

men2010ua@gmail.com

*Postgraduate Student at Kuban State Technological University,
Krasnodar, Russia*

ABSTRACT

The article discusses the role of literary evenings in non-linguistic universities as a means of connecting Russian classical literature with local history, nature, and the image of youth depicted by prominent writers who visited the region. The study focuses on Kuban and the North Caucasus, highlighting the impressions of A.S. Griboedov, A.S. Pushkin, and M.Yu. Lermontov. A unified perspective of these authors is revealed in their depictions of the Caucasus and the positive hero. The article emphasizes the educational value of such events for both Russian and foreign students, while also addressing the methodological challenges of teaching classical literature outside philological faculties.

Keywords: linguistic regional studies, Russian classical literature, positive hero, nature, engineering university.

МЕХАНИЗМ ФОРМИРОВАНИЯ СМЫСЛА ЭПИТЕТНОГО КОМПЛЕКСА

Сергей Анатольевич Губанов

*Д.ф.н., профессор кафедры философии ПГУТИ, Россия, Самара
gubanov5@rambler.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается проблема образования смысловых отношений в рамках эпитетного комплекса, которые устанавливаются между признаком и его элементом и определяемым словом. Отмечается, что основой атрибутивных значений является соположение ментальных пространств компонентов эпитетного комплекса, что приводит к семантическим сдвигам в значении атрибута.

Ключевые слова: эпитет, эпитетология, эпитетный комплекс, семантика.

Эпитетный комплекс все чаще становится предметом научного внимания лингвистов, литературоведов, культурологов, когнитивистов. Ученых интересует несколько аспектов изучения данного явления, а именно: с точки зрения когнитивистики, каким образом происходит наделение признаком того или иного объекта, каковы механизмы выбора свойства и его закрепления за объектом; с позиции лингвистики актуализируется проблема семантических преобразований в рамках эпитетного единства, изменение значения признакового элемента за счет трансформации его отнесенности к иному объекту и сочетаемостных свойств.

Изучение идиостиля и идиолекта не может обойтись без исследования специфики авторского мышления, вследствие чего актуальным является вопрос о закономерных, частотных языковых средствах, участвующих в вербализации доминантных для писателя смыслов. На наш взгляд, одним из таких центральных

механизмов, позволяющих выявить специфику идиостиля, выступает атрибутивный, шире – признаковый комплекс, или эпитетный комплекс.

Следует уточнить, что в работе эпитет понимается не в качестве тропа, средства художественной выразительности, «орнаментального» компонента идиолекта, но в качестве вербализатора ментальной процедуры наделения признаком, отчего его сущность и функционал намного расширяются. Эпитет неизменно присутствует в сочетании с определяемым им словом, субстантивом, поэтому его анализ всегда расширяется до минимум двух компонентов эпитетного ряда. Единство эпитета (признакового элемента) и определяемого им слова (объекта эпитетации) номинируется эпитетным комплексом. Такого рода единство неслучайно, поскольку авторская интенция способствует сближению в рамках одного словосочетания предмета и его признака. При этом признак может быть как внутренне присущим этому объекту, так и совершенно далеким ему. В связи с этим необходимо отметить, что эпитетный комплекс – не чисто лингвистическое, но и когнитивное понятие; он представляет собой ментально-вербальное единство двух компонентов признакового словосочетания, существующее здесь и сейчас.

Исходя из признания эпитетного комплекса ментально-вербальной единицей идиостиля, встает вопрос о принципах формирования эпитетного значения, механизмах эпитетации. Существуют более традиционные идиостили, мало экспериментирующие с лексико-семантической сочетаемостью языковых единиц, остающихся в рамках общепоэтического словоупотребления. Однако в большинстве случаев наблюдается авторская, идиостильная образная, окказиональная интерпретация признаков объектов, в результате чего эпитетация происходит нестандартным способом.

Эпитетный комплекс выступает когнитивным понятием, поэтому изучается когнитивной лингвистикой, что расширяет понимание эпитета, делая его базовым элементом идиостиля [1, 2, 4, 5]. Семантическая природа прилагательных, составляющих ядерную часть признаковых элементов эпитетного комплекса,

многократно описывалась лингвистами, отметившими зыбкость, неустойчивость, «относительность» их значения [3, 6, 7, 8].

Формирование эпитетных комплексов происходит постоянно, поскольку потребность в характеристике объектов является основной логической операцией. Традиционной эпитетацией следует признать ту, в рамках которой объекту приписываются «подтвержденные опытом» свойства, эталонные, известные всем; считается, что они и есть объективные свойства предмета (*стеклянная дверь*). Однако в речи часто имеет место оценочное суждение, в котором будут содергаться далеко не объективные свойства объекта, а преимущественно те, что подмечены, выделены субъектом речи (*душная комната; уютная комната; темная комната*). В данном случае речь идет о семантическом сдвиге в эпитетном комплексе, проявляющемся в том, что признаковый элемент подбирается, исходя из нужного говорящему критерия (*темная комната* – в отличие от светлой, неудобная для проживания, и это качество выступает для него основным, хотя другие свойства могут вполне соответствовать стандарту), а также по метонимической логике. Последнее очень распространено в разговорной речи: происходит рассогласование в сочетаемости определяемого слова и ожидаемого признака, характеризующего его. Набор таких признаков хранится в коллективной памяти носителей языка в виде когнитивной матрицы; процесс извлечения признака сопложен потребности субъекта выявить нужное свойство. При таком рассогласовании признак заимствуется из смежной ментальной области, т. е. из когнитивной матрицы близкого объекта; в речи оно почти не осознается, однако при лингвистическом анализе становится заметным (*душная комната* – наделение признаком происходит через отсылку к свойству, присущему не комнате как объекту объективного мира, а человеку, находящемуся в ней и воспринимающему ее по данному свойству; ср. *душный человек* – очередной перенос признака, но обратный вышеописанному: пространственность актуализируется и переносится на психологическую характеристику).

Метонимия признака достаточно хорошо изучена, в том числе на материале идиостиля (см. тексты М. Цветаевой, в которых содержатся многочисленные примеры метонимических эпитетов не только речевого типа (*печальные глаза*), но и идиостильного, демонстрирующие логику расширения сочетаемости эпитетов с объектами эпитетации (*ревнивые завитки ресниц*) [1].

По мере увеличения семантической дистанции между ментальными сферами объекта эпитетации и признакового элемента происходит моделирование более ярких метафорических и метафтонимических эпитетных комплексов [9]. Примерами таких процессов служат словосочетания, с одной стороны, такое, как *печальный ветер* (выражение *печальный взгляд* имеет метонимическую природу, поскольку оба компонента эпитетного комплекса относятся к одному ментальному пространству «человек» или выражение *печальный дом* также метонимическое, в котором сближаются по смежности ментальные сферы человека и его жилища – «печальные жители дома»), построенное по принципу метафоризации цели *ветер* средствами отнесения его признака к далекой от сферы натурафактов сфере человека; с другой стороны, такое, как *корыстное равнодушие*, которое произошло из конкретизации абстрактной сущности за счет антропоморфизма, при этом наблюдается противоречивая семантика одушевления, метафоризации на основе метонимии (так называемая метафтонимия).

При анализе идиостиля и идиолекта продуктивным выступает анализ частотности использования эпитетных комплексов в целом, а также их типов, что проливает свет на авторские предпочтения и специфику его картины мира. Исследование эпитетной парадигматики, т. е. совокупности семантических и образных типов эпитетных комплексов в творчестве писателя дает возможность реконструировать архитектуру смыслов его идиостиля. Такая попытка была предпринята при анализе языка текстов М. Цветаевой, для которого не просто характерно частотное использование признаковой лексики различных видов, но актуальна авторская рефлексия относительно эпитетов и прилагательных. Та-

кой анализ оказался возможным благодаря тому, что сам поэт постоянно говорил о важности поиска эпитета (то есть одного точного слова), о специфика сочетаемостных свойств прилагательного и самого понятия качества как индивидуального свойства предмета, которое говорящий постоянно приписывает ему [1].

Необходимо отметить большой потенциал в исследовании эпитетных комплексов с когнитивных позиций. Это дает возможность иначе взглянуть на специфику идиостиля, понять закономерности его построения, а также уточнить лингвистическую природу признаковых слов, в первую очередь имени прилагательного, проследить эволюцию его семантики в речи, так как многие процессы образного характера выходят со временем за рамки креативного дискурса и становятся фактами речи. Общие для всех носителей языка когнитивно-семантические процессы смыслообразования являются себя на материале эпитетного комплекса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губанов С.А. Когнитивно-семантическая концепция эпитетного комплекса в творчестве М. И. Цветаевой: автореферат дисс. ... докт. филол. наук. Ставрополь, 2023, 49с.
2. Губанов С.А. Когнитивная поэтика и когнитивное цветаеведение // Актуальные проблемы информатики, радиотехники и связи: Тезисы докладов на XXXI Российской научно-технической конференции (Самара, 01–02 февраля 2024г.). Самара: Издательство Поволжского государственного университета телекоммуникаций и информатики, 2024. СС. 424–425.
3. Зайнуллина Л.М. Лингвокогнитивные аспекты исследования адъективной лексики в разноструктурных языках: на материале русского, башкирского, английского, немецкого и французского языков: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Уфа, 2004, 24с.
4. Кубаева Ф.Р. О когнитивно-семантических параметрах сочетаемости признаковых слов с существительными в перенесенном эпите // «Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета», № 1, 2009. СС. 111–115.
5. Минахин Д.В. Исследование эпитета в когнитивном аспекте // «Когнитивные исследования языка», № 11, 2012. СС. 700–703.

6. Симонян Т.А. Семантика пространственных атрибутов в свете когнитивного подхода. Прилагательные с параметром высоты: дисс. ... канд. филол. наук. М., 2001, 184с.
7. Степанова А.А., Болькова А.Ю. Когнитивные характеристики эпитетов в рассказах Т. Толстой // Актуальные проблемы языкоznания. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2017. СС. 70–75.
8. Сулименко Н.Е. Когнитивный аспект семантики русских прилагательных // «Вопросы когнитивной лингвистики», № 2 (31), 2012. СС. 79–91.
9. Устарханов Р.И. Метафтонимия в английском языке: интерпретационно-когнитивный анализ: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2006, 21с.

MECHANISM OF FORMATION OF THE MEANING OF AN EPITETH COMPLEX

S. Gubanov

*Doctor of Philology, Professor at the Department of Philosophy
of Povelzhskiy State University of Telecommunications and
Informatics, Samara, Russia
gubanov5@rambler.ru*

ABSTRACT

The article considers the specifics of semantic organization in epithet complexes, focusing on their role in creating figurative meaning. The study analyzes the interrelation between lexical semantics and stylistic function, as well as the mechanisms that ensure the integrity and expressiveness of the epithet complex in a literary text.

Keywords: epithet, epithetology, epithet complex, semantics.

ГОРОДСКОЕ ФЭНТЕЗИ КАК ВЕКТОР РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Светлана Витальевна Гусарова

*К. п. н., доцент Всероссийского государственного
университета юстиции
(РПА Минюста России), Москва, Россия
Gusarova34141@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается возникновение творческого диалога между фольклорной городской легендой и жанром городского фэнтези. Анализируются особенности жанра городского фэнтези, выделяются общие и сюжетообразующие мотивы. Авторы отмечают, что мир городского фэнтези воплощает попытку осознать роль и место человека в современной жизни через обращение к фольклору и мифологической традиции.

Ключевые слова: городская легенда, городское фэнтези, литературный жанр, аутентичность.

В многообразии городского фэнтези можно найти все: лихие авантюры и приключения, детективные и любовные романы, криптоисторический триллер и элементы мистики, истории для подростков и старших читателей. Но главное, что ключевую роль в городском фэнтези играет именно город. Город – с его улицами и площадями, парками и транспортным коллапсом, но главное – с его жителями, его городскими легендами и городским фольклором.

Городская легенда, как утверждает Д.К. Равинский, – это «словесное закрепление особого типа восприятия города, его «переживания» [6: 409]. Впервые такая трактовка образа города была предложена в работе английского литературоведа В. Ли «Италия. Genius Loci»: «У некоторых из нас места и местности становятся

предметом горячего и чрезвычайно интимного чувства. Совершенно независимо от их обитателей и от их описанной истории они действуют на нас как живые существа, и мы вступаем с ними в самую глубокую и удовлетворяющую нас дружбу» [3: 11].

Городские легенды – это не просто примеры «устного прозаического рассказа, основным содержанием которого является описание возможных или реальных фактов прошлого» [5: 2]. Городской фольклор обладает особой силой, которая интригует и захватывает, и сюжетом, претендующим на сенсацию.

По мнению Ч. Хит, особая популярность городской легенды обусловлена не ее содержанием, а одинаковым психологическим воздействием, оказываемым на читателей, обусловленным во многом тем, что она воспринимается как нечто достоверное [8]. Каким бы фантастическим ни было повествование, рассказчик подчеркивает, что событие является подлинным и известным. Для этого используются внутритекстовые ссылки на реальность событий, а также указание времени и места действия (улицы, площади, дома, часовни и т.д.)

Современная наука выделяет два подхода в изучении текста города.

Первый – литературоведческий подход – развивает направление исследований, намеченное еще в начале XX века в работах Н.П. Анциферова, где изучению подвергаются литературные тексты о городе, содержащие особые художественные коды и образы, выявление которых направлено на «такую идею изучения города, как познание его души, его лика, восстановление его образа как реальной собирательной личности» [1: 2].

Второй подход к изучению текста города, являясь логическим продолжением литературоведческого, получил свое направление развития благодаря трактовке Ю.М. Лотманом города, как «сложного семиотического механизма, генератора культуры», представляющего собой «котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням» [4: 325].

С этой точки зрения текстом оказывается сама городская среда, поскольку в ней результаты исторической и культурной

жизни оказываются закреплены с помощью архитектуры, топонимики, фольклора и т.п.

Городская среда является сложным переплетением пространства, архитектуры, людей, предметов и имен, является особой знаковой системой, создающей текст города, который писатели пересказывают в жанре городского фэнтези.

В журнале «Мир фантастики» выделяются следующие особенности городского фэнтези.

Во-первых, действие происходит в современном городе. И населённый пункт должен играть в повествовании важную роль. Как отмечала белорусская писательница О. Громыко, если уж писать в жанре городского фэнтези, то стоит описывать тот город, который ты хорошо знаешь. Поэтому действие романа «Плюс на минус», который О. Громыко пишет с соавтором А. Улановым, разворачивается в Минске. Большинство фэнтезийных романов А. Белянина описывают город, откуда родом писатель, – старинную жаркую Астрахань, где причудливо переплетаются традиции востока и запада. В мрачной Москве конца 90-х годов XX века выходит из сумрака «Ночной дозор» С. Лукьяненко.

Во-вторых, произведение в жанре городское фэнтези должно иметь мистический элемент, основанный на городской мифологии. При этом в порядке вещей, что среди людей (неважно, в открытою или тайно) обитают сказочные и мифологические существа и представители фэнтезийных рас: вампиры, оборотни, эльфы. Например, в цикле сборников рассказов «Сказки старого Вильнюса» Макса Фрая действие разворачивается на мистических улицах этого загадочного прибалтийского города, на вечеринках отымают сновидения, призраки затевают аферы с недвижимостью, в кафе подают пирожные с громом, а число улиц в городе постоянно меняется.

В-третьих, городское фэнтези часто использует мистические элементы как метафору для обсуждения реальных проблем нашего мира: социального расслоения, цен на жилье, полицейской коррупции, эмиграции и навязывания культурных стереотипов. Ярким примером может стать роман «Калечина-Малечина» Е. Некрасовой, в котором переплетаются фольклорные мотивы,

волшебство, узнаваемая повседневность и горькие проблемы внешне вполне благополучного, но на деле никому не нужного ребенка.

В-четвертых, для достижения правдоподобия очень тщательно прописываются детали и реалии города, как один из кодов, формирующих и фиксирующих городской текст. Так, читая «Третью тетрадь» Д. Вересова, мы оказываемся одновременно в двух временных пластиах, что оказывается возможно благодаря главному «действующему лицу» романа – городу Санкт-Петербургу. Язык книги непростой, в нем скрыты многочисленные аллюзии, отсылки к истории города. Например, главный герой, глядя в окно, видит, что «...внизу раскинулась Миллионная, вся еще во власти беспокойного душного сна, она лежала тихо, и только одинокий велосипедист, с маниакальной методичностью и сам того не подозревая, каждое утро совершал повторение бешеной гонки юного Канегиссера от арки Главного штаба до проходной парадной с выходом на набережную». Автор сознательно вместо современных названий улиц Петербурга использует названия старые, и вот уже мрачный Санкт-Петербург эпохи Достоевского и современный гламурный Питер переплетаются, смешиваются, проникают друг в друга.

Пятой особенностью является эстетическая реальность антагонии бытового и фантастического, что формирует принцип двоемирия, когда при построении образа города привычные объекты и локусы обретают новый смысл, заставляя в бытовом разглядеть невероятное. Персонажи городского фэнтези живут в обоих мирах: и мистическом, и реальном, однако не всегда одинаково хорошо в них ориентируются. А порой герои могут открывать один из миров одновременно с читателями. Как происходит в серии «Высшая Школа Библиотекарей. Магия книгоходцев» М. Завойчинской.

Еще одной важной особенностью городского фэнтези является то, что, с целью достижения правдоподобия, повествование в романах зачастую ведётся от первого лица, что позволяет читателям ассоциировать себя с героем и глубже чувствовать его проблемы.

Примеров российского городского фэнтези сегодня множество: на стыке РеалРПГ и городского фэнтези находятся серия «Волшебство не вызывает привыкания» А. Текшина и серия «Файролл» А. Васильева; прекрасные карельские пейзажи и города, страшные легенды про древних богов описывает нуарное фэнтези Е. Ершовой «Медвежье молоко»; гармоничную пропорцию между фэнтези, детективом, альтернативной историей представляет роман В. Дашкевича «Граф Аверин»; остроумное и жутковатое фэнтези о потусторонних существах на Урале, чья миссия – жить бок о бок с человеком и согревать остывающие города рассказывает в романе «Оккульттрегер» А. Сальников.

С точки зрения культурологии городское фэнтези выступает как совокупность устойчивых, связных представлений и суждений об общественном бытии, жизни и деятельности, присущих членам конкретной этнической общности. Даже если эта общность существует только в воображении.

Так силой воображения Макса Фрая был создан волшебный мир Лабиринтов Ехо, названный так в честь крупнейшего города могущественнейшего королевства. В Ехо не действуют законы нашего привычного мира, и там происходят странные убийства, в которых замешана магия. И не только магия. Тут и нечисть, способная влиять на разум людей, питающаяся их снами и страхами. Тут и беглые магистры тайных орденов, и восставшие мертвецы. Но, главное, что Ехо – это город-мечта, город, в котором хочется жить. Город, куда хочется возвращаться, «...хоть иногда, и обнаруживать, что ветер с Хурана по-прежнему пахнет так же, как он пах в моих снах». Город, где прекрасно все: мозаичные тротуары, оранжевый сумрак уличных фонарей, невысокие старинные особняки – многим больше тысячи лет! – уютные трактиры и узкие улочки Левобережья, широченный, застроенный домами высокий мост с громким названием Гребень Ехо.

Многие и многие читатели влюбились в этот город навсегда. Книги серий «Мир Ехо», «Хроники Ехо» перечитывают под настроение, чтобы отвлечься от беспросветных серых будней. Когда-то Макс видел Ехо во сне, но с тех пор этот город

являлся в сновидения многим из нас. Не случайно последнее время Еху заполняют толпы сновидцев.

Умение создать вымышленную, но настолько привлекательную и убедительную реальность – это особый талант. Но все-таки чаще городское фэнтези характеризуется установкой на достоверность, для чего подробно описывается место действия и чаще всего отдается предпочтение реально существующим топонимам [2: 129].

Так, главным стержнем и полноценным героем произведений «Ведьмак», «Хранитель кладов» и «Отдел 15-К», принадлежащих перу современного писателя А. Васильева, является Москва. И не только потому, что действие происходит в современной Москве, начала XXI века – с ее пробками, дороговизной, толчей и скученностью. Но и потому, что в романах при описании как общеизвестных, так и не очень знаменитых столичных достопримечательностей происходит их переход в новые семиотические формы, план содержания знака расширяется, приобретая дополнительные эмоциональные и смысловые компоненты.

В серии «Отдел 15-К» мы оказываемся в самом сердце Москвы и вместе с «сыскными дьяками», как называет сотрудников спец отдела ОВД окрестная нечисть, обыскиваем сталинские высотки, исследуем площадь у трех вокзалов, спускаемся в закрытые линии метро и приобщаемся к истокам городских легенд. Мы знакомимся с Хозяином метро, (оказывается, и такой есть), который требует человеческих жертв, узнаем, что по Арбату ездит таинственный голубой троллейбус, в который не стоит садиться, если ты не хочешь расстаться с жизнью, а выходя из школы, построенной на месте забытого кладбища, можно встретить поджидающую тебя старуху, что уведет тебя дорогой заблудших душ.

Но на границе дня и ночи стоят последователи Якова Вилимовича Брюса, «колдуна с Сухаревой башни» эпохи Петра Первого, который организовал службу по охране людей от нечисти, и до сих пор готов помочь сотрудникам бывшего тайного отдела Третьего Отделения Императорской канцелярии, а теперь Отдела 15-К ОВД г. Москвы.

Их штаб находится в малоприметном особняке на Сухаревке. Причем этот дом сам решает, кто сможет найти его в переплетении улиц, а кто бесконечно будет проходить мимо. Все дело в том, что в стены особняка встроены кирпичи из разрушенной в тридцатых годах Сухаревой башни, где в начале «осьмнадцатого» века жил и работал сподвижник Петра I, легендарный учёный, военный и, как считали современники, чернокнижник Яков Брюс.

Знакомя читателя с буднями Отдела 15-К, автор проводит нас старинными сводчатыми подземными ходами, что примыкают к метро «Китай-город», рассказывает легенды Софьиной башни Новодевичьего монастыря, знакомит с историей реальной Лысой горы в Битцевском лесопарке, раскрывает тайны Басурманских склепов Введенского кладбища, где по ночам звенят цепи на могиле «доброго доктора Гааза». Герои книг с одинаковым интересом исследуют зловещие секреты сталинских высоток и проводят время в деловом центре «Москва-Сити». А. Васильев не только максимально достоверно изображает пространство Москвы, но с любовью романтизирует образ столицы. В его романах мы видим тесное переплетение подлинных исторических личностей и образов, созданных фантазией автора; реальные улицы и скверы столицы, а также укромные уголки старой Москвы, затерявшиеся между временами.

Таким образом, в жанре городского фэнтези сливаются воедино представления об историческом прошлом, генеалогическая память горожан и их мифологические представления о городском пространстве. Благодаря этому усиливается глубина «переживания города». Авторы городского фэнтези по-новому переосмысливают, переживают фольклорно-мифологические традиции прошлого, создавая на их базе новую модель фантастического мира современного города. Мы считаем, что используемые авторами городские легенды представляют собой весьма ценный исторический источник, пусть не по событийной истории, но по исторической памяти, коллективным представлениям

горожан. Поэтому знакомство через книги с историей и культурным наследием столицы, помогает установить диалог между прошлым и настоящим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. СПб., 1922.
2. *Асеева М.А., Гусарова С.В., Золкин А.Л.* Волшебный и чарующий мир: взгляд на историю и будущее жанра фэнтези с позиции заинтересованного читателя. М.: «Русайнс», 2024.
3. *Ли В.* Италия Genius Loci / под ред. П.П. Муратова. М.: «Юрайт», 2021, 197с.
4. *Потман Ю.М.* Внутри мыслящих миров // СПб. «Семиосфера», 2000. СС. 150–390.
5. *Майер А. С.* Московские городские легенды как исторический источник (Историческая память и образ города) Автореферат дисс. ...канд. ист. наук. М., 2008.
6. *Равинский Д.К.* Городская мифология // «Современный городской фольклор», М., РГГУ, 2003.
7. *Сафон Е.А.* Жанр городской легенды как один из элементов поэтики городской фэнтези // «Филология и человек», № 3, 2017. СС. 139–147.
8. *Heath C.* Emotional Selection in Memes: The Case of Urban Legends. Stanford University. Duke University. April 2001. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://pascalfroissart.free.fr/3-cache/2001-heath.pdf> (Дата последнего обращения: 12.10.2024г.).

URBAN FANTASY AS A VECTOR OF CONTEMPORARY LITERATURE DEVELOPMENT

S. Gusarova

*PhD in Pedagogy, Associate Professor at the All-Russian State University of Justice (RPA of the Ministry of Justice of Russia),
Moscow, Russia
Gusarova34141@gmail.com*

ABSTRACT

The article examines the emergence of a creative dialogue between a folklore urban legend and the genre of urban fantasy. The features of the urban fantasy genre are analyzed, common and plot-forming motives are highlighted. The authors point out that the world of urban fantasy reflects an attempt to understand a person's role and place in modern life through an appeal to the folklore and mythological tradition.

Keywords: urban legend, urban fantasy, genre of literature, authenticity.

ПОЭТИКА НОСТАЛЬГИИ У Б.Ш. ОКУДЖАВЫ

Виталий Юрьевич Даренский

*Д. филос. н., профессор кафедры журналистики ЛГУ
им. В. Даля, Луганск, Россия
darenskiy1972@rambler.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье обоснован тезис о «поэтике ностальгии» как доминанте поэтического мира Б.Ш. Окуджавы. Для Б.Ш. Окуджавы сделать нечто предметом поэтического взгляда – это значит, представить этот предмет или событие в модусе воспоминания. Поэтическое воспоминание отличается от обычного житейского тем, что оно всегда имеет ностальгический модус. Даны примеры и типология поэтической ностальгии в текстах поэта.

Ключевые слова: Б.Ш. Окуджава, поэтика, ностальгия, память, преображение.

Поэтика Б.Ш. Окуджавы является нетривиальным предметом исследования в силу её многоаспектности – сочетания в ней разнообразных, иногда противоречивых элементов. В настоящее время наметилось два подхода к её исследованию, которые можно условно назвать макро- и микроанализом. Первый из них фиксирует общекультурные аспекты; второй – специфические языковые и образно-символические аспекты его поэтики. Первый подход представлен, в частности, в диссертации Р.Ш. Абельской «Поэтика Булата Окуджавы», где автор отмечает, что поэтике Б.Ш. Окуджавы свойственна «диалогичность в широком смысле: и как литературный прием, и как проявление поэтической “коммуникабельности” в процессе установления контакта со слушателями и читателями, как диалог с самим собой» [1: 18]. Второй подход выражен, например, в следующем определении В.И. Новикова: «Поэтика Окуджавы – это *поэтика гармонизированного сдвига* на всех уровнях: стиховом, словесном, семантическом» [4: 11].

24]. В свою очередь, прояснение этого определения предложил А.В. Кулагин: «При внимательном чтении можно выявить творческое обоснование едва ли не любого окуджавского алогизма. Мы здесь имеем дело с последовательной стилевой стратегией. Подобные алогизмы поэту нужны – они позволяют взглянуть на знакомые вещи непредвзято, в неожиданном ракурсе; в частности, именно в них и заключён тот самый гармонизированный сдвиг, о котором пишет Вл. Новиков» [3: 143]. Указанные подходы и приведенные выше определения имеют большую научную ценность и являются основой для дальнейшего исследования поэтического наследия Б.Ш. Окуджавы. Вместе с тем, в них почти не затронут другой важнейший – *экзистенциальный* – аспект его поэтики, т.е. её укорененность в определенном типе душевного опыта, который определяет индивидуальный поэтический взгляд на мир. Каким образом можно определить этот аспект?

При определении экзистенциального аспекта поэтики Б.Ш. Окуджавы в первую очередь стоит исходить из особой роли памяти в его поэзии, а именно, особой роли *ностальгического воспоминания* в ней. Последнее фактически является одной из доминант его поэтического мира. Можно сказать, что для Б.Ш. Окуджавы сделать нечто предметом поэтического взгляда – это значит, представить этот предмет или событие в модусе воспоминания. Так построено его поэтическое мышление. В свою очередь, поэтическое воспоминание отличается от обычного житейского тем, что оно необходимым образом имеет ностальгический модус. При этом стоит отметить, что ностальгия – это весьма парадоксальное экзистенциальное состояние. Этот особый парадоксальный аспект ностальгии можно лучше понять, например, отталкиваясь от следующего известного четверостишия А.С. Пушкина:

*Сердце в будущем живет;
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило.*

Парадокс здесь состоит в том, что «что пройдет, то будет мило» – именно потому, что «сердце в будущем живет», а «настоящее уныло» и мгновенно проходит. Тем самым, то будущее, которым живет сердце – это не просто будущее как таковое, но именно будущие воспоминания о прошедшем прошлом. Прошлое, пока оно еще было текущим настоящим, было лишь уныло и мимолетно (поскольку «сердце в будущем живет»), но стоило ему пройти и закончиться, как оно сразу стало *милым*. Таков экзистенциальный исток ностальгии.

Актуализация ностальгии локализирована в определенных культурных эпохах. В исследовании С.Ю. Бойм «Будущее ностальгии» [6], отмечается: «Ностальгия – это не локальная российская болезнь, противостоящая глобальным процессам, а феномен мировой культуры; история ностальгии тесно связана с историей прогресса и Нового времени... Это – утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое... Однако сама потребность в ностальгии исторична. Она может быть защитной реакцией, ответом на переходные периоды истории. Ностальгия ищет в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем», тем самым, пытаясь «превратить историческое время в мифологическое пространство» [2: 115]. Происходя от греческих слов – *nostos* и *algia*, что буквально означает «тоску по дому», это понятие подразумевает символический «дом» как место бытийной укорененности человека. Понятие «ностальгия» было введено в оборот швейцарского врачом Иоганном Хофером в 1688 г. для обозначения особого психологического расстройства людей, оказавшихся вдали от родины. Впрочем, «к концу XVIII века симптомы ностальгии становятся более серьезными... Как выяснилось, возврат на родину не всегда излечивал, а часто даже ухудшал состояние пациента. Немецкий поэт Новалис писал, что поэзия и философия основаны на ностальгии, но не по детству отдельного человека, а по детству

человечества. Проблема ностальгии в том, что *nostos* ее неуловим и недосягаем... В XIX веке ностальгия из физического недомогания превращается в экзистенциальную метафору... Она сыграла важную роль в рождении национального самосознания» [2: 117].

Как известно, ностальгия – непременный атрибут «романтического» настроения. С точки зрения сущности ностальгии, это совершенно закономерно, поскольку романтик – это тот, кто выстраивает свой мир из «материала» собственной души, и поэтому естественно, что «кристаллизуется» этот личностный мир, в первую очередь, в воображаемом прошлом. Однако само прошлое, становясь предметом воображения, перерабатывающим реальные события по своим особым законам, становится именно ностальгическим прошлым.

Уже сама «визитная карточка» поэзии Б.Ш. Окуджавы – его «арбатский миф» – это самое яркое выражение ностальгического мышления. Он сам признается: «Я выселен с Арбата и прошлого лишен» [5: 258]. Эта «лишенность прошлого» – также один из аспектов ностальгии, который и заставляет поэта воссоздавать прошлое в своем поэтическом воображении. Сам ностальгический «Арбат» у Б.Ш. Окуджавы – это не столько реальная улица, сколько идеальный топос бытия, это его «рай, замаскированный под двор» [5: 194]. Такова естественная «логика» ностальгии.

Ностальгическое воспоминание у Б.Ш. Окуджавы становится хранилищем бытия и противостоит топосу смерти и забвения. Последний переживается поэтом очень остро, о чем можно судить, например, по таким его строкам: «Все кончается неумолимо. / Миг последний печален и прост» [5: 257]; «Шуршат, шуршат карандаши / за упокой живой души» [5: 152]; «Годы прошли, да похвастаться нечем. / Те же дожди, те же зимы и зной» [5: 155]; «Пусть жизнь короткая проносится и тает» [5: 196] и др.

Ностальгия – это особое душевное усилие воскрешения прошлого уже в его особом модусе: не только поэтическом, но и экзистенциальном, т.е. преображающем и человеческую память, и человеческую душу, давая ей новый опыт и оставляя в ней новый неизгладимый след. Ностальгия – это «достраивание» опыта прошлого до ощущения вечности.

Сам Б.Ш. Окуджава исповедовал именно такое понимание ностальгии:

*Но, средь крови и разлук,
целый мир полузабытый
перед нами ожил вдруг.
Был он теплый и прекрасный...* [5: 220].

Когда оживает «полузабытый мир», он проходит через особое преображение в душе человека и поэта, являя до поры до времени скрытую в нем необыденную красоту. «Тайна» ностальгии, например, раскрывается при созерцании фотографий старых друзей: «И не муки и не слезы / остаются на виду, / и не зависть и беду / выражают эти позы, / не случайный интерес / и не сожаленья снова... / Свет – и ничего другого, / век – и никаких чудес» [5: 156].

«Свет – и ничего другого» остаются на этих фотографиях, потому что все обыденное остается в прошлом, а ностальгия запечатлевает уже неизменный, вечный лик людей. В этом отношении ностальгия, по сути, совпадает с сущностью искусства как такового.

Поэт удивляется чуду человеческой жизни: «Мгновенно слово. Короток век. / Где ж умещается человек? / Как, и когда, и в какой глупи / Распускаются розы его души?» [5: 158]. Это сам «короткий век» человека дает для этого опыт: «Все слабее запах очага и дома, / молока и хлеба. / Где-то под ногами и на головами – лишь земля и небо» [5: 204]. Один из аспектов этого земного опыта состоит в том, что каждая потеря – это одновременно и приобретение:

*Зачем ладонь с повинной ты на сердце кладешь?
Чего не потеряешь – того, брат, не найдешь* [5: 182].

Почему же так получается? Потому что жизнь движима надеждой и любовью: первая из них лежит в истоке жизненного пути, а вторая – это её итог и завершение:

*Жизнь длиннее, чем надежда,
но короче, чем любовь [5: 211].*

Когда потеря или разлука становится приобретением (опытом любви и благодарности), тогда и возникает ностальгия и поэтическое (ностальгическое) переживание прошлого.

Самое крайнее проявление опыта ностальгии имеет в воспоминаниях о войне. У Б.Ш. Окуджавы он передан с удивительной психологической точностью, в очень простом (почти в стиле «Василия Тёркина») стихотворении, передающем парадоксальность этого переживания:

*Мы не будем наши раны
пересчитывать опять.
Просто будем, как ни странно,
улыбаться и молчать...*

*Это тоже вдохновенье...
Но, склонившись над столом,
на какое-то мгновенье
все же вспомним о былом:*

*над безумною рекою
пулеметный ливень сек,
и холодною щекою
смерть касалась наших щек [5: 218].*

Или так, как в стихотворении «Путешествие в памяти»: «Я выжил. Я из пекла вышел. / Там не оставил ничего. / Теперь живу посередине / между войной и тишиной... / Но в озаренье этом странном, / в сиянье вещем светляка / счастливые былые люди / мне чудятся издалека: / высокий хор поет с улыбкой, / земля от выстрелов дрожит, / сержант Петров, поджав коленки, / как новорожденный лежит» [5: 178–179]. Сравнение убитого с новорожденным – это сколь тяжелый для понимания, столь же и мистически глубокий символ. Смерть как рождение в вечность у Б.Ш. Окуджавы уже не имеет своего первичного религиозного смысла,

однако сохраняет смысл приобщения человека к вечности. *Сама ностальгия – это не что иное, как символическая смерть и воскресение прошлого в благодарной человеческой памяти.*

А сам вспоминающий это теперь уже навсегда живет «посередине между войной и тишиной» – потому что война как самое предельное проявление конечности земного бытия неизбежно обращает душу к её внутренней тишине. Это ярко выражено в об разной связке: когда «земля от выстрелов дрожит» – некий «высокий хор поет с улыбкой». Какой это хор? Для религиозного поэта это был бы хор ангельский, принимающий новопреставленные души, а для Б.Ш. Окуджавы – это хор самих этих душ, совершающих жертвенный подвиг.

Итоговая «поэтическая формула» Б.Ш. Окуджавы, которая особенно пронзительно звучит в её известном песенном исполнении, выражая его внутреннее мироощущение:

*То берег – то море, то солнце – то выюга,
то ангелы – то воронье...
Две вечных дороги – любовь и разлука –
проходят сквозь сердце моё* [5: 245].

Таково антиномическое мироощущение, заключенное в ностальгии. Эта «вечная дорога» жизни – не что иное, как опыт преображения прошлого светом ностальгии, превращения его в опыт любви, добра и живого ощущения вечности. Поэтика ностальгии – важнейший опыт человека XX века, удивительно тонко переданный в поэзии Б.Ш. Окуджавы.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абельская Р.Ш.* Поэтика Булата Окуджавы: истоки творческой индивидуальности: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург, 2003, 20с.
2. *Бойм С.Ю.* Будущее ностальгии // «Неприкосновенный запас», № 3, 2013. С.С. 113–121.
3. *Кулагин А.В.* Лирика Булата Окуджавы: научно-популярный очерк. Изд. 2-е, перераб. М.: «Булат», 2019, 178с.
4. *Новиков В.И.* Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков // Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX в.:

Материалы первой Международной научной конференции, посвящ. 75-летию со дня рождения Булата Окуджавы (19–21 ноября 1999г., Переделкино). М.: «Соль», 2001. СС. 23–26.

5. *Окуджава Б.* Стихотворения. М.: «Советский писатель», 1984, 272с.
6. *Boym S.* The Future of Nostalgia. N.Y., 2001.

THE POETICS OF NOSTALGIA BY B. OKUDZHAVА

V. Darensky

PhD, Professor of the Department of Journalism at V. Dahl Lugansk State University, Lugansk, Russia
darenkiy1972@rambler.ru

ABSTRACT

The article substantiates the thesis about the “poetics of nostalgia” as the dominant feature of the poetic world of B. Okudzhava. For B. Okudzhava, to make something the subject of a poetic gaze means to present this object or event in the mode of memory. Poetic memory differs from ordinary everyday memory in that it always takes on a nostalgic mode. Examples and typology of poetic nostalgia in the poet’s texts are provided.

Keywords: B. Okudzhava, poetics, nostalgia, memory, transformation.

ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ НАРЕЧИЯ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИЁМ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

Анна Владимировна Дегальцева

*Д.ф.н., профессор кафедры русского языка, речевой
коммуникации и русского как иностранного Саратовского
государственного университета имени Н.Г. Чернышевского,
Саратов, Россия
deganna@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В русской прозе и поэзии второй половины XX – начала XXI вв. окказиональные наречия являются индивидуально-авторским средством художественного описания (с их помощью создаются портреты, пейзажи, выражается эмоциональное состояние героев повествования). Такие наречия подвергаются изменению морфемного состава, процессу деадвербиализации или образуются окказиональными способами.

Ключевые слова: окказионализмы, окказиональные наречия, наречие, современная русская литература.

Слово в художественной речи обладает эстетической значимостью и образностью. Художественная речь, «ориентированная на свободу языковых экспериментов, во многом противостоит стандартам мировосприятия, которые диктуются привычными языковыми структурами, в частности, предсказуемостью лексических и грамматических связей в речи» [2: 6].

Чтобы сделать текст максимально выразительным и запоминающимся, поэты и писатели изобретают собственные, индивидуально-авторские слова, для обозначения которых в науке используется целый ряд названий: окказионализмы, художественные / творческие неологизмы, эгологизмы, индивидуально-автор-

ские новообразования, произведения индивидуального речетворчества, эфемерные инновации и др. [1]. В данной работе для обозначения таких слов мы будем придерживаться наиболее распространённого в лингвистике термина *оккзионализм*.

М.А. Пахомова определяет индивидуально-авторские слова как «речевые новообразования, впервые встреченные на страницах текста <...> и не отмеченные в словарях национального языка, соответствующего данному автору по времени, как правило, живущие только в данном тексте и поэтому обладающие признаком необычности, новизны, но имеющие потенциальную возможность превратиться в факты языка при благоприятных условиях» [4: 80]. Оккзионализмы обладают набором отличительных признаков, а именно: невоспроизводимостью («творимостью»), «постоянной» новизной, тесной связью с контекстом, экспрессивностью, номинативной факультативностью и, как правило, производностью [1, 3, 4].

Следует заметить, что оккзионализмы – средства художественной выразительности, к использованию которых склонны далеко не все писатели и поэты. Наблюдения показывают, что среди индивидуально-авторских слов наречия встречаются крайне редко, в отличие от существительных или прилагательных. Именно поэтому в рамках данной работы хотелось бы рассмотреть оккзиональные адвербиальные единицы как средства создания художественного образа. Материалом исследования служат русскоязычная проза и поэзия второй половины XX – начала XXI вв., поскольку этот период времени знаменуется смелыми литературными экспериментами и обновлением художественного языка.

Как показывают наши наблюдения, оккзиональные наречия выполняют в художественном тексте несколько важных эстетических задач: создают экспрессивный образ, наполняя повествование пульсирующей энергией живого и неповторимого слова, пробуждают в сознании читателя смысловые и звуковые ассоциации, выражают авторскую оценку предмета речи, определяют ритмический рисунок текстового полотна.

Использование окказиональных наречий – один из приёмов языковой игры, призванной выразить эмоционально-оценочное отношение автора к изображаемой им действительности. Среди окказиональных адвербиальных лексем в художественной прозе и поэзии преобладают наречия образа действия, поскольку именно они наделены значительным изобразительно-выразительным потенциалом: *Вселенная расширяется. / Все уродства, как розы Шираза, / диафрагмово расширяются* (А. Вознесенский. Экспортируйте орхидеи, а не кокайновый порошок!).

Окказиональные наречия используются, как правило, при описании: они служат средством речевого портретирования или изображения пейзажа: *Благодарю тебя, Создатель, / Что сиит не юбочно, а брюочно* <...> (И. Губерман. Благодарю тебя, Создатель...); <...> *жмурик Нолика победил, / одноглазо сестер пугая, / зажмуренный 01* (А. Вознесенский. Смерть Нолика); *Рассвет скользил, сазанно сизоват / в замшелый скит сквозь щели ставен* (Е. Евтушенко. Баллада о схимнике); *Заговоренная вода, / Зубовно льдистая, ломотная* <...> (Э. Стефанович. Между наукой и чудом); *Вечный маргинал, / Закат заходит к нам по-фортина-брасски: / Когда уже всё кончено* (Н. Бельченко. Есть сумерки в любом квартале...).

Кроме того, индивидуально-авторские наречия характеризуют состояние героя повествования: *Хочу смотреть на всё спокойно и людимо, / Когда себя проходишь мимо...* (Н. Бельченко. Карман имен). Они могут выражать как постоянный, так и временный признак: *Но в сене, нацелованно тиха, / дыша ещё прерывисто и влажно, / лежала девка жарко и вальяжно, / кормя из губ малиной пастуха* (Е. Евтушенко. Баллада о схимнике).

Выразительность окказионального слова усиливается благодаря включению его в сочинительный ряд: *Куснуть – и то опасно: / Жить подноготно, скрытно и безгласно, / И втоптанно до ихних каблуков* (А. Дидуров. Вариации); *И безгубно, очеглазно / Все доверила секреты* <...> (Я. Ветров. Якорь моих ветров).

В лирике окказиональные наречия нередко становятся тем выразительным средством, которое определяет ритмический рисунок и рифму: *На улице, если не строем, всяково. / Слякотно, пешеходно, часами скроено. / Ударения сердца, шаги неодинаковы. / Только светофоры трёхстопно устроены* (А. Орлов. Ритм жизни).

Рассмотрим, какими способами чаще всего образуются индивидуально-авторские наречия.

В художественном тексте окказиональные наречия активно образуются от основ относительных прилагательных, при этом они наделяются богатыми изобразительно-выразительными возможностями качественной лексики: *В добрых фуражках Добрыни Никитичи / Стоят на трибунах иконно <...>* (И. Елагин. В добрых фуражках Добрыни Никитичи...); *Мне не хватает камертона <...>, / Который бы меня признал / И, амурято охраняя, / Поверил, что и я такая* (Н. Бельченко. Как С.-Пб, хочу смотреть...); *Центральная улица богатого посёлка была террасно застроена виллами* (Д. Рубина. Белая голубка Кордовы).

В основе окказиональных наречий могут лежать существующие в языке модели: например, наречие *врасплюск* образуется по модели слова *взахлёт в-...-□*: *Это росы взахлёт, как врасплюск вдохновенье* (Н. Порошин. Каталог смятенной души).

Как справедливо отмечает Ю.Н. Папула, большинство окказиональной лексики строится по стандартным языковым моделям, однако наибольший интерес для исследователя представляют лексические единицы, выстроенные по нестандартным словообразовательным образцам [3]. В художественной речи фундаментом индивидуально-авторских адвербиальных лексем нередко служат окказиональные модели. Так, индивидуально-авторские наречия могут образовываться от основы существительного с помощью конфиксов *бес-...-но* и *без-...-но*: *Безадресно. Безавторно* (Л. Воробьева. Сдаться «нет», не ответив «да»); *И в голове бессстрочно и бессловно* (Н. Возжаева. Бессловно).

Другим окказиональным способом образования наречий является депрефиксация. Это довольно распространённый как в прозаическом, так и в поэтическом тексте способ переосмысливания структуры наречия: *Брат мой! Жить надо! Жить! Жить тихо и предвиденно...* Жить надо положительно... (Н. Арденс. Ссыльный № 33); *И осень кончилась пробудно / В массивный черный телефон* (А. Нежебуд. Пан); *И жданно, и гаданно* (название стихотворения Н. Лёзер), ... *Как сон во сне, / Избыточно шаток, / На плащанице на стене / Химерной плоти отпечаток* (А. Жариков. Обращение камней).

В художественном тексте творчески преображается морфемная структура наречий: они наделяются аффиксами, нетипичными для существующих в литературном языке адвербиальных слов: *Никогда ещё так мучительно, так неистово не хотелось ему всех вдруг увидеть: и братьев Андрюшу и Николю, и сестер, столь отъединенно живших, Вареньку и Верочку, и маленьку Сашеньку* (Н. Арденс. Ссыльный № 33); <...> *лётчики стояли не шелохнувшись, будто окаменелые, и только плотно сцепленные губы, решительно нахмуренные брови да исподлобно горевшие взгляды говорили о том, что они сделают всё, о чем бы ни попросила их эта несчастная женищина* (Ю. Белостоцкий. Прямое попадание).

Кроме того, адвербиализованные предложно-падежные формы могут подвергаться обратному процессу – деадвербиализации, которому способствует структурная, семантическая и функциональная близость существительных и наречий. Деадвербиализация представляет собой «окказиональное образование существительных путем семантической переоценки морфемного материала наречий, когда деривационные морфемы (приставки и суффиксы) или их эквиваленты (в наречных выражениях) отождествляются говорящими с предлогами и флексиями» [5: 260]. Она оживляет внутреннюю форму слова и способствует созданию запоминающегося эстетического образа: *До слабого рассветного поздна / творится, при мерцании огарка, / печальное признание письма* (Б. Ахмадулина. Глубокий обморок); *Будет*

больно по правде, / Не по чьей-то настышике (В. Мишле. Приземлиться пора); *Восвоясях, то есть в столовой, нас ожидал скромный завтрак из картофельных котлет с грибной начинкой и изобильно вьющимися над ними осами* (О. Громыко. Житие мое). В процессе деадвербиализации наблюдается искажение морфемного состава наречия, преобразование адвербиальной лексемы в отдельные окказиональные словоформы: *Ангел послушно кивает и улетает в свои яси* (В. Душаков. Светлые личности); *Кто бы взял её, “милую”, в руки!?* / *Да в за шею от нас бы прогнал...* (А. Гусев. Жду, когда кончится эта разлука).

В художественной прозе и поэзии окказиональный характер приобретает и сравнительная степень наречий. Так, компаратив *стыднее* отражает навязчивую, пульсирующую в строках А. Вознесенского боль: *Ноет стыднее болезни дурной неистребимая, / молодая боль, именуемая душой!* (А. Вознесенский. Затосковала душа, охромела). Животная злоба, которую пытается сдержать лирическая героиня Н. Делаланд, выплескивается на страницы словами *волче, волчее, зубее, глазей: я сегодня играю, как в сказке, / и чем дальше, тем волче, волчее, зубее, глазей / опускаю глаза, потому что в них отсветы пляшут / этой яростной лжи, разрывающей собственный зев* (Н. Делаланд. Непотребная тварь, я молчу...). На такие творческие эксперименты со словом, свойственные прежде всего поэзии, обращают внимание Н. Г. Бабенко [1] и Л. В. Зубова [2].

Безусловно, идиостиль автора накладывает отпечаток на выбор способов образования окказиональных наречий. Так, в поэзии А. Вознесенского и Е. Евтушенко окказиональные наречия образуются по существующим в языке моделям чересступенчато: непосредственно от основ существительных, минуя относительные прилагательные: *диафрагма* → *диафрагмово, колокол* → *колокольно, сазан* → *сазанно, ирис* → *ириsono* и др. В прозе А. Азольского и Д. Рубиной наблюдается стремление к созданию составных наречий, описывающих состояние героя или окружающего его мира: *А по мне, так даже и лучше: по крайней мере, все выглядит семейно-естественно; Там, за вершиной ближай-*

шей горы, **акварельно-туманно** проступали другие гребни; *Огонёк* пыхнул и встал, **ровно-весело** подрагивая, готовый держать вахту целые сутки (Д. Рубина. Белая голубка Кордовы); <...> продолжая **разнеженно-мечтательно** улыбаться, <...> он, — среди сошедших с автобуса русских, одной крови с ним людей, — опознал того, кто уже нацелен на него <...> (А. Азольский. Монахи); *На неё он и напустил Галину Костандик, а та мгновенно оценила обстановку, **надменно-суховато** кивнула Марине, чтобы потом разлиться радостью: «Мы вам так рады, так рады...»* (А. Азольский. Лопушок).

Таким образом, в прозе и поэзии второй половины XX – начала XXI вв. наречия творчески переосмысяются: подвергаются изменению морфемного состава, деадвербиализации, образуются окказиональными способами или строятся по окказиональным моделям. Такие преобразования позволяют наречиям гармонично вплетаться в живую ткань текста, отвечая художественным задачам его творца. Окказиональные наречия выступают средством словесной живописи: с их помощью создаются портреты, пейзажи, отражаются душевые волнения лирических героев, задаётся ритмический рисунок повествования. Отражая индивидуально-авторские ассоциации, адвербиальные лексемы наделяются значительным изобразительно-выразительным потенциалом и перлокутивным эффектом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Н. Г. Окказиональное в художественном тексте. Структурно-семантический анализ: учеб. пособие. Калининград: Калинингр. ун-т, 1997, 84с.
2. Зубова Л. В. Грамматические вольности современной поэзии, 1950–2020. М.: «Новое литературное обозрение», 2021. 529с.
3. Папула Ю. Н. Окказионализмы новейшего времени: структурно-семантический и функционально-прагматический аспекты: автореф. дис. канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2005. 28с.
4. Пахомова М. А. Окказиональные слова и словари окказионализмов // «Рема», 2013. СС. 79–87.
5. Петрова Н. Е. Межчастеречная ретранспозиция: лингвистическая база и речевые разновидности явления // «Вестник Нижегородского

университета им. Н.И. Лобачевского. Сер.: Филология. Искусство-введение», № 2, 2009. СС. 259–264.

OCCASIONAL ADVERBS AS AN EXPRESSIVE TECHNIQUE IN MODERN ARTISTIC SPEECH

A. Degaltseva

*Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian Language, Speech Communication and Russian as a Foreign Language of Saratov State University named after N. Chernyshevsky, Saratov, Russia
deganna@mail.ru*

ABSTRACT

In Russian prose and poetry of the second half of the XX – early XXI centuries occasional adverbs are an individual author's device of artistic description (they are used to create portraits, landscapes, and to convey the emotional state of narrative characters). Such adverbs undergo a change in morphemic composition, a process of deadverbalization, or are formed in occasional ways.

Keywords: occasionalisms, occasional adverbs, adverb, modern Russian literature.

БУДДИЙСКИЕ МОТИВЫ В СБОРНИКЕ МИХАИЛА СИНЕЛЬНИКОВА «ПОЗДНЯЯ ЛИРИКА»

Леонид Викторович Дубаков

*К.ф.н., доцент Центра русского языка Университета МГУ-ППИ в Шэнъчжэне,
Шэнъчжэнь, КНР
dubakov_leonid@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье, в рамках большого исследования, посвящённого «буддийскому тексту» современной русской литературы, анализируются идеи, проблемы, образы и мотивы буддизма в сборнике М.И. Синельникова «Поздняя лирика». Поэт в нём осмыслияет и переживает проблему экзистенциального выбора, обусловленного спецификой буддийской социологии; на основе путешественного характера своей лирики создаёт образ сакральной, «пустотной» буддийской географии; обозначает возможности религиозного сближения различных культур.

Ключевые слова: Михаил Синельников, сборник, буддизм, буддийский текст, нирвана, пустота, религиозная проблематика.

Михаил Синельников – поэт широкой географии и мировоззренческого окоёма. При этом как творец он чрезвычайно плодотворен и тематически разнообразен. Среди этой широты и разнообразия одним из важнейших, повторяющихся тематических комплексов его поэзии является буддизм.

Так, в центре сборника «Священный вечер», в котором помещены стихотворения об Индии, написанные с 1982 по 2006 год, обозначаются, по ощущению автора, две главные проблемы, связанные с буддийской религией. Это, во-первых, осмысление концепции перерождения, где он во многом идёт за Н.С. Гумилёвым («Пропамять», «Память», «Заблудившийся трамвай»), который

понимал перерождение не только в смысле существования многих, предыдущих жизней, но и как значимые повороты судьбы в одной, настоящей жизни. При этом герой Синельникова, в отличие от гумилёвского героя, принимает ретроспективное восстановление своей личной истории не как отчаянное самонахождение во временах и пространствах, но как уверенное обнаружение своей истинной «прадориды» – Индии. Кроме того, опять же в отличие от лирического героя поэзии Гумилёва, герой Синельникова стоит перед проблемой выбора между противоположными перспективами бытия. Он воспринимает как возможную трансцендентную цель нирвану и пустоту в её буддийском понимании (которые понимает как небытие), устремляется к ним и одновременно отстраняется, боясь утратить привлекательное разнообразие жизни.

Сборник «Поздняя лирика» (2020) также содержит большое число стихотворений с буддийскими мотивами. Какие-то из них исходят из обозначенных выше проблем, некоторые затрагивают иные стороны буддийской религии, касаются иных проблем, с ней связанных. В представленной статье этот поэтический сборник рассматривается как составляющая «буддийского текста» [1; 2; 5] современной русской литературы.

В «Буддийском стихотворении» герой прочерчивает свой духовный маршрут сквозь сансарическую реальность в нирвану. Образы сансары, понимаемой в качестве иллюзии («призрачной майи»), и нирваны у поэта относительно определены: это, с одной стороны, земная жизнь (жизни) – от детства до зрелости, – с другой – «родной и неведомый край» [4: 57]. Синельников воспринимает сансару и нирвану в большей степени как место, нежели как состояние. Своё искомое «я» лирический герой также видит, как персонифицированное – подлинное «я», «томившееся долго в мириадах» [4: 57] рождений. При этом фраза «Я снова встречу самого себя» [4: 57] отсылает здесь к гумилёвской «Прапамяти»: «Когда же, наконец, восставши / От сна, я буду снова я» [3: 131]. Одна из базовых концепций буддизма – это анатман, отсутствие любого «я». Поэт не принимает эту концепцию (так как для него

есть ложные «я» и «я» настояще, «душа одна» [4: 57]), и, возможно, поэтому его герой вновь возвращается в сансарическую реальность, источником которой и является иллюзорное «я». Сансара в стихотворении подобна сети, схватывающей человека и вбрасывающей его в колесо рождений и смертей. Но эту повторяющуюся ситуацию, внутреннюю драму и жизненную трагедию герой переживает по-античному, как стоик: «Жить просто, незаметно умереть – / Вот мужество и мировая слава» [4: 57].

Стихотворение «Монгольское» противополагает «немыслимую нирвану», то есть запредельное явление, которое трудно представить с помощью разума, и «злую ясность» [4: 57] земного мира, сансары (что парадоксально при этом в тексте миражна). Монголия в стихотворении не только буддийская страна, но также пространство смерти, где в степи – множество человеческих костей и костей животных, и где даже закат однозначно напоминает об уходе из жизни. Смерть как постоянный результат перерождений, в пользу которого он делает свой выбор, это для героя возможность жить и вновь рождаться. Финальный образ «Монгольского» – образ весны, связанный с мотивом течения жизни и таким образом противопоставленный танатологическому пейзажу предыдущих строф: «По волнам травы весенней / С веем конница летит» [4: 57]. Стихотворение начинается со слов «Кладбищ нет», и они не только напоминают об обряде «небесных похорон», при котором тело умершего съедают птицы или звери, но и словно отменяют саму смерть. Человек снова рождается, и потому смерти вовсе нет (ср., например, со стихотворением С.И. Кирсанова «Смерти больше нет»). По мнению героя «Монгольского», буддизм «опьяняет» человека идеей нирваны, жизнь за жизнью или смерть за смертью уводя его в «немыслимое», и тем не менее, каждое очередное рождение, как будто бы предоставленное буддизмом, вновь открывает ему счастье бытия.

В стихотворении «А там, где в детстве бегал Шакьямуни...» поэт рисует картины детского счастья будущего основателя буддизма. Утро мира, весна мира текучи, мир живёт ручьями и реками и исполнен розового цвета. При этом интересно, что буддий Будда в стихотворении, «Склоняясь над зыбью, думал: “Это –

я!”» [4: 680]. Эта фраза восходит к «великому изречению» индуизма: «тат твам аси», или «то ты еси». Принц Сиддхартха, подобно Христу, отталкивается от национального учения и, по сути, создаёт его противоположность, в которой будет провозглашено, что, хотя всё и связано, но «я» не существует в абсолютном смысле. Мир прекрасен и божественен, и это один из взглядов на реальность, особенно ярко выраженный в Индии до рождения буддийской религии. Но позже буддизм обнаружит тотальную страдательность бытия: вначале «желанье не было страданьем» [4: 680], а после оно стало одной из причин страданья, что зафиксировалось в одной из Благородных истин.

Переход от индуистского мировоззрения к буддийскому присутствует также в стихотворении «Долина». Индуистская чувственность Индии, несущая в том числе страдание, вызовет к жизни буддийскую сдержанность, и «обманутая» Кришной пастушка принесёт «свои моления и клятвы» в буддийский храм «Изгнанной <...> бодисатвы, / В свой Тибет ушедшей по холмам» [4: 681].

Стихотворение «Храм Покоя» – это экфрасис, в котором, вероятно, описывается улан-баторский храм Гандантэгченлин. Он у Синельникова оказывается воплощением абсолютного покоя и абсолютной пустоты в их буддийском понимании. Образ Храма Покоя – это образ замёрзшего океана, в котором и возле которого угасает феноменальная жизнь. Цветущая ветка перед храмом застыла в корке льда, «злые чары» – символы земных страстей – отважены от него буддийскими иерархиями. Над героем стихотворения смыкается, как густая вода, пустота, и он переживает утверждаемую в буддизме иллюзорность деления времени на прошлое, настоящее и будущее: «И явила мёртвых лики / Световая полоса, / И слились в едином крике / Нерождённых голоса...» [4: 223]. Храм Покоя в стихотворении противопоставлен непокою обыденной жизни, в которую герой в finale возвращается с «непонятною тоской» [4: 223]. Приближение к нирване и пустоте для него подобно смертельно опасному погружению на дно Ледовитого океана, но привлекательно как возможность увидеть «зеркальный свет» «Безначального ничто» [4: 223].

В «Библиотеке» «далай-ламы» есть книги и книги: одни из них посвящены мирским наукам – «О свойствах злаков и светил» [4: 225], другие – дороге к не опосредованному концептуальности пробуждению. Мирская реальность, проявленная даже в монастырском книгохранилище, многоцветна и переливчата: «у всех наук свои цвета», а изучающие их – это читатели «текучих лет» [4: 225]. Но одно из подлинных буддийских знаний – это знание о пустоте, что заполняет «Весь этот мир и даже Будду» [4: 225]. Реальность конвенциональна и представляет собой поток дхармо-частиц: это – «полёт корпускул, / Частиц неутомимый бег» [4: 225]. Знание о пустоте – это подлинное знание о том, как устроена реальность на самом деле, но герой стихотворения воспринимает это знание как преследующее его — в «Улыбке бронзового рта» [4: 225] Будды.

Стихотворение «Монголия», как и «Монгольское», представляет эту страну в качестве обитали буддизма, в которой эта религия естественна, сопряжена с природой и бытом: «...твоя трава в прозрачном снеге – / Как тайна зыбкая нирваны», «Твои шатры, твои верблюды <...> Рождённые улыбкой Будды / Несокрушимые миражи» [4: 72] (ср. со стихотворением «Монгольское», где также пейзаж сакрален – не потому, что он изображён на буддийской иконе, или танкхе, но потому что сам он подобен этой танкхе: «...буддийская икона / Обнимает мир земной» [4: 222]). Связь буддизма с Монголией у Синельникова проявлена также через онейрические мотивы – сна, иллюзии сознания, видения: «Монголия. Как тёмный морок, / Как дрёма в долгом переезде...» [4: 71]. Сквозь Монголию проходит «Сонливый путь» героя, вспоминающего свои прошлые жизни, одна из которых была связана с Богдо-гэгэном, главой буддийской общиной этой страны. Монголия – это сон и одновременно Монголия – это пробуждение, среди которого, вновь, как гумилёвский индиец «в священный вечер» [3: 131], герой Синельникова обнаруживает себя на своём настоящем месте, посреди степной сакральной географии: «И я очнусь ребёнком в свите / Последнего Богдо-гэгэна» [4: 72].

В стихотворении «Вспоминая Сарнатх», как и в «Сарнатхе» (1982), Синельников, как кажется, соединяет образы двух священных мест буддизма – Бодх-Гайи, где Будда Шакьямуни обрёл просветление, и, собственно, Сарнатха, где прозвучала первая Его проповедь. Как и многие произведения поэта, это стихотворение воспроизводит ситуацию экзистенциального колебания героя, погружённого в сансару, осознающего её противоречия и страдательность: колесо сансары заставляет его «То вновь вскарабкиваться к свету, / То снова рушиться во тьму» [4: 721], – и одновременно устремляющегося к окончательному освобождению: «Прошёл я по векам и странам / Во мгле грехов, под вихрем стрел, / И вот стою под банианом, / Где Будда некогда прозрел» [4: 721]. При этом «Воспоминание», о котором говорит название текста, это воспоминание не только о посещении герояем Сарнатха в качестве путешественника, но и о своём прежнем рождении – во времена Будды Шакьямуни.

В «Отцах-иезуитах» буддийская пустота и нирвана, как и в сборнике «Священный вечер», представляются поэтом апофатически – как отсутствие настоящей полноценной жизни. Для героев этого стихотворения, католиков-миссионеров, – как отсутствие сострадающей жизни во Христе. Индия и Тибет для них – языческие страны, что знают только «бренной жизни пустоту» [4: 157] и что при этом обыденно предозывают нирвану. Интересно, однако, что комплиментарный образ противопоставленных «язычникам» Азии иезуитов как бы самоопровергается в этом стихотворении. Определение «свирепая» (вера) может быть понято не только в значении «чрезвычайно сильная в своем проявлении», но и в значении крайней строгости, суровости или даже жестокости. Обозначенная цель иезуитов – вести народы Азии к страданию – также может показаться двусмысленной: не как высокая христианская цель, но как умножение земных мучений. Отцы-иезуиты смиренны на фоне якобы «брюзгливых бронзовых владык» [4: 157], однако уже в самом этом противопоставлении «отцов» и «владык» проявляется возможная равная обоюдность «гордости». Кроме того, лирический герой стихотворения вспоминает об иезуитах, смотря на Тибет с «верблюжьего горба» [4:

157], то есть занимая позицию «сверху вниз», которая проецируется и на сюжет с иезуитами.

Напротив, стихотворение «Нирвана» представляет буддийских мудрецов как самоотверженных хранителей истинного сoteriологического знания. Востоку не требуются западные миссионеры, он уже священен, а его отшельники, выбирающие аскетический путь, без далёких откровений поддерживают «С дальней родиной тайную связь» [4: 550]. В связи с образами шраманов из «Нирваны», по-видимому, находится стихотворение Д.С. Мережковского «Сакья-Муни» (1885), в котором на истолкование фигуры Будды, как кажется, повлияла народническая идеология. Буддийские аскеты не просто искатели всеобщего спасения, но пребывают в невольном оппонировании сильным мира сего, участвующим в «пире во время чумы»: «Всем, кто правду меняет на славу. / Власти служит и льстит богачу, / Это зрелище так не по нраву, / Это рушище не по плечу» [4: 550].

Стихотворение «Памяти Гульсары» говорит о естественном и одновременно мистически обусловленном экуменизме. Народ сарт-калмыков, к которому принадлежит героиня этого произведения, в своей истории соприкасался и с буддизмом, и с исламом: «...внимало то сутрам, то сурам / Это племя во мраке времён» [4: 58]. Имеющие разное происхождение слова, обозначающие тексты в буддизме и исламе, будучи поставленными рядом и соединёнными повторяющимся союзом «то... то...», оказываются как будто схожими, словно говорящими об одном и том же. Уходящая от земли героиня видит над собой крылатого ангела Джабраила и улыбающихся золотых бессчётных будд. Экуменический мотив этого стихотворения основывается как на течении истории, в которой всё может постепенно как расходиться, так и сближаться, так и на «течении» единой трансцендентной реальности, открывающейся умирающему.

Итак, сборник Михаила Синельникова «Поздняя лирика» содержит ряд стихотворений с буддийскими мотивами. Некоторые из них, как и в сборнике «Священный вечер», говорят о перерождениях, о нирване и сансаре, о пустоте. Лирический герой этих синельниковских стихотворений, понимая буддийские нирвану и

пустоту апофатически, одновременно устремляется к ним, предчувствуя возможность освобождения, которую они дают, и отталкивается от них, боясь утратить разнообразие земного существования. Синельниковский герой показывает красоту реальности, помня о её имманентной страдательности; видит вдали подлинное бытие, но цепляется за круговорот рождений и смертей.

Сакральная буддийская география «Поздней лирики» включает Индию, Тибет, Монголию. Эти территории у Синельникова преображены буддизмом на уровне не только идей и образов, но и быта и природы. Каждая из этих культур дарует герою возможность пробуждения – проникновения в понимание того, как на самом деле устроена реальность, и воспоминания о древних рождении в этих странах. Индия, Тибет, Монголия отличаются у поэта своей природой, но близки «наполненностью» буддийской пустотой – ощущением жизни как несамобытийного потока дхармо-частиц.

В сборнике «Поздняя лирика» Синельников, кроме того, поднимает вопрос о соотнесении религий Востока и Запада. И в этом он также обнаруживает подвижность своего восприятия буддизма: с одной стороны, западные проповедники несут свет великого учения в «тёмный» Тибет, с другой – буддийские мудрецы сами сохраняют знание о трансцендентном. Буддизм – религия «немыслимая», противоположная христианству и иным авраамическим верованиям, но при этом возможно сближение религий при долгой истории и тесном соседстве, а также в предсмертном и посмертном состоянии человека, поднимающегося над земными границами и ограничениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бекметов Р.Ф.* Русская литература 1830–60-х годов в зеркале восточных (буддийских и даосских) традиций: дис. ... д-ра филолог. наук. Казань, 2019, 411с.
2. *Бернюкович Т.В.* Буддийские идеи в культуре России конца XIX – первой половины XX века: автореферат диссертации ... доктора философских наук: 09.00.13, 09.00.14. Чита, 2010, 48с.
3. *Гумилёв Н.С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения. Поэмы (1914–1918). М.: «Воскресенье», 1999. 464с.

4. Синельников М. И. Поздняя лирика. М.: «Время», 2020, 752с.
5. Сорокина Г.А. Идеи буддизма в литературе русского зарубежья / Г.А. Сорокина. 2-е изд., доп. М.: «Экон-Информ», 2017, 262с.

BUDDHIST MOTIFS IN MIKHAIL SINELNIKOV'S COLLECTION “LATE LYRICS”

L. Dubakov

*PhD, Associate Professor at the Russian Language Center of the
Shenzhen MSU-BIT University
Shenzhen, PRC
dubakov_leonid@mail.ru*

ABSTRACT

The article analyzes the ideas, problems, images, and motifs of Buddhism in Mikhail Sinelnikov's collection “Late Lyrics”, as part of a larger study devoted to the “Buddhist text” of modern Russian literature. In it, the poet comprehends and experiences the problem of existential choice due to the specifics of Buddhist soteriology; based on the traveling nature of his lyrics, he creates an image of sacred “empty” Buddhist geography; indicates the possibilities of religious rapprochement of different cultures.

Keywords: Mikhail Sinelnikov, collection, Buddhism, Buddhist text, nirvana, emptiness, religious issues.

СВОИ И ЧУЖИЕ В «ТАРАСЕ БУЛЬБЕ» ГОГОЛЯ: ОБРАЗЫ СМЕРТИ

Владислав Шаевич Кривонос

*Д.ф.н., профессор кафедры литературы, журналистики и методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета,
Самара, Россия
vkrivonos@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности изображения смерти персонажей в «Тарасе Бульбе». Предметом повествования и описания в повести становится их гибель в войне за веру. Автор доказывает, что занимаемая повествователем позиция этноцентризма, с акцентом на особой связи национального чувства с чувством конфессиональным, определяет его отношение к смертям действующих лиц, принадлежащих к разным пространственным сферам, как к смерти *своих* и смерти *чужих*.

Ключевые слова: Гоголь, «Тарас Бульба», свой, чужой, казаки, поляки, изображение смерти.

Структурирование пространства в «Тарасе Бульбе» соответствует воссозданной здесь средневековой модели мира, разделенного на мир христиан, исключая еретиков (еретиками запорожцы считали поляков, а поляки – запорожцев), и мир иноверцев (носителей нехристианской веры). Символическая пространственная конструкция соотнесена у Гоголя с существенной для народной традиции семантической оппозицией *свой* – *чужой*, согласно которой *свои* оцениваются позитивно, а *чужие* негативно. В сфере чужого в гоголевской повести оказываются прежде всего поляки-католики (турки и татары, упоминаемые в ходе повествования и возникающие на его периферии, в число персонажей не входят), а в сфере своего – православные казаки-запорожцы, ве-

дущие с ними войну за веру; война служит для них средством испытания казацкого духа и проверки истинности исповедуемых ими религиозных ценностей.

Сюжетные события развертываются в «Тарасе Бульбе» не в исторической и строго локализованной во времени реальности, а в реальности изображенной, взятой в границах мифологизированной истории. В сражениях с поляками и в поединках с польскими рыцарями запорожцы, как показано в развернутых и детализированных описаниях, убивают своих противников и гибнут сами; особо отмечены (включая эмоционально-оценочную репрезентацию) смерти персонажей, выдвинутых на передний план той или иной батальной сцены, так что событийное значение их ухода из жизни резко повышается. Занимаемая субъектом повествования позиция этноцентризма, с акцентом на особой связи национального чувства с чувством конфессиональным, определяет его отношение к смертям действующих лиц, принадлежащих к разным пространственным сферам, как к смерти *своих* и смерти *чужих*.

Повествователь, описывая процедуру избрания кошевого, делится наблюдением, что «...слишком старых не было на Сечи, ибо никто из запорожцев не умирал своею смертью...» [2: 72]. Имеется в виду смертью естественною, от болезни или от старости. Что касается отношения запорожцев к смерти, то она предстает – в соответствии со значимыми для них мировосприятия ценностями – как смерть хорошая и смерть плохая [См. 1: 48–49]. Плохая кончина понимается и характеризуется «как смерть постыдная, неподобающая, не достойная человека, позорная» [1: 54]. Смерть не просто венчает земное существование казака, но раскрывает и объясняет смысл прожитой им жизни; поэтому для запорожцев имеет значение, как и какой смертью они умирают и могут умереть.

Недостойная смерть, о чём ведают казаки, подстерегает их, если будут захвачены в плен неверными. Но особенно неподобающей видится смерть, настигающая запорожцев, когда, уступив «беззаконию» [2: 78], которое творят враги по вере, пусть и пре-

восходящие числом, не способны они отстоять свое национальное и конфессиональное достоинство. Иное дело «опочить доброю козацкою смертью» [2: 127]; подобная кончина видится наградой за достойно прожитую жизнь. Вероятность погибнуть в битве резко обнажает чувство казацкой общности, остро ощущаемое запорожцами и побуждающее не страшиться смерти. Гибель в сражении за веру отвечает представлению о существенной для «Тараса Бульбы» «традиции героической смерти» [8: 636].

Изображение смертей казаков, павших в битве, соответствует сформированному эпосом героическому канону, реконструированному в гоголевской повести, ориентированной, что касается «характера идеализации прошлого» в ней, на «эпический век героев» [4: 78]. Потому и не переживается запорожцами как личная трагедия внезапный уход из жизни, расставание с которой может вызвать чувство негодования или изумления, но не ужаса от случившегося. Показательно, что и повествователь, рисуя картину гибели Кобиты, названного по имени и тем самым выделенного из общей массы, рассказывает о его смерти как об одной из ряда или даже многих смертей других казаков, но не акцентирует трагизм смерти индивидуальной [2: 118].

Было отмечено, что казакам, павшим в сражении, дано «попрощаться с жизнью несколькими последними словами», посредством которых выделено и сформулировано отражающее и раскрывающее их ценностные установки «отношение к смерти» [8: 636]. Не испытывая страха смерти, как и подобает казакам, прошедшим военную выучку в Сечи и воспитанным в сражениях и битвах, и до конца сохраняя присутствие духа, они, обращаясь к товарищам, успевают поведать, что двигало ими при жизни и во имя чего они умирают. Ритуал прощания с жизнью призван продемонстрировать незыблемое единство запорожцев, и перед смертью следующих общим для них нормам типизированного поведения, регламентируемого действующими в Сечи законами и воинскими обычаями. Повествователь изображает их, прибегая к очевидной стилизации, как особо почитаемых эпических героев, противостоящих «эпическому врагу» [4: 78], и закономерно

акцентирует свойственную эпосу «мифологизацию воинской смерти» [5: 8].

Все погибающие казаки, ощущая единство с товарищами и чувствуя их поддержку, умирают *хорошою смертью*. Об этом прямо говорит Балабан, объясняя, что право умереть такой смертью заслужил он воинскими подвигами, совершенными во имя величной цели, так как бился ««за святую веру» [2: 140]. Как в эпосе героям, павшим в бою, уже уготовано или может быть уготовано «райское блаженство и бессмертие» [5: 8], так Кукубенко, храбро бившемуся и умершему за святую веру, обещано, что ему «хорошо будет» на «небесах», куда понесли его «молодую душу» ангелы: «“Садись, Кукубенко, одесную меня!” скажет ему Христос: “ты не изменил товариществу, бесчестного дела не сделал, не выдал в беде человека, хранил и сберегал мою церковь”» [2: 141]. Ведь и он, подобно эпическим героям, заслужил посмертные почести, удостоившись за верность небесному патрону запорожского войска, каким представляют себе казаки Христа, высокого статуса в ином мире.

Повествователь, рассказывая о воинских подвигах запорожцев, мысленно помещает себя не просто в одно с ними пространство, но физически в непосредственной близости от них; создается впечатление, будто он является если не участником, то свидетелем происходящего, почему так эмоционально реагирует на гибель каждого казака. В подобном ключе рисует повествователь и пленение Тараса, схваченного «ватагой» гайдуков. Стал он «отыскивать в траве» выпавшую «люльку с табаком» [2: 170]. Смерть казацкого атамана, которого решено было сжечь «живого в виду всех» [2: 170], как бы в назидание преследуемым казакам, последняя из изображенных в повести смертей *своих*, служит ее знаменательной концовкой. Дерево, на стволе которого распинают Тараса, несет онтологическое значение крестного древа, напоминающего об искупительной жертве.

Концовка повести потому и представляется знаменательной, что подчеркнуто высвечивает символический смысл героического поведения Тараса, спасающего перед смертью товарищей, помогая им советами уйти от погони, и его жертвенной смерти,

что неминуемо, по логике повествования, станет частью легендарного прошлого и мифологизирующего это прошлое предания.

Особое место занимает в «Тарасе Бульбе» эпизод, связанный со смертью Андрия, перешедшего на сторону поляков. Ожидая отцовского выстрела, он безропотно принимает свою судьбу, но не страшится прощания с жизнью, как и подобает казаку, верному своей казацкой сущности. Отсюда сочувственный по отношению к герою характер описания повествователем его смерти: «Как хлебный колос, подрезанный серпом, как молодой барашек, почувавший под сердцем смертельное железо, повис он головой и повалился на траву, не сказавши ни одного слова» (II, 144). Ср.: «В тоне, в каком выдержанна эта сцена, нет ни тени осуждения – только сострадание и боль, усиливаемые движением метафорического ряда: от общеэлегического сравнения с подрезанным колосом к многоговорящему христианскому жертвенному Агнцу Божьему...» [3: 139]. И все же гибель Андрия вряд ли призвана вызывать ассоциации с Агнцом Божиим. Ведь Тарас убивает сына не для того, чтобы принести в жертву для очищения запорожцев от его греховного поведения и от своего отцовского греха, поскольку это он его «породил», но потому, что тот продал «веру» и «своих» [2: 144]. Его смерть также сюжетно связана с развивающимся в повести отношением к смерти *своих* и смерти *чужих*, в одного из которых он добровольно превратился.

Смерти поляков, участвующих в битве, изображены повествователем по-другому, чем смерти запорожцев, и взяты в ином ракурсе и соответственно с расстановкой иных акцентов; они оказываются для повествователя не столь важными и значимыми, почему не попадают в рисуемых им картинах в центр его внимания. Повествователь отдает должное храбрости и мужеству польских воинов, но смерти их показывает и описывает исключительно с точки зрения бьющихся с ними запорожцев; для него это смерти *чужих*. Поляки закономерно не появляются и не возникают на переднем плане батальных сцен, постоянно занятом запорожцами; они лишены биографии и не названы по имени, а если охарактеризованы специально, то только как носители высокого воинского чина или представители шляхетской знати. Им

не дано, как казакам, попрощаться с жизнью и рассказать о той высокой цели, во имя которой они умирают; не становятся они для повествователя, несмотря на воинские доблести, подобием эпических героев, место которых в его картине мира занято запорожцами.

Среди смертей чужих, изображаемых в «Тарасе Бульбе», особо выделены смерти тех, кто, будучи частью мирного населения, не участвует в военных действиях. Жителей осажденного города Дубно запорожцы обрекают, как выразился кошевой, *передохнуть «с голоду»* [2: 86]. Андрию, когда служанка панночки провела его по подземному ходу в город, бросаются в глаза пугающие откровения смерти. Открывшаяся ему картина обнажает не просто трагизм голодной смерти, но трагизм смерти индивидуальной, которая оказывается событием «в пределах» его «кругозора» [7: 127]. Увиденное он воспринимает с точки зрения «частной» [7: 128], а не общей для запорожцев, проносивших везде, где они появлялись, «страшные знаки свирепства полудикого века», не щадивших в своих походах ни женщин, оставляемых ими с «обрезанными грудями», ни беспрепетно избиваемых «младенцев» [2: 83].

Вопиющее *свирепство*, от проявлений которого, как замечает повествователь, *дыбом «воздвигнулся бы ныне волос»*, объясняется, однако, не только своевольными нравами «толпы, известной под именем запорожского войска» [2: 83], отражающими характер *полудикого века*, но неизбежным расчеловечиванием «сечевиков», вовлеченных в истребительную войну против мирного населения и демонстрирующих «исключительную жестокость», заметно превосходящую жестокость героев «в традиционном эпосе» [4: 79].

В повести отсутствует какая-либо идеализация запорожцев, прибегающих к безудержному насилию, жертвами которого становятся ни в чем не повинные мирные жители. Так, «беспощадная свирепость и жестокость» Тараса, смыслом своих действий видящего не признающую никаких ограничений месть, «оказалась чрезмерною» даже «самим козакам» [2: 166]. Но верные ему казаки, чье поведение отличают конфессиональный фанатизм и

языческое варварство, все равно безжалостно обходятся с «чернобровыми панянками», зажигая их «вместе с алтарями» в храмах, где те укрывались, и «кидали к ним же в пламя» поднимаемых «копьями с улиц младенцев» [2: 169]. Перенося вину за казнь Остапа на беззащитных женщин и невинных детей, Тарас, нарушая христианские заповеди, велит поступать с ними не по вере, которую защищает. Все это свидетельствует о состоянии нравственного кризиса как существенного признака описываемой эпохи, стилизованной под эпический век героев, безвозвратно ушедший вместе с самими героями в историческое прошлое.

Позиция этноцентризма, занимаемая в «Тарасе Бульбе» повествователем, сохраняется на всем протяжении повествования, вплоть до финала, но существенно корректируется невозможностью для него принять за должное ни архаические механизмы действий запорожцев, ни ответную свирепость и жестокость, демонстрируемую их противниками. Обладая соответствующим историческим опытом, он психологически дистанцируется от нравов, несовместимых со значимыми для него этическими представлениями [См. б: 25], но предельно точно характеризующими то легендарное время, когда развертывается ставшая частью национальной мифологии война за веру. При этом выбор повествователем ценностных ориентиров, последовательно реализуемый в сочетании субъективного восприятия происходящего с объективной его оценкой, четко проявляется во всех сценах и эпизодах, когда предметом изображения становится смерть *своих* и смерть *чужих*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградова Л.Н. Смерть хорошая и плохая в системе ценностей традиционной культуры // Категории жизни и смерти в традиционной славянской культуре. М.: Институт славяноведения РАН, 2008. СС. 48–56.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.]: АН СССР, 1937. Т. II, 764с.
3. Манн Ю.В. Мотив и жанр (К своеобразию повести Гоголя «Тарас Бульба») // Русская повесть как форма времени. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2002. СС. 135–142.

4. Мелетинский Е.А. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994, 136с.
5. Новичкова Т.А. Эпос и миф. СПб.: «Наука», 2001, 248с.
6. Тамарченко Н.Д. Автор, герой и повествование (к соотношению «эпопейного» и «романного» у Гоголя) // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2001. СС. 22–28.
7. Федоров В.В. О природе поэтической реальности. М.: «Советский писатель», 1984, 182с.
8. Kasack W. Gogol' und der Tod // Russian Literature. 1979. Vol. VII. Issue 6. PP. 625–664.

OWN AND ALIEN IN GOGOL'S "TARAS BULBA": THE IMAGES OF THE DEATH

V. Krivonos

*Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature,
Journalism and Teaching Methods of Samara State Social and
Pedagogical University,
Samara, Russia
vkrivonos@gmail.com*

ABSTRACT

The article examines the features of the depiction of death in Gogol's story "Taras Bulba". The subject of narration and description in the story is death in the war for faith. The author proves that the position of ethnocentrism adopted by the narrator, with an emphasis on the special connection between national and religious feeling, determines his attitude towards the deaths of characters belonging to different spatial spheres, as the death of own and the death of the alien.

Keywords: Gogol, "Taras Bulba", own, alien, Cos-sacks, Poles, images of death.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КУРСЕ «ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЕ» ДЛЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ

Павел Филиппович Куприченко

*Преподаватель кафедры русского и татарского языков ФГБОУ
ВО Казанский ГМУ Минздрава России, Казань, Россия
pkamelot@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящается проблемам преподавания лингвострановедения в курсе русского языка как иностранного. В статье освещаются вопросы изучения художественного текста на занятиях по РКИ. Особое внимание уделяется методике работы с лексикой с национально-культурной семантикой, устаревшими словами и образными языковыми средствами; приводятся типы заданий и упражнений.

Ключевые слова: архаизмы, историзмы, история России, лингвострановедение, проективный текст.

В современной методике преподавания русского языка как иностранного лингвострановедение рассматривается как методическая дисциплина, реализующая практику отбора и презентации в языковом учебном процессе сведений о национально-культурной специфике речевого общения русской языковой личности с целью обеспечения коммуникативной компетенции иностранцев, изучающих русский язык.

В России основоположниками лингвострановедения как самостоятельной области науки являются Е.М. Верещагин и В.Г. Костомаров. Согласно их определению, лингвострановедение представляет собой дисциплину, целью которой является отражение национально-культурных особенностей носителей языка для реализации коммуникативной компетенции студентов. Впоследствии наряду с понятием «лингвострановедение» начинает употребляться термин «лингвокультурология». По поводу объема

этих понятий среди лингвистов нет единого мнения: по мнению Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова, эти термины называют одну и ту же область знания [1: 37]. Существуют попытки дифференцировать их следующим образом: лингвострановедение – практическая учебная дисциплина, а лингвокультурология – теоретическая, изучающая взаимодействие языка и культуры, а также круг вопросов, связанных с формированием вторичной языковой личности [2: 15–17].

Общая цель дисциплины «Русский язык. Лингвострановедение» имеет прикладную, практическую направленность и предназначена для решения задач обучения русскому языку иностранных студентов с целью подготовки к жизни и учебе в условиях русской языковой среды, к ознакомлению с историей и культурой современной России, к восприятию ее базовых ценностей.

Значительное место в курсе «Лингвострановедение» занимает изучение истории и культуры России. Отметим, что в настоящее время дисциплина «История России» является обязательной для изучения иностранцами во всех вузах Российской Федерации.

При работе со студентами русского отделения мы выбрали для изучения темы, отражающие основные вехи Российской истории:

Образование первого Российского государства; Киевская Русь; Борьба Руси против завоевателей; Александр Невский, Дмитрий Донской; Возышение Москвы и укрепление Российского государства; Иван Калита, Иван Грозный; Россия в XVII–XIX вв.; Сословное деление русского общества; Крепостное право; Традиционный быт дворянства; Война 1812 года; Россия в начале XX века; Великая Отечественная война; История Казани и Татарстана.

Текст как источник лингвострановедческой информации играет существенную роль в обучении русскому языку в иностранной аудитории. В зависимости от способа подачи информации тексты подразделяются на прагматичные и проективные. Прагматичный способ подачи информации характерен для текстов

научного, учебного и справочного характера, проективный способ реализуется в художественных и художественно-публицистических текстах.

В работе со студентами мы используем как учебные, адаптированные (прагматичные), так и проективные (художественные) тексты, например, «Песнь о Вещем Олеге» А.С. Пушкина, цикл А.С. Блока «На поле Куликовом», стихотворение «Бородино», стихотворение «Генералам 1812 года», баллада А.К. Толстого «Князь Ростислав», фрагменты из «Слова о полку Игореве» в переводе на русский язык и др. Широко привлекается на занятиях и вызывает большой интерес у студентов фольклорный материал – сказки, былины.

Значительное место при изучении лингвострановедения занимает работа с национально-культурной семантикой слова. К лексике с национально-культурной семантикой относят архаизмы и историзмы, фольклорные слова, слова традиционного быта, фразеологизмы и афоризмы.

Проиллюстрируем вышесказанное на примере произведения А.С. Пушкина «Песнь о Вещем Олеге».

Первоначально студентам предлагается ознакомиться с комментарием, где дается определение следующим терминам: устаревшие слова, архаизмы, историзмы. Определение записывается в рабочие тетради, при необходимости делается перевод на родной язык обучаемых:

«Слова, вышедшие из употребления, называются устаревшими, в них входят архаизмы и историзмы. Архаизмы – вышедшие из употребления слова, замененные другими. Историзмы – слова, вышедшие из употребления в связи с исчезновением предметов и понятий, которые они обозначали. Устаревшие слова встречаются в произведениях, описывающих прошлые времена».

Далее предлагаются задания на активизацию теоретического материала:

Задание 1. Определите по словарю значение данных слов и словосочетаний, найдите среди них историзмы и архаизмы.

Сбирается, вещий, волхв, отмстить, броня, гаданье, могильный, вестник, мгла, чело, праша, бранное поле, стремя, отрок, пировать, ковыль, обагрить, брег.

Задание 2. Замените устаревшие слова синонимами, которые используются в современном русском языке:

Кудесник, грядущее, старец, век, жребий, чело, брег, отрада, недруг, дивный, дар, незримый, врата, позлащенный, вещий, поминать, минувший, рубиться, внимать, почтить, доныне, прах.

Слова для справок: сейчас, мудрый, пепел, радость, лоб, враг, колдун, старик, судьба, жизнь, удивительный, позолоченный, подарок, вспоминать, невидимый, прошедший, умереть, берег, сражаться.

Задание 3. Прочитайте и прокомментируйте фрагмент стихотворения. Найдите в нем устаревшие слова. Знаете ли вы, о каком языческом обычаяе здесь говорится?

*Князь тихо на череп коня наступил
И молвил: «Сти, друг одинокой!
Твой старый хозяин тебя пережил:
На тризне, уже недалекой,
Не ты под секирой ковыль обагриши
И жаркою кровью мой прах напоишь!*

Национально-культурный компонент семантики слова особенно ярко проявляется в образной системе текста: сравнениях, метафорах, олицетворениях. Семантизация подобных языковых единиц разворачивается в лингвострановедческое чтение.

При работе с образной составляющей поэтического текста предлагаются следующие типы заданий:

Задание 4. Передайте смысл данных выражений другими словами:

«Засыпаться могильной землею», «... и вижу твой жребий на светлом челе, волны и суша покорны тебе», «щадят победителя годы», «уж не ступит нога в твое позлащенное стремя», «давно уж почил непробудным он сном».

Задание 5. Прочитайте фразы из текста поэмы. Какой художественный прием использует автор?

1) Как черная лента, вокруг ног обвилась; 2) и кудри их белы, как утренний снег над славной главою кургана.

Опыт проведения занятий был использован при написании рабочей программы «РКИ. Лингвострановедение» и составлении фонда оценочных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Верещагин Е.М. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е.М. Верещагин, В.Г. Костомаров. М.: «Русский язык», 1990, 246с.*
2. *Зиновьева Е.И. Лингвокультурология: от теории к практике. Учебник. СПб.: СпбГУ; «Нестор-История», 2016, 182с.*

RUSSIAN LITERATURE IN THE COURSE “LINGUISTIC AND REGIONAL STUDIES” FOR FOREIGN STUDENTS

P. Kuprichenko

*Assistant at the Department of Russian and Tatar Languages,
Federal state budgetary educational institution of higher education
“Kazan State Medical University”, Ministry of Health of the Russian
Federation, Kazan, Russia
pkamelot@mail.ru*

ABSTRACT

The article is devoted to the problems of teaching linguistic and regional studies in the course of Russian as a foreign language. The article covers the issues of studying literary text in RFL classes. Particular attention is paid to the methodology of working with vocabulary with national-cultural semantics, outdated words and figurative language means; types of tasks and exercises are provided.

Keywords: archaisms, historicisms, history of Russia, linguistic and regional studies, projective text.

Ф.И. ТЮТЧЕВ В ВОСПРИЯТИИ П. ПРОСКУРИНА В РОМАНЕ «ОТРЕЧЕНИЕ» И КНИГЕ МЕМУАРОВ «НА ГРАНИ ВЕКОВ»

Алина Александровна Куприянова

*Аспирант 3 курса заочного отделения Брянского
государственного университета имени академика И.Г.
Петровского, Брянск, РФ
kuperalin@yandex.ru*

Андрей Владимирович Шарапин

*Научный руководитель, д-р филол. н., проф., кафедра русской,
зарубежной литературы и массовых коммуникаций, Брянский
государственный университет имени академика И.Г.
Петровского, Брянск, РФ
ekl1ier@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В 90-ые годы XX века восприятие личности и творчества Ф.И. Тютчева П. Проскуриным меняется. Писатель моделирует в произведениях апокалиптический космизм поэта. Проскуринский последний катаклизм синтезирует и усиливает необратимость, трагичность и катастрофичность для мира, России и Творца. Если для Тютчева это связано с перенесением западных революций на русскую почву, то для писателя XX века – с перестроечными идеями, привносящими чуждые западные ценности в русский менталитет.

Ключевые слова: Ф.И. Тютчев, П. Проскурин, традиция, космизм, революция, эволюция, насилие.

К художественному наследию Ф.И. Тютчева П. Проскурин обращался на протяжении всего своего творческого пути. В завершающей части трилогии – романе «Отречение» – наметилась эволюция в восприятии личности и текстов Ф.И. Тютчева писателем. П. Проскурин не изменил своей оценки русского лирика-

философа с «+» на «-», изменился ракурс, угол рассмотрения. С самых ранних повестей и романов писатель находился под воздействием тютчевской идеи о единстве человека и природы, воспринимающей антропософское и натурфилософское в их слиянии и взаимодействии. Уже в первом романе «Глубокие раны» П. Проскурин определил войну как дисгармонию земной вселенной, по-тютчевски художественно обозначив распад макро и микрокосмоса. Писатель в произведении воссоздает, как вражда и сражения пробудили хаос в мире и душе человека, разрушив единство людей и природы [1, 2]. Эта линия была продолжена П. Проскуриным и в романе «Отречение». **Питерский инженер** Никитин (это несобственно-прямая речь, и в ней название города больше авторское, Сталин же именует его «ленинградский инженер»), по просьбе застрелившейся жены доставленный вождю из заключения, перечисляя преступления большевиков, противопоставляет свет творчества гениальных русских писателей «фанатическому мраку» политики партии: «Вспомните расстрел десятков тысяч офицеров в Петрограде и в Крыму. По сути дела, обыкновенные мальчики... Они поверили и пришли к вам, и что вы с ними сделали? А русские крестьяне? Вы тоже якобы отдали им землю, а затем пропустили их через мясорубку продразверстки и военного коммунизма и... окончательно разорили и обрекли на вымирание. А санкционированное вашей партией истребление казачества? А зверскую расправу с царской семьей? Убивать невинных детей! Простите, это даже не варварство, какое-то ритуальное мракобесие! После **Тютчева**, Толстого, Достоевского этот чудовищный фанатический мрак, хлебная монополия, апологетика принудительного труда, запрет на мысль и свободу... У вашей партии при таких методах нет будущего... жажда власти неутолима, только смерть может ее насытить...» [4: 38]. Stalin внезапно прочувствовал в этой проповеди «затягивающую, страстную, проповедническую, даже пророчествующую ноту» [4: 38]. И противопоставление гуманизма гениев русского слова, и упоминание смерти и крови, которую несет высшая партийная власть всем слоям населения – это скрытая тютчевская ре-

минисценция о единстве, которое не может быть скреплено насилием и убийствами в стихотворении «Два единства» («Из переполненной Господним гневом чаши / Кровь льется через край, и Запад тонет в ней – / Кровь хлынет и на вас, друзья и братья наши – / Славянский мир, сомкнись тесней... «Единство, – возвестил оракул наших дней, – / Быть может спаяно железом лишь и кровью...» / Но мы попробуем спаять его любовью – А там увидим, что прочней...» [6: т. 2, 221]. Стalinская идея очищения партии через кровь, смоделированная Проскуриным в романе, повторяет постулат немецкого оракула прошлого века: «На партии уже слишком много ошибок, крови, перекосов. Они неизбежны. Борьба есть борьба. И жертвы были и будут, безвинная кровь будет. Но партия должна жить, она постепенно очистится от чуждых элементов, от попутчиков. И она действительно станет несгибаемой, непобедимой» [4: 34]. Проскурин несколько изменит тютчевскую формулу «железом и кровью» он варьирует как «огнем и кровью» («утверждалось на глазах у всего мира **огнем и кровью**, невзирая на любые жертвы и разрушения...») [4: 9].

Аллюзивность также подкрепляется соотнесенностью: речь питерского инженера «пророческая» (этот русский поэтический канон отзовется и пушкинской традицией «Пророка»), у Ф.И. Тютчева о лжеединстве вещает «оракул». В книге воспоминаний «Порог любви» писатель осознает, что поэт-философ – «духовный провидец родной земли», воссоздававший будущее «в неповторимых **пророческих** поэтических образах» [5: 220]. А в мемуарах «На грани веков» П. Проскурин еще раз назовет пророком Ф.И. Тютчева: «Что произошло с Россией? Накликали беду ее вдохновенные **пророки?** Тютчев? Достоевский? Лесков? Федоров?» [5: 424].

Концепция романа «Отречение» корреспондирует со взглядами поэта-философа, изложенными в письмах, работах «Россия и Революция», «Римский вопрос», «Россия и Запад». Идеи против революции, восходящие к тютчевским положениям, излагаются в авторских отступлениях, самоисповеди Сталина, признающегося в скрытых мотивах своих решений, в обличении питерского

инженера Никитина. Максима Ф.И. Тютчева о революции, разделившей французское общество, нашла свое зеркальное отражение в изложении Проскуриным сталинского постулата о двух частях народа («... Революция, вошедшая не только в кровь, но и в душу этого общества, никогда не решится добровольно отдать добычу. И... следует весьма опасаться, как бы такое состояние непрерывной внутренней борьбы, постоянного... органического раздвоения не стало надолго естественным условием существования нового французского общества» / «... он разделил наконец народ на две половины: одна работала, вторая управляла и карала; рассчитав все возможности и случайности, он нашел наконец верную точку опоры и для себя. Умело продолжая дело первых лет революции и почти окончательно избавившись от старой русской интеллигенции, он опустил планку до своего уровня, теперь оставалось лишь подстригать поровнее всходы, не давая выбиваться из общей массы слишком ретивым, и придет наконец, придет необходимое спасительное равновесие») [6: т. 3, 174; 4: 60]. Эта же идея будет осмыслена Тютчевым и в другом аспекте: продолжение революции – вечная, непрекращающаяся борьба в обществе («... европейская Революция в разных странах... сумела найти... лишь поле битвы против Власти и Общества») [6: т. 3, 184]. Согласно тютчевской историософии, революция – угроза менталитету и, как следствие, существованию русской нации: «... Революция, являющаяся для Запада болезнью... по отношению к России представляет собой материального и вполне ощутимого врага, угрожающего не только ее душе, но и самому ее существованию... хочет ее разрушения... И в этом Революция совершенно последовательна, она прекрасно усвоила, что между нею и нами идет бой не на жизнь, а на смерть» [6: т. 4, 442]. В этом же обвиняет большевиков и инженер Никитин («Самый же главный ваш просчет... – переделать естественную природу человека, разрушить его национальную природу. В эту бездонную пропасть рухнуло уже немало революций, рухнет и ваша. Это не подвластно даже самому господу богу» [4: 38]. И еще один важный аспект взглядов Тютчева: революция несет антихристианское начало, враждебное православности русского народа.

Угрозу от русской православной стихии большевизму ощущает и Сталин («Революция же прежде всего – **враг христианства. Антихристианский дух** есть душа Революции, ее сущностное, отличительное свойство... насилия и преступления – все это частности и случайные подробности. А оживляет ее именно **антихристианское начало**, дающее ей... грозную власть над миром» / «Ненавижу этот народ! – вырвалось у Сталина... – Слишком терпелив и плодовит. **Закованная в берега православия русская стихия** больше, чем угроза... Да, слишком талантлив и необуздан, главное, непредсказуем. Трудно держать в узде. Никогда не верил и не верю в его **смирение...** Вынужденная личина... А во всем ведь должно соблюдаться равновесие...») [6: т. 3, 145]; [4: 34]. Две лексические единицы из речи Сталина о русском народе (терпелив и смирение) отсылают к еще одному стихотворению «Эти бедные селенья» поэта (оно полностью приведено Проскуриным в первой книге мемуаров «Порог любви»). При этом указанные черты русского менталитета также, по Тютчеву, обусловлены православием народа.

В романе «Отречение» П. Проскурин обозначил и новое восприятие тютчевской концепции в рамках русского философского учения о космизме («...сын с отцом как бы представляли нечто единое в духовном плане, они любили одни и те же книги... могли часами спорить о воззрениях русских философов-космистов, все больше о Федорове, пытались в его фантастическом идеализме нашупать иные, еще неизвестные ныне формы существования материи и тем самым понять и оправдать, разумеется, чуждые всякому прагматическому марксизму или приземленному ленинизму философские, истинно космические концепции бытия... **Тютчев** почитался у них как непревзойденная философская космическая вершина среди всех остальных поэтов; оба они еще и еще раз убеждались в непрерывности и закономерности течения жизни, грубо разрываемой у них на глазах новейшими декретами, самонадеянно объявлявшими, что все в природе и бытии человека начинается заново, практически с нуля, что наработанная тысячелетиями культурная и философская субстанция че-

ловечества отменяется, отменяются и Бог и небо, и главным становится идея превращения человечества в одномастное стадо с генеральным планом его казарменного процветания отныне и во веки веков» [4: 9]). Писатель в романе выстраивает линию развития русских философов-космистов: Тютчев, Федоров, Циолковский и Вернадский. В своем варианте космизма П. Прокурик синтезирует религиозно-мистический космизм Федорова с естественно-научным Циолковского и Вернадского и апокалиптическим космизмом Тютчева. Все теории русских космистов исходят из того, что тот путь, по которому развивается человечество, гибельный, ведет к экологической катастрофе. Этую же мысль Прокурик проводит и в романе «Отречение»: «... человеческая раса... – самый неэкономный и эгоистический вид жизни, и, если человечество вовремя не остановится... оно сожрет себя» [3: 26]. Пути преобразования человеческого общества и природы на основе принципов русского космизма (вседединство, взаимообусловленность, соизмерение деятельности человека природными и космическими факторами и т.д.), которые проповедуют любимые герои писателя (академик Обухов, Меньшенин, академик Игнатов из последних романов 90-х годов), отвергаются властью.

Логика развития постперестроечной России приводит П. Прокурина к апокалиптическому космизму Тютчева, художественно смоделированному писателем в книге «На грани веков». Поэт-философ осознавал, что история будет побеждена природным началом, обретающим себя в Божественном апокалипсисе. Большинство стихотворений Тютчева – это предоощущение последнего катаклизма. Классический шедевр поэта «Последний катаклизм» (1829) – утверждение Божественного обуздания хаоса и начала создания нового мира. Причина этого и для Тютчева, и для Прокурина одна: растление человеческого духа: «размеренно животная жизнь» («Наш век») [5: 424]. По Тютчеву Россию уничтожит западная революция на русской почве, по Прокурику – раздражение белой расы глобалистов против России, идущей по пути к «единству земли и человечества» [5: 433]. Вывод писателя: «Гибель России – гибель всей белой расы» [5: 433]. Прокурик воссоздает по-тютчевски апокалиптическую картину

мира, сожженного в ядерном огне: «Когда над сожженной пустыней человечества, где... все... будут уравнены по беспощадным законам восставшей и мстящей природы, послышится... голос последнего Рокфеллера или Буша, в ответ ему прозвучит далекий сожалеющий смех, и это будет русская загадочная улыбка над пустыней мира...» [5: 433]. Как и у Тютчева, последний катаклизм в мемуарах завершает образ Бога, только у русского советского писателя это знак земного мира и перемещения русского начала в другие запредельные миры («Над Вечной могилой стоял Творец и вопрошающе глядел на дело рук своих, а русский смех, знакомый и равнодушный, отдавался уже в глубинах космоса, в каких-то других, запредельных мирах») [5: 433]. Проскурин моделирует вариант тютчевского апокалипсиса, усиливая необратимость, трагичность и катастрофичность для мира, России и Творца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Старцева И.Л., Шаравин А.В., Антиохов А.В., Михеичева Е.А. Роман «Глубокие раны» П. Проскурина: идеология, выправленная биографией. Статья первая // «Ученые записки Орловского государственного университета», № 1 (98), 2023. С.С. 135–143.
2. Старцева И.Л., Шаравин А.В., Антиохов А.В., Михеичева Е.А. Роман «Глубокие раны» П. Проскурина: идеология, выправленная биографией. Статья вторая // «Ученые записки Орловского государственного университета», № 1 (98), 2023. С.С. 144–150.
3. Проскурин П. Отречение. Роман-газета. № 19 (1121), 1989, 129с.
4. Проскурин П. Отречение. Роман-газета. № 21 (1147), 1990, 81с.
5. Проскурин П. Порог любви. Орел: Изд-во «Картуш», 2023, 560с.
6. Тютчев Ф. И. Полное собрание сочинений. Письма. В 6-ти т. М: Издательский центр «Классика», 2002–2005.

**F.I. TYUTCHEV AS PERCEIVED BY P. PROSKURIN
IN THE NOVEL “ABNATION” AND THE MEMOIRS “ON THE
EDGE OF THE CENTURIES”**

A. Kupriyanova

4-th year postgraduate student,

Bryansk State University named after academician I. Petrovsky,

Bryansk, Russian Federation

kuperalin@yandex.ru

A. Sharavin

Scientific supervisor, Doctor of Philology, Professor, Department of

Russian and Foreign Literature and Mass Communications,

Bryansk State University named after academician I. Petrovsky,

Bryansk, Russian Federation

ekl1ier@mail.ru

ABSTRACT

In the 1990s, Proskurin's perception of Tyutchev's personality and work changed. The writer models the poet's apocalyptic cosmism in his works. Proskurin's final cataclysm synthesizes and intensifies irreversibility, tragedy, and catastrophic character for the world, Russia, and the Creator. For Tyutchev, this was associated with the transfer of Western revolutions to Russian soil; for the 20th-century writer, it was linked to perestroika ideas, introducing alien Western values into the Russian mentality.

Keywords: F. Tyutchev, P. Proskurin, tradition, cosmism, revolution, evolution, violence.

СОЧИНЕНИЕ КАК СПОСОБ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ПИСЬМЕННОЙ РЕЧИ В РАМКАХ ПРАКТИЧЕСКОГО КУРСА «ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЧТЕНИЯ»

Маргарян Сона Саргисовна

*К.ф.н., доцент кафедры русской и мировой литературы и
культуры РАУ,
Ереван, Армения
sona.margaryan@rau.am*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена методике работы по углублению навыков письменной речи в процессе работы над творческими сочинениями, предусмотренной для студентов направления «Филология». Сочинения, предлагаемые в рамках практического курса «Литературных чтений», опираются на литературные образцы, однако призваны не столько интерпретировать или комментировать их, сколько, приняв во внимание авторский инструментарий, способствовать оттачиванию мастерства создания оригинального текста. Произведения студентов представляют собой не только синтез всех видов школьных сочинений, но и их развитие, своеобразную эволюцию письменных работ с усложненными требованиями как к содержанию, так и к форме.

Ключевые слова: сочинения, письменная речь, литературные чтения.

Формирование письменной речи – одна из основных задач курса «Литературные чтения», который успешно преподается вот уже два десятка лет на факультетах журналистики и филологии, где творческие способности и свободное владение навыком устной и письменной речи – это необходимые профессиональные качества будущих специалистов.

Письменные работы на практических занятиях по «Литературным чтениям» можно условно разделить на два типа: творческие сочинения и упражнения с различными целевыми установками.

В традиционной методике сочинению заслужено отведена основная роль в развитии письменной речи и становлении зрелого литературного слога. «Сочинения – это как раз тот вид речевой деятельности, когда пишущий сознательно и преднамеренно выбирает способ изложения, жанр, композицию, средства словесного выражения в зависимости от темы сочинения, от своего отношения к теме, от цели выполнения работы, обстоятельств, в которых она выполняется, от индивидуальных наклонностей и возможностей пишущего» [1: 29].

Необходимо отметить следующее: школьникам и абитуриентам чаще всего предлагаются сочинения на литературную тему, когда пишущий углубляет свои знания по курсу литературы, самостоятельно судит о художественном произведении, обращается все к той же литературе за аргументацией своих суждений, за ответами на волнующие его вопросы. Безусловно, подобные сочинения носят контролирующий характер, поскольку дают возможность судить о сумме фактических знаний по литературе, их глубине и осознанности. Однако как в школьной, так и в вузовской практике существует еще одна разновидность сочинения – это сочинения на нелитературные темы, которые иногда называют свободными или творческими, а также «сочинениями на отвлеченные темы» [2: 7].

Последний термин, характерный для дореволюционной школы, вызывал споры среди методистов и учителей. А.П. Романовский писал: «Термин “отвлеченные” предполагает противопоставление чему-то конкретному, связанному с фактами жизни, наводит мысль о каком-то излишнем теоретизировании. Сочинения на “свободные темы” не менее конкретны, чем литературные, они предполагают не меньшую, а большую связь с окружающей жизнью; автору в них труднее остаться бесстрастным. “Отвлечеными” их можно назвать только в том смысле, что они отвлечены от определенного фиксированного литературного произведения, но они отнюдь не оторваны от литературы вообще...» [3: 116].

Выступая против термина «сочинения на свободные темы», В.А. Никольский отмечал, что школьники не свободны «от требований жанра» [4: 41].

Трудно не согласиться и с тем, что сочинения на свободную тему предполагают самостоятельный выбор темы со стороны пишущего, а не задание учителя. По утверждению Т.А. Ладыженской, «также не совсем удачным представляется термин “творческие сочинения”, поскольку творчество учащегося, то есть их самостоятельность в подходе к материалу и его изложению, должно проявиться в не меньшей мере в сочинениях на литературную тему» [2].

Все эти мнения, безусловно, правомерны, когда речь идет о школьных сочинениях. Отвлеченные сочинения далеки от опыта и интересов школьников; они еще недостаточно самостоятельны, чтобы правильно выбрать и сформулировать тему, а о творчестве сочинений школьников приходится говорить лишь в том узком смысле, в котором оно должно наличествовать в любом виде их ученической деятельности, и отнюдь не только на уроках русского языка и литературы.

Что же касается студентов, которые уже прошли школьный этап обучения сочинениям, то здесь подход принципиально иной: сочинения на практических занятиях по литературным чтениям представляют собой не только синтез всех видов школьных сочинений, но и их развитие, своеобразную эволюцию письменных работ с усложненными требованиями как к содержанию, так и к форме.

В связи с возрастным и психологическим развитием, обогащением жизненного опыта и расширением интересов студентов привлекают рассуждения на отвлеченные темы. Раскрывая собственный внутренний мир, они пытаются разобраться в его противоречиях, ответить на волнующие вопросы или просто задаться ими, анализируя, давая простор воображению и волю фантазии. Студенты учатся самостоятельно выбирать форму для изложения своих мыслей, тему для их реализации, собирают необходимый материал, по-своему его компонуют, стилизуют, вырабатывая письменную речь и художественный слог. Творчество

студентов проявляется не только в «самостоятельном подходе к материалу и его изложению», но и в самом выборе материала, нравственно-эстетическом эмоциональном его наполнении. Поэтому сочинения на отвлеченные темы, свободные и творческие сочинения в вузовской системе преподавания – это не синонимические термины, среди которых приходится выбирать самый точный: они обозначают разные виды сочинений на не литературные темы, в каждом из которых актуализируются свои характерные и особые принципы изложения. Сочинения на нелитературные темы, предусмотренные курсом «Литературные чтения», не хотелось бы обособлять от литературных, имея в виду опору письменных работ на литературные образцы. Однако эти письменные работы предполагают определенную смену акцентов и отношений между художественными произведениями и сочинениями студентов, продиктованную новыми целевыми установками, речевой деятельностью учащихся. В школьной практике сочинения на литературную тему способствуют правильному пониманию и оценке произведения, выполняют контролирующую функцию и представляют собой в конечном итоге художественную и логическую интерпретацию текста. На занятиях же по литературным чтениям сочинение не проверяет навыки интерпретации, а позволяет выработать мастерство создания оригинального текста. Достижению этой цели и служит показ образца как наиболее наглядный способ обучения. Образец в данном случае может представлять собой не крупное художественное произведение, а небольшой по объему отрывок литературного текста, с опорой и в подражание которому студенты пишут собственное сочинение.

На протяжении многих лет методика предлагала жанровый принцип обучения сочинению, то есть раздельное обучение описанию, повествованию и рассуждению. Противники этого метода исходили из того, что в пределах одного высказывания эти три способа изложения взаимодействуют и в чистом виде встречаются крайне редко. Каждое из написанных учащимися сочинений имеет свои композиционные и языковые особенности, опре-

деляемые темой, содержанием, характером смысловых отношений. Жанр сочинения не всегда совпадает со способом изложения, более того, он определяет, какой из способов, взаимодействующих в сочинении, будет доминировать, а какие будут играть роль отдельных композиционных элементов. При разрешении этого вопроса о целесообразности деления сочинения на жанры в данном случае опять же необходимо учитывать специфику обучения в вузе, где будущим специалистам для наиболее оправданного выбора формы изложения в конкретном случае нужно уметь пользоваться этими формами в чистом виде, да и вообще, отличать их друг от друга. Необходимо отметить, что в последние годы происходит пересмотр жанровой классификации. Так, в своих работах Ю.А. Озеров предлагает такие жанры школьных сочинений, как сочинение-литературный портрет, сочинение-рецензия, сочинение-литературно-критическая статья, сочинение- очерк или сочинение-рассказ, сочинение-воспоминания, сочинение-дневник, сочинение-стихотворение, которые во многом учитывают индивидуальность ученика [5]. Сочетание жанрового и тематического подходов зачастую становится более эффективным, способствуя повышению уровня речевой подготовки и углублению анализа изучаемых литературных произведений. В связи с этим, не отрицая ни одной из жанровых классификаций, мы попытались их примирить и объединить в творческих сочинениях по «Литературным чтениям».

Так, первый тематический блок посвящен сочинениям о животных и включает несколько тем-заданий, которые постепенно усложняются.

Первое из них – «Мир глазами животного» или альтернативный вариант – «Один день из жизни животного». Если в первом случае внимание актуализируется на жизни человека, «подсмотренной» и воспринятой братьями нашими меньшими, то во втором варианте осуществляется попытка перевоплощения в зверя, насекомое или птицу, когда студенты стараются максимально убедительно примерить маску и сохранить интригу, до самого конца не называя представителя фауны, которого они избрали героем своего рассказа.

В названных выше темах учащимся рекомендуется избегать излишнего теоретизирования и ненужных рассуждений, а использовать такой способ изложения, как повествование с элементами описания, написав сочинение-рассказ. Предварительный детальный анализ литературных образцов («Каштанка» и «Белолобый» А. Чехова, «Холстомер» Л. Толстого, рассказы о животных Куприна и др.) позволяет выяснить, как авторам удаётся «вжиться» в образ героя-животного, увидеть человеческий мир в необычном ракурсе.

Опыт показывает, что студенты и предпочитают вести повествование от первого лица, что, безусловно, оправдано желанием рассказать о событиях в жизни животного, не называя его и позволяя читателям самим разобраться, о ком именно идёт речь в контексте сочинения. Эта анонимность – очень удачный приём, открывающий массу возможностей для яркой стилизации и выбора изобразительных средств.

Задача преподавателя в работе над темой – следить за «правдоподобием» и убедительностью литературной маски, которые предполагают предварительную поисковую и исследовательскую деятельность студентов, ведь они должны узнать интересные факты о животных, которых выбирают в качестве персонажей. Однако этого не всегда достаточно для достижения художественных целей.

Вот наглядный пример того, как студентка, казалось бы, вооружилась сведениями о животном и личными наблюдениями, а сочинение в результате получилось сырым, блеклым, напоминающим скорее информирующее эссе, нежели выразительное художественное произведение.

«Кошка с древних времен считается мистическим и таинственным существом, ассоциирующимся с магией, силой и независимостью. Во многих культурах она наделялась божественными чертами, а в Древнем Египте даже почиталась как священное животное богини Бастет.

Кошка – это воплощение грации и свободы. Её движения легки, а походка безмятежна. Когда она идет, кажется, что она не ступает по земле, а плывет в воздушном потоке, словно

удерживая на себе небесные силы. Эта грациозность и плавность символизируют божественную связь с природой. Богиня-кошка, подобно ночному охотнику, всегда скрыта в тенях, но всегда готова к действию.

Мудрость кошки проявляется в её взгляде. Когда она смотрит на нас, кажется, что она видит гораздо больше, чем может казаться на первый взгляд. Её глаза, как окна в другой мир, полны загадок и древнего знания. Именно в этом взгляде кроется божественная сила, способная постичь глубинную природу вещей. В глазах кошки мы видим саму вселенную – неизмеримую, вечную, пронизанную тайной.

Кроме того, кошки всегда ассоциировались с женской энергией, чувственностью и магией. Богиня, принимающая образ кошки, символизирует плодородие, созидание и защиту. Она дарит жизнь, но также способна её оборвать. Её загадочность, притягательность и неуловимость символизируют саму природу женщины – многослойную, глубокую и не всегда понятную, но всегда могущественную» (Мурадханян Мариам).

В этом конкретном случае студентке было предложено изменить только нарратора, и текст, изложенный от первого лица, заиграл новыми красками, чем-то напомнив «Рассказ змеи о том, как у нее появились ядовитые зубки» Л. Андреева:

«Я с древних времен считаюсь мистическим и таинственным существом, ассоциируюсь с магией, силой и независимостью. Во многих культурах я наделена божественными чертами, а в Древнем Египте даже почиталась как священное животное богини Бастет. Я воплощение грации и свободы. Мои движения легки, а походка безмятежна. <...> Я дарю жизнь, но также способна её оборвать. Моя загадочность, притягательность и неуловимость – это сама природа женщины, многослойная, глубокая, не всегда понятная, но всегда могущественная».

Теперь кошка стала персонажем – с характером, психологическим портретом и даже гендерной соотнесенностью.

В попытке утаить, кто именно является героем рассказа, учащиеся выбирают более экзотичных животных, по возможности сохраняя интригу до самого финала.

«Когда ночь окутывает мир, и звезды начинают мерцать на темном небосводе, я выхожу из своего укрытия. <...> Я подбираюсь к мусорному баку, обнюхивая воздух, чтобы убедиться, что вокруг нет угрозы. Открыв крышку, погружаюсь в мир остатков пищи – это настоящая сокровищница для меня! Здесь лежит ароматная пицца, немного фруктов и даже кусочек пирога. Я наслаждаюсь каждым укусом, забывая о времени и месте. Но вдруг слышу шорох – кто-то приближается. Моя серая шерстка и характерная маска помогают мне слиться с тенями. Сердце замирает от страха. Это человек!» (Хачатрян Диана).

«Сегодня я лечу над лесом, гордо расправив свои крылья. Так тихо, так спокойно, что я слышу все. Любой звук отдается эхом в моих ушах: шелест листьев, шуршание насекомых и, что важнее всего, биение маленьких сердечек. Там, внизу. Они даже не думают о том, чтобы спрятаться. И я лечу. Мои крылья бесшумно рассекают воздух, и я уже представляю, что буду делать со своей жертвой. Резкий свет. Я замираю в воздухе. Он яркий, ослепляющий, совсем ненужный. Нарушает естественный порядок вещей. <...> Я ловко меняю траекторию, скрываясь в густых кронах. <...> Спешу к своим друзьям, среди них я Эдвард Каллен, потому что у меня тоже своего рода «кожа убийцы» (Оганисян Мариам).

«Меня зовут Луна. Я очень красивая и на вид милашка. Часто меня путают с другими, и мне это не нравится, иногда даже раздражает. <...> Я вею всего лишь 65 кг, а талия у меня как у песочных часов. Практически Ким Кардашьян. Живу в хороших климатических условиях и обожаю свою шерсть – она настолько мягкая, что я чувствую себя как в облаках. Шея у меня длинная, но не настолько, как, например, у жирафа. <...> Иногда я вижу людей, которые пытаются сделать со мной селфи, и чувствую себя как звезда. Я даже подумываю начать снимать ТикТоки, потому что уверена, что такими темпами наберу миллион подписчиков» (Айрапетян Варсеник).

«Мне не нужно суетиться. Я терпелив. Всё, что мне нужно, само найдёт дорогу ко мне. Сижу в уголке, наблюдаю, жду» (Шахназарова Тамара).

Аудитории доставляет большое удовольствие угадывание животного: они подмечают детали в описании внешнего вида и образа жизни, живо реагируют на шутки и атмосферную картинку.

Студентам нужно почувствовать, что в творчестве зачастую важно не ЧТО сказать, а КАК это преподнести, чтобы произвести впечатление на аудиторию, живой отклик которой они тут же получают, читая свои работы на занятиях. При этом уже с первого дня преподавателю необходимо настроить учащихся на адекватную реакцию на критические замечания сокурсников, если они, разумеется, конструктивны и аргументированы. Такая форма анализа и огранки мастерства не нова – взять хотя бы собрания «Цеха поэтов», которые были построены по схожему принципу. Однако в случае с образовательным процессом преподавателю нужна известная доля чуткости и навыка контролировать ситуацию, чтобы сохранить здоровую атмосферу в студенческой среде и подчинить критический отклик продуктивным обучающим целям.

Еще более сложный эксперимент – написание собственной басни. Если в школьном сочинении на тему «Басни Крылова» ученики пишут об авторе, композиции, художественном своеобразии, идейном содержании басен, иногда, пытаются разобраться в морали, иногда в историческом и социальном подтексте, то студенты на «Литературных чтениях», создав представление об эзоповом языке, о приемах аллегории, олицетворения, о морали и т.д. сочиняют собственную басню, ограничиваясь лишь характерным для нее жанровым и композиционным своеобразием. При этом они имеют возможность самостоятельно выбрать сюжет, поэтическую, прозаическую форму своего творческого сочинения.

Для облегчения задачи студентам можно предложить выбрать в качестве морали какую-либо пословицу, строя само повествование на раскрытии ее смысла. Конечно, преподавателю нужно следить, чтобы две композиционные части басни соответ-

ствовали друг другу, то есть, чтобы сюжет со всеми характерными особенностями иносказательного языка в конечном итоге приводил к логическому выводу, идею, заключенной в выбранной пословице.

На практическом занятии преподаватель не только дает общее представление о жанре басни, которое у учащихся к тому времени уже обычно сформировано благодаря школьной программе и, например, пройденному курсу по русской литературе XVIII века. Задача на этом этапе – продемонстрировать, каким инструментарием может располагать баснописец и каковы характерные приемы аллегорического повествования.

Так, например, детальное сравнение басен Тредиаковского, Сумарокова и Крылова с сюжетом о вороне и лисице позволяет выявить не только эволюцию жанра в русской литературе, но и те многочисленные языковые, стилистические и выразительные средства, которыми на каждом этапе пользуются авторы в сходных по содержанию, но столь различных в исполнении текстах. При этом начинать разговор имеет смысл уже с самих названий, выбранных писателями: учащиеся начинают понимать, что вариации не случайны, и подборка точного онима для персонажа весьма значима для передачи идеи и характера героя. Ассоциативное поле, которое возникает в воображении студентов в привязке к образу ворона, мудрой птицы-пророка, связанной с тантологическими и мифологическими мотивами, никак не вяжется с содержанием басни, где легкомысленная ворона была обманута лисой и, потеряв голову от похвал, «проверонила» кусочек сыра. Чисто интуитивно учащиеся отдают предпочтение также «лисице», ощущая в фонетическом облике слова большую звучность представлениям о льстивой и хитрой натуре по сравнению с более нейтральной лексемой «лиса».

Вообще при прохождении курса в целом преподавателю необходимо настаивать на тщательной работе над названиями творческих сочинений, которые зачастую подменяются формулировкой заданной темы. Студенты неохотно тратят время на поиск выигрышного наименования, которое не только служит идентификации, определяет тему, идею или центральный образ,

но и является важнейшим паратекстуальным элементом произведения, способствующим его верной интерпретации или задающим рамки для восприятия последующего содержания.

Особого внимания заслуживает на дальнейших этапах и художественная ономастика, которая может выступать единственным поэтическим средством выразительности и также зачастую кажется учащимся не столь существенной. На уроках по «Литературным чтениям» осуществляется попытка максимально увести студентов от выработавшейся в школе привычки работать исключительно над содержанием: они должны научиться уходить вглубь текста, использовать весь возможный инструментарий для создания качественного художественного произведения, подмечать, что в литературном образце создает впечатление, и пользоваться опытом и приемами автора в собственных творческих лабораториях. Кстати, что касается художественных антропонимов, студенты чаще всего используют русские имена, вероятно, исходя из литературной традиции, кажущиеся им более органичными в русскоязычном тексте, или же, напротив, обращаются к иностранным онимам, имея на слуху образцы из современного кинематографа и шире – из англоязычной культурной традиции, что не всегда оправдано сюжетом и выявляет скорее социально-культурные предпочтения учащегося, нежели является плодом сознательного художественного поиска. Между тем удачно подобранное имя персонажа может преобразить произведение, сделав блеклый текст и образ живыми, комичными или, наоборот, исполненными драматизма или нового идеиного содержания. Так скорпион, названный Степаном, как персонаж уже гораздо интереснее безымянного скорпиона, а неустанный труженик муравей Ашот, покинувший родной муравейник в поисках вечно недостающей пищи и стройматериалов, ибо, как он любил повторять на своем муравьином, «փող չփ» («нет денег») – это уже настоящая жизненная драма.

Как показывает опыт, большинство студентов предпочитают написать басню в стихотворной форме, хотя таковая отнюдь не входит в обязательные требования. Безусловно, размер, ритм и в целом качество исполнения на выходе не всегда безупречны, но попытка

попробовать себя в стихосложении обязательно должна поощряться, поскольку студент добровольно ставит перед собой достаточно сложную задачу и не боится бросать себе творческий вызов.

Работа над созданием басни – это хороший повод повторить и укрепить на практике знания из области теории литературы и, в частности, стихосложения. Правильно составленные, плавные и выверенные стихи здесь, конечно, не самоцель. Иногда исправить их означает для преподавателя написать басню заново, чего делать не стоит. Однако, если работа в целом удалась, вызвала эмоциональный отклик у аудитории и нуждается в небольшой огранке и редактуре, имеет смысл показать учащимся, как можно было бы сделать ее лучше, подправить ритмику, улучшить рифму, использовать иные выигрышные приемы. Это, безусловно, требует от самого преподавателя определенных творческих способностей, однако это требование к учительским навыкам актуально для курса «Литературных чтений» априори, как необходимое условие. Самое главное, чтобы преподаватель оказался достаточно чутким к оригиналу, не «насиливал» бы чужой текст, не навязывал свою версию басни, а сумел бы подхватить приемы, развить идею и помочь студенту там, где ему немного не хватило опыта для достижения лучшего результата. Важно вызвать доверие учащегося, чтобы не ранить его авторские чувства, а поддержать в том, что ему несомненно удалось. Порой для этого достаточно показать, как легко можно изменить строку, чтобы получить удачную рифму. Часто это достаточно трудно сделать без добавления новой лексики и образов.

Вот, например, студентка рассказывает в басне про волка, который, как водится, хочет съесть ягненка, приглашая его на пиршество:

*Волк усмехнулся, хитро подумав:
«Ты просто не знаешь, куда тебя веду я».
И ягненок ответил, смело взглянув:
«Я лучшие останусь с травой на полях» (Гукасян Мери)*

Налицо нарушение ритмики, ограхи рифмовки и стилистики. Немного воображения, и строфа преображается на глазах:

*А волк усмехнулся, оскалив свой клык:
 «Получится знатный из друга шашлык!»
 Да только ягненок ответил ему:
 «Я травкой питаюсь. Мне пир ни к чему»*

Учитывая порой разный уровень владения языком в аудитории, приходится особенно тщательно следить за точностью передачи смысла и стилистикой, поскольку в стихотворной форме у учащихся часто возникает соблазн «перекроить» язык, синтаксис и словоупотребление в угоду сомнительной ритмике стиха. В качестве примера приведем работу над следующей басней:

*В лесу, где птицы пели,
 Жил человек, мечтая смело.
 С топором в руках он шёл,
 Деревья падали, как стон.*

*Время шло, и вот однажды
 Лес исчез – осталась пыль.
 Птицы улетели вдаль,
 А в душе его – печаль*

*Он понял, что потерял
 Не только лес, но и мечты.
 Теперь бродит по пустым местам,
 Слышит сквозь листву только свои шаги.*

*Взглянул на небо, в слезах,
 И осознал, что он все разрушил.
 Разрушая природу,
 Он потерял свой внутренний мир.*

(Варсеник Айрапетян)

*В лесу, где сладко птицы пели
 Жил дровосек весьма умелый.
 Мечтатель и романтик был
 И, замечтавшись, лес рубил.*

*Он с топором справлялся лихо,
 И вскоре в роще стало тихо.
 Настали грустные деньки –
 Теперь в лесу одни пеньки!*

*Лишившись этой красоты,
 Мечтатель растерял мечты –
 В душе печаль, земля в пыли,
 Умолкло пенье птиц вдали.*

*Испытывает дровосек
 Экологический флэшбек.
 Ведь, погубив вокруг природу,
 Он и свою угробил сдуру.*

Как видно на этом примере, в определенной коррекции нуждались и ритмика, и рифмовка, и стилистика басни. При этом необходимо постараться вносить минимальные исправления, поскольку отношение к собственному творчеству у студентов обычно довольно ревностное.

В другом примере басни студентке направления филологии удалось создать целый подводный мир и образ нерадивого

Планктона, сдабривая повествование различными выразительными приемами. В частности, она весьма удачно реализует в басне фразеологизмы, органично вписывающиеся в контекст.

В пучине моря, где жизнь всегда кипит,
Жили по соседству один Планктон и Кит.
У Кита ракушки, перлы и корабли,
А Планктон как был, так и остался на мели.
Плынет без остановки: "Найдется, коль,
Что-то да получше, чем морская соль.
Желудок весь в камнях, как мне закрыть счета?
Можно попросить помощи у Кита!
Кит благороден, богат и чуть смышен,
И не оставит голодать меня уж он!
Возьму у него в долг, поеду я в Бермуды,
Как бизнес взлетит – закрою сразу ссуды".
Идет Планктон к нему, в карманах ни черта,
Кит даст ему деньжат, дабы закрыть счета.
А он плывет себе да машет плавниками,
Не ожидая встречи со старыми друзьями.
Планктон же сразу прыгнул ему на лоб
И пищит как может, чтоб Кит ему помог:
«Товарищ мой, посчитай меня за друга,
Пытаюсь песчинками, выручай же, ну-ка,
Нужны мне пару тыщи, дабы закрыть счета,
Ты же Кит, ни Окунь, ни Щука, ни Сига.
Вот пошел я к Раку, тот на горе свистит,
А вот Краб как щипнул, до сих пор щека болит,
Тётушка Акула воды в рот набрала,
Никто, мой друг, не хочет выручать меня!
А ты ведь такой щедрый, что душе щекотно,
А я же в долг прошу, и то не ежегодно!
Как деньги появятся, меня ты ущипни,
И я приеду сразу, я потерплю возни!»
И тут уж Кит так разинул рот,
Что чуть не выпил море, как простой компот.
Языком толкнул целый мешок иль два,
И из них рассыпались ракушки и жемчуга.
Планктон как увидел, сразу в руки хват,
И айда, в Бермудский Треугольник бежать!
А в Бермудах, боже, богатство, нагляденье,
Надо лишь сделать правильное вложение.
Вложил все жемчуга в нефтяной завод,
И стал богаче всех в Бермудах он за год.
Забыл и про Рака, и Краба, и Кита
Он никак не хочет с ними закрывать счета.
А вот Кит заболел, приплыла к нему язва,
Та зараза хуже, больнее, чем проказа.
А сбереженья год назад он отдал Планктону,
И нет чем лечиться нашему больному.
И приплывает он больными плавниками

В самой пучине моря, где жизнь всегда кипит,
Соседствовали-жили один Планктон и Кит.
Кит был богат: имелись ракушки, корабли,
Ну а Планктон по жизни держался на мели.
Плынет без остановки: «Не плохо было б, коль
Нашлось что покуснее, чем приторная соль.
Желудок в стеклянных, и не закрыть счета.
А не занят ли перлов жемчужных у Кита?
Сосед мой благороден, богат, хоть не смышен,
Зато большое сердце – в беде не бросит он!
Поеду на Бермуды, как перлы получу,
Свои закрою ссуды и бизнес раскручу».
Идет Планктон к соседу, в карманах ни черта –
Кит даст ему жемчужин, чтобы закрыть счета.
Плынет себе, огромный, и машет плавником –
Богатый и счастливый винтильный нектон!
Планктон, кита завидев, от страха так и взмолк,
Но стал просить, бедняга, чтоб том ему помог:
«Соседушка, родимый, спаси, ей-ей не вру –
Я без твоей поддержки от голода помру!
Нужна мне перлов тыща, чтобы закрыть счета!
Ты кит, тебе ни Щука, ни Окунь не чeta!
Пошел я нынче к Раку – тот на горе свистит,
А Краб затеял драку – с утра щека болит,
От злости сводит скулы у тетушки Акулы,
А дура-камбала воды в рот набрала,
Нет в море-океане тебя, мой друг, добрей!
Дай в долг, дыра в кармане, соседа пожалей!
Я все верну с лихвой, дней эдак через пять!
За мной не заржавеет, век воли не видать!»
Кит пожалел Планктона, да так разинул рот,
Что чуть не выпил море, как грушевый компот.
И выдавил из глотки сундук за сундуком.
И подтолкнул к Планктону все мощным кадыком.
Сокровища увидев, Планктон их в руки – хват,
И прямо на Бермуды – айда – давай бежать!
Какой там треугольник – попал в богатый круг!
Теперь Планктон Акуле и Щуке – лучший друг!
Стал нефтяным магнатом и носит жемчуга,
А сам живет в палатах и ставит на бегах.
Так год прошел за годом, минуло целых пять –
Планктон не сбирался издергки возмещать.
А Кит молчал, как рыба, питался молоком –
Вот эдакая глыба с мощнейшим кадыком!
Потом вконец согнулся от скудного меню
И с язвой желудка совсем пошел ко дну.
А там одни подлодки, и нет в них сундуков –

В Бермуды, дабы решить все со счетами.
Планктон сидит в особняке большом,
Рядом нефтяной завод пашет ночью, днем,
Киту в том особняк даже входа нет,
Видно, позабыл Планктон данный обет.
Гигант стоит у входа и жалостно мычит,
Как же унижался за пару перлов Кит!
Вот Планктон зазнался, этакая беда,
Стал он оскорблять и выгонять Кита:
«Уведите это скользкое чудовище,
Ворвался ко мне в дом и устроил то еще
Скажу тебе, что не должен ничего
Жалкому бедняку, уведите его!»
Кит пустил слезу и так разинул рот,
Что проглотил разом и нефтяной завод,
И Планктон вместе с особняком,
Дело решено, едем обратно он!
Вылечил Кита знаменитый врач,
За него платил наш Планктон-богач,
А зазнайку нашу всем морем осудили:
Забрать все имущество, сослать, ну или
До конца жизни быть у Кита слугою,
В Бермудский Треугольник ему уж ни ноготу.
Не удалось ему сломать большой орех,
По сей день Планктоны страдают за свой грех.

А мораль басни, подруги, такова,
Что нельзя Планктону тяфкать на Кита.
(Анна Григорян)

В тематический блок входит также сочинение с условным названием «Альтернативная эволюция», где учащимся предлагаются придумать свою версию появления какого-либо животного с характерными особенностями. В качестве литературного образца берутся сказки Киплинга, такие как «Слоненок», «Откуда у кита такая глотка», «Откуда у верблюда горб» и т.п. Студенты должны представить, что им задает подобный вопрос маленький ребенок-«почемучка», и их задача – рассказать малышу максимально правдоподобную сказку так, чтобы все «почему» оказались исчерпаны. Если сказать любопытному ребенку, что у зебры появились полоски, когда она села на окрашенную скамейку, то возникнет закономерный вопрос, кто ее покрасил и как скамейка появилась в саванне. Так, на каждом этапе раскрытия замысла учащиеся стараются предугадать возможный вопрос и следят за логикой повествования.

Планктон как в воду канул и с долгом был таков.
И кит плавает в Бермуды, как раненый титан –
И стон его китовый весь слышит океан.
Планктон сидит довольный в большом особняке,
И нет Планктону дела до стона вдалеке.
Планктону исполняют любой его каприз:
То рыбка опахалом нагонит легкий бриз,
То рыба-клоун покажет актерскую игру,
То рыба-нож намажет балтийскую икру,
Киту перекрывает дорогу рыба-меч,
И хочет рыбью-молот к насилию привлечь.
Гигант стоит у входа и жалобно мычит,
Когда бы не был болен, им показал бы Кит!
Планктон совсем зазнался – соседа гонит прочь,
Забыв, как том когда-то решил ему помочь:
«Чудовище какое! И пахнет изо рта!
А ну-ка уведите противного кита!
Ворвался в дом, незванный! Какой прескверный вид!
Я ничего не должен – какой такой кредит?»
Тут, мучимый изжогой, очнувшись, как вулкан,
Кит выхлопнул парами обиду в океан –
На рыбью-меч и молот нахрапом как рыгнет!
И особняк с Планктоном снаплыву как глотнет!
Бермудский треугольник покинул богачом
И тут же знаменитым был вылечен врачом.
И почерком паршивым врач написал притом:
«Глотать с волной планктонов в день девятъ-десять тонн».

Мораль понять не сложно: не прогневи кита
И вовремя, как должно, все закрывай счета!

Каждый год к любопытным наблюдениям приводит занятие, на котором преподаватель проводит своеобразный эксперимент над особенностями восприятия текста литературного произведения. Учащимся предлагается прослушать стихотворение «Лицо коня» Заболоцкого и в процессе медленного чтения нарисовать все, что, по их мнению, может стать иллюстрацией к услышанному. При этом они предупреждены, что вовсе не важно, насколько они хорошо рисуют: важно не качество рисунка, а то, что именно будет изображено. Сразу по завершении творческого, а в идеале художественного чтения преподаватель предлагает прослушать стихотворение снова, однако на этот раз студенты должны выписать те слова, фразы, обороты и даже предложения, которые их почему-то зацепили и показались важными. Разумеется, читать нужно медленно, чтобы учащиеся успевали записать с голоса. Само произведение дает возможность даже при художественной декламации добиться тягучей, размеренной мелодичности и даже нейтральной монотонности, что позволяет преподавателю не выделять ничего намеренно самому, а значит, не влиять на выбор. А дальше начинается испытание для самого преподавателя, которому в данной работе необходимы недюжинные навыки психолога. Как показывает многолетний опыт, рисунки отражают мысли, чувства и психологические состояния студентов, причем чаще всего они идентифицируют себя с конем. Наиболее эмоциональные и романтичные из них рисуют развевающуюся гриву, звезды, выписывают все, что касается рыцаря и даже порой изображают рядом принцессу, которая в стихах не упоминается. Стена, клетка, разнообразные преграды, выписанные фразы типа «неподвижный мир», «бессильный язык», «кому расскажет он» отражают довольно мрачное расположение духа, чувство бессилия, одиночества и разочарования. Учащиеся, для которых важны поступки и действия – собственные и окружающих людей – выписывают глаголы, чувственные и интуитивно постигающие мир выделяют признаки и состояния, отдавая предпочтение прилагательным и наречиям и т.д. Никакого рецепта и метода расшифровки здесь нет – это, конечно, не претензия на полноценный психологический портрет,

а лишь попытка продемонстрировать студентам, как по-разному они воспринимают один и тот же литературный текст, как это восприятие наполняется их настроением, их характером, тревогами и фантазией. На выходе выясняется, что после двух прочтений они ничего толком не могут рассказать о самом стихотворении, не уловив его идей, аллюзий, поэтики. И тогда преподавателю имеет смысл уже предложить учащимся литературоведческий анализ, выявив весь творческий инструментарий поэта. Подобное открытие – если не Заболоцкого, то себя самого, особенностей своего восприятия и постижения мира – обычно потрясает ребят, становится откровением и заставляет задуматься о силе художественного слова и о литературе как особом виде искусства, которое не только воздействует на сознание, но и порождает бессознательные импульсы. Кажется, это единственный способ отвратить студентов от кратких содержаний, не так ли?

ЛИТЕРАТУРА

1. *Богомолова Е.И.* Методическое пособие для преподавания литературы подготовительных отделений вузов. М.: «Высшая школа», 1973.
2. Система обучения сочинениям в 4–8 классах / Под ред. Г.А. Ладыженской. М.: «Просвещение», 1973.
3. *Романовский А.П.* Работа над сочинением в старших классах средней школы. Изд. 2. М.: «Учпедгиз», 1957.
4. *Никольский В.А.* Сочинения в средней школе. М.: «Учпедгиз», 1950.
5. *Озеров Ю.А.* Экзаменационное сочинение на литературную тему. М.: «Школа-пресс», 1995.

COMPOSITION AS A MEANS OF DEVELOPING WRITING SKILLS WITHIN THE PRACTICAL COURSE “LITERARY READINGS”

Margaryan Sona Sargisovna

Ph.D., Associate Professor of the Department of Russian and World Literature and Culture of RAU, Yerevan, Armenia

sona.margaryan@rau.am

ABSTRACT

The article is devoted to the methodology of developing students' writing skills through work on creative compositions, designed for students majoring in Philology. The compositions offered within the framework of the practical course Literary Readings are based on literary models; however, their aim is not so much to interpret or comment on them as, taking into account the author's techniques, to foster the refinement of skills in creating an original text. The students' works represent not only a synthesis of all types of school essays but also their development, a kind of evolution of written work with more complex requirements regarding both content and form.

Keywords: compositions, writing skills, literary readings.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ «АРМЯНСКОГО ТРАВЕЛОГА» А.Г. БИТОВА

Меликсяян Лилит Суреновна

*К.ф.н., профессор кафедры русской и мировой литературы и культуры РАУ, Ереван Армения
lilit.meliksetyan@rau.am*

АННОТАЦИЯ

У армянского автора в русской литературе славная судьба. Для его создателей – Пушкина, Белого, Мандельштама, Гроссмана и др. – путешествие в Армению было знаковым, если не судбоносным. Однако битовский «травелог» возник практически случайно: не сложилось с поездкой в Японию, «подвернулась» Армения. И все же, «случайность – логика фортуны». И ее урок. Наша цель – выявление некоторых особенностей «Уроков Армении».

Ключевые слова: Битов, «травелог», Армения, Пушкин, время, пространство, путь.

Андрей Георгиевич Битов, случайно приехавший в Армению в 1967 году, в определенном смысле *так и не смог из нее уехать*, постоянно возвращаясь и в буквальном, и в метафорическом смысле. И его «Уроки Армении» встали в один ряд с армянскими «травелогами» великих предшественников. Собственно, обращенность к ним задается уже эпиграфом – фрагментом из пушкинских «черновиков» к «Путешествию в Арзрум» с парадоксальным наказом: «Любите самого себя, любезный, милый мой читатель». Кажется, начинать разговор об *ином* – пространстве, культуре, народе с призыва любить себя – не совсем логично, но у битовского текста своя логика, своя структура и форма. Именно в «Уроках Армении» «впервые использован прием отчуждения, который позднее станет визитной карточкой мастера – взгляд на Россию и на себя извне. За счет этого книга действует на читателя перформативно. Одновременно А. Битов

вписывает свою книгу в мировой литературный континуум, делая ее продолжением творчества Пушкина и Мандельштама, подчеркивая непрерывность времени, истории и культуры», – справедливо отмечают О. Матасова и Э. Тугушева [1].

Любопытно, что в 1967 году Мандельштам еще официально не «реабилитирован», но Битов не только вводит в текст аллюзии на травелоги и стихи А. Белого и Мандельштама, но и возводит генеалогии их текстов к пушкинским. И то, что сегодня видится само собой разумеющимся, тогда требовало от него смелости и независимости – в том числе литературной. Выстраивая родословную своего текста в контексте Пушкин-Белый-Мандельштам, Битов буквально игнорирует литературу социалистического реализма и все дежурные славословия в адрес АрмССР. Чего стоит ее определение именно и только как отдельной и особенной страны. Напомню: в 1967 году и речи не было о стране внутри империи – республика, часть, одна из пятнадцати социалистических и советских. Но не для него.

В «Уроках Армении» эпитет «советский» используется только трижды, и в очень своеобразном значении и контексте: 1. «В России не много идей воплотилось в такой последовательности и конкретности, как Петербург, как советская власть». 2. «Существует у нормального, здорового советского человека некое остоубенение и впадение в гипнотическое состояние от любой формы протоколирования. Оттого, что человек напротив взял перо в руки, на тебя хотя бы в первую секунду да повеет подвальным, дежурным холодком...». 3. «...Я не видел многоного из того, чем гордится Советская Армения. От моих заметок до энциклопедического очерка – огромное расстояние. Но так же далеко и энциклопедическому очерку до моих заметок!...» [2. Здесь и далее цитируется по одному и тому же электронному источнику, без указания страниц].

И действительно, расстояние между энциклопедическим очерком о Советской Армении и битовским травелогом аховое. В целом он практически избегает описания социалистических реалий или дает их имплицитно (как знакомые всем лозунги или

противопоставление новых строек древней архитектуре). Его Армения другая и о другом.

В его странной стране Армении никто не гонит и не кричит на детей и бабушек – «как ни странно», пишет Битов, вызывая удивление своих армянских и неармянских читателей, впрочем, удивляющихся разному. Его Армения – «страна с одним городом, озером и горою, населенная моим другом», «страна реальных идеалов», страна, в которой «камень был камнем, свет светом», «страна понятий...»

Эта многооттеночность смыслов, их деконструкция и создание текста буквально на наших глазах обеспечивают особый эффект присутствия не в Армении, а в процессе писательства. И давно уже замечено, что Битов – «странный странник, путешествующий больше по своей душе, чем по параллелям и меридианам» [3: 21]. И что при всей подчеркнутой строгости и четкости уроков – вот урок языка, вот истории, вот географии, вот веры – можно заметить отличие битовских «Уроков» от традиционной путевой прозы и близость скорее к свифтовскому поиску утопии гуингмов или к лоренс-стерновской традиции пусть не сентиментального, но интеллектуально-духовного путешествия, о чем писал Л. Аннинский. И Армения, в природе которой Битов видит «первый чертеж Творения», как нельзя лучше подходит для такого пути – Дао путника, где уроки и открытия сродни дзеновскому [О дзенбуддистском прочтении битовского травелога говорится в 4: 117] постижению истины ничуть не менее, чем это могло быть в отмененном путешествии в Японию.

Сам же Битов структурирует свой травелог как учебник – набор «уроков»: «Я очень мало знаю Армению, и ни на что не претендую. Поэтому-то и возникла форма уроков начальной школы, учебник своего рода».

Что же это за уроки? Буквально первый «урок» – урок языка – максимально насыщен и эмоционально, и интеллектуально: «Этими буквами можно подковывать живых коней... Или буквы эти стоило бы вытесывать из камня, потому что камень в Армении столь же естествен, как и алфавит, и плавность и твер-

дость армянской буквы не противоречат камню (Стоит вспомнить очертания армянских крестов, чтобы опять восхититься этим соответием.) И так же точно подобна армянская буква своим верхним изгибом плечу древней армянской церкви или ее своду, как есть эта линия и в очертаниях ее гор, как подобны они, в свою очередь, линиям женской груди, настолько всеобще для Армении это удивительное сочетание твердости и мягкости, жесткости и плавности, мужественности и женственности – и в пейзаже и в воздухе, и в строениях и в людях, и в алфавите и в речи. В армянской букве – величие монумента и нежность жизни, библейская древность очертаний лаваша и острота зеленой запятыи перца, кудрявость и прозрачность винограда, и стройность и строгость бутыли, мягкий завиток овечьей шерсти и прочность пастушьего посоха, и линия плеча пастуха... и линия его затылка... И все это в точности соответствует звуку, который она изображает.

Я по-прежнему не знаю армянского языка, но именно поэтому ручаюсь за правду своего ощущения: передо мной был только звук и его изображение, а смысл речи был за моими пределами.

Этот алфавит был создан гениальным человеком с поразительным чувством родины – был создан однажды и навсегда, – он совершенен. Тот человек был подобен Богу в дни Творения».

В этой немаленькой цитате сконцентрированы, пожалуй, главные мотивы армянского трактолога, которые потом будут разворачиваться, укрупняться или отдаляться от читателя, повинуясь внутренней логике текста и творца – писателя. «Тексты А. Битова, как и тексты О. Мандельштама, не дают точных описаний маршрута поездки. Скорее они представляют собой нагромождения впечатлений, размышлений, воспоминаний, комментариев, записей разговоров и встреч, реальных и воображаемых. Они показывают нам сам процесс конструирования, создания текста, что для Битова есть процесс познания и самопознания» [6].

С самого начала задаются и называются предшественники, темы и аллюзии: Пушкин, Мандельштам, Белый, камень, языки, архитектура, люди, книги, история, Творец и со-творение. И это

быстрое проговаривание «родословной» текста и его главных тем постепенно оказывается амбивалентным, двойственным.

Кстати, как и название травелога: кто адресат и кто адресант «Уроков Армении»? Кажется, все очевидно: Армения «учит» и берет в полон очередного «кавказского пленника», есть даже история влюбленности «пленника» и местной красавицы с марсианским именем Аэлита (хотя, кажется, для Битова Апаран и Марс – явления пространственно сходные).

Но и сам «странный странник» чему-то учит Армению, создавая эффект отчуждения, обращает внимание на то, чего сами армяне предпочитают не замечать либо действительно не замечают ввиду привычности. А Битов замечает и не скрывает этого: «Я въезжал в город по проспекту Ленина, бывшему проспекту Сталина. Вот слева, видите? Это трест «Аарат» – армянский коньк, знаете? А впереди тумба, видите? Постамент, то есть бывший постамент, то есть... Ну, как тут что увидишь?» Или: «современные ансамбли <...> были выстроены так, чтобы вы не могли не заметить, чтобы вами овладевал восторг в обязательном, рабочем порядке». И т.д., и т.п.

Всякая показушность, навязанность вызывает у него отторжение и обратную реакцию, ощущение замурованности и удушья в «яме времени», в пленау. Об этом, например, свидетельствуют образы Храма и храмов, встречающиеся по всему тексту [Подробнее см. 5]. Битова буквально подвергают «мягкому насилию»: он, как и любой дорогой гость, должен увидеть «всё»: Эчмиадзин, Звартноц, Гарни, Гегард, Севан, Аарат, должен, обязан всем восхититься, как и обязан постоянно есть, даже когда невмоготу, потому что «материал уже готов, сформирован, сложен, отшлифован вековой судьбой и дожидается наблюдательного и отзывчивого писателя, чтобы влезть в книгу». И что же? «Вся эта праздность наблюдательности, этой ложной остроты зрения унижала меня, и вдруг становилось так жарко, я так уставал, настолько ничем были для меня эти камни и так я стыдился этой своей бесчувственности, тайком пощупывая поясницу и чуть ли не ожидая этой спасительной, все объясняющей боли в

позвоночнике. О это мягкое насилие! Как заставить себя чувствовать хоть что-нибудь?» Это в Звартноце.

Или об Эчмиадзине: «Да верующих же нет! Полно, битком, дышать нечем, цыпочки и шея болят, а верующих нет. То есть направо филармония. Налево – театр. Сзади – любопытство. И лишь впереди, на коленях, тщеславие завсегдатая». И жертво-приношения голубей и овец никак не связаны для него с богоискательством и верой.

И как рефрен: «О эти знаменитые места! Я их опасаюсь. Как бы скептически ни настраивал я себя, в дороге непременно нарастает ожидание некоего восторга, откровения и счастья, потом все не совпадет, разочарует и распадется. Разве в воспоминаниях снова оживет и раскрасится... Сколько видел я разных маленьких Мекк, пустых, выпотрошенных, рассмотренных, как расстрелянных! Слава убийственна не только для людей».

Эта загнанность в клетку, от которой он бежал и с которой – в другой версии – столкнулся в Армении, вызывает у него тоску по простору. Как и покалушенность – тоску по подлинности.

Именно подлинность в итоге становится одним из важнейших уроков Армении: «Я глотал пересохшие в горле слова и не мог описать тебя. Камень был камнем, свет – светом... Я нашел слово «подлинный» и остановился на этом. Я беседовал с мужчиной, который был мужчиной, и беседовал, как мужчина. Мы ели с ним еду, которая была едой, и пили вино, которое было вином».

И как же мощно дается это чувство простора и подлинности, когда оно наконец обретается: «Боже, какой отворился простор! Он вспыхнул. Что-то поднялось во мне и не опустилось. Что-то выпорхнуло из меня и не вернулось. <...> «Это – мир», – мог бы сказать я, если бы мог».

И тут же вьется пушкинская ниточка (горний ангелов полет), а позже и тютчевско-мандельштамовская («Вот тот мир, где жили мы с тобою...», но и «что-то выпорхнуло из меня и не вернулось» – «Божье имя, как большая птица, вылетело из моей груди...»). Пушкинские аллюзии по всему тексту и – шире – по

всему творчеству Битова, как об этом писал А. Арьев в посвященной А.Г. Битову юбилейной статье «Огненный бык в сумеречном пейзаже»: «Здесь утвердилась и литературная точка отсчета – Пушкин. Пушкин как априорная, «божественная» данность, порождающая «текст»: «За Пушкинским перевалом, где библейский пейзаж Армении начинает уступать теплому и влажному дыханию Грузии и все так плавно и стремительно становится другим...» Пушкин – это и «Ворота в мир», и «Врата мира». И он же символ национальной самоидентификации» [6].

Однако имплицитные переклички с пушкинским текстом могут быть и совершенно неожиданными, даже никак не связанными с собственно литературой, но вычерчивающими собственную логику армянского травелога: «Так вот, я сижу в библиотеке и наконец снова держу в руках эту книгу. В ней пятьсот страниц, у меня два часа времени, и я понимаю, что выбрать из нее наиболее характерные, яркие и впечатляющие места мне не удастся. И тут же понимаю, что это было бы и неверно. Я решаюсь повторить опыт. Я открываю том в любом месте, разламываю посредине...

Из 18 тысяч армян, высланных из Харберда и Себастии, до Алеппо дошли 350 женщин и детей, а из 19 тысяч, *высланных из Эрзрума* (курсив мой – Л.М.), – всего 11 человек... Путешественники-мусульмане, ехавшие по этой дороге, рассказывают, что этот путь непроходим из-за многочисленных трупов, которые там лежат и своим зловонием отравляют воздух. Это из путевых заметок немца, очевидца событий в Киликии».

Эрзрум-Арзрум-Эрзерум – разнятся написания и эпохи, авторы и акценты. Но при всей случайности выборки («я открываю том в любом месте»), выпадает та же география и судьба, та же история.

Тема Геноцида армян, постгеноцидного отчаяния вскользь упоминалась у А. Белого, у Мандельштама она скорее в центре личного внимания (о чем пишет Н.Я. Мандельштам), нежели «армянского» текста, гораздо подробнее – и именно в соотнесенности с еврейским опытом – пишет об этом В. Гроссман. Но

именно у А. Битова история, отношение к истории, к исторической памяти воспринимается как урок Армении: «Такое впечатление, что в Армении нет начала истории – она была всегда. И за свое вечное существование она освятила каждый камень и каждый шаг. Наверно, нет такой деревни, которая не была бы во время оно столицей древнего государства, нет холма, около которого не разыгралась бы решительная битва, нет камня, не политого кровью, и нет человека, которому бы это было безразлично. <...> – А вот тут Пушкин встретил арбу с Грибоедом... И так без конца. Это мне говорили шоферы и писатели, повара и партийные работники, взрослые и дети».

Он потрясенно цитирует страшную книгу – сборник документальных свидетельств «Геноцид армян в Османской империи», не в силах ни перестать, ни принять, ни понять случившееся: «Я раскрывал эту книгу в четырех местах. И я больше не могу. Я кажусь себе убийцей, лишь переписывая эти слова, и почти озираюсь, чтобы никто не видел». Историк, профессор Оксфорда А. Зорин, говоря об армянских травелогах в русской литературе, отмечал, что Битов и другие именно на контрасте ощущали дефицит исторической памяти, оторванность России от своей истории и восхищались свойственным Армении подлинно национальным существованием [7].

Впрочем, все же сложно назвать битовское чувство именно восхищением: «Надо, чтобы тысячелетиями тебя вырезали крикливым ножом, чтобы ты понял: вот твой сын, он будет жить на твоей земле и говорить на твоем языке, он будет сохранять землю, язык, веру, родину и род. Это не просто твой сын, не только твой сын».

И все же уроки языка, истории, географии и архитектуры для Битова соединены между собой главным поиском, таким несвоевременным и странным в СССР даже на излете 60-х – поиском и нахождением Творца. В Армении и в себе.

Поразительно, но концептуальными образами и мотивами армянских травелогов в русской литературе выступают не только история Армении, ее древность и своеобразие ландшафта, ее труженики и – из текста в текст – великий Мартирос

Сарьян, еще молодой в травелоге А. Белого и уже Старец в тексте Битова, камни и архитектура Армении, Ной и Аарат, но и – тайно или явно – Господь.

И опять явственнее всего об этом говорится у Битова. Потрясенный Гехардом и его создателем, он пишет: «ОН… выдолбил… во-он через то отверстие, сверху вниз… весь этот храм… Кто ОН? Имени нет и быть не может, хотя он был один. Бог в этом безымянном человеке вынул лишний камень из скалы, и остался храм. То был верующий человек, верующий, как Бог. Ничто, кроме веры, не способно создать такое. Неверующий не мог бы, и фанатик сломался бы. Чудо человеческой веры вот что Гехард. <...> Храм уже был в этой скале, надо было только выдохнуть оттуда камень…».

Вот это чудо человеческой веры, этот выдох камня, ощущение «вспыхнувшего» простора под Аркой Чаренца, прозрение «первого чертежа творения» и целостности мира – тот урок, что дала Армения писателю. И битовский травелог, как и остальные травелоги, о которых говорилось в этой статье, обладают как минимум двойственностью: путешествие в Армению оказывается совсем не таким простым, как казалось на первый взгляд: «Многое более серьезными, онтологическими, оказались встречи с Арменией и Грузией – уже не только (или не столько) с людьми, но – с отечеством «неземным», с храмами, вписанными в природу и «не заслоненными человеком и делами рук его», встречи с умозрением о «божественной норме», завершившиеся принятием символа веры» [6]. И далеко не случайно обращение Битова ближе к концу травелога: «Господи, держишь ли ты меня за правую руку?» (Как тут не вспомнить обращение Нарекаци к богу: «Воздыматель руки, простиратель пясти, обуздатель сердца <...> Путь истины, лестница небесная...»). Как и не случайна итоговая формула книги: «Эта книга – все-таки акт любви… Со всей неумелостью любви, со всей неточностью любви же… Кто сказал, что любовь точна? Так пусть же все и остается, как написано. Любовь не лжет. Лжет желание любви. Любовь не взвешивает своих признаний на весах объективности, у нее нет ни колебаний, ни выбора между «да» и «нет», а есть

граница между ними, как между верой и безверием. Это нелюбви принадлежат тяжкие усилия быть честной, справедливой и объективной, у любви нет этих затруднений. Итак: “Радуйтесь, праведные, о Господе: правым прилично славословить”».

И Пушкин, и Белый, и Мандельштам, и Грассман, и Битов формально ехали в Армению с одной целью, а, по сути, пройденный постигнутый путь в итоге оказывался совсем о другом: «Всем известно – путешествие расширяет кругозор. Это верно. Но заключается это расширение в том, что шире видишь родину. *Смысл путешествия в том, что возвращаясь домой* (курсив мой – Л.М.)». Но дело не только в «сближении далековатых» или обретении любви.

Образ Армении в русской литературе – не застывший, не отошедший в прошлое, не покрывшийся пылью учебников и хрестоматийных определений. Он обогащается новыми штрихами, опять же разномасштабными – от блестящих эссе (А. Архангельский) до дежурных славословий, туристически восторженных или критических откликов до стихотворений (М. Амелин, В. Жук, В. Коноплев и др.) и прозы, в которых снова и снова проплывает «Дредноут Арарат» (В. Месяц), Армения представляется как планета («Планета Армения» М. Гончарова), по-своему ведется «Армянский дневник» (И. Горюнова) или Армения и во-все становится местом постоянного жительства («У нас в Ереване» Я. Шенкман).

Но, по сути, подлинное путешествие в Армению – путь к себе, к своему тексту и своей судьбе, к самопостижению, к пониманию того, «что связывает времена и что связывает тебя с временами», а значит, и что связывает тебя с Арменией и каков твой собственный путь и путь этой странной страны в истории русской литературы и культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Матасова О.В., Тугушева Э.Ф. «Кавказский текст» А.Г. Битова в русской и зарубежной (немецкой) критике // «Изв. Сарат. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика», 2020. Т. 20, вып. 2. С.С.

- 212–217. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://doi.org/10.18500/181-7-7115-2020-20-2-212-217>. (Дата последнего обращения: 10.10.2024г.).
2. Битов А. Уроки Армении. [Эл. ресурс]. Режим доступа: http://www.belousenko.com/books/bitov/bitov_imperiya_3.pdf. (Дата последнего обращения: 10.10.2024г.).
 3. Аннинский Л. Странный странник // Портрет поздней империи: Андрей Битов / авт.-сост. Е. Чигрин; предисл. В. Попова. М.: ООО «Издательство АСТ», 2020.
 4. Müller S. Andrey Bitovs "Uroki Armenii" – eine literarische Raumutopie. Eine Analyse von Wahrnehmungsmustern und Raumkonzeptionen: masterarbeit. GrangesPaccot, 2009.
 5. Шубин Р. О некоторых характеристиках пространственных отношений в «Уроках Армении» А. Битова // «Вестник Ереванского университета», № 3, 1998. СС. 173–175.
 6. Ареев А. Огненный бык в сумеречном пейзаже // «Звезда». [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=-8&nput=758>. (Дата последнего обращения: 10.10.2024г.).
 7. Видеолекция «Андрей Зорин: Армения в русском культурном воображении». [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=T638xjNh4Ik>. (Дата последнего обращения: 10.10.2024г.).

SOME FEATURES OF THE “ARMENIAN TRAVELOGUE” BY A.G. BITOV

L. Meliksetyan

*PHd, Professor at the Department of Russian and World Literature
and Culture of RAU, Yerevan, Armenia
lilit.meliksetyan@rau.am*

ABSTRACT

The Armenian travelogue has a glorious destiny in Russian literature. For its creators – Pushkin, Bely, Mandelstam, Grossman, and others – a trip to Armenia was significant, if not fateful. However, Bitov's travelogue arose almost by chance: the trip to Japan did not work out, and Armenia “came along”. And yet, “chance is the logic of fortune”. And its lesson. Our goal is to identify some features of “Lessons of Armenia”.

Keywords: Bitov, travelogue, Armenia, Pushkin, time, space, path.

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ О НARRATIVНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В «ЖИЗНИ АРСЕНЬЕВА»

Инесса Александровна Мерангulyan

*Аспирант кафедры русской литературы РАУ, Ереван, Армения
merangulyan.inessa@yandex.com*

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются нарративные организации бунинского текста на материале «Жизни Арсеньева», в частности, такое явление как невозможность повествовательной трансляции действительности в виде единого неразрывно автобиографического нарратива, способного фундаментально сконструировать витиеватую топику и логистику текстуальной трансляции воспоминаний Арсеньева. Рассматриваются категории памяти, применимые в исследуемом произведении как смыслобразующие и структурообразующие лейтмотивы, где память представлена в своих разных инвариантах и модификациях, формирующих цельную, нераздельную философскую концепцию живой памяти не только повествовательно-контекстуальной, но также метатекстовой и надтекстовой.

Ключевые слова: нарративная организация, категории памяти, русская литература, Иван Бунин, лейтмотив, квази-воспоминания, алинеарность.

Говоря о своеобразии нарративных организаций в «Жизни Арсеньева», отметим, что рассматриваемый текст повествовательно алинеарен не только по конфигурации сюжетно-фабульной оптики, но в плане нарративной презентации первичных, исконных воспоминаний главного героя и квази-воспоминаний, в которых память выступает не инструментарием для препарирования минувшего и детализированной рефлексии о былом, а более масштабно и вневременно / внеконтекстно – средой пережитого, а не «подмастерьем».

Примечательно, что Арсеньев вновь и вновь обращается к одним и тем же исходным воспоминаниям, перемежая их, разглядывая, разбрасывая и собирая заново в вольной трактовке и последовательности, как бы высвобождая их из заточения социально-исторических контекстов, из условности временного континуума, перемещая во вневременное пространство, обнуляя и отменяя привычное линейное понимание вспоминающего как прямого очевидца, заставшего описываемую эпоху. Так, воспоминания Арсеньева обретают черты полифункциональности, провозглашая отказ от реконструирования былого в контексте замкнутого, чётко очерченного и линейного пространства, событийность которого разворачивается по хронологическим канонам.

Нарративный анализ «Жизни Арсеньева» выявляет также то, что повествование протекает не по магистральной линии постепенного разворачивания текстуальных событий, а с доминированием парадигматизации, при которой, несмотря на вневременность потока воспоминаний, не происходит революционного отказа от общежанрового диегезиса, что, в свою очередь, образует своего рода мемориальные орнаменты, представляющие собой средоточие типологически тождественных событийных вех как минувшего, так и длящегося.

Говоря о лейтмотивности категорий памяти в «Жизни Арсеньева» отметим, что зарождение и образование лейтмотивной вязи как таковой подразумевает неслучайное, закономерное повторение словесных единиц и формулировок конкретного семантического подвида, однако в рамках данной научной статьи мы поговорим о цикличности «мемориальных» упоминаний и их повторений не в контексте манифестаций приоритетных для литературоведческого анализа «реципиентных понятий», а в контексте дискурсивной тождественности вспоминаемых событий и явлений [1: 466]. Так, воспоминания и повторения оборачиваются нарративными аналогами, представляя собой движения, равные по своему удельному весу и тождественные по внутренней органике, но зеркальные по структурности – нацеленные в

противоположные стороны, удаляющиеся друг от друга, поскольку вспоминаемое уже свершалось ранее, проживалось, а теперь оно обращено в прошлое, представляя своеобразную перекличку с ним. Повторение же, в исходном своём толковании, напротив, является воспоминанием с нацеленностью в будущее, поскольку истинное воспоминание не пересказывает опыт минувшего в безвольном раболепии перед прошлым, оно своевольно и не копирует уже пережитое, а заготавливает почву для повторного нового переживания и проживания первичного бытия, по причине чего привычная синтагматическая упорядоченность утрачивает свою власть над нарративной организацией трансляции воспоминаний Арсеньева.

Упоминая своё самое первое воспоминание, главный герой говорит о сухом блеске предосеннего солнца над косогором, и этот «сухой блеск» впоследствии становится одним из лейтмотивов, тождественным в арсеньевских образах точке наивысшего счастья, величайшего наслаждения физическим бытием. И упоминание «сухого блеска» перемещается как устойчивое воспоминание из одного эпизода в другой, лишь изредка варьируясь в своей форменной коннотации, но не в сути. Так, упоминание сухого блеска вновь отражается в эпизоде первого романтического свидания главного героя и Лики, что нарративно демонстрируется через внедрение в текст потока воспоминаний Арсеньева о спящем доме, стоящем в сухом ослепительном свете, в зное и блеске, напоминающем ему сухую знойную охру настоящей эдемовской радости сладострастия.

Образам из воспоминаний Арсеньева присуща опредмеченность, детализированная прорисованность и нарративные якоря, отсылающие к конкретным символам той или иной поры его жизни: так, первый выезд из деревни в город текстуально демонстрируется в воспоминаниях главного героя запахом спирта в ольфакторной коннотации и упоминанием сапог из сафьяна – в вещественной. Детские воспоминания о времяпревождении в летней усадьбе маркированы беленой и жужжанием пчёл, отдающим звоном по вискам; детская радость от первой в жизни

грозы – свежими овощами, измазанными грязью с грядки; девушкина сабля, ставшая своего рода семейной реликвией, – запахом корицы и пыли с необжитого чердака пригородного дома. Так, устойчивая память вещи перемежается с памятью места по принципу зеркальной симметричности объекта-реципиента и исходника. Абстрактность явлений и событий низвергнута мальчиком в бесконечную вереницу осязаемого, живого, трепещущего, не существующего вне тактильной иллюстрации, в которой даже смерть доступна и понята лишь соприкосновением, тем, что можно уловить взором, осязать рукой – канава, в которой обнаружили загнивающий труп лошади; окаменелое тело мёртвой сестрёнки Нади; мерцание могильных лампад на поминках соседского мальчика. Так, лишь нарративная вещественность высвобождает для маленького Арсеньева категории и события из плена небыли и иллюзорности в проживание настоящей жизни. В повествовательной воронке воспоминаний мальчика знакомство со смертью выглядит как своего рода коллекционирование примет «нежизни», и любое материальное выпадение «улики» из нарративной модели уменьшает накал проживания Арсеньевым страха смерти, а страх телесного небытия затмевает страх умирания души, поскольку текстуально воспоминания повествуют не о проживании горя, а об инстинктивном отшатывании от погребальной атрибутики.

Так, воспоминания мальчика не полны скорби по усопшей бабушке или Писареву, но повествовательно сужаются до крышки гроба – вновь телесного, осязаемого – до позолоченного покрывала, укрывающего мертвца, до запавших глазниц и заплаканных лиц, толпившихся в саду после церемонии погребения. Роясь в хитросплетениях собственных детских воспоминаний о физической смерти, Арсеньев приходит к выводу, что смерть живее всех живых и только ей удалось перехитрить крушение памяти, поскольку именно приближение смерти обостряет живость, подбрасывая улики и свидетельства жизни и живости с особенно трепетной силой, и на данном повествовательном витке вновь актуализируется лейтмотив «сухого блеска

солнца над косогором» – лексемы, тождественной физическому наслаждению, а значит, жизни и всего, удерживающего жизнь.

По мере повествовательного разворачивания текста и с внедрением каждого нового топоса, воспоминания, действующего лица, количество лейтмотивов-якорей только увеличивается, конструируя в высшей степени субъективное кружево метафор, сравнений, аллегорий, полностью нивелируя традиционную иерархическую систему ключевого и второстепенного, первичного и фонового, повествовательного ядра и периферии отковавшихся сюжетных вех. Повествовательное своеобразие в «Жизни Арсеньева» примечательно доминированием частного над общим, особенной сакральностью единичного, рассматриваемого в информационном вакууме. Так, для рассматриваемого бунинского текста нарративно равны по своему удельному весу крупномасштабные перипетии арсеньевской родословной и звонкий бисерный шум ореховых колосьев, с которыми играет апрельский ветер; трагически оборвавшаяся жизнь нестарого ещё человека и грубая смоль пронзительно чёрных волос смуглой красавицы, отдыхающей у реки. И в этой антонимической несходности всеобщего и единичного, не перетекающей в полнокровную разрозненность, примечательна, прежде всего, самодифференциация воспоминаний главного героя и его квази-воспоминаний, не противопоставляемых друг другу, а скорее маркированных удвоением, взаимоналожением, зеркальным отражением друг друга [4: 101].

Отметим, что нарочито точечная бунинская детализация идеологически не наделена никаким вспомогательным функционалом, не обладает сокрытой текстовой интенцией, требующей декодирования; она самодостаточна и обращена к первичному удовольствию от текста, к смакованию повествовательной арабески как таковой, и фактурность пераозвучна гедонизму самого Арсеньева с его нацеленностью на вещественную «плотскость» жизни и всего жизнеобразующего, будь то долгожданное исцеление от болезни, воссоединение с отцовской родиной или не менее долгожданный первый ломоть хрустящего чёрного хлеба с крупной солью после изнурительного дня.

Мотивы одиночества Арсеньева, как детского, так и периода его зрелости, текстуально маркированы семантикой полого, пустующего пространства, отчужденности от мирского, необжитостью описываемых помещений и локаций: «пустой дом», «пустые дали», «пустынные полотнища», «опустевшая гостиная», «упасть в пустоту», «запустение», «ожажда отрешения от жизни», «укрыться пустотой» [2: 473].

Лейтмотивным является также арсеньевское ощущение отстраненности от окружающих его лиц, что нарративно демонстрируется через дуальные противопоставления «Я – Другой», «Я – Мир», «Я – Дом», «Я – вне», «Я – не-Я», «Другие – Я». И эта «другость» Арсеньева образует текстуальные воронки «невстреч», «не-диалогов», «квази-коммуникаций» – пустот во взаимодействии с близкими. Так, например, «другие» как своего рода повествовательные «декорации» обрамляют значимые для Арсеньева эпизоды и события только при условии их «подыгрывания» арсеньевской повестке, взаимодействия с его опытом, проживанием. Другие люди, даже значимые с точки зрения степени родства и близости, выступают текстуальными статистами в мистерии, разворачивающейся между самим Арсеньевым и пропамятью – единственным повествовательным звеном, чью «живость» главный герой не измеряет аршином сопричастности своему личностному становлению.

Второстепенным действующим лицам отведена повествовательная веха фиксации значимых для главного героя внутренних состояний, через них происходят текстовые замеры внутренних и внешних перемен, связанных с Арсеньевым. И друг детства главного героя, и его младшая сестра – катализаторы ремарок в подведении итогов судьбы Арсеньева, через них он прощупывает границы своего Я и разгадывает внутренние головоломки сквозь полуярь соседствующих с ним родственников и друзей, не проживающих собственную жизнь, а формообразующих и форматирующих жизнь главного героя, где повествовательная траектория их жизненного пути представляет собой не самодостаточную линию перехода, а вторичные вкрапления упоминаний.

Немаловажна также роль тех, кто рядом с Арсеньевым, как роль текстового нарциссического отзеркаливания главного героя, поскольку мы становимся собой именно об «другого» и его «другость», отражающую и подсвечивающую нашу исходную, первородную «самость», которая в тотальном одиночестве несколько теряет точные очертания индивидуальности как узора, разность и неповторимость которого обнажает именно тот, кто напротив – обнажает личным кодом и своим внутренним орнаментом мировоззрения, реакций и их несовпадения, акцентуаций характера. В тотальном не-фигурировании «других», полностью предоставленный своей полой, неотзеркаленной «самости», Арсеньев попадал в своего рода состояние полунебытия за счёт тотального отсутствия внешней реакции на его персону, что неизбежно образовывало своего рода нарративную бездну ментального несуществования, затягивающей воронкой поглощающую то, что делало Арсеньева Арсеньевым.

Упомянутая выше смерть Надежды, сестры главного героя, текстуально наделена большим удельным весом и рецептивной значимостью – ей отведена в повествовании отдельная глава, но отнюдь не по причине того, что Арсеньев именно по отношению к этой родственнице испытывал особенный трепет и плачет, а потому, что преждевременная смерть Надежды впервые познакомила главного героя с физической смертью, показала ему изнанку жизни и всего живого, погрузив его в своеобразный экзистенциальный кризис, раздробив на время цельность внутреннего ядра его внутренней вселенной, его видения жизненного пути. Примечательно, что нарративно никоим образом не разворачиваются изложения взаимоотношений Арсеньева с окружающими его людьми, он помещён в функциональную нишу смыслового и структурообразующего зачина [3: 309]: только он первая ось мироздания, вторая ось мироздания, любая и каждая из этих мирозданческих осей.

С точки зрения своеобразия нарративной организации интересны также размышления главного героя о том, что именно детство стало связующим звеном с настоящей жизнью, и два нарра-

тивных якоря-воспоминания, ставших лейтмотивом – колокольный звон, впервые услышанный маленьким Алексеем, и здание тюрьмы, одновременно ужасающее и интригующее, вызывающее мощные амбивалентные эмоции, сама бескомпромиссная дуальность которых становится своего рода «шрамом памяти» для ребёнка, зафиксировавшего этот ассоциативный ряд «детская комната / родительская усадьба / деревня / город / тюрьма», и позднее, в зрелом возрасте не раз к нему возвращающегося как к модели закольцованного, цикличного человеческого пути, где утраченная свобода подобна потерянному раю: даже воспоминания неумолимо блёкнут под гнётом времени, осознавая своё бесправие, поскольку, как высказывается сам рассказчик, – приобретённое знание всегда проигрывает тому предчувствию бесконечного знания, с которым мы рождаемся.

Городское буйство жизни антонимически несходно с сельской простотой просторов, оно противопоставляется Арсеньевым тому укладу, к которому привык его взор, и определённая ассоциативная связка одних и тех же событий, пережитых сначала в деревне, а потом в городе, трактуется и проживается главным героем совершенно несхожими путями, декодируется на доминирующий контекстуальный манер, образуя своего рода модель квазивоспоминания, в котором форма и пространство его проживания во многом перевешивают удельный вес ядра и сути самого вспоминаемого эпизода.

Подводя итоги отметим, что художественное время текста условно и претерпевает многократные метаморфозы по расширению и сужению нарративной парадигмы. Таким образом, смысловая ниша художественного времени, трактуемого поочередно то автором, то героем, трансформируется из сюжетообразующей функции в функцию структурообразующую, модифицируясь из сути в фокус видения и интерпретаций художественной и внехудожественной действительности, что, в свою очередь, образует особую стилистическую и нарративную подоплётку, обнудляющую саму идею подчинения эстетики конечному замыслу

произведения, уступая место идеи слияния формы с содержанием и фактической реализации нарративной формы через сюжетно-фабульное содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика.: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: «Прогресс», 1989, 466с.
2. *Бунин И.А.* Жизнь Арсеньева // Бунин И. А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 3. М., 1988. 473с.
3. *Мальцев Ю.* Бунин. Франкфурт-на-Майне, М.: «Посев», 1994, 309с.
4. *Сливицкая О.* Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // «Русская литература», № 1. СПб., 1999. СС. 89–110.

SOME OBSERVATIONS ABOUT THE NARRATIVE ORGANIZATION IN “THE LIFE OF ARSENYEV”

I. Merangulyan

*Postgraduate student of the Department of Russian Literature of
Russian-Armenian University, Yerevan, Armenia
merangulyan.inessa@yandex.com*

ABSTRACT

The article examines the narrative organizations of Bunin's text on the material of “The Life of Arsenyev”, in particular, the phenomenon of the impossibility of narrative translation of reality in the form of a single inextricably autobiographical narrative capable of fundamentally constructing the ornate topic and logistics of the textual translation of Arsenyev's memories. The categories of memory applicable in the work under study as meaning-forming and structure-forming leitmotifs are considered, where memory is presented in its various invariants and modifications, forming an integral, inseparable philosophical concept of “alive” memory, not only narrative-contextual, but also meta-textual and supratextual.

Keywords: narrative organization; categories of memory; Russian literature; Ivan Bunin; leitmotif; a-linearity.

«ГРЕХ» У ТОЛСТОГО И АТТАРА (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ «ОТЕЦ СЕРГИЙ» И ПОЭМЫ «ШЕЙХ САН’АН»)

Захра Мухаммади

*К.ф.н., доцент кафедры русского языка и литературы
Тегеранского государственного университета. Руководитель
русского центра в тегеранском университете, Тегеран, Иран
zahra_mohammadi@ut.ac.ir*

АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена сопоставлению темы «греха» в творчестве русского писателя XIX века Л.Н. Толстого и персидского поэта-мистика XII века Ф. Аттара. В статье анализируется взгляд двух мыслителей России и Ирана на тему «греха» на основе повести «Отец Сергий» и поэмы «Шейх Сан’ан». Целью статьи является осмысление схожести и различия взглядов Толстого и Аттара на грех и его роль в процессе эволюции личности человека.

В ходе исследования сопоставляются два произведения и разные этапы жизни героев, до и после совершения греха. В результате сопоставительного анализа двух произведений, можно прийти к выводу, что понятие греха у Толстого и Аттара соответствует христианскому и исламскому учениям. Также оба мыслителя считают, что самый большой грех – это отдалённость от Бога. Герои повести «Отец Сергий» и поэмы «Шейх Сан’ан» были религиозными деятелями, обладающими авторитетом в обществе и только совершив грех и потеряв свое положение в обществе, смогли понять и найти исинное благополучие.

Толстой, как и Аттар считает, что грех недалеко от человека и Дьявол всегда готов соблазнить человека и увести его с Божьего пути. И в то же время оба автора убеждены, что грех может помочь человеку найти истину.

Ключевые слова: «Отец Сергий», «Шейх Сан’ан», Аттар, Толстой, грех, христианское учение, исламское учение, любовь, истина.

Введение

Одна из манящих мыслей, которая всегда привлекала человека – это желание грешить. Многие мыслители, философы, психологи, поэты и писатели уделяли внимание этой теме. Русский писатель XIX века Лев Толстой и иранский поэт-мистик XII века Фарид ад-дин Аттар в русской и иранской культурах играют похожую роль. Оба они распространяют моральные ценности в своих произведениях и для русского и иранского народов являются учителями жизни. Понятие «грех» осмыслено в некоторых произведениях Толстого и Аттара. В данной статье рассматривается способ обработки темы «греха» в «Отце Сергии» Толстого и «Шейхе Сан’ан» Аттара.

Несмотря на то, что грех имеет почти одинаковое значение в разных религиях, его восприятие и понимание у разных народов и представителей разных религий может быть разным. В толковом словаре Даля грех означает поступок, противный закону Божию, вину перед Господом. В персидском словаре Моин грех означает дурной поступок, вину перед Богом.

В христианском учении много высказываний о грехе и необходимости его отвратить. «Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было вверчено в геенну. И если правая твоя рука соблазняет тебя, отсеки ее и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было вверчено в геенну» [5: 29–30].

Встречаются и другие формулировки значения греха с точки зрения христианства. Давыденков считает: «Грех в православном понимании – это не преступление или оскорбление в юридическом смысле, это и не просто некий безнравственный поступок; грех – это, прежде всего болезнь человеческой природы» [3: 147–148].

Он также утверждает, что «грех по своей сути есть прослушание, т.е. рассогласование воли человеческой и воли Божией, бунт человека против Бога» [3: 138].

В исламском учении часто говорится о необходимости покаяния перед Господом после совершения греха. Пророк ислама говорил: «Люди, кайтесь перед Господом вашим! Я, поистине, прошу прощения у Бога и возвращаюсь к Нему (каюсь перед Ним) более семидесяти раз в день» [2: 1984].

В исламе «грех» является актом, который противоречит Богом воле, создает духовную тьму и в результате его совершения человек отдаляется от Бога. Можно сказать, все то, что противоречит принципам человеческого достоинства – это грех.

Грехи в исламе разделяются на большие и мелкие. В разных сурах Корана упоминается грех.

В Коране сказано: «Если вы будете отклоняться от великих грехов, Мы избавим вас от ваших злых деяний и введем вас благородным входом» [Сура 4: 31].

С точки зрения ислама, грех может быть не только в действиях, но и в мыслях и желаниях. В исламе любой грех, исполненный сознательно и по своей воле, является непростительным и остается неискупленным. Однако человек может раскаяться, совершать добрые дела и стараться не повторять грехи.

В Коране читаем: «Почему же, когда их поражало наше наказание, они не проявили смиренение? Их сердца ожесточались, а дьявол приукрашивал для них то, что они совершали» [Сура 6: 43].

Далее идет анализ и рассмотрение понятия «грех» у Толстого и Аттара и его влияние на жизнь их героев в произведениях «Отец Сергий» и «Шейх Сан’ан».

Толстой считает, что человеческая жизнь имела бы неотделимое отношение с благом, если бы суеверия, соблазны и грехи людей не лишали их этого возможного и доступного им блага. Это – по мнению Толстого – является упущением момента. «Грехом в пахоте называется то, когда пахарь не удержал плуг, и он выскочил из борозды и не захватил того, что должно» [8: 56].

Толстой полагает, что грех вводит в заблуждение не только ум, но и душу человека. Он сам пишет, что «в молодости люди,

не зная истинной цели жизни – единения любовью, ставят себе целью жизни удовлетворение похотей тела. Хорошо бы было, если бы это заблуждение оставалось только заблуждением ума; но дело в том, что удовлетворение похотей тела загрязняет душу, так что человек, загрязнивший похотливой жизнью свою душу, уже теряет способность находить свое благо в любви» [8: 57–58].

Забота о благе тела, считает Толстой, равна тому, чтобы строить себе дом на льду. Никакой радости не может быть в такой жизни, потому что рано или поздно лед растает и придется тебе оставить смертное твое тело. По учению евангельскому, есть только две заповеди любви. Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твою, и всем разумением твоим: есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя [Мф. 22: 34]. И поэтому, по христианскому учению, грех – все то, что несогласно этим двум заповедям.

Толстой в некоторых своих произведениях говорит о грехе и на основе христианских учений выражает свое мнение по этому поводу. Его мнение связано с изменением его мировоззрения в последние годы его жизни. «Недавно, летом, в первый раз ясно почувствовал Бога, то, что Он есть, и я в Нем как ограниченное в неограниченном» [6].

«Мне перестало хотеться того, чего прежде хотелось, и стало хотеться того, что прежде не хотелось. То, что прежде казалось мне хорошо, показалось дурно, и то, что прежде казалось дурно, показалось хорошо. Со мной случилось то, что случается с человеком, который вышел за делом и вдруг другой решил, что дело это ему совсем не нужно, и повернул домой» [7: 1].

Мнение Толстого часто отличалось от официального толкования слов Христа теологами. Толстой считает, что сам факт совершения греха уже является достаточным наказанием: «Люди наказываются не за грехи, а наказываются самими грехами. И это самое тяжелое и самое верное наказание» [8: 58].

Толстой верил, что люди никогда не могут освободиться от греха. Он в своем произведении «Пути жизни» пишет: «Если люди думают, что можно в этой жизни освободиться от грехов,

то они очень ошибаются. Человек может быть более или менее грешен, но никогда не может быть безгрешен. Не может живой человек быть безгрешен потому, что в освобождении от грехов вся жизнь человеческая, и только в этом освобождении и истинное благо жизни» [8: 59]. Но в другом месте он говорит, что человеку нельзя думать, что он родился весь в грехе и умрет в грехе. По мнению Толстого: «Сначала грех в твоей душе чужой, потом гость. Когда ты привык к этому греху, он уже в твоей душе, как хозяин в доме» [8: 59].

В «Отце Сергея» читаем: «В Петербурге как-то случилось удивительное событие: красавец, князь, командир лейб-эскадрона Степан Касатский ушел в монастырь. Предварительно он разорвал помолвку с красавицей-фрейлиной, отдал свое имение сестре и простился с матерью. Подобное поведение Касатского было непонятно тем, кто не знал причин. А причина существовала. За месяц до свадьбы Касатский узнал, что его невеста, «идеал чистоты», год назад была любовницей Николая I.

Оказавшись в монастыре, Касатский, с усердием, свойственным ему и в обычной жизни, принял постигать азы духовной науки. Так прожил он семь лет. Затем постригся в иеромонахи с именем Сергия. А вскоре его назначили в столичный монастырь, и он не посмел отказаться. В столичном монастыре было много соблазнов – особенно женского, и отец Сергий усмирял свою плоть многократными молитвами. Но это едва помогало. Тогда отец Сергий отправился в Тамбинскую пустынь, чтобы стать затворником. Жить ему надлежало в пещере, выкопанной в горе.

Прошло еще шесть лет. Казалось, отец Сергий уберег себя от соблазнов. Но это было не так. В один из вечеров немного слабоумная дочь купца, которую он должен был лечить, соблазнила его. Тяжесть совершенного греха не давала ему покоя, и наутро, переодевшись, он тайно ушел из своей обители. Долго скитался, немного жил у родственницы своей, Прасковьи Михайловны, обнищавшей дворянки, с горечью осознавая, что именно такая жизнь – просто грешника, была уготована ему. Стал бродяжничать, его сослали в Сибирь, там поселился у богатого мужика, работал у него в огороде и учил детей его [1].

Совершение греха является важным событием в жизни Отца Сергия. После совершения греха его гордыня, честолюбие, тщеславие и высокомерие сменились скромностью и смиренiem, и он как простой паломник начал искать Бога; после совершения греха, в начале, он сомневался в существовании Бога и даже отрицал его. Толстой одним предложением описал это исканье: ногами-то были, сердцем будем ли?

Ему хотелось, как обычно в минуты отчаяния, думать о Боге и молиться, но молиться было некому. Бога не было. Все эти годы, он верил в Бога, которого создал своим умом. Отец Сергий бросил все и уехал, чтобы найти истину – Бога. И сомнение – первый шаг к вере. Он лишился не только всего, что получил в монастыре, но и своей веры в Бога. По мнению Толстого, он искал не Бога, а славу людей. Поэтому грех и раскаяние после совершения греха помогли ему снова найти Бога и творить истинную веру внутри самого себя.

Поэма Аттара посвящена истории благочестивого суфийского Старца – Шейха Сан’ан. Он пятьдесят лет жил в святом городе Мекке и преданно служил Богу. Однажды Сан’ану приснился сон. Он увидел себя, поклоняющимся идолу в Византии. Когда этот сон стал повторяться, он решил отправиться в Византию и выяснить, что же для него уготовил Господь. В пути он увидел девушку-христианку и влюбился в нее. Ученики старались удержать и уговорить его, но Шейх не мог противостоять этой любви. Таким образом, отказавшись от ислама по просьбе девушки-христианки, Шейх Сан’ан принял христианство, чтобы стать любимым своей музы.

С другой стороны, его ученики вернулись в Мекку и встретились с самым близким и умным учеником Шейха, который ничего не знал о происходящем. Узнав обо всем, он упрекнул своих друзей за то, что бросили Старца в такой ситуации, и сам отправился в Византию и сорок дней, будучи затворником, молился за Старца. В последний день этому ученику пришло виденье, в котором сообщили ему о спасении Старца Пророком Ислама. Он вернулся к Старцу и увидел, что тот уже покаялся; и они решили вернуться в Мекку. Девушка-христианка также после странного

виденья пошла вслед за Шейхом. Когда Шейх Сан'ан узнал об этом, со своими учениками последовал за ней, и нашли ее в расстроенном состоянии. Когда девушка увидела Шейха, сообщила ему, что приняла Ислам и всем сердцем ждет встречи с Всевышним. После этих слов она скончалась.

Как видим, грех играет важную роль в этой поэме. Учитывая то, что в мистических учениях, грехом считается любое действие, которое отдаляет человека от Бога, можно сказать, что Шейх Сан'ан остановился на стадии Шариата и не мог двигаться к конечной цели и стать совершенным и идеальным человеком; в этом и заключался его грех.

«Глубокий смысл поэмы заключается в том, что преграда между Истиной и Шейхом, которая препятствовала его слиянию с Богом, отдалена» [5: 262].

Опираясь на мнение мистиков и суфииев, можно сказать, что Бог испытывал Шейха Сан'ана и хотел, чтобы он преодолел все трудности и препятствия и достойно соединился с Всевышним. «По суфийским учениям Бог ввергает пророков, святых и избранных в беду, из-за их любви к Богу и любви Бога к ним» [5: 262].

Полюбив девушку и нарушив закон Шариата, Шейх Сан'ан добился рационального познания Бога. По мнению Аттара, истинное познание Бога заключается в истинной любви.

«По исламской мистике основа пути к истине является любовью. Так как, по мнению мистиков, продолжительность жизни существ и даже сущность небес и их движение зависят от любви. Мистики убеждены в том, что любовь имеет различные этапы и только совершенный человек может понять истинную любовь» [10: 66].

После прочтения поэмы Аттара, возникают вопросы: почему Бог вообще познакомил Шейха Сан'ана с такой любовью, из-за которой он потерял веру? Почему в конце Бог спас Шейха Сан'ана?

В ответ можно сказать, что раскаяние тоже является важным этапом на пути суфииев к Богу и познанию. «По мнению имама

Газали: суть покаяния заключается в том, что человек возвращается с пути, что удаляет его от Бога и вернётся на пути слияния с Богом» [10: 135].

По утверждению одного из исследователей творчества Аттара, «грех – проступок, совершенный людьми, и уровень греха, зависит от человеческого совершенства. Иногда одно поведение для одного человека является грехом, а для другого – благодением» [9: 301].

Но с точки зрения мистиков, грех имеет другое значение и играет огромную роль на пути совершенства человека. По мистическим учениям, желание грешить считается необходимым этапом на пути достижения совершенства. Например, в поэме «Шейх Сан’ан» главный герой после совершения греха находит истину, которой раньше даже не предполагал. Именно после совершения этого греха он смог приблизиться к истинному пути блаженства.

Мистики и суфии считают, что Бог направляет человека к совершению греха, зная, что после совершения греха, человек будет каяться и станет ближе к Богу. Аттар сказал:

О, учитель моего греха и покаяния

ای گنه آموز و عذر آموز من

Я уже сто раз горел, а Ты еще хочешь моего горения

سوختم صد ره چه خواهی سوز من

Итак, можно сказать, что грех по мнению Аттара и Толстого, – то, что отдаляет человека от Бога и не позволяет ему достичь истины. Аттар верит, что, хотя грех прекращает отношения человека с Богом, но после раскаяния может помочь ему больше, чем раньше приблизится к Богу. Толстой считает, что жить в покое – это действительно смертный грех. В таком состоянии человек ни к чему не стремится и не нуждается в поиске Бога.

Заключение

Толстой и Аттар, как яркие представители русской и иранской культур, в своих произведениях уделяют достойное внимание теме греха и его влиянию на жизнь и судьбу человека.

Сопоставив повесть «Отец Сергий» Толстого и поэму «Шейх Сан’ан» Аттара, пришли к следующим выводам:

- понятие греха у Толстого и Аттара соответствует христианским и исламским учениям;
- оба мыслителя считают, что самый большой грех – это отдаленность от Бога;
- герои повести «Отец Сергий» и поэмы «Шейх Сан’ан» – религиозные деятели, обладающие авторитетом в кругу священнослужителей и верующих людей, никто от них не ожидал совершения греха;
- оба героя, совершив грех и потеряв свое положение в обществе, смогли понять и найти истину;
- Толстой, как и Аттар, считает, что грех недалеко от человека и Дьявол всегда готов соблазнить человека и увести его с Божьего пути. Но главное – раскаяние после греха, которое может помочь человеку найти истину.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Отец Сергий* [Эл. ресурс] Режим доступа: <http://enc-dic.com/share/Tolstoln---otec-sergi-306/> (Дата обращения: 10.06.2014г.).
2. *Аль-Бухари М.* Сахих аль-Бухари. Т. 4. С. 1984, Хадис № 6307.
3. *Давыденков. И.О.* Догматическое богословие. М.: ПСТБИ, 1997.
4. Евангелие от Матфея. Глава 5.
5. *Пурнамдариан Т.* Встреча с Фениксом. Тегеран: INCS, 2011г.
6. *Толстой Л.Н.* Дневник. Том I, 1895–1899. М., 1916.
7. *Толстой. Л.Н.* В чем моя вера? М., 1884.
8. *Толстой. Л.Н.* Пути жизни. М., 1910.
9. *Фазели. Г.* О мыслях Аттара. Тегеран, 1995.
10. *Юсефдехи Х.* Рассказ о любви «Шейха Санана». Тегеран: «Форузан Руз», 2002.

**“SIN” BY TOLSTOY AND ATTAR
(ON THE EXAMPLE OF “SHEIKH SAN’AN”
AND “FATHER SERGIUS”)**

Z. *Mohammadi*

*PhD in philology. Associated professor. Department of Russian Language & Literature. Faculty of foreign languages & literature.
University of Tehran, Tehran, Iran
zahra_mohammadi@ut.ac.ir*

ABSTRACT

This article is devoted to the theme of “sin” in the works of a Russian writer the 19th-century Russian writer L.N. Tolstoy and the 12th-century Persian mystic poet F. Attar. The article analyzes the view of two thinkers of Russia and Iran on “sin” and its influence on the personality of a person in their opinion. In the analyzed works of Tolstoy and Attar, “Father Sergius” and “Sheikh San’an”, sin plays an important role in the process of evolution of the personality of the hero, who at the same time were considered perfect people, according to the people around him.

The article compares personalities, stages of life, social status and the role of sin in the lives of the heroes of Tolstoy and Attar in the works “Father Sergius” and “Sheikh San’an”. Having examined two works of Russian and Persian literature, we can conclude: The concept of sin by Tolstoy and Attar corresponds to Christian and Islamic teachings. Both thinkers believe that the greatest sin is remoteness from God. The heroes of the “Father Sergius” and “Sheikh San’an” were religious figures with authority in society. And, they, having committed a sin and having lost their position in society, were able to understand and find true happiness in life.

Tolstoy, like Attar, believes that sin is not far from man and the Devil is always ready to seduce a man and lead him away from God’s path. Yet even sin can help a person find the truth.

Keywords: “Father Sergius”, “Sheikh San’an”, Attar, Tolstoy, sin, Christian teaching, Islamic teaching, love, truth.

САСПЕНС, ДВОЙНИЧЕСТВО И ПЛЯСКА СМЕРТИ: ПОЭТИКА СТРАХА В ПОВЕСТИ Л. АНДРЕЕВА «ОН. РАССКАЗ НЕИЗВЕСТНОГО»

Татьяна Анатольевна Муратова

*К.ф.н., старший преподаватель кафедры русской и мировой
литературы
и технологий обучения ГБОУ ВО СГПИ, Россия, Ставрополь
tanyamuratova@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается комплекс мистических явлений, реализуемый через феномен потустороннего в художественном мире Л. Андреева. «Страшное» в тексте интерпретируется через связь героя с иным миром, вторжением зловещей и непреодолимой силы. В тексте также рассматриваются мотивы безумия, греха и тревоги, а также авторское видение образа зловещего двойника (доппельгенгера).

Ключевые слова: мистицизм, художественный мир, двоемирье, ужас, бытие, экзистенциальное.

Леонида Андреева можно назвать одним из немногих писателей, кто мастерски конструирует художественное пространство ужаса, безумия и шока в своих текстах. Изучение прозы Андреева в литературоведении подразумевает выделение ряда устоявшихся мотивов и образов, помогающих лучше понять специфику его творчества, разгадать тайны смыслов и подтекстов, проникнуться экспрессивным накалом страстей, а главное – рассмотреть человека в ситуации глубочайшего кризиса: духовного, личностного, онтологического. Несмотря на неугасающий интерес к творчеству Л. Андреева, анализ его произведений осложнен спецификой мировосприятия автора, размывающей границы рационального. В контексте изучения прозы Л. Андреева особого внимания заслуживают не только его ключевые тексты («Рассказ о семи повешенных», «Иуда Искариот», «Красный смех» и т.д.), но и небольшие

рассказы, нередко представляющие собой своеобразный авторский эксперимент над возможностями человеческого понимания. К таким произведениям и можно отнести «Он. Рассказ неизвестного», определяемый исследователями и как повесть [7], и как новелла [5], и как рассказ [10].

При достаточно небольшом объеме этот текст кажется перенасыщенным мистической таинственностью сюжета, образами странных и пугающих героев, символами и знаками, множащими догадки. В рамках современных подходов к изучению творчества Л. Андреева [3], его повесть представляется произведением, предваряющим стилистические и композиционные особенности жанра «хоррор» в русской литературе. Несмотря на осмысление литературы ужасов как самостоятельного явления, существующего не только в рамках массового искусства, в настоящее время появляются исследования, посвященные разностороннему изучению этого культурного феномена в литературе и кинематографе [4]. Интересно, что «Он. Рассказ неизвестного» балансирует на границе визуального и словесного творчества, становясь даже материалом для киносценария [10]. В именно литературоведческих работах это произведение определяется как готическая история, интерпретирующая западные «страшные» сюжеты [8], а также рассматривается с точки зрения мифопоэтического анализа, где герою предстоит потерпеть неудачу на сказочном пути [5]. При всей необычности подходов к анализу этой повести, многие эпизоды текста остаются непроясненными, а «страшное» и вовсе остается за рамками культурной истории ужаса. В данной работе концепт «страх» и сопутствующие ему мотивы выделяются как основополагающие сюжетные и поэтические элементы, обращающие внимание читателя к многовековой истории мистического, оставляющего человека бессильным перед лицом пугающих и необъяснимых явлений.

Повесть Л. Андреева «Он. Рассказ неизвестного» условно можно разделить на три части: приезд героя в странный дом Нордена, появление призрака и гнетущая атмосфера мрачной тайны, загадочное и лирическое завершение истории, в котором герой оказывается на пороге смерти и размышляет о своих чувствах к

неназванной женщине (трансформирующейся из образа госпожи Норден). «Страшное» в повествовании похожим образом реализуется через три ключевых мотива: саспенса; тревожного ощущения, усиливающегося по мере развития сюжета вплоть до кульминации (укрепления уверенности героя в существовании потусторонних сил); пляски смерти, или макабра [2], который в тексте связан с загадкой проклятия, бездуховности дома Нордена и обреченности героя; мотива двойничества – одного из главных во всем тексте, отсылающего к иллюзорной устойчивости материального мира, а также мистического вторжения двойника, сулящего горе и смерть.

Саспенс обычно относят к приемам киноискусства, однако в литературе его реализацию можно встретить довольно часто. Усиливающаяся тревожность от ожидания чего-то страшного и неожиданного не менее характерна для русской классической литературы, чем для кино. Родион Раскольников, оказывающийся в ловушке после убийства старухи и чудом избегающий разоблачения, вызывает саспенс такой же интенсивности, как и некоторые сцены «Психо» Альфреда Хичкока. Поэтому восприятие саспенса как «подвешенности» [11] читателя кажется наиболее соответствующим специфике «страшного» текста повести Л. Андреева. Практически с самого начала рассказа героя о встрече с Норденом можно почувствовать предпосылки тревожных сигналов о том, что прекрасные условия предложенной работы таят в себе зловещие предупреждения. Доверчивость Нордена, намеренно игнорирующего документы и имя героя, вызывает подозрение, а большое жалование может показаться приманкой. Эффект тревожности для героя продолжает усиливаться с «чувством холодной неудовлетворенности, смутным сознанием какой-то глубокой и печальной неправды, горькой ошибки, потерянного счастья» [1: 261]. Мир дома Нордена перестал быть прежним после какого-то страшного события, и все его обитатели упорно продолжают хранить эту тайну. Недаром быт семьи Нордена статичен, а вся их жизнь будто остановилась на одном дне, а точнее на времени, когда беда еще не успела вторг-

нуться в дом. Стертые следы с дорожек, повторение шуток, танцев и смеха, неуверенные веселые мелодии, доносящиеся сверху – все это навевает на героя тоску и апатию, постепенно преобразующиеся в стойкое ощущение, будто что-то не так. К его состоянию в полной мере подходит гениальная формулировка А.С. Пушкина, пожалуй, одна из лучших характеристик саспенса в русской словесности: «Он оглушен был шумом внутренней тревоги» [9]. Особенno ощутимым это становится, когда Норден выходит из своего амплуа игривого и радушного хозяина и начинает вселять ощущение почти страха: «Норден быстро обернулся и продолжительно, не улыбаясь, посмотрел на меня. И пока он молчал, я чувствовал, что не в силах произнести слово, – точно замок железный повис у меня на губах» [1: 275]. Будто на мистическом балу вампиров, где только жертва не знает, кто на самом деле ее пригласил, герой погружается в пространство домыслов, среди которых скрыто предположение о таинственном проклятии этой семьи. Дополнительное усиление тревожному ожиданию беды создает предположение об убийстве Елены или ее мистическом исчезновении. Когда Норден описывает обстоятельства ее смерти, герой узнает, что в воде нет достаточной глубины для утопления, как и нет правдоподобных причин для объяснения смерти.

Если саспенс остается в повести вплоть до потери героем воли к жизни, то центральными становятся мотивы двойничества и двойственности окружающего мира. Начиная с самого Нордена, который носит карнавальную маску беззаботного весельчака, заканчивая детьми, проживающими в доме. Ассоциация детей с безжизненными куклами, играющими свои роли, доходит до высшей точки напряженности, когда герой почти уличает мальчика во лжи: «Но главное внимание мое обратил на себя Володя: его глаза сузились, и взор приобрел ту определенность, какую дает рассматривание близкого предмета; несомненно, Володя видел то же, что и я» [1: 280]. Здесь образы детей не имеют привычного флеря невинности и чистоты, они тоже участники заговора, они сопричастны тайному злодейству. Роко-

вая загадка дома, очевидно, заключена в образе женщины, единственной героини, избегающей появления. Постоянное сравнение Елены и госпожи Норден приводит к тому, что женский образ становится единственным и абсолютным, открывая герою истину, что кого-то из этих женщин и не было на свете. Здесь Л. Андреев будто предлагает множество возможных интерпретаций, одной из которых можно назвать мысль о том, что дочь Нордена умерла, после чего им было совершено нечто, повлекшее проклятие. На возможное обращение к потусторонним силам в обмен на жизнь героини косвенно указывает ряд признаков: размышление повествователя о стертых следах («“Точно прерванное воскресение мертвых”...» [1: 271]), привязанность Нордена к месту, где утонула Елена и странная пирамида вместо креста, припадки госпожи Норден во время шторма (как возможное воспоминание о собственной смерти), намеки на образ жертвы («Мне очень хотелось узнать, что такое делается с женой Нордена, – теперь мне казалось, что тут именно лежит разгадка той великой тоски, что покрывала дом и людей, но все попытки мои остались безуспешными» [1: 267]). Наконец призрак, появляющийся в доме, символизирует смерть, забирая радость и энергию, все то, что Норден имитирует, расплачиваясь за сделку с потусторонним.

Дочь ли Нордена заключена в комнате или его несчастная жена – это остается загадкой, однако имя героини и ее личность, скорее всего, изменены Норденом, о чем косвенно сообщает герой: «Прости и меня, что я чертил на песке пустое имя *Елена*: я не знал тогда твоего имени – как не знаю и сейчас» [1: 291]. В двоящемся мире грэзы и реальные горести перемешиваются, а герой отдает себя в полное распоряжение призраку, теряя волю, силу и желание жить. Встреча героя с призраком может быть интерпретирована и как встреча с двойником (двойник – не всегда полный близнец того, кому он является), а мифологическое толкование образа двойника всегда негативное: увидеть его – к болезни и смерти, Связь душ героя и женщины из дома Нордена была определена изначально, фаталистична и трагична, пусть и

необъяснима для рационального понимания, а призрак помогает завершиться проклятию.

Последним мотивом «страшного» пространства повести «Он. Рассказ неизвестного» выступает отсылка к пляске смерти – известному европейскому средневековому сюжету, выступающему символом бренности человеческой жизни и неотвратимости смерти. Об особой роли танцев в текстах писателя замечает И.В. Кононова: «В зрелом творчестве Л. Андреева танец становится символом пустоты, ограниченности, трагической разделенности людей...» [6: 145]. Само неестественное поведение Нордена напоминает настроение трагедии «Пир во время чумы» А.С. Пушкина, в котором герои, потерявшие любимых и близких людей, забываются в отчаянном и бездумном веселье. Норден предстает жертвой неведомого проклятия, обреченной на карнавальное безумие нескончаемых танцев, ужинов, приемов: эта видимая праздность – попытка убежать от обреченности, «танцы на костях» в ожидании своей участи. Последний прием Нордена становится кульминацией борьбы света и тьмы, после которой надежда будет навсегда потеряна для всех участников последнего «танцирен»: «...самый воздух вокруг меня, в котором двигались, борясь, эти существа, колыхался так сильно, размахи были так широки и властны, что и меня захватило в круговорот...» [1: 290].

Таким образом, художественный мир повести Л. Андреева «Он. Рассказ неизвестного» включает в себя авторское осмысление страха как культурного феномена, представленного через несколько известных мотивов, закрепившихся в «страшном» искусстве зарубежной традиции. Оставляя пространство для бесконечных возможностей интерпретации сюжета, автор погружает читателей в свою особую атмосферу страха, безумия, отчаяния и смерти, практически визуально создавая сюжет в жанре «хоррор», наполненный символами темного и разрушительного очарования мистического зла.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреев Л.Н.* Он. Рассказ неизвестного // Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6-ти т. Т. 4. М.: «Художественная литература», 1994. СС. 259–294.
2. *Баканова А.В.* «Пляски смерти» в Каталонии: историко-филологический аспект // «Litera», № 6, 2020. СС. 132–142.
3. *Боева Г.Н.* Поэтика ужаса в творчестве Л. Андреева: рецептивный аспект // «Ученые записки Петрозаводского государственного университета», № 3–2 (148), 2015. СС. 66–70.
4. Все страхи мира: Ноггот в литературе и искусстве: сборник статей / под ред. С.А. Антонова, С.В. Денисенко (отв. ред.) и др. СПб., Тверь: Изд-во Мариной Батасовой, 2015. 384с.
5. *Ищенко Н.С.* Неудавшаяся инициация в новелле Леонида Андреева «Он (рассказ неизвестного)» [Эл. ресурс] // «Философско-культурологические исследования», № 13, 2023. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://fki.lgaki.info/2023/05/31/неудавшаяся-инициация-в-новелле-леон/> (Дата последнего обращения: 12.10.2024г.).
6. *Кононова И.В.* О типах трансформации структуры лингвокультурных концептов в рамках индивидуально-авторской концептосферы текста // «Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина». Т. 7, № 1. 2015. СС. 138–149.
7. *Кононова И.В.* Особенности репрезентации индивидуально-авторской концептосферы в повести Леонида Андреева «Он. Рассказ неизвестного» // «Язык и культура в эпоху глобализации: Сборник научных трудов по материалам Первой международной научной конференции». В 2-х т. СПб., 26 марта 2013 года. СПб.: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2013. СС. 118–126.
8. *Поздняков К.С.* Две новеллы «Он»: возможности интерпретации / К.С. Поздняков // «Известия Самарского научного центра Российской академии наук». Т. 17, № 1–3, 2015. СС. 714–716.
9. *Пушкин А.С.* Медный всадник // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Л.: «Наука», 1977. Т. 4. Поэмы. Сказки. СС. 273–288.
10. *Тихомиров Д.С.* Проблема интерпретации прозы Л. Андреева средствами киноязыка на примере экранизации рассказа «Он. Записки неизвестного» / Д.С. Тихомиров // «Гуманистическая парадигма», № 3 (18), 2021. СС. 67–77.
11. Языковые средства создания саспенса в произведениях жанра «триллер» и способы их актуализации (на материале романов англоязычных авторов) / И.Г. Жогова, Е.В. Кузина, Л.Г. Медведева, Е.Ю. Надеждина // «Язык и культура», № 43, 2018. СС. 46–57.

**SUSPENSE, DOPPELGANGER AND THE DANCE OF DEATH:
THE POETICS OF FEAR IN THE STORY OF L. ANDREEV “HE
(AN UNKNOWN STORY)”**

T. Muratova

*PhD, Senior Lecturer at the Department of Russian and World
Literature
and Teaching Technologies, SSPI, Russia, Stavropol
tanyamuratova@mail.ru*

ABSTRACT

The article examines a complex of mystical phenomena manifested through the otherworldly dimension in the artistic world of L. Andreev. The “terrible” in the text is interpreted through the hero’s connection with another world and the invasion of an ominous, irresistible force. The text also considers the motifs of madness, sin, and anxiety, as well as the author’s vision of the image of an ominous double (doppelganger).

Keywords: mysticism, artistic world, dual world, horror, being, existential.

ПУШКИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

Дмитрий Иванович Наумов

*К.соц.н., доцент, учёный секретарь БГАС, Минск, Беларусь
cedrus2014@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье в контексте социально-философского анализа рассматривается роль пушкинского литературного наследия, которое актуализируется белорусской культурной памятью, в конституировании референциальных рамок коммуникативной реальности, поддержании ценностно-смыслового единства белорусской и русской культур.

Ключевые слова: пушкинское литературное наследие, культурные ценности, социальные нормы, культурная память.

В условиях усиливающегося нивелирующего социокультурного воздействия глобализации на современное белорусское государство актуализируется не столько проблема обеспечения его политического и экономического суверенитета, сколько проблема сохранения культурной самобытности, этнической уникальности и креативного потенциала белорусского общества как коллективного актора цивилизационного процесса. Этот аспект обусловливает необходимость актуализации в настоящем выработанных в прошлом нормативно-ценостных регулятивов коллективной жизнедеятельности белорусского общества. Как представляется, их вневременным хранилищем является коллективная память, представляющая собой «запас общих ценностей, данных опыта, ожиданий и толкований, который образует «символический мир смысла» или же «картину мира» данного общества» [1: 151]. Как считает Алейда Ассман, «культурная память, базирующаяся на таких внешних медиаторах, как тексты, изображения, монументы и ритуалы, не имеет временных границ; культурная память характеризуется широчайшим, потенциально

многовековым времененным горизонтом» [2: 32]. Культурная память не просто воссоздаёт и сохраняет образы и смыслы прошлого, а с помощью различных культурных средств и символических медиаторов, в том числе литературы, в «мире тотальной унификации память о прошлом делает возможным опыт Иного и дистанцирование от абсолютной власти современности и данности» [1: 91].

С теоретической точки зрения актуальность социально-философского исследования, направленного на выявление роли творческого наследия классика русской литературы А.С. Пушкина в конституировании белорусской культурной памяти, определяется следующими причинами.

Во-первых, многочисленные переводы произведений А.С. Пушкина на белорусский язык и превращение его литературного наследия в один из источников творчества белорусских драматургов, писателей и поэтов свидетельствуют о длительном и плодотворном характере влияния пушкинского гения на культурную жизнь белорусского общества. В пространстве белорусской культуры пушкинские сюжеты, образы и произведения становятся основанием для создания новых авторских произведений как с помощью случайных или намеренных аллюзий, так и посредством более сложных культурных практик интертекстуальности и реконтекстуализации. В контексте рассматриваемой темы это актуализирует вопрос о роли пушкинского литературного наследия в белорусском культурогенезе в целом и развитии национальной литературы в частности.

Во-вторых, постоянная и одновременно спонтанная актуализация пушкинского литературного наследия в интенциональных формах межличностной и групповой коммуникации в белорусском обществе фактически свидетельствует о его конвенциональности в качестве культурного феномена. Пушкинские литературные образы и сюжеты в белорусском социокультурном пространстве востребованы, легко узнаваемы, одинаково интерпретируемые и оцениваемы в качестве коммуникативного или ценностно-смыслового компонента. Это ставит на повестку дня

вопрос о роли пушкинского литературного наследия в конституировании референциальных рамок коммуникативной реальности, актуализирующих посредством воспоминания нормативно-ценостные основания коллективной жизнедеятельности белорусского народа. Они устойчиво воспроизводятся белорусской культурной памятью на разных этапах его исторического развития, независимо от политического и социально-экономического контекстов.

В-третьих, в современном обществе культурная память реализует интеграционную функцию, символически соединяя между собой в едином социокультурном пространстве различные поколения в синхронном и диахронном аспектах. В этом процессе литература обеспечивает как связь и преемственность прошлого, настоящего и будущего, так и когерентность индивидуального опыта с коллективным, сохраняя тем самым единственность и функциональность этнокультурных идентификационных оснований и доминирующих исторических нарративов. В отношении пушкинского литературного наследия это актуализирует вопрос о его значении как формы передачи и актуализации традиционных смыслов белорусской культуры в контексте практик символического конструирования прошлого.

В рамках рассматриваемой темы необходимо отметить, что как сама личность и жизнь великого русского поэта, который несколько раз проездом побывал в Беларуси (1820, 1824), так и его творчество давно и прочно находятся в фокусе внимания белорусского общества. Интересен тот факт, что с Беларусью тесно связана судьба А.А. Пушкина, старшего сына поэта, который в 70-е годы XIX века в чине генерала кавалерии командовал расквартированным в Новогрудке Нарвским гусарским полком. Несколько лет он с семьей жил в этом городе, и здесь же был похоронен его маленький сын Петр (внук поэта), могила которого на старом городском кладбище сохранилась до наших дней. С Бобруйском тесно связана судьба его дочери Натальи (внучка поэта), вышедшей замуж за офицера Нарвского гусарского полка П.А. Воронцова-Вельяминова. У супругов в городе был дом и собственное имение в деревне Вавуличи под Бобруйском (в

настоящее время деревня Дубовка), где они после выхода мужа в отставку счастливо прожили всю жизнь. Прекрасно образованная и талантливая Наталья Александровна, долгие годы возглавлявшая Бобруйское благотворительное общество, активно занималась благотворительностью, вела просветительскую работу среди крестьян. На средства супругов в деревне Телуша были построены новая школа, библиотека и Свято-Троицкий храм, возле которого похоронена скончавшаяся в 1912 году от воспаления легких внучка поэта. В настоящее время в память о Н.А. Воронцовой-Вельяминовой и её знаменитом предке в деревне Телуша ежегодно проходят Пушкинские чтения, организуемые на базе литературно-краеведческого музея А.С. Пушкина ГУО «Телушская средняя школа Бобруйского района».

Как подчеркивал известный белорусский филолог А.И. Мальдис, наследие А.С. Пушкина «оказало громадное стимулирующее влияние на развитие всей белорусской литературы – различных поколений и течений. Наиболее отчетливо оно видно в творчестве Якуба Коласа, Максима Богдановича, Янки Купалы. Пушкин приходил в сознание белорусских поэтов ещё на школьной скамье как образец для перенимания и наследования, как эталон, идеал» [3: 6]. На это же указывает Л.В. Прохоренко: «Воздействие пушкинских традиций на белорусский язык, культуру и литературу является многогранным. Это относится не только к использованию белорусскими писателями некоторых стилистических черт А. Пушкина, но и к свойственным его произведениям образным средствам» [4: 90]. Во многом это обусловлено гуманистическим, общечеловеческим характером творчества поэта, акцентирующими морально-этические и психологические аспекты человеческой жизни, проблемы любви и ненависти, добра и зла, жизни и смерти в определенном культурном контексте и природном окружении.

Первым примером обращения к личности поэта в белорусской литературе и одновременно свидетельством его популярности в народной среде, большая часть представителей которой не владела грамотой, является написанная на белорусском языке сатирическая поэма «Тарас на Парнасе» (середина XIX века). В

приписываемой К.В. Вереницыну поэме выведен комплиментарный и, видимо, хорошо узнаваемый современниками автора образ великого поэта (в переводе М. Лозинского):

*Все что-то разом зашумели,
Народ раздался в два конца,
И, словно птицы, пролетели
Четыре добрых молодца.
Вид был у этих не таковский:
Сам Пушкин, Лермонтов, Жуковский
И Гоголь – быстро мимо нас
Прошли, как павы, на Парнас.*

На рубеже XIX–XX веков приходятся первые переводы некоторых стихотворений поэта на белорусский язык (например, перевод поэтом и революционером Адамом Гуриевичем стихотворения «Эхо»), а также первые юбилейные торжества в рамках программы чествования памяти великого русского поэта. Так, в 1899 году была основана Минская городская публичная библиотека имени А.С. Пушкина, которая была открыта 25 декабря 1900 года и уже через два дня встречала первых посетителей. В настоящее время Минская областная библиотека им. А.С. Пушкина является одной из старейших библиотек страны с богатым фондом литературы, крупным культурно-просветительским, образовательным и информационным центром. Помимо этого, в стране работают библиотеки имени А.С. Пушкина в Бобруйске и Бресте, Детская библиотека-филиал им. А.С. Пушкина в Могилеве и Детская библиотека имени А.С. Пушкина в Новополоцке (с памятником поэту при входе).

Следует отметить, что в современной Беларуси как сам поэт, так и его литературное наследие находятся в фокусе государственной мемориальной политики. Так, в 1999 году в стране широко отмечался Год А.С. Пушкина, объявленный в честь 200-летия со дня рождения классика русской поэзии. Именно в этот год Брестскому государственному университету было присвоено имя А.С. Пушкина, а в Минске на берегу реки Свислочь был

установлен памятник поэту. Также памятники поэту установлены в Бресте возле старого корпуса БрГУ в специально созданном к юбилею поэта Пушкинском сквере, в Могилеве возле здания Могилевского государственного библиотечного колледжа имени А.С. Пушкина и Витебске на берегу реки Витьба, у Пушкинского моста, в сквере имени А.С. Пушкина. Именем поэта в некоторых городах названы улицы и проспекты (например, проспект Пушкина в Минске и Пушкинский проспект в Могилеве, улица Пушкина в Бресте). Национальным банком Республики Беларусь в 2009 году была выпущена в оборот серия памятных монет из серебра «Сказочные произведения А.С. Пушкина» номиналом в 20 рублей, посвященных творчеству поэта: «Сказка о золотом петушке», «Сказка о царе Салтане», «Руслан и Людмила», «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвом царевне и семи богатырях». Эта серия является результатом коллаборации разных специалистов в сфере монетного дела: белорусских (С. Некрасова, аверс), российских (М. Шмаков, реверс) и немецких (чеканка фирмой «Б.Х. Майерс Кунстпреганштальт», Карлсфельд, Германия).

Однако о более значительном интересе в белорусском обществе к творчеству поэта можно говорить только после установления советской власти, которая в силу исторических обстоятельств и политических причин стала проводить в жизнь конструктивистскую идеологизированную государственную культурную политику с огромным культуртрегерским потенциалом [5]. В рамках реализации советской культурной политики творчество А.С. Пушкина активно изучалось в школе, а многие знаменитые произведения поэта переводились на белорусский язык и многократно издавались. Так, одним из исследователей творчества А.С. Пушкина был глава Временного рабоче-крестьянского правительства Советской Социалистической Республики Белоруссия Д.Ф. Жилунович, известный в истории белорусской литературы под псевдонимом Тишк Гартный. Именно на межвоенный период приходится значительная часть переводов произведений поэта на белорусский язык, выполненная усили-

ями таких известных деятелей белорусской культуры и государственных деятелей, как Якуб Колас (поэма «Полтава»), Янка Купала (поэма «Медный всадник»), Андрей Александрович (поэма «Руслан и Людмила»), Микола Хведарович (поэмы «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан», а также «Сказка о царе Салтане»), Аркадий Кулешов (роман в стихах «Евгений Онегин», поэма «Цыганы» и др.), Петр Глебка (трагедия «Борис Годунов»), Аким Астрейко, Алесь Звонак, Максим Танк, Кузьма Чёрный, Кондрат Крапива, Максим Лужанин, Михась Багун, Эди Огненцвет, Янка Сипаков и др.

В культурной жизни современного белорусского общества пушкинское литературное наследие сохраняет свой статус живого источника культурного творчества и эталона художественной оригинальности. Так, на театральных сценах страны неоднократно шли и продолжают идти спектакли, поставленные по мотивам произведений А.С. Пушкина: «Маленькие трагедии. Пушкин» (Гомельский областной драматический театр), спектакль «Сказки Пушкина» (Национальный академический драматический театр им. М. Горького), «Женя+Таня=Любовь» и «З нагоды мёртвых душ» (Белорусский государственный академический театр юного зрителя), «Пушкин. Очень маленькие трагедии» (Белорусский государственный театр кукол), «Спасти камер-юнкера Пушкина» (Белорусский молодежный театр), «Казка аб мёртвай царэўне...» (Национальный академический театр имени Янки Купалы), «Метель» (Брестский академический театр драмы) и др. Следует подчеркнуть, что на всех этих спектаклях традиционно аншлаг и зрителей не отталкивает, а наоборот привлекает современное или даже постмодернистское прочтение классических произведений великого русского поэта.

Таким образом, пушкинское литературное наследие не только уже несколько столетий занимает существенное место в белорусской культурной памяти, но и напрямую влияет на культурные процессы в современном белорусском обществе, участвуя в конституировании референциальных рамок коммуникативной реальности и актуализируя смысловое и ценностное единство белорусской и русской культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ассман Ян*. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: «Языки славянской культуры», 2004, 368с.
2. *Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / Пер. с нем. Б. Хлебникова. М.: «Новое литературное обозрение», 2014, 328с.
3. А.С. Пушкін і Беларусь = А.С. Пушкин и Беларусь / Уклад. Т. Махнач, галоўн. рэд. А. Мальдзіс. Мн.: «Беларуская навука», 1999, 428с.
4. *Прохоренко Л.В.* Пушкинские метафоры как объект перевода на белорусский язык // «Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна», № 3, 2011. СС. 90–94.
5. Время, вперед! Культурная политика в СССР / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М.: Изд. дом «Высшей школы экономики», 2013, 272с.

PUSHKIN'S LITERARY HERITAGE IN BELARUSIAN CULTURAL MEMORY

D. Naumov

*PhD in Sociology, Associate Professor,
Scientific Secretary, Belarusian State Academy of Communications,
Minsk, Belarus
cedrus2014@mail.ru*

ABSTRACT

The article explores how Pushkin's literary heritage, through socio-philosophical analysis, plays a crucial role in shaping the referential framework of communicative reality and in maintaining the value-semantic unity of Belarusian and Russian cultures, as preserved in Belarusian cultural memory.

Keywords: Pushkin's literary heritage, cultural values, social norms, cultural memory.

О СУБЬЕКТЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ В СБОРНИКЕ ВЛАДА ГАГИНА «ПОЛОЖЕНИЕ» (2024)

Михаил Юрьевич Немцев

*К. филос. н., независимый исследователь, г. Бохум, Германия
nemtsev.m@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

Проанализированы особенности поэтики недавнего сборника стихов российского поэта Влада Гагина. Его «Положение» описывает ситуацию экзистенциального вызова, в которой оказались те, кто покинул Россию в 2022г. Новая поэтика Гагина противопоставлена прежней, которую критик Р. Осминкин характеризовал как поэзию «депрессивного гедонизма». В новых обстоятельствах рождается новый поэтический субъект, восстанавливающий утраченное сообщество. Для этого Гагин, в частности, использует технику имплицитной адресации.

Ключевые слова: Влад Гагин, имплицитная адресация, поэтический субъект, эмиграция.

Сборник «Положение» вышел в 2024г. электронным изданием в новой поэтической серии *Paroles* [1]. Он разделён на 3 части, в нём 70 стихотворений, они не датированы. Влад Гагин в 2022 году покинул Россию, в момент выхода книги жил и работал в Ереване. Эта книга – свидетельства обстоятельств места/времени, особого жизненного «положения» большой группы людей, покинувших Россию в тот же исторический момент. Влад Гагин реконструирует её своими поэтическими средствами.

Влад Гагин – один из молодых авторов, состоявшихся в динамичной литературно-художественной среде российской столицы 2010-х годов. Роман Осминкин в послесловии к этому сборнику пишет о Гагине как об одной из парадигмальных фигур «поэзии “депрессивного гедонизма”»: <...> в его поэтике, вызванная

внешними обстоятельствами депрессия, имплизивно свёртывалась вовнутрь» [5: 122]. О стихах Гагина как репрезентативных для целого поколения ещё раньше отзывался Дмитрий Голынко-Вольфсон [3]. Но для ситуации раннего периода политической эмиграции, о котором стихи сборника «Положение», депрессия является как бы самым ожидаемым состоянием, так же как ожидаются и описания практик её преодоления (впрочем, слово «эмиграция» и производные от него в стихах сборника не встречается). Поэтому в стихах рассматриваемого сборника она, конечно, по-прежнему присутствует как одна из существенных для автора тем. Однако они направлены на анализ такого состояния субъекта, для которого характеристика как «депрессивного» или, наоборот, «недепрессивного», уже вообще нерелевантна. Осминкин характеризует это состояние как «*побег*» (это слово из текстов самого Гагина [2]) и пишет, что теперь «*открыто эксплицированная деромантизация собственного побега накладывает запрет на риторическое возвышение его до исхода или эскейпа*» [5: 124]. Субъект его поэзии обнаруживает себя сразу после (после бегства, после того как, сразу после события) и начинает «собирать самого себя».

«Положение» – это сцена экзистенциального вызова. Словом «положение» Гагин указывает на особость этой неопределённо-длительной ситуации «*сразу после*», в которой происходит что-то вроде перезапуска, пересборки жизненного мира. Оно указывает на «*фактичность*» некой ситуации сразу после. В таком положении депрессия тривиальна и ожидаема. Именно поэтому принципиально важны иные стратегии «*заботы о себе*». А прошлый «депрессивный гедонизм» оказывается неприемлемым. Я хочу обратить внимание на технику этой пересборки. Это более сложный процесс, чем типичное для лирической поэзии меланхолическое воссоздание важных моментов прошлого.

Состояние «*сразу после*» отмечено очень точно, через перечисление ряда последовательных банальных («*всехних*» в их банальности) воспоминаний. Вот одно из первых стихотворений сборника:

видеть дальше, говорил философ, –
вот что значит быть левым

катастрофа происходила всегда, другое
дело, что мы способны
были позволить себе *lifestyle*

незамечания – изредка, краем
глаза, на ютубе что-то увидеть,
статью прочитать, а теперь

что-то с глазами
а теперь что-то случилось с глазами (...)

но был мир с возможностью вы
бирать досуг, смотреть фильм
реализовывать глупости, и
те десять дней совместных пускай
лягут открыткой в карман пальто

сейчас – всё иначе: кто где

затихнувшись волонтером, если
уехал, и береги себя,

если осталась [1: 6]

На новом месте начинается пересборка «себя». Вход в новую жизнь неминуемо происходит в сравнении с прежней. Там была «возможность вы[йти]», – теперь она использована. Стихи сборника можно читать как исследование, что же именно «случилось с глазами».

Гагин пишет дальше: *мы бродячий цирк без ноги без глаза* [1: 36]. Глаза необходимо заново обрести. Справиться с «положением» значит прежде всего обрести (=увидеть) новое бытийственно необходимое знание: «но мне нужно знание о себе, а не

новость, // мне нужно путаться в лабиринтах, а не кружок скалолазания по выходным» [1: 30].

То, как этим занимается субъект этих стихов, напоминает буддийскую практику «обратного воспоминания», как о ней писал философ и буддолог Александр Пятигорский: «Созерцатель созерцает объект А и, созерцая этот объект, осознает себя самого как А, так устанавливается обратное воспоминание»; во время него «вспоминающий присутствует в каждом (вспомненном) объекте своей прошлой мысли» [6: 102]. Здесь он подчёркнуто вспоминает не столько давние или недавние события как факты, сколько свои мысли и мысленные ассоциации по их поводу – таким образом возвращаясь к самому себе.

Для нового «положения» конституитивно ощущение прерванности, прекращенности. Хотя речь идёт о совсем недавней жизни, она уже стала необратимо-прошлой.

Теперь, в новом «положении» на новом месте, субъект начинает это сообщество по-новому воссоздавать. Для этого Гагин использует технику имплицитной адресации. Екатерина Захаркив писала о его стихах: «Здесь конструируются персонажи-статисты, незначительность их присутствия маркирована неопределенным местоимением и неестественной коммуникативной ситуацией в первом случае и единственным инициалом имени – во втором. Очевидно, что такие персонажи вводятся только ради речи, которую они воспроизводят...» [4: 152]. Так было в 2019-м году, и в «Положении» ситуация поэтического субъекта изменилась. «Тогда» эти персонажи-статисты служили наращиванию плотности сообщества, его виртуальному удвоению. В новом положении они замещают сообщество вокруг однокого беглеца, – становятся знаками самой возможности обратиться к кому-то – «ты же, насколько я помню, всегда являлась / чисто одной из множества маргиналий» [1: 57]; «пока вы, слепые дети древних уравнений, разговор ведёте» [1: 83].

Такими жестами переучреждается утраченное (оставшееся в покинутом при побеге месте) коммуникативное сообщество. С ним возвращается чувство принадлежности, – не принятой по

умолчанию, а вновь обретённой своим волевым усилием. Постепенно в стихах сборника начинает проступать тема радости, довольно неожиданно (и подразумевает, разумеется, полное преодоление депрессии). В итоге этой реконструкции себя, субъект все-таки называет себя **«обреченным на радость и память»** [1: 57]. Память он восстанавливает; а радость потенциально возможна и в этом **«положении»**.

Суть, или **«истина»** **«положения»** может открыться в некоем чаемом будущем итоге через **«осознание всеобщей связности существ добной воли, имеющих право на жизнь и радость даже внутри кошмара истории»** [5: 130]. В слове **«радость»**, в отличие от **«счастья»**, хотя это синонимы, есть оттенок интенсивности и беспринципности. **«Радость»** переживается как **«чудо»**. Это благо, и благо оказывается всё-таки возможно. Так **«положение»** оказывается познавательным вызовом – и возможностью посредством побега прибыть к себе. Но похоже, что уже к лучшему варианту себя – обогащённому **«побегом»**.

*помни о смерти других,
об этих кадрах,
затмевающих зрение,
но помни о радости*

ЛИТЕРАТУРА

1. Гагин В. Положение: Поэтические тексты. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2024, 135с. (Paroles; вып. 5). [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://www.paroless.com/> (дата последнего обращения: 01.11.2024 г.).
2. Гагин В. Карты побега // Проект «Грёза». [Эл. ресурс] Режим доступа: <https://greza.space/karty-pobega/> (Дата последнего обращения: 01.11.2024г.).
3. Голынко-Вольфсон Д. Новые депрессивные. Поколение миллениалов в условиях цифрового капитализма // «Новое литературное обозрение», № 3, 2023. СС. 305–308.
4. Захаркив Е.В. Современная поэзия в социальных сетях: проблема адресации // «Вакансия поэта» в русской и зарубежной литературе рубежа XX–XXI веков: Мат. Межд. науч. конф. / Под ред. А.А.

- Житенева. Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2019. СС. 142–159.
5. Осминкин Р. Карты побега Влада Гагина // Гагин В. Положение: Поэтические тексты. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2024. СС. 122–131.
 6. Пятигорский А. Введение в изучение буддийской философии (девятнадцать семинаров). М.: «Новое литературное обозрение», 2007.

**THE SUBJECT OF POETIC SPEECH
IN THE POETRY BOOK “POLOZHENIE”
[THE SITUATION] BY VLAD GAGIN (2024)**

M. Nemtsev

Ph.D. in Philosophy, Independent Researcher, Bochum, Germany
nemtsev.m@gmail.com

ABSTRACT

This text analyzes the poetics of a recent poetry collection by Russian poet Vlad Gagin. His collection, titled *Polozhenie* (*The Situation*), explores the existential challenges faced by those who left Russia in 2022. Gagin's new poetics are contrasted with his earlier style, characterised by critic R. Osminkin as “depressive hedonism”. In the new situation [polozhenie], a new poetic subject emerges. He seeks to restore the lost community. To achieve this, Gagin employs various poetic techniques such as implicit address.

Keywords: Vlad Gagin, implicit address, poetic subject, emigration.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗУЧЕНИЯ РОМАНА Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Татьяна Сергеевна Орлова

*Преподаватель кафедры гуманитарных и инженерных
дисциплин Санкт-Петербургской государственной
художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица,
Санкт-Петербург, Россия
ots_prof3@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В современной литературной науке творчество Льва Николаевича Толстого продолжает оставаться объектом пристального внимания ученых. Несмотря на обширный корпус исследований, существуют аспекты, которые требуют дополнительного анализа или новой интерпретации. Анализируются современные тенденции в изучении творчества Толстого на примере романа «Анна Каренина». Исследование основывается на критическом анализе работ таких ученых, как Гари Браунинг, Гарольд Шефски и классических исследований русских исследователей, которые рассматривали символику, аллегории и психологическую глубину произведения. Особенное внимание уделяется изменениям в восприятии романа современными критиками и изменению акцентов в интерпретациях.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, Анна Каренина, психологизм, современное прочтение, анализ текста.

Исследование биографии и творчества Льва Толстого часто начинается с монументальных работ его последователей, таких как П.И. Бирюков [2] и Н.Н. Гусев [4]. Однако аспект критических рецензий на его романы был впервые освещён Н. Н. Страховым, который в период написания романа активно общался с

Толстым. Письма Страхова, насыщенные деталями из жизни писателя, от его философско-религиозных поисков до вопросов публикации его новых трудов, обычно анализируются в научных кругах как важные исторические документы, отражающие эпоху.

Лев Толстой высоко оценивал Николая Страхова за его способность к откровенному диалогу. Это позволяло Толстому делиться со Страховым своими наиболее личными размышлениями, многие из которых касались деталей его писательской деятельности. Поскольку в его собственных дневниках и записных книгах мало информации о создании «Анны Карениной», переписка со Страховым представляет собой ценный источник сведений о данном процессе.

Переписка Страхова выступает не только как ценный источник информации о Толстом, но и как ранний значительный анализ реакций современников на его работы. Хотя Страхов не стремился собрать полный набор критических материалов об «Анне Карениной», он часто передавал писателю различные мнения и реакции, возникшие в связи с романом.

Затруднительно оспорить наблюдение И.Е. Гриневой о том, что либеральная и консервативная критика к роману Толстого демонстрируют сходные подходы. Однако Гринева не затрагивает причины такого единодушия в восприятии романа и не включает в свой анализ демократические публикации (за исключением Антоновича), которые также не признают в «Анне Карениной» элементы социального романа.

Статья И.Е. Гриневой замечательна тем, что она выходит за рамки стандартного обзора и предоставляет подробный анализ. Автор рассматривает критику, написанную при жизни Толстого, анализируя её на фоне многообразия мнений и оценок. Гринева детально исследует как положительные, так и отрицательные аспекты романа, упомянутые критиками, освещая различные стороны его художественного измерения; она обращает внимание на дебаты даже внутри одной идеологической фракции, подчёркивая сложность и многогранность взглядов; внимательно изу-

чает эстетические позиции критиков, что способствует глубокому пониманию основ их критических замечаний по отношению к произведению [3].

Монография Э.Г. Бабаева «Л.Н. Толстой и русская журналистика его эпохи» [1] открывает новую страницу в изучении этой темы. Автор не только предоставляет обширный массив фактов, но и детально разъясняет методологические подходы, что является ключевым для тщательного научного исследования.

Э.Г. Бабаев подчёркивает, что для всестороннего осмысливания романа «Анна Каренина», необходимо его комплексное изучение в рамках литературной истории, журналистики и критической мысли того времени.

Современные исследователи романа в основном сосредоточены на его философских и нравственно-психологических аспектах и изучают нравственные дилеммы и характеристики персонажей, созданных Толстым.

Как было отмечено в теоретической части, долгое время преобладал подход, при котором уникальность литературного произведения уступала место анализу «жизненных вопросов», зачастую ограничиваясь поверхностными рассуждениями о реальности. Однако последняя треть XX века принесла сдвиг в исследованиях Толстого, с фокусом на эстетических аспектах его творчества. Эту область активно разрабатывали такие учёные, как Л.М. Мышковская, Е.Н. Купреянова, В.А. Ковалев, Э. Каримов, Э.Г. Бабаев, М.Б. Храпченко, Г.Я. Галаган, Л.И. Еремина и другие.

В современных же исследованиях авторов больше интересуют аллегорические образы, символы в романе, а также исследования романа с точки зрения психологии: сознательного и бессознательного. Стоит говорить о том, что есть некоторая феминистическая составляющая в современных исследованиях (например, в статье Сидни Шульце или Гейла Грина) продолжается тщательное исследование поэтических приемов Толстого, включая анализ использования им «диалектики души», внутренних монологов, описания пейзажей, принципа «смысловой точности» и художественной значимости повторов.

“Peasant dream” и сельско-городской континуум

Пространственные континуумы (городской и сельский, конечно) исследуются в работах Гари Браунинга, Гарольда Шефски.

В «Анне Карениной» Толстой создаёт символику крестьянских мечтаний и связанных с ними образов, которая оказывается чрезвычайно богатой и многозначительной. Владимир Набоков в своих лекциях по русской литературе тщательно анализирует образ крестьянина в снах и явных видениях Анны и Вронского. Он рассматривает неухоженного, сутулого мужика, впервые встреченного героями при их знакомстве и в последний раз увиденного сразу после самоубийства героини, подчеркивая поразительное сходство снов Вронского и Анны, где страшный крестьянин играет ключевую роль.

В романе, как и у всех людей, у Каренина и Вронского есть свои значительные слабости, независимо от того, как их видит Анна. Этот процесс романтизации, за которым следует унижение, знаком каждому, но в Анне он проявляется с особой силой и неумолимостью. Так, возвращаясь домой после примирения Долли и Стивы, Анна чувствует отвращение к ранее не замеченным *“gristly ears”* своего мужа, но также испытывает разочарование, увидев своего сына, которого она должна была любить безоговорочно, потому что *“compared, as she did at every interview with him, the image her fancy painted of him (incomparably finer than, and impossible in, actual existence) with his real self”*.

В призме Гари Браунинга Анна – женщина, которая в первую очередь чувствует, что её мужчины также относятся к ней как к неодушевленному, не чувствующему объекту. Таким образом, Анна считает себя нелюбимой, недооцененной, подвергающейся эмоциональному и физическому насилию. Браунинг символизм поезда истолковывает так: Анна на метафизическом уровне использует поезд как неизбежное орудие мести обществу и особенно двум «отвратительным» любовникам – Каренину и Вронскому [8].

Продолжая крестьянскую тему, нельзя не сказать об исследовании Гарольда Шефски [9].

Шефски не удивляет, что величайшие моменты духовного экстаза и внутренней гармонии в творчестве Толстого происходят в четко очерченной сельской среде – аллегорическое возрождение дуба во время путешествия князя Андрея в Отрадное, спонтанный и совершенно раскованный танец Наташи на даче у дядюшки после охоты, нежное обращение княжны Марьи с «божьим народом» на Лысых горах, ощущение нирваны Левиным во время сцены косьбы в Покровске. Все эти события, конечно, происходят из руссоизма Толстого – его веры в то, что дикая и нецивилизованная среда восстанавливает врожденную красоту человека, устранив конфликты, навязанные ему организованной социальной структурой общества.

В противоположность сельской среде с её бесконечными возможностями для самореализации человека, город, по мнению Шефски, предлагает только два приемлемых образца поведения: социальное согласие, которое представлено салонами, и бюрократическое подчинение, видимое в государственной службе. Вместо поисков духовного возрождения, самосовершенствования и внутренней гармонии, которые характерны для сельской жизни, городская жизнь пропагандирует ложные ценности тщеславия и амбиций.

Изучение романа Льва Толстого «Анна Каренина» продолжает привлекать внимание исследователей на протяжении более чем ста лет, обогащаясь новыми интерпретациями и подходами. Современные тенденции в анализе этого произведения отражают глубокий интерес к психологической и социальной динамике персонажей, а также к вопросам женской автономии и идентичности, что особенно актуально в контексте современных дискуссий о гендерных ролях и индивидуальном выборе.

Представляет интерес один из основных акцентов в современном анализе это рассмотрение внутреннего мира Анны Карениной и её трагической судьбы через призму «утопающей женщины», где главная героиня видится не просто как жертва обстоятельств, но как активный участник своей судьбы, осознающий свои желания и столкновения с социальными ограничениями.

Этот подход позволяет более глубоко понять мотивации персонажа и механизмы его взаимодействия с окружающим социальным контекстом.

Исследования также показывают, что интерес вызывает взаимосвязь между личным и общественным, сознательным и бессознательным, которое формируют поведение и самовосприятие персонажей. Важное место в анализе занимают и вопросы образования женщин, их социальной роли и самоопределения, что отражается в трактовке образов Анны и других женских персонажей в романе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабаев Э.Г.* Лев Толстой и русская журналистика его эпохи. М.: Изд-во МГУ, 1993.
2. *Бирюков П.И.* Биография Л. Н. Толстого: в 2-х кн. М.: «Алгоритм», 2000.
3. *Гринева И.Е.* Русская журнальная критика 70-х гг. XIX века о романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» // «Ученые записки Московского областного педагогического института им. Н.К. Крупской», № 8, 1963. С.С. 129–147.
4. *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой: материалы к биографии с 1870 по 1881гг. М.: Изд-во АН СССР, 1963.
5. *Browning G.* Allegory: The Steeplechase Participants. In A Labyrinth of Linkages in Tolstoy's “Anna Karenina” // “Academic Studies Press”, 2010. PP. 59–68.
6. *Browning G.* Peasant Dreams in “Anna Karenina” // “The Slavic and East European Journal”. Vol. 44, № 4 (2000). PP. 525–536.
7. *Browning G.* Symbolism: The Train Ride. In A “Labyrinth of Linkages” in Tolstoy's “Anna Karenina” // “Academic Studies Press”, 2010. PP. 24–32.
8. *Browning G.* The Death of Anna Karenina: Anna's Share of the Blame // “The Slavic and East European Journal”. Vol. 30, № 3 (1986). PP. 327–339.
9. *Schefski H.* Tolstoy's Urban-Rural Continuum in “War and Peace” and “Anna Karenina” // “South Atlantic Review”, 46, № 1 (1981). PP. 27–41.

MODERN TRENDS IN THE STUDY OF L. TOLSTOY'S NOVEL “ANNA KARENINA”

T. Orlova

*Teacher at the Department of Humanities and Engineering
Disciplines of St. Petersburg Stieglitz State Academy of Art and
Design, St. Petersburg, Russia
ots_prof3@mail.ru*

ABSTRACT

In modern literary studies, the work of Leo Tolstoy continues to be the focus of close scholarly attention. Despite the extensive body of research, there are aspects that require further analysis or reinterpretation. The article analyzes current trends in the study of Tolstoy's work using “Anna Karenina” as an example. The research is based on a critical analysis of the works of scholars such as Gary Browning and Harold Shefsky, as well as classical studies by Russian researchers who examined the symbolism, allegories, and psychological depth of the novel. Special attention is paid to changes in the perception of the novel by modern critics and to shifts in emphasis in interpretations.

Keywords: L. Tolstoy, Anna Karenina, psychologism, modern reading, text analysis.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС ВОЙНЫ В ЛИРИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ И Б. ОКУДЖАВЫ

Нина Осиповна Осипова

*Д.ф.н., профессор кафедры культурологии, социологии и
философии ВятГУ, Киров, Россия
nina.osipova@list.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются типологические особенности лирики М. Цветаевой и Б. Окуджавы, посвященной войне. Основное внимание отводится мотивному комплексу, который основан на синтезе художественно-документального, историко-культурного и мифopoэтического планов: мотивы инициации, детства и др. На материале военной лирики Б. Окуджавы и «Лебединого стана» М. Цветаевой освещаются образно-семантические модели отражения этих мотивов.

Ключевые слова: поэзия о войне, М. Цветаева, Б. Окуджава, типология мотива, образно-семантический строй

Тема, которая предлагается в ракурсе сравнительно-типологического анализа, на первый взгляд, может показаться несколько искусственной. Художественное наследие М. Цветаевой и Б. Окуджавы редко становилось предметом специального исследования – слишком разные поэты, разные эпохи, хотя связи творчества Б. Окуджавы с поэтами Серебряного века периодически освещалась в научных публикациях [1].

Некорректно было бы говорить о каком-либо влиянии Цветаевой на Окуджаву, хотя он чрезвычайно высоко ценил ее личность и творчество, называл ее «великой женщиной», принимал горячее участие в процессе открытия ее музеев в Москве и Болшеве. Но не следует забывать о влиянии Цветаевой на отечественную поэзию XX века в целом – через новый поэтический язык, образно-стилевые решения и смелые эксперименты. И хотя лирика Окуджавы остается в рамках традиционной поэтики,

нельзя не отметить некоторые особенности художественного видения мира и истории, сближающие поэтов. Это относится, в частности, к теме войны в их лирике.

Подчеркнем, что именно русская критика Первой мировой войны терминологически зафиксировала явление «военная поэзия», отметив ее характерные особенности. В центре внимания были произведения В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, Н. Гумилева, С. Городецкого и других участников, свидетелей и современников военных действий [7].

Подобный сравнительно-типологический подход к лирике нуждается в самостоятельном исследовании, потому что каждая война становится предметом лирической рефлексии – и это естественная эмоциональная реакция поэтов на великие потрясения. Вечная тема художественно-философской рефлексии войны прошла через русскую поэзию XX века, отражая трагический опыт столетия. И в обозначенном контексте творчества двух ярких поэтов представленная тема получает двойной смысл.

Интересно и то, что если понятие «военная лирика» по отношению к Окуджаве мы используем в качестве жанрового образования, то применительно к лирике М. Цветаевой оно «не работает», хотя ее перу принадлежат, пожалуй, самые пронзительные по своему внутреннему трагизму стихи этого ряда – «Лебединый стан», поэма «Перекоп», «Стихи к Чехии».

В нашем случае мы обращаем внимание на характер авторского сознания, которое, несмотря на кажущуюся несопоставимость поэтических величин, обнаруживает типологическую общность. Прежде всего, речь идет о типологизации лирического героя, говорить о котором, «имеет смысл тогда, когда он облекается устойчивыми чертами – биографическими, сюжетными» [5: 155].

Общая «арбатская» страница биографии поэтов определяет особый взгляд и на исторические события: это осмысление не столько социально-историческое, сколько нравственно-психологическое и культурное.

Для авторского сознания Цветаевой и Окуджавы экзистенциальный смысл войны, ее метафизика заключаются в том, что

это событие духовное и нравственное (какая бы она ни была – мировая или гражданская), а потому определяет особый взгляд и на исторические события, когда в контексте мировой истории и культуры решается судьба вечных ценностей. Но смысл этой духовности у поэтов реализуется по-разному. У М. Цветаевой она приобретает сакрализованный характер, вырастающий из мифа, а у Б. Окуджавы духовность пропущена сквозь повседневность, будничность войны. Это, по сути, два типа трагического романтизма, основанных на особом типе автобиографизма. При этом, в отличие от Б. Окуджавы, М. Цветаева не была непосредственным участником военных событий, но пережила их изнутри – как трагедию, разрушившую ее жизнь, семью, дом и ставшую этим частью ее биографии. Это стихи от себя и о себе.

У обоих поэтов отмечается три уровня реализации военной темы: *документально-художественный, историко-культурный, мифологический*.

В документально-художественном плане поэтов сближает тип автобиографизма, который применительно к творчеству М. Цветаевой отметил М. Гаспаров, когда говорил о ее поэзии как о превращении дневника в поэзию, а поэзии в дневник [4]. Эту особенность можно отнести в полной мере и к поэзии Б. Окуджавы. При этом автобиографическая канва и реалии собственной жизни встраиваются в широкий культурно-мифологический контекст: у М. Цветаевой – от автобиографических и документальных мотивов (Марина, жена и мать, Сергей, Дон, Корнилов, Перекоп) к фольклорно-историческому и мифологическому облику лирической героини (Стрельчиха, Воительница, Ярославна, Русь, лебедь, журавль); у Окуджавы – от реальной географии и военной автобиографии (Москва, Арбат, Моздок, Тамань, Крым) к образно-символическому пласту, связанному с войной. При этом пространственно-временные координаты у обоих поэтов включены в культурно-исторический фон, простирающийся от славянского язычества, средневековья, восемнадцатого века и дальше, к гражданской войне и Великой Отечественной.

Это «вторжение» в военную тему, с одной стороны, через автобиографизм, с другой – через культурно-исторический контекст создает особый спектр военной поэзии, который будет характерен для образно-стилевых решений лирики о Великой Отечественной войне. Событие сжимается до впечатления и символа. При этом бой, кровь и прочие атрибуты войны у обоих поэтов не являются самоцелью – отсюда многочисленные ассоциации, с прошлым, с природой, музыкой... Но это лишь усиливает трагизм горьких военных потерь («Ах, война, что ты сделала, подлая?...»), что, по сути, отражает художественную стилистику Реквиема. Но при этом у каждого из поэтов своя часть: если у Окуджавы – это *Lacrimosa*, то у Цветаевой это *Dies irae*, проецирующийся на христианский миф, причеть, скорбь, как, например, в «Лебедином стане».

Несмотря на явно выраженные гиперболизм, плакатность, заостренность лирики М. Цветаевой и тонкий лиризм Б. Окуджавы, их объединяет то, о чем в свое время писал Н. Бердяев: «...Войну можно понять лишь трагически-страдальчески» [2: 183], то есть война – это всегда ситуация инициации-жертвоприношения, а следовательно, связана с детством-взрослением, инициацией-переходом во взрослую жизнь через ситуацию войны.

Отсюда – мотивы *детства, юности, хрупкости*, проходящие через всю военную лирику поэтов:

М. Цветаева

*Вас охраняла длань Господня
И сердце матери. Вчера –
Малютки-мальчики, сегодня –
Офицера!*
<...>*Вы были дети и герои,
Вы все могли* [9: 194]

.....
...*В один великолепный миг
Я встретила, Тучков-четвертый.
Ваш нежный лик,
И Вашу хрупкую фигуру,
И золотые ордена...*
(Генералам двенадцатого года) [9: 194]

Б. Окуджава

*Господа-юнкера,
Кем вы были вчера?
А сегодня вы все – офицеры* [6:188].
.....
*Кавалергардов век недолог
И потому так сладок он...* [6: 290]

.....
*Не верь войне, мальчишка,
Не верь: она грустна.
Она грустна, мальчишка,
как сапоги, грустна* [6: 332]

Примечательно в этом плане стихотворение Б. Окуджавы «Бумажный солдатик» (есть и другие названия – «Бумажный солдат», «Песенка о бумажном солдатике»). Уменьшительные «солдатик», песенка, «ниточки», «игрушка детская», превращаются в «солдата», сгоревшего в огне войны, ставшего в стихотворении одним из главных символов жертвоприношения и по своему лирико-драматическому напряжениюозвучного образу поэта в его романтическом регистре. Напомню здесь, что одна из главных метафор романтической лирики, в том числе и цветаевской («сгореть на своем огне»), также связана с обреченным на жертву поэтом, который, подобно птице Феникс, поет «только в огне», сгорая в «тайном жаре»: «Я и жизнь маню, я и смерть маню / В легкий дар моему огню» (М. Цветаева).

В этот образно-семантический ряд встраивается и «Бумажный солдатик»:

*В огонь? Ну что ж, иди! Идёшь?
И он шагнул однажды,
и там сгорел он ни за гроши:
ведь был солдат бумажный [6: 69].*

Использование у М. Цветаевой и Б. Окуджавы отрицательных конструкций с *не* («*не* взросших», «*не* вставших» – М. Цветаева; «*не* раздобыть надежной славы», «*не* обещайте деве юной», «яочных дозоров *не* выстоял... я еще ни разу *не* выстрелил...», «*не* для меня земля сырья», «королевой *не* успел обзавестись» – Б. Окуджава) акцентирует мотив детства и оборванной жизни. В контексте этого мотива отмечается ремифологизация юнгианского архетипа «предвечного младенца», усиленная мотивом трагической обреченности на жертву («Ох, грибок ты мой, грибочек, белый груздь...» М. Цветаевой, «Песенка о Леньке Королеве» Б. Окуджавы).

При этом у обоих поэтов доминирует непосредственное обращение к персонажу: «Вы, чьи широкие шинели / Напоминали паруса», «Ой, грибок ты мой, грибочек, белый груздь!» (Цветаева); «Нет, не прячтесь вы, будьте высокими...», «А мы с тобой, брат, из пехоты», «Не верь войне, мальчишка», «До свидания,

мальчики...» (Окуджава), – включающее элементы молитвы, которая «всегда зов, «vokativus», звательный падеж, и зов настраивает думать, что кто-то отозвался или готов отозваться» [3: 199]. Отсюда – распространенный у обоих поэтов разговор с умершим и призыв об отклике:

*Голубочки где твои? – Нет корму.
– Кто унес его? – Да ворон черный»*
(Цветаева) [8: 3].

*Вставай, вставай, однополчанин,
Бери шинель, пошли домой*
(Окуджава) [8: 301],

– переходящие в обращение к природе (к ветру, морю, птицам), что усиливает фольклорную составляющую поэтики:

*Подымайся, ветер, по оврагам,
Подымайся, ветер, по равнинам,
Торопись, ветрило-вихрь-бродяга,
Над тем Доном, белым Доном лебединым!*
(Цветаева) [8: 30].

Фольклорная составляющая усиливается повтором, характерным для русской песенной лирики и ритуальных заговоров (выделено нами – Н.О.):

Так, у Б. Окуджавы:

*Звенят комары,
Звенят, звенят.
Возле меня
Летят, летят –
Крови моей хотят*
(«Первый день на передовой») [6: 31].

Или:

*Вот и я гостинцы раздаю-раздаю...
Помните
трудную щедрость мою*
(Тамань) [6: 60].

При этом часто обращение становится элементом поминально-молитвенного канона с его повторами (в том числе фонетическими), риторическими восклицаниями, паузами...).

М. Цветаева

*Ворон, не сглазь
Глаз моих – пусты
Плачут!
Солнце, мечи
Стрелы в них – пусты
Слепнут* [8: 29]

Б. Окуджава

*Спите себе, братцы, –
все начнется вновь,
Все должно в природе повторяться...* [6: 259]

*Эй, волна!
Перестань, не шамань...* [6: 60]

*Сто раз я клял
тебя, песок моздокский...* [6: 59]

Мотив детства-юности формирует еще одну особенность лирического персонажа, связанную с типом культурного героя.

Лирические герои Цветаевой и Окуджавы, как и сами поэты – книжные романтики в самом высоком смысле. С этим связан и тип культурного героя – как в творчестве в целом, так и в лирике о войне. Это персонаж литературно мифологизированный, что отчетливо обнаруживается не только в поэзии, но и в прозе поэтов. Я бы обозначила этот тип героя цветаевским образом – «очаровательные франты». Именно тип «очаровательного франта» – характерный персонаж Цветаевой и Окуджавы, даже если у Окуджавы это простой «солдат бумажный». Это цветаевские и окуджавовские юнкера и гусары, музыканты и поэты, кавалергарды и герои «белой гвардии», арбатские мальчишки, уходящие на фронт, воплощенные в образе Леньки Королева,

удостоенного звания короля, протягивающего другу свою «царственную руку» и надевающего «кепочку набекрень», как корону....

Цветаева примеряет этот статус даже на свою лирическую героиню – надменная аристократка, восхищающаяся «породой» («Есть в стане моем офицерская прямость»). Этот образ пройдет через все ее творчество. Не случайно в «Лебединый стан» включены стихи-послания-некрологи современникам, не имеющим непосредственного отношения к войне, но наиболее полно выражавшим эту «породу» – Блок, Бальмонт, А. Стахович...

Ярким воплощением типа «очаровательного франта» в военной лирике Окуджавы представляется стихотворение «Джазисты» (1959), в котором образы молодых музыкантов, погибших на войне, приобретают совершенно новое звучание и занимают особое место, связанное с центральной метафорой джаза, который сам по себе олицетворял дерзость и молодость своей эпохи:

*Джазисты уходили в ополченье,
цивильного не скинув облаченья.*
Тромбонов и чечеток короли
в солдаты необученные шли.
Кларнетов принцы, словно принцы крови,
магистры саксофонов шли, и, кроме,
шли барабанных палок колдуны
скрипучими подмостками войны
 (выделено нами – Н.О.) [6 :72].

Звучание в парадигме взаимоотношений «власть – художественная культура» «менестрельный» джаз занимал особое место и был в советской культуре достоянием почти исключительно высоких слоёв художественной интеллигенции, относясь к элитарной культуре. Джаз воспринимался своеобразным «духовным ренессансом», символом инакомыслия, борьбы с тоталитарной культурой, являясь, по сути, отблеском уничтоженного авангарда. А значит, гибель именно джазистов в стихотворении, с одной стороны, символизирует гибель свободы и культуры, а с

другой – вечную память о защитниках Родины и этой культуры, что отчетливо звучит в финале, где эти мотивы сливаются:

*И все-таки под музыку Земли
Их в поминанье светлое внесли,
Когда на пятакке земного шара
Под майский марш, торжественный такой,
Отбила каблуки, танцуя, пара
За упокой их душ. За упокой [6 :73].*

Подводя итоги, следует еще раз подчеркнуть, что поэтика М. Цветаевой и Б. Окуджавы формировалась в пространстве русской поэтической и мировой культурной традиции, а следовательно, представленная тема обозначает лишь один ракурс этой традиции, открывая возможности для новых исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко А. Наследник Серебряного века // «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология», № 3, 2013. СС. 7–38.
2. Бердяев Н. Мысли о природе войны // Судьба России: *опыты по психологии войны и национальности*. М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. СС. 177–183.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: «Художественная литература», 1973, 568с.
4. Гаспаров М. Л. Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова // М. Гаспаров. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: «Азбука», 2001. СС. 136–149.
5. Гинзбург Л.Я. О лирике. Л.: «Советский писатель», 1974, 408с.
6. Окуджава Б. Чаепитие на Арбате. Стихи разных лет. М.: «Корона-принт», 1997, 576с.
7. Современная война в русской поэзии: [сборник произведений русских поэтов / сост. Б. Глинский. Петроград: Тип. т-ва А.С. Суворина, 1915, 276с.
8. Цветаева М. Лебединый стан. Мюнхен: “Im Werden Verlag”, 2006, 31с.
9. Цветаева М. Собрание сочинений. В 7-ми т. Т. 1. М.: «Эллис Лак», 1994, 640с.

ARTISTIC DISCOURSE OF WAR IN THE LYRICS OF M. TSVETAeva AND B. OKUDZHAva

N. Osipova

*Doctor of Philology, Professor of the Department of Cultural
Studies, Philosophy and Sociology Vyatka State University, Kirov,
Russia
nina.osipova@list.ru*

ABSTRACT

The article examines the typological features of M. Tsvetaeva's and B. Okudzhava's lyrics devoted to war. The main attention is given to the motif complex, which is built on the synthesis of artistic-documentary, historical-cultural and mythopoetic planes: motifs of initiation, childhood, etc. Based on B. Okudzhava's war lyrics and M. Tsvetaeva's "The Demesne of the Swans", the figurative and semantic models of reflection of these motifs are highlighted.

Keywords: war poetry, M. Tsvetaeva, B. Okudzhava, typology of motif, figurative and semantic structure.

ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ АРХЕТИПА В СЛАВЯНСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ ДРАМЕ XVII–XVIII ВЕКОВ

Татьяна Петровна Плахтий

*Старший преподаватель кафедры мировой и отечественной культуры ФГБОУ ВО «Донецкий государственный университет», Донецк, Россия
plachtijt@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В данной статье актуализируется проблема формирования жанровой структуры драматического произведения эпохи барокко. Выявлена жанрообразующая функция пасхального архетипа в нарративе славянской религиозной драмы XVII–XVIII веков.

Ключевые слова: пасхальный архетип, протожанр, жанрообразующая функция, славянская религиозная драма XVII–XVIII веков, жанровая парадигма, барокко.

Художественная и культурно-историческая ценность памятников славянской драмы XVII–XVIII веков определяется ее генетической общностью с сюжетно-образной системой древнерусской книжности. Поэтика славянской религиозной драмы барокко является предметом исследований Л.А. Софоновой [11], М.П. Одесского [6], Н.Г. Ефремовой [3] и др. В то же время, проблема заимствований в славянской барочной драматургии из жанровой и сюжетно-образной систем древнерусской книжности до сих пор широко не обсуждалась литературоведами.

Цель нашего исследования – актуализировать проблему структурирования укрупненной жанровой формы драматического произведения, выявить жанрообразующие архетипные символы и протожанры в нарративе славянской религиозной драмы барокко.

В поле теоретического дискурса образец ранней русской драматургии неизвестного автора «Жалобная комедия об Адаме и Еве» [4], пасхальные староукраинские драмы «Действие на страсти Христовы списанное», «Торжество Естества Человеческого», «Царство Натуры Людской», «Мудрость Предвечная» [8], «Слово о снисхождении в ад» [13], а также драмы, в которых актуализирован пасхальный архетип – агиографический миракль «Алексий, человек Божий», произведение Дмитрия Ростовского (укр. – Дмитро Туптало) «Успенская драма» (Комедия на Успение Богородицы) [9], историческая драма Феофана Прокоповича «Владимир» [7] и др.

Предметом исследования являются сложные жанровые формы славянской барочной драмы религиозной тематики. Схожая архетипическая символика ранней русской драматургии, образцов староукраинских драматических произведений позволяет объединить их в один корпус славянской религиозной драмы барокко.

Комплексный подход к изучению барочной драматургии предполагает использование наряду с историко-сравнительным методом, сравнительно-сопоставительного, семиотического методов интерпретации жанровых заимствований из древнерусской литературы, выявленных в корпусе текстов славянской религиозной драмы.

В староукраинской драме «Слово о снисхождении в ад» («Слово про збурення пекла» – укр.), опубликованной Иваном Франком в 1896г., наблюдаем отход от традиции канонического Евангелия, что позволяет рассматривать ее как символическое отражение жанровой формы апокрифа «Страсти Христовы» [12], в котором также встречается эпизод «О воскресении Христовом и сожествии его во ад», не входящий в Евангелие.

Апокриф «Страсти Христовы» в различных списках иллюстрирован иконографическими гравюрами. Отдельные сюжеты этих гравюр «Вход Иисуса на Осле», «Тайная Вечеря», «Страсти», «Моление», «Предание (предательство Иуды)», «Бичевание», «Пригвождение», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение», «Вознесение» вербализованы в текстах таких славянских драм

пасхального цикла как «Действие на страсти Христовы списанное», «Торжество Естества Человеческого», «Царство Натуры Людской», «Мудрость Предвечная» и др. Таким образом, происходит драматизация повествовательного нарратива посредством жанрового преобразования.

Сюжетные заимствования из крупных жанровых форм древнерусской литературы проявляются в ранней славянской драме («Жалобная комедия об Адаме и Еве», «Действие на страсти Христовы списанное», «Торжество Естества Человеческого», «Царство Натуры Людской», «Мудрость Предвечная» и др.) в виде хронологических фабульных схем линейного характера: «прегрешения – искупление», «прегрешения – покаяние – исцеление – прощение (искупление греха)», «составление первых людей земли – изгнание из рая – ад – плач – испытание – освобождение – чудеса».

Отчетливо прослеживается применение схемы «противостояние одинокого праведника и толпы – проверка посланником определенной группы людей». На основе этой фабульной схемы формируется сюжет в исторической драме Феофана Прокоповича «Владимир», в которой представлена драматическая история принятия христианской веры на Руси.

Преобразования протожанровых структур древнерусской книжности в славянской драматургии определяют семантико-логические связи между образами барочной драмы и образами таких памятников древнерусской литературы как апокрифы, поучения, хождения, одигитрии, гимны и др.

В славянской религиозной драме барокко используются в качестве инкрустирующих элементов укрупнённой жанровой формы такие протожанры как тропарь, акафист, песнопения вечерни. Например, тропарь в драме Дмитрия Ростовского «Комедия на успение Богородицы» выполняет функции комментария и жанровой связующей формы. Тропарь (греч. – обращающий) – «особое церковное песнопение; общее наименование стихов канона, следующих за ирмосом и связанных с ним ритмически и по смыслу» [10]. Таким образом, тропарь – это «межевая» строфа, которая разделяет структурные части драмы.

Инкрустирующей вставкой в этой же драме является акафист «Благодатная, радуйся, с тобой господь...». По определению большого толкового словаря «Акафист (греч. – «гимн, при воспевании которого нельзя сидеть», церк.-слав. «неседален») – жанр православной церковной поэзии, разновидность кондака. Первоначальное обозначение акафиста применялось только к одному тексту, который известен в русском обиходе как «Акафист Пресвятой Богородице». Это самый древний из акафистов, давший образец и формальную схему всем последующим» [2].

Т.А. Богатырева в своем исследовании выделяет ряд стилистических формул, используемых в памятниках древнерусской литературы: «молитвами Святой Богородицы», «Милость Божия и Пречистой Богородицы», «Милостью Божьей и Пречистой его Матери», «гонимые гневом Божиим и святой Богородицей» [1: 77]. Следует отметить, что в религиозной драме такие богоордичные формулы организовывают нарратив драматического текста, персонифицируясь в аллегорические фигуры Милости Божьей и Благоутробия Богородицы. Отдельные песнопения, включающие в свою структуру образцы малых жанровых форм церковно-религиозного стиля (приветствие, восхваление, молитвенная просьба и т.д.) выполняют в драмах роль стилистических вставок. Из песнопений, относящихся к церковному празднику Успения Пресвятой Богоматери, в пьесу Д. Ростовского «Успенская драма» включены песнопения вечерни («Ангелы, Успение Пречистой видевшие...»). Эта жанровая вставка отражает предыдущие действия драмы. Имеет пример отражающей жанровой формы. Таким образом, «Успенская драма» Д. Ростовского представляет укрупненную жанровую форму, которая включает гимнографические произведения (богоордичен, тропарь, акафист), а также преобразованные вкрапления таких жанровых форм как видение, чудо, исповедальная и покаянная молитвы и др. Укрупнение жанровой структуры драмы имеет характер творческой компиляции евангельского материала и аллегорической наррации.

Архетипный текст духовного стиха «Плач Адама о рае», проникнутый чувством покаяния и скорби об утраченной райской жизни и духовном блаженстве, в славянской религиозной драме барокко трансформируется в троп, который персонифицируется в фигуру Плача. Так, например, в третьем явлении первого действия драмы Димитрия Ростовского «Комедия на успение Богородицы» появляется фигура Плача церковного [9: 181]. Плач – фигура гиперболизации, с помощью которой смысловое поле текста преумножается. Благодаря этой фигуре события укрупняются, фокусируется точка зрения на определенной идее, символе, событии.

Трансформацией жанра «хождение», по нашему мнению, можно считать агиографический миракль «Алексий, человек Божий», 1673г. («Драма про Олексія, чоловіка Божого» – укр.) [13]. В основе сюжета драмы «Алексий, человек Божий» – христианская легенда о преподобном Алексии, известная в сирийской и греческой редакциях. Драматург изображает судьбу юноши, который отважился на подвиг самоотреченного служения Богу. В то же время акцентируется внимание на сомнениях и искушениях молодого человека. Анонимный автор драмы подчерпнул сюжет из древнерусского памятника «Житие об Алексии, человеке Божием», переводного агиографического произведения, с XII века получившего широкое распространение в русской, украинской и белорусской книжности и фольклоре. Драма «Алексий, человек Божий» является примером презентации сюжета древнерусской паломнической литературы в «раме диалога» барочной драматургии.

В драматическом нарративе памятников барокко наблюдается общность риторических традиций, повторяемость библейских мотивов, образов, символов, сюжетов, заимствований малых жанровых форм (проклятие, прение, заговор, молитва, богородичен, исповедь и т.п.), а также обнаруживаются жанровые отражения таких крупных форм древнерусской литературы как поучение, повесть, хождение, летописное сказание, сборники о жизнях святых Четыи-Минеи и др.

Для славянской барочной религиозной драмы характерно использование типовых фабульных и сюжетных схем древнерусской книжности: усвоение фабульной схемы путешествия (хождения) героя из паломнической литературы, сюжет о снисхождении Христа в ад; драматическая обработка фабулы «искупление греха» в сюжетной схеме «прегрешения – покаяние – исцеление – прощение» и т.п.

Соединение различных жанровых форм, усвоенных из жанровой системы литературы Древней Руси в аллегорическом нарративе славянских религиозных драм, имеет характер творческой компиляции. Жанровая модель славянской религиозной драмы барокко представляет собой организующий механизм презентации пасхального архетипа в драматическом тексте. Укрупненную жанровую структуру славянской религиозной драмы XVII–XVIII веков можем рассматривать как художественное отражение жанровой парадигмы памятников древнерусской литературы и образцов православной церковной гимнографии.

В барочной драме наблюдается процесс «стягивания» протожанров предыдущих эпох в одну укрупненную структуру. Жанровая генерализация была бы невозможной без объединяющего начала, в качестве которого выступает архетипический символ пасхального обновления.

Христианская символика, отражающая в славянской барочной драме библейскую картину мира и многообразие протожанровых заимствований из древнерусской литературы, включает корпус славянской барочной драмы в семиосферу православной культуры.

Дальнейшее изучение славянской драмы требует описания и концептуализации терминологического аппарата исследования, в частности, уточнения таких definиций как «жанровый архетип», «протожанровая форма», «укрупненная драматическая форма», «жанровая вставка», «инкрустирующая форма», «жанровое вкрапление», «жанровый троп» и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырева Т.А. Богородичные формулы в древнерусской литературе // «Русская речь», № 1, 2009. СС. 75–79.
2. Большой толковый словарь по культурологии / Б.И. Кононенко. М.: «Вече»: «АСТ», 2003. [Эл. ресурс]. Режим доступа: https://dic-academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1199 Акафист (дата последнего обращения 10.10.2024 г.).
3. Ефремова Н.Г. Драматургия Симеона Полоцкого и школьный театр в России конца XVII – начала XVIIIв.: предпосылки, истоки и первые опыты: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. М., 2019, 433с.
4. Жалобная комедия об Адаме и Еве // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIIIв. / Изд. подгот. О.А. Державина, А.С. Демин, В.П. Гребенюк; под ред. О.А. Державиной. М.: «Наука», 1972. СС. 115–137.
5. Житие преподобного Алексия, человека Божия // Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четырех-Миней святого Димитрия Ростовского / 12 книг. М.: «Ковчег», 2010. [Эл. ресурс]. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/248 (Дата последнего обращения: 10.10.2024г.).
6. Одесский М.П. Поэтика русской драмы. Последняя треть XVII – первая треть XVIIIв. // М.: Изд-во РГГУ, 2021, 507с.
7. Прокопович Ф. Владимир: трагикомедия / [Феофан Прокопович; вольный пер. с церковнославян. и ред. Епифанцева Г.С.]. М.: ООО «Ваш полиграфический партнер», 2012. 69с.
8. Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. Вип. 3. Шкільні дійства великоміського циклу. Додатки. К.: Укр. акад. наук., 1926, 389с.
9. Ростовский Д. Успенская драма (Комедия на успение Богородицы) // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. / Изд. подгот. О.А. Державина, А.С. Демин, В.П. Гребенюк; под ред. О.А. Державиной. М.: «Наука», 1972. СС. 172–219.
10. Словарь-указатель имен и понятий по древнерусскому искусству / Е.В. Гладышева, Л.В. Нерсесян. М.: Альм. «Странный мир», 1991. 79с. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/slovar-ukazatel-imen-i-ponjatiij-po-drevnerusskomu-iskusstvu/244> (дата последнего обращения 10.10.2024г.).
11. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIIIв. Польша, Украина, Россия / Л. Софронова. АН СССР, Институт славяноведения и балканистики; отв. ред. А.С. Мыльников. М.: «Наука», 1981, 261с.

12. Страсті Христовы [Рукопись]: апокриф, лицевые / без авт. Прекраткое сказание о граде Риме / Скибинский, Григорий. [Б. м.], вторая четверть XVIII в. 146 л.
13. Хрестоматія давньої української літератури: До кінця XVIII ст. / [упор. О.І. Білецький]. К.: «Рад. Школа», 1967, 784с.

**THE GENRE-FORMING FUNCTION
OF THE ARCHETYPE IN THE SLAVIC RELIGIOUS DRAMA
OF THE XVII-XVIII CENTURIES**

T. Plakhtiy

*Senior Lecturer at the Department of World and National Culture
Federal State Educational Institution of Higher Education “Donetsk
State University”, Donetsk, Russia
plachtijt@mail.ru*

ABSTRACT

This article actualizes the problem of the formation of the genre structure of a dramatic work of the Baroque era. The genre-forming function of the Easter archetype in the narrative of the Slavic religious drama of the XVII–XVIII centuries is examined.

Keywords: Easter archetype, proto-genre, genre-forming function, Slavic religious drama of the XVII–XVIII centuries, genre paradigm, Baroque.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРОВЫЕ КОДЫ В ПОЭЗИИ В. СОСНОРЫ

Виктория Викторовна Полякова

*Аспирант кафедры русской литературы БГУ, Минск, Беларусь
vika.jerry.polykova@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются четыре стихотворения В. Сосноры («Колыбельная сове», «Колыбельная», «Романс-рождество», «Подражание старинному романсу»), построенные на основе синтеза музыки и поэзии. На примере двух музыкальных жанров (колыбельной и романса) раскрывается характер их трансформации в ткани стиха, а также взаимодействие жанровой традиции и индивидуальной поэтики Сосноры.

Ключевые слова: В. Соснора, поэзия, музыкальный жанр, колыбельная, романс, синтез.

В. Соснора имел абсолютный слух и какое-то время учился в музыкальной школе. После операции и потери слуха в 45 лет его музыкальная чуткость лишь возросла: «Глухота меня изменила, все мое восприятие мира изменилось. От глухоты открылась музыка, память звуков. Обострилось восприятие музыкальное» [5: 226–227]. Это сыграло большую роль в творчестве Сосноры, так как его поэзия, как и проза, в высшей степени музыкальна. В других поэтах он также ценил именно музыкальность стиха.

Соснора обращается к жанру колыбельной. В одной из первых книг «12 сов» (1963), состоящей из 12 стихотворений, есть «Колыбельная сове». Фольклорная традиция, к которой восходит жанр колыбельной, переосмысливается Соснорой. Первая строфа стихотворения полностью отвечает чертам жанра:

*Баю-бай-баю-бай,
засыпай, моя сова.
Месяц, ясный, как май,
я тебе нарисовал* [6: 270].

Перед нами классический мотив убаюкивания, содержащий обращение, символ ночи (ясный месяц) и рефрены («Баю-бай-баю-бай»). В колыбельных важен также ритм, который здесь достигается перекрестной рифмовкой, мужской рифмой и анапестом в нечетных строках. Действия лирического героя («я тебе нарисовал»; «я тебе перепел») преисполнены заботы.

Однако дальше автор отходит от традиционной тематики колыбельной, ведь поет он ее не ребенку, а сове. Сова выступает прежде всего символом мудрости («мудрый лоб твой»; «умудренная сова»), но в стихотворении она сравнивается с чем-то больным («болезненны глаза»; «но не ценится – больной»). В мире не ценится мудрость, ее не понимают («но не платят мудрецам»), в отличие от «рабов труда» и «болванов».

Сова становится частью сознания героя, выступает как интуиция, его внутренний мир. Ее болезненные глаза олицетворяют ум гения, которого в обыденном мире считают сумасшедшим, то есть больным. Кольцевая композиция последней строфой снова возвращает героя к колыбели («Баю-бай, моя обуза, / умудренная сова!» [6: 271]). Сова одновременно дает герою возможность внутреннего созерцания и обременяет жизнь во внешнем мире. Именно поэтому основная цель колыбельных – погружение адресата в сон – не достигается: «Я тебя качать не буду – / засыпай сама!» [6: 271]. Финал стихотворения двойственен. С одной стороны, герой не может отказаться от важной части своей жизни и усыпить мудрость, а с другой – отказ от качания свидетельствует о взрослении. Таким образом, сова-мудрость наделяется самостоятельностью, теперь она ответственна за принятие решений.

Еще одна «Колыбельная» вошла в книгу «Верховный час» (1979). Она написана катренами с перекрестной рифмовкой. Как

и в предыдущей «колыбельной», здесь тоже сохраняется размежеванный, убаюкивающий ритм. Стихотворение начинается словами «тихо-лих». Тишина соседствует с чем-то страшным и злым («дверь у тварь на засов»). Л.В. Зубова отмечает, что «рифмованное сочетание тихо-лих объединяет части речи, разные для современного языкового сознания, делая их грамматически подобными древнему синкетическому имени» [3: 90]. В стихотворении также встречается устаревшая лексика («хлад», «мореть», «каплет», «морок»), отсылающая к древней языковой традиции и создающая особый колорит.

Большинство образов содержит число 6 («шесть / бьют на башне часов»; «на звездах шесть друзей»; «шесть шаров – шесть голов»; «шесть зверей»). Шесть у многих народов, в том числе и в христианстве, обозначает завершенный процесс сотворения мира за шесть дней, полноту и законченность бытия. Однако об разность и общий настрой стихотворения описывает не создание чего-то, а скорее его разрушение («с весел каплет испуг», «что то воет не волк», «будем в грусти грести», «море-муть»). Здесь шестерки соотносятся с «числом зверя» из книги «Апокалипсиса».

Пейзаж колыбельной у Сосноры связан с водной стихией:

*Шесть над морем шаров, –
фонари кораблей,
шесть шаров – шесть голов,
в глазиках – шесть гвоздей [6: 679].*

В ночи возникает образ шестиглавого существа, похожего на Сциллу – чудовище из древнегреческой мифологии, которое похищало с проплывавших кораблей по шесть человек. Далее в стихотворении возникают и другие звери, связанные с надвигающимся апокалипсисом: «В воздухе шесть зверей, – / в ножках выросла шерсть, / лобик вырастил рог, / шесть клешней – рыба рак...» [6: 679].

В стихотворении с помощью синтаксического параллелизма повторяются две строчки, содержащие основной мотив колыбельной: «Спи, ребенок людей. / Лодка, лунность и шест» и

«Спи, ребенок морей. / Лодка-люлька и шест» [6: 679]. Лодка сравнивается с колыбелью, качающейся на морских волнах. Ребенком же здесь, вероятно, выступает Иисус Христос. Его приход становится предзнаменованием апокалипсиса. Он упоминается как «ребенок людей» (в «Откровении Иоанна Богослова» пролог носит название «Явление Сына Человеческого и послание семи церквам») и как «ребенок морей» (рыба с греческого – «ихтис» – аббревиатура фразы «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель»). Одновременно с этим ребенок для автора символизирует что-то личное: «Будем рты целовать, / два детеныша рук»; «Два детеныша вод / будем в грусти грести» [6: 679].

Можно заметить, что апокалипсис еще не наступил («ведь пока что у нас / качки нет, – море муть» [6: 679]), но ряд предзнаменований говорит о его приближении. Число 6 также связывается со снятием шестой печати, о чем говорит финал стихотворения: «Месяц лун красномяс...». В «Откровении» – «и луна сделалась как кровь» [1: 1131].

Для автора спасение кроется в творчестве, поэтому он меняет «луны» на «месяц Муз», надеясь обрести покой в нем. Колыбельная в данном случае является песней усыпления, погружения в вечный сон.

У Сосноры также есть два стихотворения, имеющие в своих заглавиях обозначение жанра романса: «Романс-рождество» и «Подражание старинному романсу».

«Романс-рождество» входит в книгу «Мартовские иды» (1983) и представляет собой небольшое стихотворение. Название напоминает «Рождественский романс» Бродского. Однако у Сосноры название скорее ироничное, так как само стихотворение лишено песенной основы. Вторая строфа отсылает к известному стихотворению «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова. У Сосноры: «Выйду как один я, / путь кремнистый!» [6: 733]. У Лермонтова: «Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман кремнистый путь блестит...» [4: 356].

Соснора сокращает строки, сгущая образность и создавая многозначность. Лирические герои в обоих стихотворениях подводят итог своей жизни, оба одиноки, отчуждены от мира, но у

Сосноры герой также отчужден от собственного «я» (ср.: «выхожу один я» – «выйду как один я»). Он смотрит на свое «я» как на некого отдельного человека: «человек я свистнет / и войдет в век». Его сопровождают «месяц круглый» и «пес-собака». Народные мотивы («Ой, пойду ль я, выйду ль...») появляются лишь один раз и тут же прерываются речитативной манерой письма.

Покой, который ищет герой Лермонтова, скрыт в небесах. Соснора завершает свое стихотворение звездным пейзажем: «А полумесяц светит, / светит и сверкает!» [6: 733].

Стихотворение Лермонтова было положено на музыку и на его основе были созданы романсы, Соснора же сознательно убирает всякую внешнюю музыкальность – она проступает лишь на звуковом уровне слов.

«Подражание старинному романсу» из цикла «Уходят цыгане» входит в одну из поздних книг «Куда пошел? И где окно?» (1999). В заглавии уточняется, что стихотворение является не романтом, а лишь подражанием ему. Подражание – «литературное произведение (почти всегда – стихотворение), написанное в чужом стиле, свойственном отдельному писателю (у Пушкина: «Подражание А. Шенье») или целой литературе (у Байрона: «П. португальскому»)» [7: 109]. В данном случае Соснора подражает романсу – музыкально-поэтическому жанру, зародившемуся в Испании.

В русской литературе романс возник в начале XIX века и начал развиваться в нескольких направлениях, которые с течением времени преобразовались в поджанры: салонный, жестокий, городской и т.д. В романсе зачастую возникали цыганские мотивы, пришедшие в первую очередь из Испании.

Соснора в своем стихотворении берет за основу именно эту тему, уходя в глубь первозданного жанра с народными мотивами. Размеренный ритм стихотворения достигается трехстопным амфибрахием с усеченными четными строфами. Лирический герой отрицает настояще («Что в этой, циничной и людной...»), где он лишь «призрак старинный меня». Отчуждение от самого себя символизируется смертью в прошлом, сейчас от него остался только призрак. Строчка «я выйду дорогою лунной...»

отсылает к известному русскому романсу К.Н. Подревского «Дорогой длинною», в которой также содержится тоска по прошлому («Если мы покончили со старым, / Так и ночи эти отошли!»).

«Открытый бой» заменили «мышиные войны», а «безумные вина» сменились «целебными». Это все чуждо герою, который привык жить в постоянном напряжении, в борьбе с самим собой («О если б бокалы наполнить / и свистнуть в два пальца коня!» [6: 801]). Такое состояние для Сосноры являлось настоящим творчеством. Прочитав статью Ф. Гарсия Лорки «Дуэнде, тема с вариациями», поэт был восхищен идеей дуэнде. Ф. Гарсия Лорка определяет это состояние так: «Мыслю, звуком и пластикой дуэнде выверяет край бездны в честной схватке с художником. Ангел и муз убегают, прихватив компас и скрипку; дуэнде – ранит, и врачеванию этой вечно разверстой раны обязано все первозданное и непредсказуемое в творениях человека» [2: 398]. Стремительный полет, вызываемый дуэнде, передается через образы быстрого движения коней, битв, холодного оружия.

Истинное было утрачено вместе с древними корнями: «убиты цыганские кони, / и не с кем теперь говорить» [6, с. 800]. Соснора отмечал, что дуэнде особенно часто возникало как в русских народных песнях, так и в испанских, цыганских. «Об этом и писал Лорка: оперная певица по требованию зала запела простую народную мелодию, но дуэнде! А не то, к чему ее привила опера и спрос фальшивой публики европейских зал» [5: 222]. Потеря внутренней интуиции привела к тому, что дар музыки стал невостребован:

*И струны дуэнде гортанны,
бесслойзный и яростный плач!
А если берутся гитары,
то как мертвцы на плечо* [6, с. 801].

Дуэнде – это высшее напряжение. «Да, дуэнде, что-то вроде демона. Точнее – смерть. Вызывает смерть на бой и борется с ней» [5, с. 161]. Но ни у кого, кроме лирического героя, не осталось желания добровольной смерти ради энергии творчества:

«но юноши эти из лимфы, / им хочется жить, а не петь». Герой отделяется от обыденного мира, становится для него призраком («Хожу я, как призрак, по саду...»).

Таким образом, подражание, указанное в заглавии, означает, с одной стороны, невозможность повторить утерянный в веках оригинал старинного романа, а с другой – попытку изменить образец и собственной мистической энергией создать произведение, содержащее дуэнде.

Звуковой уровень занимает заметное место в творчестве Сосноры, его тексты пронизаны особым музыкальным ритмом. «Да, музыкальность – это весь строй стиха. Весь внутренний строй стиха!» [5. СС. 461–462]. Таким образом, обращаясь к музыкальным заглавиям, поэт объединяет звуковую ткань стиха и добавляет собственное звучание, отражающее музыку его духа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: «Российское библейское общество», 2014, 1379с.
2. Гарсия Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения в двух томах. Т. 2: Стихи. Театр. Проза. М.: «Художественная литература», 1986. СС. 391–401.
3. Зубова Л.В. Виктор Соснора: палеонтология и футурология языка // «Языки современной поэзии», М.: «Новое литературное обозрение», 2010. СС. 81–128.
4. Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4-х т. Т. 1. Стихотворения / Отв. ред. тома Н.Г. Охотин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2014, 776с.
5. Овсянников В. Прогулки с Соснорой. СПб.: «София», 2013, 752с.
6. Соснора В. Стихотворения. СПб.: Союз писателей Санкт-Петербурга; М.: «РИПОЛ классик», Изд-во «Пальмира», 2018, 910с.
7. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрана: в 86-ти т. (82 т. и 4 доп.) / редкол.: И.Е. Андреевский [и др.]. СПб., 1890–1907. Т. XXIV (47). Повелительное наклонение – Полярные координаты / редкол.: К.К. Арсеньев [и др.]. 1898, 497с.

MUSICAL GENRE CODES IN THE POETRY OF V. SOSNORA

V. Polyakova

*Postgraduate student at the Department of Russian Literature of
Belarusian State University,
Minsk, Belarus
vika.jerry.polyakova@mail.ru*

ABSTRACT

The article examines four poems by V. Sosnora (“Lullaby for an Owl”, “Lullaby”, “Romance-Christmas”, “Imitation of an Old Romance”), built on the basis of the synthesis of music and poetry. Using the example of two musical genres (lullaby and romance), it reveals the character of their transformation in the texture of verse, as well as the interaction of genre tradition with Sosnora's individual poetics.

Keywords: V. Sosnora, poetry, musical genre, lullaby, romance, synthesis.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПЕРЕВОДЕ И ЛИЧНОСТИ ПЕРЕВОДЧИКА

Альбина Григорьевна Торжок

*К.ф.н., доцент кафедры теории и практики перевода БГУ,
Минск, Беларусь
atorzhok@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается влияние личности поэта-переводчика на переводимый им художественный текст. Переводческая установка автора перевода определяется глубоким знанием культуры исходного и переводящего языка, чувством стиля, общего мировосприятия, широтой кругозора, умением оценить и воссоздать дух оригинала и даже интуитивной способностью передать то, что не выражено словами, уловить некую исходную многозначность оригинала.

Ключевые слова: художественный перевод, личность поэта-переводчика, дух оригинала.

Известно, что при переводе любого текста на переводчика воздействуют два типа информации: объективная и субъективная. Нисколько не умаляя важности объективной информации, всё-таки следует отметить, что при сложнейшем переводе художественного текста особое значение приобретает субъективная информация, поскольку она определяет переводческую установку автора перевода.

При переводе художественного текста и, особенно, воссоздании эмоционально-эстетического воздействия на читателя, значимость этой субъективной переводческой установки увеличивается в несколько раз и зависит от уровня творческой личности переводчика, т.е. от глубокого знания культуры исходного и переводящего языка, чувства стиля, общего мировосприятия, широты кругозора, умения оценить и воссоздать дух оригинала

и даже интуитивного умения передать то, что не выражено словами, уловить некую исходную многозначность оригинала.

Попытка рассмотреть особенности такой переводческой установки и является предметом данной статьи.

Василий Тредиаковский еще два века назад утверждал, что «переводчик от творца только что именем рознится», а современный нам знаток перевода, К. Чуковский, поддерживая эту мысль, писал, что «хороший переводчик … не ремесленник, не копиист, но художник. Переводчик – раньше всего талант. Текст подлинника служит ему материалом для сложного и часто вдохновенного творчества» [3: 8].

Тут необходимо упомянуть о том, что существует определенная разница между переводом художественной прозы и поэзии. Так В.А. Жуковский, «гений перевода» (по определению А.С. Пушкина), про искусство перевода которого современники писали, что, благодаря ему, немецкая поэзия стала родной русской поэзии, разделял художественную прозу и поэзию, заявляя, что «переводчик в прозе – раб, а переводчик в стихах – соперник».

В разные времена и в разных странах было характерно представление о поэзии, как о более высоком роде литературы в сравнении с прозой. Тот факт, что именно стихотворный перевод представляет собой наибольшую сложность сразу обнаруживается при анализе перевода литературных стихотворных произведений, т.к. проза не так зависит от языка, как поэзия, в которой при переводе нужно передать не только содержание, но и стиль, ритм, мелодику и композицию подлинника, и при всем этом воспроизвести в переводе содержание и форму удается крайне редко.

Классик перевода поэзии, С. Маршак, высказывался о переводе стихов достаточно категорично: «Перевод стихов – высокое и трудное искусство. Я выдвинул бы два – на вид парадоксальных, но по существу верных – положения: Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение» [2: 184].

Вот такое исключение представляет собой перевод И. Буниным изумительной по красоте эпической поэмы американского

поэта Г. Лонгфелло «Песнь о Гайявате», за которую И. Бунин получил звание академика русской словесности. Попытаемся проанализировать несколько начальных строк.

*Should you ask me Если спросите, откуда
 Whence these stories? Эти сказки и легенды,
 Whence these legends and traditions, С их лесным благоуханьем,
 With the odours of the forest, Влажной свежестью долины,
 With the dew and damp of meadows, Голубым дымком вигвамов,
 With the curling smoke of wigwams, Шумом рек и водопадов,
 With the rushing of great rivers, Шумом диким и стゾзучным,
 With their frequent repetitions, Как в горах раскаты грома?
 And their wild reverberations, Я скажу вам, я отвечу....
 As of thunder in the mountains?
 I should answer, I should tell you, и т.д.*

Сравнивая оригинал и перевод, мы можем сказать, что перед нами два прекрасных, совершенных по форме и содержанию произведения, причем перевод, по образности, если не лучше, то, во всяком случае, не уступает оригиналу.

Вот несколько примеров потрясающей образности перевода: *the odours of the forest*: досл.: ароматы леса, Бунин переводит – «с их лесным благоуханьем», далее: *dew and damp of meadows*: *dew* – роса/свежесть, *damp* – сырость/влажность, у Бунина – «влажной свежестью долины» и вместо основного значения *meadows* – «луг/луговина», выбирается слово *долины*: по семантике оба слова – *луговина* и *долина* – близки друг другу, но «*долина*» звучит в данном случае намного музыкальнее и образнее, чем «*луговина*». Из-за двух сонорных звуков в слове *долина* оно просто поется.

Следующую строчку – *curling smoke of wigwams* – Бунин переводит не как «кольца (значение по словарю) дыма над вигвамами», а как красочный и лиричный образ – голубой дымок вигвамов, символ спокойной жизни людей в этих вигвамах. Вот так, уже в нескольких начальных строках перед нами – картина прекрасной природы и обычный мир людей, живущих в ней.

И что особенно замечательно в переводе И. Бунина, так это то, что сохранен поэтический ритм, музыкальность оригинала, что вообще переводчику удается крайне редко. В данном случае для сохранения оригинального ритма Бунину пришлось привести некоторые изменения в семантической структуре перевода, «сэкономить» и опустить некоторые слова – *the traditions, the dew*, частично добавить свои образы – «голубым дымком». При этих изменениях в русском переводе уменьшилось количество строк, зато сохранился оригинальный ритм, образность и музыка звучания.

Совершенный русский язык, которым владел Бунин, глубокое и прочувствованное проникновение в поэзию оригинала, вплоть до умения сохранить музыкальный ритм, сделало это выдающееся произведение американской литературы, великолепным, близким и родным нам шедевром нашей русской поэзии. Вот эту русскую способность, описанную ещё Достоевским в его знаменитой Пушкинской речи, способность переключиться полностью на иное мировосприятие, иной стиль, иные чувства и перевоплотить свой дух в дух чужих народов настолько, чтобы авторский текст не проиграл от переложения на другой язык, но сохранил свою значительность и ценность, и проявил в полное мере художник слова И. Бунин.

Поэт-переводчик как бы перевоплотился в самого Лонгфелло, донес до читателя подлинные мысли и чувства американского поэта, принял его манеру и язык, интонации и ритм, не утратив при этом верности своему языку и своей поэтической индивидуальности.

Для сравнения можно привести пример, когда поэт-переводчик, в данном случае, Бальмонт, известный русский поэт серебряного века, забывая о необходимости отражения индивидуальности творца подлинника, слишком увлекался собственными образами при переводе. К. Чуковский приводит такой пример исказжения Бальмонтом стихов Шелли: «у Шелли написано: *лютня*, Бальмонт переводит: «*рокот лютни чаровницы*», у Шелли напи-

сано: *сон*, у Бальмонта – *роскошная нега*, у Шелли – *звук*, Бальмонт пишет *живое сочетание созвучий*, у Шелли – *печаль*, у Бальмонта – *томительные муки* и т.д. [3: 24].

Для Шелли, тонкого лирика, эстета и романтика, такая манера выражения совершенно не свойственна, и из-за подобных неоправданных интерпретаций переводчиком текста подлинника сам текст становится похожим на Бальмонта с его пристрастием к внешней аффектации и красотивости выражения. Личность переводчика навязывает читателю свое литературное я. Как образно выражается К. Чуковский, «переводчик напяливает на автора самодельную маску и эту маску выдает за его живое лицо» [3: 22].

Вот тут возникает некое кажущееся противоречие между двумя требованиями, предъявляемыми к переводчику: с одной стороны, нужно переложить стихи на другой язык так, чтобы они сохранили изначальный авторский стиль и самые тонкие оттенки смысла, а с другой, оказывается, что личность переводчика не может не оказаться на переводном тексте, поскольку перевод художественного произведения, естественно, является не механической передачей слов подлинника, а кропотливым творческим процессом.

Мастера перевода утверждают, что поэт-переводчик, хочет он этого или не хочет, всё равно отражает в своем переводе себя, т.е. с одной стороны, переводчик должен сохранить языковую норму и достичь эквивалентности текста перевода тексту оригинала, а с другой – отразить эмоционально-эстетическое содержание произведения. Причем это произведение может рассматриваться и восприниматься только как целый текст, поскольку перевод основан на семантическом единстве всего произведения, и естественной минимальной единицей языка при переводе поэзии считается именно весь текст.

Известно, что поэтические тексты, будучи по преимуществу короткими и заключенными в строго определенную форму, отличаются от прозаических значительно более высокой степенью

концентрации образности и семантико-стилистических оттенков, а также, естественно, и более высокой значимостью каждого отдельного слова, каждого отдельного образа.

«Степень вольности и точности перевода может быть различна – есть целый спектр того и другого. Важнее всего передать подлинный облик переводимого поэта, его время и национальность, его волю, душу, характер, темперамент» [2].

Именно такова переводческая установка Б. Пастернака, его девиз – подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности – всегда являлся основой для его гениальных переводов.

Взять хотя бы знаменитое двустишие из «Гамлета»:

*The time is out of joint, O' cursed spite
That ever I was born to set it right.*

Дословный перевод выглядит так:

*Время вывихнуло сустав, о проклятое зло
И я рожден, чтобы вправить/исправить его.*

Сам поэт в поиске возможных переводов:

*Разлажен жизни ход / век вывихнул сустав
Будь проклят / И в этот ад
Пришел я вправить вывих том /
Заброшен я, чтоб все пошло на лад*

– никак не мог найти тот вариант, в котором соединилась бы констатация факта – *всё нарушено*, и эмоциональное нежелание героя – *почему я – что-то делать по этому поводу – cursed spite that ever I was born to set it right*.

Более того, поскольку, по мысли И. Левого, языковой материал непременно влияет на характер передаваемого сообщения [1: 66], то, с точки зрения языка, сам английский оригинал (двустишие), очень статичен: в первой строчке одни номинативы, т.е. существительные: *time, joint, spite*, во второй – пассивная форма глагола – *was born* и инфинитив – *to set...right* – лишь как потен-

циальное действие. При таких вариантах очевидно, что впечатления динамики и жизни, так важного для Б. Пастернака как переводчика, добиться трудно, если вообще возможно. Как он сам писал в письмах к М.М. Морозову, его задача – найти в плане своего родного языка такую же сложную и живую связь, которая по возможности точно отразила бы подлинник, обладала бы тем же эмоциональным эффектом.

Эта живая связь проявлялась, как отмечают исследователи перевода, в субъективной (пастернаковской) переводческой установке – «намеренная свобода», дерзость, языковая смелость, которая позволяет ему решительно изменить языковое оформление оригинала и создать свой вариант перевода, совмещающий замысел автора и реакцию русского читателя. Вместо пассивного перечисления фактов – *время, находится, вне сустава* – русский читатель слышит не лингвистически верный перевод, а измененное по структуре, динамическое и более соответствующее русскому восприятию предложение: «Порвалась дней связующая нить». Размер стиха сохранен, он тот же, что и у оригинала – ямб, но само предложение при его увеличенной длительности воспринимается, просто ложится на память как естественно русское.

По поводу второй строчки анализируемого двустишия, сетования на судьбу – *проклятье, что, я, рожден, исправить это*, можно сказать, что потрясающая интуиция Пастернака, доскональное знание им многозначности и тончайших нюансов поэзии Шекспира, а также учёт (как и в первой строчке) желаемой реакции русского читателя позволили ему иначе выразить реакцию Гамлета: не сетование на судьбу, а руководство к действию: *Как мне обрывки их соединить*, т.е. как ответить на удар судьбы, и такой перевод воспринимается русским читателем как естественная единственная реакция на решение проблемы.

Уже в этих двух проанализированных строчках очевидно, что перед нами свое, (пастернаковское) истолкование источника, свое произведение на родном языке, свидетельство творческой

индивидуальности переводчика, стремящегося передать заложенное автором эмоционально-эстетическое воздействие на читателя.

Таким образом, заключая все сказанное, можно отметить, что творческая личность переводчика должна как бы перевоплощаться и создавать новый, второй оригинал с отличным «видением» мира, который будет замещать подлинник, не заслоняя при этом эмоционально-эстетического замысла оригинала, но учитывая своеобразие и особенности восприятия читателем нового, второго оригинала.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Левый И.* Искусство перевода. Перевод с чешского и предисловие Вл. Россельса. М.: «Прогресс», 1974, 396с.
2. *Маршак С.Я.* Портрет или копия? (Искусство перевода). Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4 (статьи, заметки, воспоминания). М.: «Правда», 1990, 453с.
3. *Корней Чуковский.* Высокое искусство: Принципы художественного перевода. СПб: «Азбука», 2020, 416с.

ON FICTION AND POETRY TRANSLATION AND TRANSLATOR PERSONALITY

A. Torzhok

*PhD, Associate Professor at the Department of Sociocultural Communications of Belarusian State University, Minsk, Belarus
atorzhok@mail.ru*

ABSTRACT

The article examines how the translator's personality is reflected in the translated text. The translator's approach is defined by his profound knowledge of both cultures and languages, an inner sense of style, an attitude to the world and its interpretation, and a wide range of vision. He should be able to appreciate and recreate the spirit of the original and possess that intuitive gift to translate what is not expressed in words but implied, striving to capture the initial meaningfulness of the original.

Keywords: literary translation, the translator's personality, spirit of the original.

К ИСТОРИИ ПУБЛИКАЦИИ ОЧЕРКА В.С. ГРОССМАНА ОБ АРМЕНИИ

Фельдман Давид Маркович

*Д.и.н., проф., проф. кафедры литературной критики РГГУ,
Москва, Россия
dmfeld@inbox.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье рассмотрены варианты интерпретаций публикационной истории очерка Гроссмана «Добро вам: из путевых заметок». Доказано, что она излагалась недостоверно в эмигрантской, а затем и советской печати. Указана причина, в силу которой большинство литературоведов по-прежнему игнорирует предложенные участником редакционной подготовки и документально подтвержденные сведения о первой журнальной публикации.

Ключевые слова: В.С. Гроссман, «Литературная Армения», С.И. Липкин, Н.А. Гончар.

В ноябре 1961 года Василий Гроссман приехал в Армению. Это была командировка. Он и переводчица Асмик Таронян, согласно поручению республиканского Союза писателей, готовили к изданию на русском языке романную дилогию Рачии Кочара «Дети большого дома». Командировка продолжалась почти два месяца. Но Гроссман занят был не только редактурой. Вместе с автором романа и переводчицей ездил по республике. Итогом поездок стала очерк об Армении – «Добро вам: из путевых заметок».

Заглавие очерка характерно. Автор в тексте пояснил, что фраза «Добро вам» – буквальный перевод на русский язык традиционного армянского приветствия.

Умер Гроссман в сентябре 1964 года. Очерк так и не опубликовал.

Впервые этот очерк напечатал ереванский журнал «Литературная Армения» в 1965 году. Публикация заняла два номера – июньский и июльский [3].

О начале публикационной истории этого очерка впервые рассказал Б.С. Ямпольский. Его воспоминания – «Последняя встреча с Василием Гроссманом» – напечатал в 1976 г. парижский журнал «Континент» (далее цит. по: [7]).

Согласно мемуарам, Ямпольский не позже 1962 года прочел рукопись гроссмановского очерка. Потому указал первое заглавие, впоследствии автором измененное: «Записки пожилого человека (Путевые заметки по Армении)». Разумеется, не только Ямпольский читал рукопись очерка. Несколько копий Гроссман, уже тяжело больной, передал друзьям и знакомым.

Опубликовать рукопись он пытался. Согласно Ямпольскому, «“Записки” были набраны и сверстаны в “Новом мире” и задержаны цензурой из-за нескольких фраз об антисемитизме. Требовали их убрать. Гроссман уперся». Ямпольским приведена и характеристика журнальной публикации очерка. Довольно резкая: «Через несколько лет после смерти “Записки”, скальпированные, кастрированные, были напечатаны в “Литературной Армении”...».

Ямпольский публикацию не видел, а только слышал о ней. Она ведь не «через несколько лет после смерти» автора началась, а когда не прошло и девяти месяцев.

Мемуарист поверил чужому мнению, что объяснимо. «Новомирским» главным редактором был тогда А.Т. Твардовский, вхожий в самые высокие партийные инстанции, а раз уж он с цензурой не справился, его коллегам такое и вовсе не под силу.

Рассказал Ямпольский и о том, что в 1961г. офицеры КГБ изъяли все рукописи гроссмановского романа «Жизнь и судьба». Но формально изъятие не предавалось огласке.

Мемуары Ямпольского журнал «Континент» поместил как послесловие к продолжавшейся в четырех номерах публикации глав романа Гроссмана «Жизнь и судьба». В 1983г. издан его французский перевод, затем появились другие, и автор стал всемирно знаменитым.

В 1986г. американское издательство «Ардис» выпустило мемуары С.И. Липкина «Сталинград Василия Гроссмана». Себя мемуарист позиционировал как давнего и ближайшего друга автора знаменитого романа [6] (см. также [4]).

В январе 1988 г. ежемесячник «Октябрь» начал длившуюся четыре месяца публикацию романа «Жизнь и судьба». Он стал бестселлером. Вскоре журнал «Литературное обозрение» напечатал мемуары Липкина «Жизнь и судьба Василия Гроссмана и его романа» [5].

* * *

В мемуарах Липкин предложил свою версию публикационной истории гроссмановского очерка об Армении. Копию рукописи мемуарист, по его словам, получил от автора.

Согласно мемуарам, очерк был предложен Твардовскому, он санкционировал публикацию, однако на уровне верстки цензор потребовал изъять один из фрагментов, относившийся к описанию свадьбы в горном селе, где автор и его спутники – армянский писатель и переводчица – стали гостями.

На свадебном застолье повествователь услышал тост фронтовика, бывшего военнопленного. Переводили дословно: «Он говорил о евреях. Он говорил, что в немецком плену видел, как жандармы вылавливали евреев-военнопленных. Он рассказал мне, как были убиты его товарищи-евреи. Он говорил о своем сочувствии и любви к еврейским женщинам и детям, которые погибали в газовнях Освенцима. Он сказал, что читал мои военные статьи, где я описываю армян, и подумал, что вот об армянах написал человек, чей народ испытал много жестоких страданий. Ему хотелось, чтобы о евреях написал сын многострадального армянского народа. За это он и пьет стакан водки. Все люди поднялись со своих мест, мужики и бабы, и долгий, тяжкий гром рукоплесканий подтвердил, что армянский крестьянский народ полон сочувствия к еврейскому народу».

Но главным препятствием стал другой фрагмент. «Я, – рассказывал герой очерка – низко кланяюсь армянским крестьянам,

что в горной деревушке во время свадебного веселья всенародно заговорили о муках еврейского народа в период фашистского гитлеровского разгула, о лагерях смерти, где немецкие фашисты убивали еврейских женщин и детей, низко кланяясь всем, кто торжественно, печально, в молчании слушал эти речи. Их лица, их глаза о многом сказали мне, кланяясь за горестное слово о погибших в глиняных рвах, газовых и земляных ямах, за тех живых, в чьи глаза бросали человеконенавистники слова презрения и ненависти: “Жалко, что Гитлер всех вас не прикончил”. До конца жизни я буду помнить речи крестьян, услышанные мною в сельском клубе».

По словам мемуариста, Гроссман был возмущен цензурным требованием. Твардовский же уговаривал журнального цензора, «но безуспешно, в этих строках тот бдительно усмотрел опасность для государства, упрямо настаивал на своем» (Далее цит. по: [5]).

Липкин уверял, что некие московские литераторы после смерти Гроссмана все-таки передали верстку ереванским коллегам, но сведений о публикации не было, даже когда «прошло около года». По его словам, он сам тогда отправился в Ереван и выяснил, что «верстка находится в журнале “Литературная Армения”, выходящем на русском языке, но из-за строк, выброшенных цензурой, редакция опасается печатать “Добро вам”, хотя и очень этого хочет».

Сотрудников редакции Липкин высмеял. О себе же сообщил, что был упорен, воспользовался местными связями, «и в 1965 году “Литературная Армения” опубликовала “Добро вам”, конечно, без запрещенного абзаца».

На самом деле в журнале пресловутый «абзац» – на должном месте. Всю историю публикации Липкин сочинил.

Логика сочинения понятна. Если бы редакция «Литературной Армении» нарушила столичный цензурный запрет, ее руководитель – поэт и драматург Г.М. Борян – поплатился бы за это должностью. Но он и после издания очерка главредом оставался, потому уместно было сделать вывод, что нарушать не стал.

Борян умер в 1971 г. К моменту издания мемуаров Липкина минуло почти двадцать лет после издания гроссмановского очерка, за это время состав редакции журнала «Литературная Армения» сменился не раз, и полемизировать с мемуаристом вроде бы и некому было.

* * *

Но полемика началась. Журнал «Литературная Армения» опубликовал в феврале 1989 года статью литературоведа и переводчика Н.А. Гончар – «К истории публикации “Добро вам!” В. Гроссмана и к истории журнала “Литературная Армения”. По поводу воспоминаний С. Липкина» (Далее цит. по: [2]).

Гончар указала, что в 1961–1969 гг. была сотрудником редакции журнала «Литературная Армения», соответственно, историю публикации там гроссмановского очерка знала не понаслышке. Более того, непосредственно участвовала в редакционной подготовке материала.

Гончар утверждала: «Память ли подводит мемуариста или что иное, но историю он выстроил субъективно, на не связующихся друг с другом реальных фактах, более того, с удивительной для столь, казалось бы, постарающегося ради этой публикации человека путаницей и, позволю себе сказать, небрежением».

По словам Гончар, она получила копию гроссмановской рукописи от своей наставницы, классика русской переводческой школы Р.Я. Райт-Ковалевой. Вопрос об издании очерка был тут же согласован с Боряном. В марте ереванская редакция начала подготовку к публикации – «без каких-либо колебаний, задержек и оглядок».

Твардовскому послали визированное Боряном письмо, где сообщалось, что редакция ереванского журнала готова опубликовать находящийся в новомирском портфеле очерк, если это не мешает планам московских коллег. Согласие было дано, вскоре прислана и верстка, которую в редакции «Литературной Армении» перепечатали, и машинопись без каких-либо помет отдали цензурной инстанции. Без ее вмешательств, хоть и не слишком

значительных, не обошлось, но пресловутый «абзац» остался на месте.

* * *

В 1990 г. издательство «Книга» выпустило расширенный вариант мемуаров Липкина. Мемуарист, ранее настаивавший, что к публикациям знаменитой гроссмановской книги не имел отношения, заявил, что именно он инициировал отправку рукописи за границу. Это воспринималось как сенсация.

В том же 1990 г. издательство «Советский писатель» опубликовало книгу А.Г. Бочарова «Василий Гроссман. Жизнь. Творчество. Судьба». Автором были использованы архивные документы, прежде недоступные литературоведам, цитировал он и мемуары Липкина (Далее цит. по: [1]).

Гончар не согласилась с тиражированием суждений, оскорблявших ее коллег. 2 ноября 1990 г. она послала Бочарову письмо. Копию этого документа передала мне почти четверть века спустя – вместе с подлинником ответа.

К письму Гончар приложила номер журнала, где в тексте очерка – якобы вычеркнутый «абзац». Она подчеркнула, что предложенная Липкиным версия недостоверна.

Бочаров, судя по его ответу, прочел не только журнальный номер с публикацией гроссмановского очерка, но и статью Гончар. Ответил через неделю.

Доводы Гончар не опровергал. Но за Липкина заступался: «Вы уверяете, что он вообще не был в Ереване в тот год, весной или осенью, но, право, после того, что он сделал для публикации Гроссмана, можно извинить некоторое преувеличение своих заслуг в данном случае».

Итак, авторитетный исследователь не пожелал согласиться с очевидностью. Его возражения свелись к ссылкам на репутацию Липкина как ближайшего гроссмановского друга, спасшего от забвения роман «Жизнь и судьба».

Прагматика такой аргументации ясна при учете особенностей литературно-политического контекста. На исходе 1980-х

годов крайне ожесточенными стали в периодике споры о реформировании советского режима. Весомыми аргументами сторонников реформ оказались гроссмановский роман, его публиационная история. Но тут главным источником все еще считались мемуары Липкина. Если же доказано, что хоть один из мемуарных сюжетов полностью вымыщен, сомнительна достоверность прочих. Итог заведомо нецелесообразный в аспекте публицистики.

Былые споры ныне утратили актуальность. Примечательно же что статью Гончар по-прежнему игнорируют почти все пишущие о Гроссмане. Так сказать, инерция нарратива.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочаров А.Г.* Василий Гроссман. Жизнь. Творчество. Судьба. М.: «Советский писатель», 1990. 378с.
2. *Гончар-Ханджян Н.А.* К истории публикации «Добро вам» В. Гроссмана и к истории журнала «Литературная Армения» // «Литературная Армения», № 2, 1989. СС. 76–88.
3. *Гроссман В.С.* Добро вам: из путевых заметок // «Литературная Армения», № 6, 7, 1965.
4. *Липкин С.И.* Арест романа, или Последние годы Василия Гроссмана // «Время и мы», № 83, 1985. СС. 172–197.
5. *Липкин С.И.* Жизнь и судьба Василия Гроссмана и его романа // «Литературное обозрение», № 6, 7, 1988.
6. *Липкин С.И.* Сталинград Василия Гроссмана. Ann Arbor (Mich.): Ardis, 1986, 145с.
7. *Ямпольский Б.* Последняя встреча с Василием Гроссманом // «Континент». 1976. СС. 133–154.

TO THE HISTORY OF THE PUBLICATION OF V.S. GROSSMAN'S ESSAY ON ARMENIA

D. Feldman

*Doctor of Sciences in History, Prof., Prof. of the Department of
Literary Criticism of RSUH,
Moscow, Russia
dmfeld@inbox.ru*

ABSTRACT

The paper considers variants of interpretations of the publication history of Grossman's essay "Dobro vam: from travel notes". It is proved that it was presented unreliably in the emigrant and then in the Soviet press. The reason why the majority of literary critics still ignore the proposed by the participant of editorial preparation and documented information about the first journal publication is indicated.

Keywords: V.S. Grossman, "Literaturnaya Armeniya", S.I. Lipkin, N.A. Gonchar.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «ДНЕВНИКА ДЕВОЧКИ» С. БУТКЕВИЧ

Виктория Алексеевна Филатова

*К.ф.н., доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ФГБОУ ВО «ДГПУ им. В. Шаталова»,
Горловка, Россия
www.vafilatova@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются жанровые особенности «Дневника девочки», книги русской писательницы С.М. Буткевич, впервые опубликованной в 1862 году и получившей известность благодаря предисловию И.С. Тургенева. Доказывается, что книга С. Буткевич, стоявшая у истоков художественных произведений, написанных в форме дневника, в детской литературе, содержит все элементы, характерные для дневников.

Ключевые слова: дневник, детская литература, предисловие И.С. Тургенева, структура дневника, жанровые особенности.

«Дневник девочки» – книга, написанная русской писательницей С.М. Буткевич, впервые была опубликована (под псевдонимом – сочинение С. Буташевской) в 1862 году, переиздавалась в 1881 и 1897 годах. Заголовочный комплекс произведения включает также данные об авторе предисловия, которые указывались на титульных страницах всех трёх изданий. В критический указатель книг «Что читать народу?», составленный харьковскими учительницами в 1884 году книга внесена под названием «“Дневник девочки”. С. Буткевич. С предисловием И.С. Тургенева. 2-е издание» [4: 165]. В «Справочной книжке по чтению детей всех возрастов» М.В. Соболева – «“Дневник девочки”, С. Буткевич, с предисловием И.С. Тургенева. 3-е изд.» [3: 320].

Позже достоинство книги оценивалось именно тем, что к публикации её рекомендовал И.С. Тургенев и в предисловии осветил вопрос важности детской литературы. После революции книга не переиздавалась и характеризовалась отрицательными отзывами критиков.

И.С. Тургенев завершает предисловие словами: «Мы считали бы себя счастливыми, если бы немногие слова, которыми мы сопровождаем появление “Дневника девочки”, обратили внимание публики на это полезное и у нас еще новое предприятие» [1: VIII]. Новым можно назвать и дневниковую форму повествования, которая к тому времени была довольно редка в художественной литературе для детей. Как известно, в 1810 году было опубликовано «15-ти дневное путешествие, 15-ти летнею писанное, в угоджение родителю и посвящаемое 15-ти летнему другу» М. Гладковой (псевдоним), в 1841 году – «Отрывки из журнала Маши» В.Ф. Одоевского из цикла «Сказки и рассказы дедушки Ирины». В то время подлинные дневники русских девушек, ставшие впоследствии популярными, не были ещё изданы (Дневник Марии Башкирцевой, Дневник Елизаветы Дьяконовой). Не были известны произведения для детей зарубежных писателей, написанные в форме дневника, которые многоократно будут переиздаваться в России позже, во второй половине XIX века.

Ведение дневника девушками и женщинами в середине XIX века становилось не только личной практикой, но и культурным явлением. В изменяющемся после отмены крепостного права обществе, стали подниматься вопросы свободы и прав личности. В это время также вырос интерес к образованию, науке, искусству и литературе. Среди благородных семей было принято поощрять ведение дневников, так как это свидетельствовало о высоком уровне грамотности среди девушек. Дневники становились не просто пространством для размышлений о личных чувствах и переживаниях, в них фиксировались различные аспекты социальной жизни и общественные нормы.

Записи в дневнике, как правило, имели структуру, которая сохранилась и до наших дней. Прежде всего, для дневниковой

записи характерно обозначение временных границ. Дата, которой, как правило, открывается дневниковая запись, может включать все или некоторые элементы – название дня недели, число, месяц, год, время суток или точное указание времени начала записи. Также могут быть добавлены пространственные обозначения с указанием нахождения автора дневника (страна, город, конкретное место). Необязательным элементом можно назвать заголовок – название всей записи или отрывка, состоящий из ключевого слова или краткого описания, который используется для обозначения основных тем, событий или эмоций. Основная часть дневниковой записи – повествование о событии, описание происшествия или рассуждение о чём-либо – может состоять как из одного слова или предложения, так и быть довольно длинной.

Дневники субъективны, так как из череды ежедневных событий выбираются главные, по мнению автора дневника. Для дневников характерны первоначальное повествование и синхронная форма отражения действительности, которая помогает не только зафиксировать факт события, но и передать эмоциональное состояние пишущего. В свою очередь, фиксируемые в момент проявления эмоции и переживания, позволяют глубже понять внутренний мир ведущего записи. Дневники ведутся на неформальном языке с использованием разговорной лексики, с понятными автору дневника сокращениями или шифрами.

Кроме предисловия, «Дневник девочки» включает посвящение «Племянницам моим», подписанное С. Буткевич, в котором ведение дневника одной умной и доброй девочкой называется хорошей привычкой, а запись детьми своих впечатлений под руководством матерей – очень полезным делом [1: IX, X]. В посвящении задаётся установка на подлинность – девочка читала «из него разные отрывки, прося иногда поправить ей кое-что, изменить или дополнить» [1: IX]. С. Буткевич с первых страниц уверяет читателей в правдивости своих слов, так как она помогала девочке с «величайшим удовольствием», «особенно в тех местах, где для неё было трудно передать своим детским языком, слышанные от других рассказы» [1: IX]. Завершает посвящение С. Буткевич обещанием опубликовать продолжение дневника

девочки после того, как её племянницы и «все знакомые и незнакомые деточки» прочитают книгу [1: XI]. Кроме того, в предисловии писательницы звучит призыв следовать хорошему примеру и поясняются положительные последствия подобных записей: «Таким образом у вас, милые дети, составилась бы со временем своя библиотека и вы, собираясь вместе, сообщали бы друг другу события своей детской жизни, придавая им форму какой-нибудь игры», потому что чтение подобных дневников, по её уверению, «занимательнее всяких сказок» [1: X].

«Дневник девочки» представляет собой записи, которые вносит в собственноручно сделанную, из полученных на день рождения листочеков, тетрадь девочки по имени Верочки с 4 мая по 7 октября (год не указывается). Как и героиня «Отрывков из журнала Маши» В. Одоевского, Верочка начинает вести дневник по совету мамы. Маша открывает дневник словами: «Сегодня мне исполнилось десять лет... Маменька хочет, чтоб я с сего же дня начала писать то, что она называет журналом, то есть, она хочет, чтоб я записывала каждый день все, что со мною случится. Признаюсь, я этому очень рада. Это значит... что я уже большая девушка!..» [2: 104]. Мама Верочки рассказывает, что в детстве у неё была тетрадь, где она записывала события своей жизни, но записи эти потерялись. Чтобы успокоить маму, Верочка предлагает вести такую же тетрадку. Мама называет её словом «дневник» и поясняет, что дневник «означает каждодневное описание всего того, что было, что случилось в продолжении дня» [1: 3]. Записи не должны быть одинаковыми по размеру, иногда можно написать две строки, а иногда – десять, двадцать [1: 3]. Кроме того, мама уверяет Верочку, что будет помогать ей при необходимости [1: 3].

Во второй дневниковой записи Верочки сообщает о своей семье – она живёт с папой, который работает доктором, и мамой в «прекрасном доме на даче недалеко от Петербурга» [1: 4]. В большом саду, который находится рядом с их домом, у неё есть своя грядка, где она посадила и ухаживает за растениями и целая берёзовая аллея, которую подарил ей папа. Над кроватью в её

комнате висит клетка с канарейкой, под песни которой она привыкла засыпать и просыпаться с самого раннего детства [1: 5]. Сведения о себе Верочка дополняет поучительными примерами: одной «маленькой девочке вздумалось посадить пойманную птичку под стакан, чтобы лучше рассмотреть её; птичка умерла в одну минуту», потому что «девочка не знала, что птички не могут жить без воздуха» [1: 6]. Дальше в дневнике Верочки будет много интересных фактов, связанных с жизнью насекомых, птиц, растений, животных, которые она записывает на основании рассказов взрослых.

Мама сдержала обещание и не только помогала и корректировала записи, но и переписывала сложные отрывки. После посещения знакомой старушки, которая рассказывала детям увлекательные и поучительные истории, Верочка пишет: «Только что пришли мы от бабушки; право не знаю, сумею ли всё, что я слышала, записать и вспомнить так, как следует – что-ж? напишу, как знаю, а потом попрошу маму поправить, она так любит мой дневник, что всегда с удовольствием соглашается на это» [1: 88]. Как становится понятно из новой записи, Верочка прочитала маме обо всём услышанном у бабушки, но та «много даже понять не могла» [1: 113]. Мама пообещала Верочке поправить записи в дневнике, для этого сходила к Анне Васильевне и, как и предполагала девочка, узнала у неё подробности их игры и рассказов. Через три дня она вернула дочке дневник с исправлениями и уверила её, что в дневнике много такого, что она не может хорошо написать в силу возраста [1: 113]. Записи, которые редактировала мама, состояли не только из описаний событий дня, но и включали рассказы бабушки от лица разных предметов, которые поясняли историю появления стекла (а именно – из чего изготавливают стекло, три главных способа изготовления стекла на заводах – выдувание, литье и прессование, какими пользуются инструментами для изготовления стекла, что делают из стекла, кто открыл процесс изготовления литых зеркал, что такое телескоп, микроскоп и зрительная трубка, которые появились, благодаря изобретению стекла, и как работает телеграф [1: 95–100]), историю изобретения кисейной занавески (от

открытия древесного хлопчатника в Америке до создания хлопчатобумажной фабрики в Лондоне с упоминанием о том, что в X веке арабы делали попытку привести в Европу хлопчатник, но европейцы не захотели тогда принимать подобную промышленность от «бусурман», история включает факты изобретения прядильной и швейной машин [1: 101–108]). Подобные дневниковые записи в дневнике Верочки напоминают энциклопедические статьи, написанные на понятном детям языке.

Длинные записи в дневнике Верочки содержат подзаголовки. Например, внутри записи «Пятница, 11 июня» есть вставные конструкции с историями, имеющие подзаголовки «Бурнус», «Шляпка», «Зонт». Эта запись посвящена описанию самого яркого события дня – игре, во время которой мама Верочки, от лица названных в заголовках предметов, рассказывала историю их происхождения, превращения и появления в их доме.

Дневниковые записи являются отражением внутреннего мира автора в определённый момент. Для фиксации этого момента Верочка использует слово «сегодня»: «Сегодня сырь и холодно; нельзя и подумать выйти из комнаты» [1: 160], «Сегодня в два часа собрались мы все у бабушки, уселись по местам» [1: 165]. Это слово также играет важную роль в передаче её эмоционального состояния в радостный момент или во время переживаний. Например, в восклицательном предложении: «Господи; какая беда случилась сегодня! Едва могу писать...» [1: 117]. Как и любой автор дневника, Верочка выбирает события, о которых рассказывает и акцентирует на них внимание: «Но и прогулка с нашей добродушной, дорогой бабуней не прошла даром; случилось кое-что, что не могу не записать в свой дневник» [1: 110]. Прерывистость записей имеет объективные причины, которые Верочка объясняет: «Два месяца была больна; но теперь мне лучше, и я снова принимаюсь за свой дневник» [1: 114].

Подводя итог, отметим, что «Дневник девочки» С.М. Буткевич представляет собой уникальный образец детской литературы начала второй половины XIX века, в котором используется редкая в то время дневниковая форма повествования. Книга от-

ражает культурный контекст времени и демонстрирует значимость ведения дневника как средства понимания окружающего мира, подчеркивает его образовательную ценность и влияние на развитие грамотности среди детей. Дневник ведётся от первого лица, события для записи выбираются девочкой, автором дневника, но представлены в редакции её мамы, которая вносила правки и переписывала наиболее сложные части текста. Дневниковые записи структурированы, включают указание числа и месяца, в очень длинных записях используются подзаголовки для разделения информации. Дневник наполнен полезными энциклопедическими данными из разных областей знаний, написанных простым доступным для детского чтения языком.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Буткевич С.М.* Дневник девочки. С предисл. И.С. Тургенева. М.: А. Усова, 1881. XII, 175с.
2. *Одоевский В.Ф.* Сказки и рассказы дедушки Иринея. СПб.: А.С. Суворин, 1889. 145, [2] с.
3. *Соболев М.В.* Справочная книжка по чтению детей всех возрастов: (Книги и журн. с 1870 по 1905 [!] [1906] г.). СПб.: т-во А.Ф. Маркса, [1907]. XX. 580с.
4. Что читать народу? Критический указатель книг для народного и детского чтения / сост. учительницами Харьков. частной жен. воскрес. шк. Х.Д. Алчевской [и др.]. Т. [1]–3. СПб.: Тип. Т-ва «Общественная польза», 1884. XVI, 652с.

COMPOSITIONAL AND GENRE-STYLISTIC FEATURES OF THE DIARY OF A GIRL BY S. BUTKEVICH

V. Filatova

*PhD, Associate Professor of the Department of Foreign Philology,
Theory and Practice of Translation of FSBEI HE “DSPU named
after V. Shatalov”, Gorlovka, Russia
www.vafilatova@mail.ru*

ABSTRACT

The article analyzes the genre features of The Diary of a Girl, a book by the Russian writer S. Butkevich. It was first published in 1862 and became famous thanks to I. Turgenev's preface. It is proved that the book by S. Butkevich, which stood at the origins of works of art written in the form of a diary in children's literature, contains all the genre elements of diaries.

Keywords: diary, children's literature, preface by I.S. Turgenev, structure of the diary, genre features.

ПОЭТИКА БЕРЕЗЫ В ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЕ И ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ ТРЕТЬЕЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ: СИМВОЛ, ИДЕОЛОГЕМА, МИФОЛОГЕМА

Андрей Владимирович Шаравин

*Д.ф.н., профессор кафедры русской, зарубежной литературы и
массовых коммуникаций БГУ им. ак. И.Г. Петровского, Брянск,*

*Россия
ekl1ier@mail.ru*

Ирина Леонидовна Старцева

*К.п.н., доцент кафедры русской, зарубежной литературы
и массовых коммуникаций БГУ им. ак. И.Г. Петровского,*

*Брянск, Россия
kafedra338@mail.ru*

Ярослав Олегович Резаков

*К.ф.н., независимый исследователь, Москва, Россия
ric.darko@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Для западников и традиционалистов березовая символика и мифологема оказались составляющими «березы как текста: *pro et contra*». Его содержательные, смысловые, художественные формы организованы как оппозиционные структуры. В статье обозначены доминанты, образующие основу «березы как текста: *pro et contra*» в русской деревенской прозе и творчестве писателей третьей волны эмиграции.

Ключевые слова: западники, традиционалисты, «береза как текст: *pro et contra*», символ, мифологема, идеологема.

В прозе и лирике русских и советских писателей воплощена многогранная и разнообразная флористическая древесная поэтика. У Н. Лескова и И. Бунина – яблоня («Леди Макбет Мценского уезда», «Антоновские яблоки»); А. Чехова – вишневый сад («Вишневый сад»); Л. Толстого и Ю. Нагибина – дуб («Война и мир», «Зимний дуб»); И. Тургенева – осина, ясень («Отцы и дети»); А. Блока, М. Цветаевой, Б. Пастернака – рябина («Осенняя воля», «И как под землею трава», «Красною кистью рябина зажглась», «Доктор Живаго»); В. Распутина – «царский лиственица» («Прощание с Матерью»); П. Прокурина – ракита («В старых ракитах») и т.д. Русская советская песня также воплощала образы различных деревьев. Символика деревьев всегда индивидуальна и несет различную смысловую нагрузку. Однако с позиции частотности воплощения образа деревьев береза, бесспорно, – фаворит русской литературы. М. Эпштейн отметил эволюцию этого образа в русской литературе. В первой половине XIX века – это «краткие и не особенно выразительные упоминания» [13: 57]. Хотя, по мнению М. Эпштейна, в письме А. Пушкина, в стихотворениях М. Лермонтова, П. Вяземского, Н. Огарева за березой закрепляется «символ всей России», «русского дерева», «русского клейма», «знака родины» [13: 57, 58]. Исследователь обобщает: «если географическая... представительность березы была прочувствована во второй половине XIX века, то ее связь с историческими корнями, с древними обычаями, сохранившимися... еще и до наших дней, была воспринята поэзией лишь в начале XX века...» [13: 59–60].

Литература XX века окончательно художественно и идеологически утвердила образ березы как символа России. Огромная роль в этом, что давно стало аксиомой для исследователей, принадлежит С. Есенину, обозначившего поэтическую формулу Руси как «страны березового ситца». «Древесная» поэтика березы, воплотившая знак России, напрямую проговаривалась писателями, закрепляясь в дидактических соотнесениях. В пьесе «Русские люди», стихотворении «Родина» К. Симонова эта аллюзия непреднамеренно, от сердца, (что, по автору, доказывает естественность, жизненность и актуальность параллели береза /

Россия) всплывает в воспоминаниях героини Вали Анищенко или лирического героя («... все говорят: родина, родина... и, наверное, что-то большое представляют, когда говорят. А я нет. У нас в Ново-Николаевке изба на краю села около речки две березки... Мне про родину говорят, а я все эти две березки вспоминаю...»; «...как вспомню березки, около, вспомню, мама стоит и брат... брата вспомню... его провожали... И Москву вспомню. И все, все вспомню. А потом подумаю: откуда вспоминать начала? Опять с двух березок» [11: т. 2, 467, 468] / «Ты вспоминаешь родину – такую, / Какой ее ты в детстве увидал. Клочок земли, припавший к трем березам... Но эти три березы / При жизни никому нельзя отдать») [11: т. 1, 90].

Соотнесенность березы/родина прежде всего оформилась под влиянием фольклорных параллелей и олицетворений девушки/березка. «Береза в восточнославянской мифологии – священное дерево. Б. почтилась как женский символ во время весеннего праздника Семика, когда в селение вносили распустившееся дерево и девушки надевали на голову венки из зелени, в чем виден след уподобления девушки мировому дереву...», – отмечают исследователи [6: т. 1, 169]. И в этом плане образ березы накладывался на архаичный и архетипический образ родины-матери, сливаясь с ним и реализуясь как его растительная, флористическая ипостась, смягчая имперский государственный официоз образа матери-России. Поэтика березы все больше расходилась с соотнесенностью с отдельным женским образом, конкретизируясь в деталях как знаковый символ страны: березовый сок как энергия, сила России (песня «Березовый сок», слова М. Матусовского: «И Родина щедро поила меня / Березовым соком, березовым соком»); шум листвьев как напевный голос Руси честотно воплотился в советской массовой песне 60–80-х годов XX века [7: 336–337].

Особую роль в с сотворении мифологемы России как березового пейзажа сыграли художники-передвижники. И прежде всего картина «Золотая осень» И. Левитана. Смиренный простор русского пейзажа сродни тютчевской мифологеме нищей и сми-

ренной, но благословенной Руси. «Всматривание и вслушивание» – обязательная часть мифа о русской природе. За неброской прелестью березовых рощ открывается подлинная русская красота [9: 9–18]. В романе «Камень сердолик» П. Проскурина описывается картина-дубль, прототипом которой стала «Золотая осень» Левитана: «... картина – пригород, поросший редкими березками, – усиливала ощущение свежести, березы в сильном солнечном ветре...» [10: 186]. Воссоздан канонический русский пейзаж: редкие деревья и золотая, солнечная гамма. Как отмечал Ж. Нива, комментируя картину «Проселок» А. Саврасова, – «это рассуждение-переработка славянофильской мифологемы “внешняя скучность – потаенное богатство”» [9: 10]. Деревенская проза также «осознала», как идеальный канонический русский левитановский пейзаж проступает в его славянофильском варианте. В описании из лирической повести «Владимирские проселки» В. Солоухина все по изводу «Золотой осени»: всматривание обнаруживает неожиданный ракурс «березы обыкновенной» («И вдруг мы увидели совершенно необыкновенное дерево, подобного которому не было во всем саду. Белое как снег и нежно-зеленое, как молодая травка, оно резко выделялось на общем однобразном по колориту фоне. Мы в этот раз увидели его новыми глазами и оценили по-новому. Табличка гласила, что перед нами “береза обыкновенная”») [12: т. 1, 217]. И, конечно, каноническим является солоухинский комментарий, подкрепленный отсылкой к традициям Левитана и художникам школы передвижников в славянофильской оформленности идеологемы о русском пейзаже, который не уступает и заморским: «А может, и вся-то красота заморских краев лишь не уступает тихой прелести среднерусского, левитановского, шишкинского, поленовского пейзажа?» [12: т. 1, 217]. Деревенская проза, проникнутая идеями традиционализма и почвенничества, проецировала сохранение национальной идентичности и на русский пейзаж в его левитановской ипостаси, и на его главную идеологическую, символическую и мифологическую доминанту – березу. Им противостояли писатели-западники, ориентированные на постмодернистскую поэтику и ставшие основой третьей волны эмиграции.

Политические, идеологические, художественные противоречия традиционалистов и западников оказались непреодолимы. И конечно, культ березы, символика, мифологема и идеологема дерева стали в произведениях последних мишенью. Для западников, писателей, эмигрировавших из России, березовая символика и мифологема оказалась знаком соцреализма и образом-символом СССР. В. Аксенов, разворачивая смысл эмигрантской формулы «существование равняется сопротивлению», концептуально включает в нее березу («Это, разумеется, не означает вывернутой наизнанку вульгарности с ее пафосом боевых действий, ибо вывернутая наизнанку эта формула читается как «Сопротивление – это существование». Писать, не терять азарта, добавлять кое-что к березовым рощам России!») [2: 618]. Анализ воплощения образа березы в деревенской прозе и у писателей-западников, а также в эмигрантской литературе третьей волны позволяет сделать вывод: в русской советской художественной словесности 60-х–80-х годов XX века функционирует основа «береза как текст: *pro et contra*». Её содержательные, смысловые, художественные формы организованы как оппозиционные структуры.

Обозначим доминанты, образующие основу «береза как текст: *pro et contra*».

1. Береза как семейное дерево / бедная родственница («в честь рождения ребенка, особенно первенца, отец сажал березу... береза росла вместе с тем, в честь кого она была посажена. Ее так и называли: Сашина (или Танина) береза. Отныне человек и дерево как бы опекали друг друга, храня тайну взаимности» [3: 166] / («как бедные родственники, зябкие березки») [1: 178].

2. Береза – символ России / флора, обыкновенное дерево («Родина – это не очертание на карте, скорее, это береза под окном» [12: т.3, 474]; «Но что такое береза? Величайший символ русской земли» [14: т.5, 416]; «Березы, оказывается, растут повсюду. Но разве от этого легче? Родина – это мы сами» [5: т.2, 153]; «А березки? Их тут полно. “Було” называются. А вот как плакучая или кудрявая, не знаю. Может, ее-то и нет. Ну и хрен с ней, зато... не мучает меня совесть») [8: 328].

3. Береза как дерево для души / идеологическая абстракция («Изба Сани стояла на краю деревни... Была маленькая оградка... две березки росли... Там, в той ограде, отдыхала душа» [14: т.2, 63]; «Короче, не люблю я восторженных созерцателей. И не очень доверяю их восторгам. Я думаю, любовь к березам торжествует за счет любви к человеку. И развивается как суррогат патриотизма...» [5: т.1, 351]; «... прозвучавшие аплодисменты он считает достаточным выражением любви к нему лично и в его лице к партии, правительству, народу, к родине, к необъятным ее просторам и к отдельным березкам [4: т.2, 494].

Оппозиционные структуры «береза как текст: pro et contra» традиционалистов и западников можно продолжить, однако объем статьи не позволяет этого. Впрочем, и приведенных примеров достаточно, чтобы доказать, что данный текст не фикция, а художественная реальность, требующая научного осмысливания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Жаль, что вас не было с нами. Повесть, рассказы. М.: «Советский писатель», 1969. 384с.
2. Аксенов В. «Ловите голубиную почту...». Письма (1940–1990гг.). М.: «АСТ», 2015. 464с.
3. Белов В.И. Лад. Очерки народной эстетики. М.: «Институт русской цивилизации», 2013, 512с.
4. Войнович В.Н. Малое собр. соч. в 5-ти томах. М.: ПОО «Фабула», 1993–1995, 528с.
5. Довлатов С. Собрание прозы в четырех томах. СПб.: «Азбука / Азбука-Аттикус», 2017.
6. Иванов В.В., Топоров В.Н. Береза // Миры народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Рос. Энциклопедия, 1994. Т. 1. А-К. С.169.
7. Лелеко В.В. Образ березы в советской массовой песне 1960–1980-х годов // «Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена», № 101, 2009. СС. 335–339.
8. Некрасов В.П. По обе стороны океана; Записки зеваки; Саперлиппет, или Если б да кабы, да во рту росли грибы... М.: «Художественная литература», 1991, 400с.
9. Нива Ж. Миф русского пейзажа // Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Изд-во «Высшая школа», 1999. 203с.
10. Проскурин П. Камень сердолик. Роман. Повесть. М.: «Известия», 1987. 448с

11. Симонов К.М. Собрание сочинений. В 12-ти т. М.: «Художественная литература», 1979–1987.
12. Солоухин В. А. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: «Художественная литература», 1983–1984.
13. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: «Высшая школа», 1990, 30с.
14. Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-ти книгах. М.: «Надежда-1», 1998.

POETICS OF BIRCH IN VILLAGE PROSE AND WORKS OF WRITERS OF THE THIRD WAVE OF EMIGRATION: SYMBOL, IDEOLOGEME, MYTHOLOGEME

A. Sharavin

PhD, Professor of department Russian, Foreign literature and mass communication of Bryansk State University Academician

*I.G. Petrovsky, Bryansk, Russian Federation
ekl1ier@mail.ru*

I. Startseva

PhD, Associate Professor of department Russian, Foreign literature and mass communication of Bryansk State University Academician

*I.G. Petrovsky, Bryansk, Russian Federation
kafedra338@mail.ru*

Ya. Rezakov

*PhD, independent researcher, Moscow, Russian Federation
ric.darko@mail.ru*

ABSTRACT

For Westernizers and traditionalists, birch symbolism and the mythologeme turned out to be components of “birch as a text: pro et contra”. Its content, meaning, and artistic forms are organised as oppositional structures. The article identifies the dominants that form the basis of “birch as a text: pro et contra” in Russian village prose and in the works of writers of the third wave of emigration.

Keywords: Westerners, traditionalists, “birch as a text: pro et contra”, symbol, mythologem, ideologeme.

АВТОКОНЦЕПЦИЯ В ПРОЗЕ А.Б. САЛЬНИКОВА

Маргарита Викторовна Шин

*Преподаватель кафедры русского литературоведения НУУз
имени Мирзо Улугбека, Ташкент, Узбекистан
margarita071996@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

В данной статье исследуются основные предпосылки развития современной прозы, а также ее основные черты. Исследуются особенности авторского стиля А. Сальникова, анализируется устройство магического мира и особенности изображения героя.

Ключевые слова: современная проза, переводная литература, авторский стиль, фрагментарность, магический мир, микросюжет.

Когда речь заходит о современной литературе, всегда приходится раскапывать историю литературы в целом, наравне с современными тенденциями, поскольку, как верно подметил поэт Сергей Есенин, «большое видится на расстоянье». Однако даже сейчас, еще не дожив до середины столетия, можно сказать, какие авторы и их книги смогут оставить свой след в истории русской литературы. В этой статье мы поговорим о путях развития современной прозы, а также дадим характеристику авторского стиля А.Б. Сальникова.

Проза – это все же некое отстраненное зрелище, где читателю приходится оперировать в воображении сразу множеством персонажей, причем, даже если проза наполнена одними только людьми и про людей, все равно во время чтения бессознательно персонифицируются и обретают черты действующих лиц какие-то повторяющиеся детали, предметы. Это интересно: попробовать собрать и такой механизм, и такой [1: 3].

Предпосылки обновления форм прозы в XXI веке не только напрямую касаются литературы, но и отталкиваются от социальных и экономических факторов.

1. Появление новых механизмов монетизации писательского труда. В середине 2010-х на российском рынке появляются подписьные книжные сервисы – «Строки» и «Букмейт». Помимо этого, все они выпускали и продолжают выпускать собственные проекты – главным образом, аудиосериалы, за которые авторам платят больше, чем за книги.

2. Несмотря на общий кризис российских медиа, вылившийся в том числе в фактическое угасание института литературной критики, писатели получили больше публичности. Социальные сети, развившаяся индустрия литературных фестивалей, ярмарок и публичных выступлений обеспечили новых писателей несколько более высоким уровнем известности.

3. Избыток переводной прозы. Громкие западные бестселлеры, купленные отечественными издателями на аукционах за большие деньги, все чаще не пользовались популярностью. Проблематика актуальной зарубежной – в первую очередь американской литературы – понемногу отдалась от интересов людей в России [2: 3].

Алексей Сальников – российский писатель, яркий представитель уральской прозы, обладатель ряда престижных литературных наград, в том числе премий «НОС» и «Национальный бестселлер». Большинству читателей он известен как автор романа «Петровы в гриппе и вокруг него». Следует отметить следующие черты, присущие некоторым из его произведений:

- создание непрерывной, тягучей, поминутной хроники существования современного российского горожанина с тщательным перечислением его взаимодействия с вещами материального мира, описание завтраков, поездок на транспорте и т.д.: такие «житейские летописи» Сальников может писать километрами, он достиг в этом большого мастерства;

- правила магического мира традиционны, гармонично соответствуют некоторым культурным архетипам и легко толкуются как этические или исторические метафоры;
- фрагментарность представляет собой одну из важных черт литературной неопределенности в системе сюжетных координат: «Авангард разбивает существующую культуру на осколки, превращая их в обломки, в то время как постмодернизм с радостью играет с этими фрагментами» [4: 9]: в романе «Петровы в гриппе и вокруг него» явственно присутствует характерная фрагментарность повествования – Сальников не ограничивается романом отдельной истории, а использует технику монтажа для сборки нескольких «фрагментов», формируя мир из различных обломков;
- композиция: в бытовые картины вставляется несколько сюжетных тайников, плюс внезапная смена фокуса с основных персонажей на второстепенных, даже как бы третьестепенных, хорошо видна, но неповсеместна.

В интервью с А.Б. Сальниковым журналист Дарья Пахомова сосредоточилась на мнении писателя о реальном времени, в котором живут герои: *Нам сейчас интересно читать о нашей современности...*

Алексей Сальников: *А всегда интересно читать о современности. Просто она в разных декорациях находится.* Эта цитата позволила раскрыть основные мысли о создании произведения, героях, которые живут в разных плоскостях.

- Широкое употребление метафоры и оптики характерны для прозы А. Сальникова. «... если герой заходит в подъезд, то описание его пути до квартиры может занять добрый десяток страниц. Каждая поездка в общественном транспорте [1: 3], каждый поход в аптеку или супермаркет обрастают бесконечными деталями и подробностями, – пишет в более всего повлиявшей на успех романа рецензии критик Галина Юзефович («Медуза»). По-

доброго рода бытовые детали помогают ввести в ход повествования новые смысловые оттенки и масштабирование необходимых композиционных элементов.

- Смеховые триггеры также привлекают внимание к фоновым мелочам и тренируют готовность увидеть важное в житейском абсурде, а также его фирменные систематически выворачиваемые наизнанку, приземленные, инверсированные метафоры способствуют более глубокому пониманию текста.
- Микросюжеты – дискретно подающие информацию, они разбивают выстраивающуюся в единую картинку историю на фрагменты. Это обусловлено тем, что в настоящее время любой человек привык именно так взаимодействовать что с текстовым, что с визуальным контентом. Поэтому такой подход: синтезировать большой сюжет, выстраивать единую историю из микросюжетов, не давая тексту развалиться, оказался чрезвычайно актуальным.
- Текстовые пустоты окружают микросюжет снаружи, плотность же самого текста достаточно высока, что и позволяет без потерь перенести данный прием в большую прозу. Пустоты, предназначенные точно так же для заполнения читателем здесь и сейчас, не окружают текст, а заполняют, вытесняют, разрывают.
- Жонглирование речевыми регистрами. В одном тексте и даже в одной строке гармонично сочетаются и эффективно работают слова и фразы из высокого стиля и компьютерных игр, отсылки к популярным мультфильмам, лексикон среднестатистического менеджера и речь гопника, регионализмы и анахронизмы. Из-за этого современный читатель, владеющий более чем одним лексическим уровнем, ровно так и говорит – на работе, в быту, в комментариях в интернете: смешивая и сталкивая слова и фразы из совершенно различных источников и жизненных пространств [2: 1].

Герои – среднестатистические, живущие обычной жизнью, на их месте может оказаться любой человек. Этим героям и привлекают читателей, своей незамысловатой историей, серыми буднями. В своем интервью писатель описал состояние одиночества современных людей, которые не стремятся из него выйти, так как их это состояние устраивает.

Алексей Сальников: *В плане того, что мы соседей своих хуже знаем, чем героев сериала. Мы не замечаем чужого одиночества, конечно. Потому что мы чисто физически не можем с каждым соседом быть близки. Вот и все. Казалось бы, это, конечно, грустно, но такова данность. От этого никуда не деться. Такими мы стали. Опять же, если к Чехову возвращаться, да и вообще к людям девятнадцатого века, да и даже к людям века двадцатого: мы никогда не были так одиноки, как в это время.*

В этом отрывке А. Сальников старается описать причины такого одинокого состояния человека: как он к этому пришел, и к чему может привести подобная игра напоказ, так как социальные сети, охватившие человечество, заменяют реальность, выкидывают момент человеческого общения. На смену жизни приходит симуляция жизни, с глянцевой картинкой, погоней за охватами, но и жестокой, никого не щадящей изнанкой: «*Раньше просто не жили настолько замкнуто, как сейчас. При этом наша жизнь постоянно напоказ: мы чем-то хвастаемся в соцсетях, своими переживаниями делимся тоже там и вроде бы получаем некий ответ, – но живем очень одиноко. Человек, казалось, писал об одиночестве, но ему очень трудно было оставаться одному. Тот же Чехов пишет про какое-то горе, про одиночество и про все остальное, про то, как можно оставаться непонятым, но при этом сам Чехов никогда практически не оставался один. Даже в своих путешествиях, если куда-то ехал, он все равно соприкасался с людьми*».

Про смену социологической парадигмы А. Сальников рассказывает через сравнение с прошлыми временами семейных застолий, которые проходили часто и украшали жизнь всех людей.

На смену им пришли быстрые брифинг-встречи и места для нетворкинга, позволяющие в короткое время встретиться и обсудить дела. На долгосрочное обсуждение, длительные разговоры времени не осталось, время бежит, его постоянно не хватает, но счастливее от этого мало кто становится. Закрыть один дедлайн, за которым непременно последует новый – факт жизни в XXI веке, который ускоряет гонку за счастьем. «*Сейчас же такое общение сходит на нет постепенно, все нацелено на какие-то случайные встречи, на небольшие конвенты (смеется), но так, чтобы целыми семьями ездили в гости друг к другу и там зависали по две-три недели, а то и по несколько месяцев, чтобы кто-то снимал дачу и туда перлись толпы людей каких-то, – вот такого сейчас нет. Теперь это вызывает даже некоторое раздражение, если слишком долго кто-то у тебя задерживается, или ты сам чувствуешь неловкость, загостившись у кого-то*» [4: 2].

Таким образом, Алексей Сальников при помощи своих произведений и необычной подачи «обычной» реальности творит свой авторский миф и тем самым сохраняет всем привычную, неприглядную, но и не совсем безнадежную действительность в литературе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артюшенко Ф. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://daily.hse.ru/post/vokrug-magii-i-realizma-aleksei-salnikov-o-pisatelskom-remesle> (дата последнего обращения: 22.02.2024 г.).
2. Коваленко В. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://vatnikstan.ru/interview/salnikov/> (Дата последнего обращения: 22.02.2024г.).
3. Ковалева Е. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://divanjurnal-susu.wixsite.com/website/post/> (Дата последнего обращения: 22.02.2024г.).
4. Николаева Е. Эл. ресурс: <https://belta.by/kaleidoscope/view/plany-est-no-oni-ochen-zybkie-aleksej-624983-2024/> (Дата последнего обращения: 22.02.2024г.).

AUTOCONCEPT IN THE PROSE OF A.B. SALNIKOV

M. Shin

*Teacher at the Department of Russian Literary Studies of National
University of Uzbekistan,
Tashkent, Uzbekistan
margarita071996@mail.ru*

ABSTRACT

This article examines the main prerequisites for the development of modern prose, as well as its main features. It explores the characteristics of A. Salnikov's style, analyses the structure of the magical world, and examines the features of the hero's image.

Keywords: modern prose, translated literature, author's style, fragmentation, magical world, microplot.

ТИШИНСКИЙ РЫНОК МАКСИМА АМЕЛИНА

Ксения Эдуардовна Шноль

*Старший преподаватель кафедры иностранных языков
СЗГМУ им. И.И. Мечникова, Санкт-Петербург, Россия
ksenija_shnol@mail.ru*

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена стихотворению Максима Амелина «На смерть Тишинского». В фокусе данного исследования лежит проблема связи поэзии современного поэта и словесной культуры русского XVIII века. Исследование обращается к данному вопросу на примере стихотворения «На смерть Тишинского», при этом произведение рассматривается в контексте научной, издательской и публичной деятельности поэта.

Ключевые слова: русская литература, современная русская поэзия, Максим Амелин, русская поэзия XVIII века.

Творческая и публичная деятельность современного поэта, издателя и переводчика Максима Амелина неразрывно связана с русским XVIII веком. Подтверждением тому служат многочисленные упоминания данного периода русской литературы в интервью поэта, подготовка поэтом современных изданий авторов данного периода и обращение к данной проблематике исследователей поэзии М.А. Амелина [6; 10]. При этом русский XVIII век в сознании и творчестве поэта постоянно переплется с литературной традицией Древней Греции и Рима, а сам поэт называет осьмнадцатое столетие «русской античностью» [8]. На сегодняшний день М.А. Амелин издал сборники стихотворных произведений «Холодные оды», «Dubia» и «Конь Горгоны», «Гнутая речь», а отдельным изданием вышла повесть в стихах «Веселая наука».

Стихотворение «На смерть Тишинского» было впервые опубликовано в сборнике «Холодные оды» в 1997г. [2], а в 2011г. вновь увидело свет в книге «Гнутая речь» [1: 46–48], вобравшей

в себя все изданные ранее стихотворные произведения поэта. Исследователи, отмечая связь произведения М.А. Амелина «На смерть Тишинского» с XVIII веком, проводят параллели между современным текстом и творчеством Г.Р. Державина [6] и видят в нем «своеобразный диалог с поэзией XVIII века» [10]. В данной работе мы попробуем более подробно проследить основные сюжетные линии этого диалога и очертить те характеристики XVIII века, которые они воссоздают.

Сперва обратимся к названию интересующего нас стихотворения. «Заглавие текста является важной частью начального стимула вероятностного прогнозирования и выработки стратегии восприятия. В сочетании с другими элементами начала оно дает опору для прогноза возможного круга тем и образов и создает преднастройку, очень важную для понимания целого. Первая строка стихотворения задает жанр, размер, ритм, тему, а иногда – и центральный образ, и отношение автора к изображаемому» [3: 69]. В заглавии «На смерть Тишинского» обнаруживается весьма любопытная игра с читательским горизонтом ожиданий. Во-первых, оно протягивает нить к целому пласту русской поэзии XVIII столетия: В.В. Капнист «На смерть Юлии», М.Н. Муравьев «Стихи на кончину Якова Борисовича Княжнина», Н.М. Карамзин «На смерть князя Г.А. Хованского». Во-вторых, представленное в содержании лишь названием, стихотворение может обратить сознание читателя к польскому прозаику и публицисту Александеру Тишинскому, жившему в XIX веке. Так или иначе, даже в отсутствие прямых ассоциаций с определенной исторической личностью, собственно заглавие направляет читателя к печальным строкам, посвященным человеку. Однако текст стихотворения обнаруживает, что поэт оплакивает утрату вовсе не человека, а одного из московских рынков, Тишинского рынка.

Триада заглавия, эпиграфа и первой строки стихотворения М.А. Амелина проводит нить к творчеству Е.Б. Рейна. Она выстраивает тесную связь со стихотворением «Памяти Витебского канала в Ленинграде», начинающегося словами «Здесь был канал...» [9: 7] и также связанного с утратой значимой для поэта

части городского пейзажа. Стихотворения двух авторов роднит не только их тематическая общность, но и ритмико-синтаксический параллелизм. Таким образом, «На смерть Тишинского» М.А. Амелина предстает своего рода ответом на «Памяти Витебского канала в Ленинграде» Е.Б. Рейна и воссоздает зародившаяся в XVIII веке стихотворные диалоги [7: 6]. Отметим, что и стихотворение Е.Б. Рейна имеет эпиграф, который включает в эту беседу еще одного поэта – А.С. Кушнера. Здесь границы поэтического диалога размыкаются, превращая его в многоголосие, а вместе с тем стираются и хронологические пределы, отделяющие поэзию прошлого от современности. В стихотворении М.А. Амелина вместе с движением текста от названия к эпиграфу, а затем – к первой строке переплетаются и сливаются в единое поэтическое звучание близкие и далекие поэтические эпохи.

Тишинский рынок, которому посвящено стихотворение М.А. Амелина, пусть и связан с XVIII веком лишь своими историками, является значимой частью истории и жизни города. Этот рынок был необычным в том смысле, что здесь можно было найти совершенно разнородные вещи. «Здесь были фетровые шляпы с маленькими перьями, дырявые кружевные веера, лисьи муфты с избитыми молью лапками, солдатские ботинки, розовые кальсоны с начесом, полотняные торбы и сентиментальные корзинки, мощные вечерние ридикюли и охотничьи ягдташи, лакированные туфли с квадратными каблуками, пуговицы из кости и бусы из янтаря, резиновые шапочки для номенклатурной купальни «Чайка», трости, медали, ордена, значки... Fashion-аксессуары постепенно, но и в чем-то определенно логично перешли в рыболовные ряды; итак, бусы сменялись на крючки, но даже и из таких крючков московские умелицы делали себе серьжки – довольно было повесить яркую деревянную бусинку или даже простенькую абрикосную косточку» [5]. Этот рынок может быть соотнесен с XVIII веком, в том смысле, что среди беспорядочных устаревших вещей можно было обнаружить нечто уникальное и действительно ценное. Так и XVIII век для М.А. Амелина представляется сокровищницей. В ее красочной

путанице один увидит лишь ненужное устаревшее слово, другой же отыщет самородки и поэтические линии, которые можно было бы продолжить [1: 308]. «Тишинский рынок» был не просто местом продовольственных покупок, но и местом общественной жизни [5]. Стихотворение «На смерть Тишинского» оплакивает пережиток ушедшего прошлого, ту архаику, которая столь дорога М.А. Амелину: «Но просто XVIII век – самый обиженный. Я не люблю, когда кого-то живым зарывают в землю. Для меня это делается зримой картиной. Вот закатан Тредиаковский под асфальт на Лубянке, я всякий раз там прохожу мимо и вздрагиваю, вспоминая об этом» [4].

Богатство, которое скрывает в себе XVIII век, с точки зрения М.А. Амелина, заключается в том числе и в жанровом разнообразии его словесной культуры. Первая строка стихотворения «Здесь жил Тишинский рынок» проводит нить к жанру эпитафии, ярко представленному в поэзии XVIII века. Посмотрим на это стихотворение более внимательно с точки зрения развития и формы жанра эпитафии. В качестве основных жанрообразующих характеристик эпитафии можно обозначить: краткость, форму речи, очерченность темы, установку на эпиграфичность (надпись). Формальная структура жанра предполагает монотематичность – сожаление об утрате – и «установку на эпиграфичность» [11: 61]. В этом смысле особенно важно рассмотреть строку «Здесь жил Тишинский рынок», которая составляет зачин, повторяется на протяжении всего текста, а в заключительной части стихотворения и вовсе, благодаря особому графическому оформлению, превращается в надгробную плиту. Для эпитафии характерны две части, в первой из которых восхваляются земные заслуги усопшего. Вторая часть, или концовка эпитафии содержит выразительное изречение [11: 58]. В стихотворении М.А. Амелина явственно присутствуют и эти характерные жанровые особенности, сформулированные еще в XVIII веке Феофаном Прокоповичем. Вся первая часть в мельчайших деталях описывает Тишинский рынок, его богатство, разнообразие и неповторимость. Видим мы и «выразительно изречение» в конце стихотворения. При этом стихотворение М.А. Амелина, нарушая

принцип краткости эпитафии и одновременно сближаясь с элегией, представляет своеобразный синтез жанровых образцов.

Произведение М.А. Амелина «На смерть Тишинского» оплакивает не только утрату значимой части городской жизни, но и утрату архаичной культуры. Поэт умело стряхивает пыль с утративших блеск литературных сокровищ и представляет их читателю в новой современной огранке. В стихотворении «На смерть Тишинского» мы видим, как М.А. Амелин создает новое поэтическое слово с опорой на богатое наследие словесной культуры XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амелин М.А. Гнутая речь. М.: «Б.С.Г.-Пресс», 2011, 464с.
2. Амелин М.А. На смерть Тишинского // Амелин М. А. Холодные оды. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/mak-sim-amelin-holodnye-ody> (Дата последнего обращения 15.10.2024г.).
3. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: Учеб. для вузов: Учеб. пособие для студентов вузов, обуч. по специальности 033200 «Англ. Яз.» / И.В. Арнольд. 4. изд., испр. и доп. М.: «Флинта»: «Наука», 2002, 383с.
4. Визель М. Максим Амелин: «Многие считают, что наша литература стала старой» // «Российская газета» Федеральный выпуск: № 101 (6077). [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2013/05/14/amelin-poln.html> (Дата последнего обращения: 17.10.2024г.).
5. Истомина Е. Ударники из-под «Тишкис» // «Русский пионер», № 39, 2013. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://ruspioneer.ru/cool/m/single/3764?ysclid=m35ytwduc6616616820> (дата последнего обращения 15.10. 2024 г.).
6. Козлов В.И. Наработанная высота. Максим Амелин / В.И. Козлов // «Вопросы литературы», № 5, 2009. СС. 58–76.
7. Кочеткова Н.Д. Русская лирика XVIII века // Русская литература – век XVIII. Лирика. М.: «Художественная литература», 1990. СС. 5–22.
8. Кучерская М. Максим Амелин: Поэзия XVIII века ничуть не устарела. Беседа с поэтом Максимом Амелиным о статусе поэзии, садах с павлинами и славном Якове Брюсе // «Российская газета». 2004. 3576. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://rg.ru/2004/09/13/amelin.html?ysclid=ljmszbrqht605221958> (Дата последнего обращения: 17.10.2024г.).
9. Рейн Е.Б. Непоправимый день: Стихи. М.: «Правда», 1991, 29с.

10. Хозяйкина А.В. Основные мотивы и образы книги стихов М. Амелина «Холодные Оды» (1996) // Огарёв-Online, № 6, 2015. [Эл. ресурс]. Режим доступа: <https://journal.mrsu.ru/arts/osnovnye-motivy-i-obrazy-knigi-stikhov-m-amelina-kholodnye-ody-1996> (дата последнего обращения 11.10.2024г.).
11. Царькова Т.С. Русская стихотворная эпиграфия XIX–XX веков: Источники. Эволюция. Поэтика. / Т.С. Царькова; Рос. акад. наук. Инт рус. лит. (Пушкин. дом). СПб.: Рус.-Балт. информ. центр БЛИЦ, 1999, 199с.

THE TISHINSKY MARKET PICTURED BY MAXIM AMELIN

K. Shnol

Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages of North-Western State Medical University named after I. I. Mechnikov,

Saint-Petersburg, Russia

ksenija_shnol@mail.ru

ABSTRACT

The article dwells upon Maxim Amelin's poem "On the Death of Tishinsky". This study addresses the interrelation between the works of a modern poet and the verbal culture of the Russian XVIII century. The question is considered through the example of the poem "On the Death of Tishinsky", while the work is examined in the context of the poet's research, publishing, and public activities.

Keywords: Russian literature, modern Russian poetry, Maxim Amelin, eighteenth-century Russian poetry.

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ СЛОЖНОСТИ ПЕРЕВОДА

Шоира Махамадовна Ювашиева

*Доктор философии по специальности «филологические науки»,
докторант Узбекского государственного университета
мировых языков, Ташкент, Узбекистан
shoira.yuvasheva@gmail.com*

АННОТАЦИЯ

В данной статье рассматриваются лингвистические трудности перевода произведения «Кутадгу Би-лиг» на три языка: английский, русский и узбекский. Автор анализирует специфические особенности оригинального текста, включая культурные реалии, идиоматические выражения и стилистические приемы, которые затрудняют адекватную передачу смысла в переводах. Особое внимание уделяется различиям в интерпретации ключевых понятий и терминов, а также влиянию языка на восприятие текста.

Ключевые слова: перевод, особенности, различие.

Язык является одним из фундаментальных понятий лингвистики. Он представляет собой средство коммуникации, формирования, формулирования и передачи информации и собственных мыслей. Язык – это система лингвистических единиц и правил их функционирования, то есть их комбинирования друг с другом.

Особое место в системе языковых и литературных практик занимает художественный перевод – своеобразный вид литературной деятельности, в процессе которой произведение, созданное на одном языке, воспроизводится на другом. Специфика перевода художественного текста заключается во взаимосвязи и соразмерности с оригинальным источником.

Рассмотрим основные сложности, с которыми сталкиваются переводчики в процессе передачи текста с одного языкового кода на другой:

- семантические,
- грамматические,
- прагматические,
- экстралингвистические.

Однако отметим, что их подразделение носит условный характер, поскольку в целом все перечисленные трудности перевода переплетаются друг с другом, так, междометия и звукоподражательные слова могут быть проблемой как фонетического характера, так и семантического, а перевод фразеологических единиц может представлять проблему как с точки зрения их значения, так и с точки зрения их функционирования.

Существует различие в передаче временных и пространственных отношений. В частности, деление суток на временные отрезки имеет неодинаковое выражение в различных языках, например: *сутки* – 24 hours, day (англ.). В узбекском языке принята равнозначная передача: *сутки* – 24 (йигирма тўрт) соат или *туну кун* (узб.), причем в узбекском языке в последние годы наблюдается обозначение времени, связанное со временем совершения намаза: *бомдод* (примерно – 7.00 утра), *пешин* (примерно – 13.00), *аср* (примерно – 16.20), *шом* (примерно – 18.00), *хуфтон* (примерно – 19.35) [2: 132].

Указание времени – *сейчас, через час* и т.п. – также имеет различия: в английской культуре оно характеризуется абсолютной точностью, в русской – приблизительной, тогда как в тюркской культуре оно расплывчено и не имеет определенных границ – *хозир* (сейчас) может обозначать длительный процесс, продолжающийся в течение дня.

Между языками, безусловно, существуют грамматические различия, проявляющиеся при передаче текста с одного языка на другой язык. Так, категория вида, характерная для русских глаголов, не проявляется так же отчетливо в английском и тюркских языках, в связи с чем для эффективного результата при восприятии текста необходимо уточнение или расширение контекста.

Категория рода, характерная для русского языка, в целом отсутствует в узбекском языке, кроме некоторых слов типа *котиб* – *котиба*, и имен типа *Комил* – *Комила*. В английском языке категория рода находит отражение только в местоимениях *he*, *she*, *her*, *him*, тогда как в русском языке категория рода приобретает большую значимость, и не только имена существительные, прилагательные, местоимения, но и глаголы в форме прошедшего времени обладают категорией рода, чего не наблюдается в тюркских языках.

Грамматика английского языка обладает такой категорией, как определенный и неопределенный артикли, отсутствующие в узбекском и русском языках, что также следует принимать во внимание при переводе.

Необходимо сказать об особенностях местоимений: в английском языке одно и то же местоимение *you* может обозначать *ты* и *вы*, тогда как в узбекском и русском языках есть отдельные единицы для обозначения *ты* (*сен*) и *вы* (*сиз*). Аналогичная ситуация наблюдается и в притяжательных местоимениях: английское *your* может переводиться как *твой* и *ваши*, в узбекском и русском языках наблюдаются различия – *твой* (*сенники*) и *ваши* (*сизники*). Приведем пример.

«Что пользы? Для всех – в лоне смерти приют: / Умрешь – на тебя две холстины навьют! / И что суетиться так – греться и стыть, / Двум целям и служит-то вся твоя прыть. / Одна из них – больше богатств обрести, / Другая – в могуществе жить и в чести. / Добро б еще смерти не знал человек / И два этих блага обрел бы навек!» [6: 350].

«To what end? Finally, *you* must die, and all that will be left *you* are two pieces of cloth. So much suffering of heat and cold is only for these two desires, O manly Muslim: first to make yourself big with the wealth of the world, second to have *your* word hold sway in the realm. These two were good indeed if, once I acquire them, they remained forever; but Death has taken from me any pleasure in these two» [9: 190].

«Охири ўзинг ўладиган бўлгач, у(лар)нинг нима фойдаси бор, / Сенга икки (парча) бўздан бошқа тегадигани йўқ(ку). / Бунчалик исимоқлик ва совумоқликнинг [яъни ўзни ўтга-сувга / урмоқликнинг] (боиси), / Икки тилак бўлди, эй мард мусулмон. / Бири – дунё моли билан ўзинг буюклашсанг, / Тағин бири – эл орасида сўзинг [яъни хукминг] рано бўлса. / Жуда яхши буларди, шу икки (нарсага) эришиб, / Ўлим тутмасаю (киши) мангу бўлиб қолса. / Бу икки ҳаловатни ҳам ўлим мендан (юлиб) олди, / Энди дунё нимага керак, эй билими чукур» [7: 696].

Синтагматическая сочетаемость слов является также одной из основных проблем, возникающих в процессе перевода. В целом можно говорить о двух типах сочетаемости слов – семантической (см. пример выше) и синтагматической. Первая вытекает из значения слова, в результате чего не представляет сложности в понимании, тогда как синтагматическая сочетаемость лексемы не выводится из ее значения, своеобразно интерпретируется в каждом отдельном языке, исходя из его лексического запаса.

Рассмотрим пример, в котором интерпретируется выражение *поручать дело / не поручать дела*.

“If two things are found in a man, O king, do not *give him office*, do not let him wield power. One is falsehood on his tongue when he speaks. The other is crookedness of character, which makes him stray from the path. *Let no one with these two traits come near you, o king!*” [9: 122].

«Когда видишь в людях два свойства дурных, / Элик, избегай полагаться на них: / Во-первых, язык, если лжив он, лукав, / Второе – нечестность, увертливый нрав. / В ком оба греха воедино сошлись, / Того ты, элик, приближать берегись» [6: 220].

«Қайси қошида икки (салбий) хислат пайдо қилсанг, эй элиг, / Унга иши топширмагин, қўл узатмагин. / Бири, тилидан ёлғон сўз (лар) ни чиқарса, / Бири, эгрилик (қилиб) узини ҳар куйга (эгриликка) солса. / Бу икки қилмиш кимда аниқ мавжуд бўлса, / Эй элиг, уни (зинҳор) ўзингга яқинлаштишмада» [7: 401].

В приведенном фрагменте на русском языке не используется слово *работа*, здесь дается образный перевод *избегай полагаться*, тогда как в английском языке используется *do not give office* (ср. с узбекским текстом *иши топширмагин* – «не поручай (ему) работы (дела)»), причем в английском языке для отрицания используется вспомогательный глагол *do not*.

В данном фрагменте также встречается *ўзингга яқинлаштирма* – «не приближай к себе», в передаче на русский язык семантика предостережения проявляется в большей степени – *приближать берегись*, в английском языке *let no one come near you*.

Таким образом, как справедливо отмечает Л.К. Латышев, перевод представляет собой субъективную реализацию переводчиком объективных отношений [4: 112]. Действительно, каждый перевод является субъективным, поскольку переводчик передает текст с точки зрения своего восприятия, своей индивидуальной языковой картины мира. Однако следует отметить, что субъективность перевода сдерживается неизбежностью репродуцирования в полной мере содержательной стороны текста оригинала, тогда как вероятность полного воссоздания текста обуславливается многими факторами, в частности, существующими отношениями между языковыми системами, своеобразием функционирования двух языков. Перевод представляет собой творческую мыслительную деятельность, в процессе выполнения которой переводчик должен показать свои языковые и профессиональные знания, умения, навыки, способность осуществлять наилучший выбор лексем и грамматических форм, при этом принимая во внимание совокупность лингвистических и экстралингвистических факторов [3: 44].

Прагматическая значимость перевода заключается в степени достижения задач, поставленных перед переводчиком. А.Д. Швейцер отмечает, что длина предложения варьируется в зависимости от языка и это является важной прагматической проблемой [5: 177]. Так, синтаксический строй английского языка характеризуется наличием коротких предложений, тогда как синтаксические

конструкции русского языка отличаются усложненностью, что должно приниматься во внимание в процессе перевода.

«Их речь то огнем жжет, то влагой журчит, / То будешь смеяться, то плакать навзрыд».

“*Princes are now fire, now water. / Now they make you laugh, now weep*”.

«(Улар) гоҳо ўт бўлади, кўр, гоҳо сув бўлади, / Гоҳо кулдидари, кўр гоҳо йифлатади».

Прагматические трудности передачи текста с одного языкового кода на другой непосредственно связаны с функционированием лексем в коммуникативном общении, в частности, с особенностями передачи на язык перевода метафор, метонимий и других стилистических средств, а также фразеологизмов, поговорок и пословиц [1: 76].

Эквивалент фразеологизма может быть и в языке перевода, но по мнению А.Д. Швейцера, это не всегда приводит к адекватному результату, и иногда сохранение образного компонента исходного текста является настолько важным, что дословный перевод становится более удачным, чем поиск соответствующего эквивалента [5: 177]. Пословица и подобные ей другие устойчивые языковые единицы передаются дословно, буквально либо заменяются аналогом при переводе [8: 430].

Рассмотрим пример репрезентации фразеологизма.

«Познай в совершенстве закон степеней / И корни из чисел исчислить умей! / Мерь площади точно, их четко дели, / Семь высей небесных знай лучше земли!» [6: 389].

“Learn multiplication and division sums and fractions – they are the perfect test for a well-trained mind. Learn to double and to halve and to take the square root. Master addition and subtraction and apply them to land survey; then consider *the seven heavens as a speck of dust*” [9: 182].

«Зарбу қисматни ўқи, кусурни тугал бил, / Тугалга тугал имтиҳон, тадбир қўлла. / Ё тазъиф бўлсин, ё тансиф бўлсин, узинг етарли бил, / Агар (буни) билиб олсанг, адад жазри қил. / Яна жамъу тафриқ, масоҳатга ут, / *Етти қават фалакни* (нг сирларини) (ерда) ётган хас каби / (енгил) билиб ол» [7: 651].

Етти қават фалакни (нг сирларини) (букв.: тайны семи этажей) – семь высей небесных – *the seven heavens as a speck of dust* (букв.: семь небес как пятнышко пыли).

Как показывают приведенные фрагменты текстов, образность выражения сохранилась в английском языке и в русском в неодинаковой степени: в русском варианте предлагается знать **семь высей небесных** лучше земли, в английском варианте предлагается рассматривать **семь небес** как пылинку, в узбекском языке говорится о тайнах семи этажей [1: 75].

В каждом языковом социуме имеют место немотивированные предпочтения при отборе вербальных средств для наименования некоторых понятий.

Что касается наличия дословных повторов в тексте, то следует отметить, что стилистические нормы русского языка рекомендуют заменять повторяющиеся слова синонимичными лексемами, тогда как, по нормам английского языка, дословные повторы вполне приемлемы.

«*Владыке обоих миров поклонись, / В нем сей мир и тот воедино слились. / И все, что он создал, ты в нем обретешь, / Что он сотворил – в нем самом обретешь. / Без страха покинь тех, кто им сотворен, / Страхись лишь творца: он – твой щит и заслон*» [6: 360].

“Even better is that you not desire either world but desire the *Lord of both*. Then what need have you of this world or of that? Once you find the *Creator* the creation is yours as well. Therefore fear not any creature, nor desire anything, but fear your *Creator*, and take Him as your support” [9: 195].

«*Кел, икки олам эгасини иста, / Дунё нимага керак, охират иккала дунё биландир [яйни охиратда / иккала дунё ҳам жамулжамдир]. / Бунёд қылганга эриш, бунёд бўлганлар сеники, / Яратганга эриш, яратилганлар сеники. / Бунёд бўлганлардан [яйни инсонлардан] кўрқма, (улардан) тилак тилама. / Яратгандан кўрққин, уни суюнчиқ деб билгин*» [7: 720].

Как показывают наблюдения над приведенными фрагментами, в русском варианте текста применяются синонимичные лексемы *владыка*, *творец*, в английском – *Lord of both*, и два раза

повторяется *Creator*, в узбекском – *икки олам эгасини*, и также дважды повторяется *Яратганга*.

В каждом языке функционируют определенные, узуально закрепленные, фиксированные средства вербализации некоторых стандартных смыслов, которые ограничиваются не собственно системой языка, а pragматическими параметрами [5:177].

К проблемам экстралингвистического характера относятся приемы репрезентации культурно маркированных лексем, функционирующих в исходном языке и передающих специфику быта, традиций, обычая и, в целом, культуру этнического общества, средствами языка перевода.

Таким образом, перевод представляет собой глубокий многообразный процесс. По своей сущности, перевод предоставляет возможность приобщения к иной культуре, коммуникативного общения между людьми, являющимися носителями разных языков, вследствие чего следует принимать во внимание специфику процесса речевой коммуникации, совокупность лингвистических особенностей речевых действий, корреляцию эксплицитного и имплицитного смысла в тексте, воздействие отдельных контекстов на восприятие целого текста и многие другие факторы, формирующие коммуникативное поведение человека.

В процессе перевода текста с одного языкового кода на другой следует принимать во внимание потребности и кругозор recipiента текста, его мировосприятие, культурно-исторические факторы, учитывать содержащуюся в тексте оригинала имплицитную информацию, которую невозможно постигнуть без знания культуры, обычая, традиций народа. Различия между исходным и переводящим языками на лексическом, семантическом, грамматическом уровнях, в области синтагматики и pragmatики, а также наличие самобытных экстралингвистических факторов приводят к возникновению различных проблем в процессе передачи текста с одного языка на другой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Isaeva Ш.М. Прагматические проблемы перевода текстов // Международная научно-практическая конференция / «Актуальные

- проблемы русистики: взгляд молодых». Элиста: Изд-во КалмГУ, 2021. СС. 74–77.
2. *Исаева Ш.М.* Семантические проблемы перевода текстов // Международная научно-практическая конференция / «Филология: от теории к практике. Нукус: НМПИ», 2021.
 3. *Комиссаров В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: «Высшая школа», 1990.
 4. *Латышев Л.К., Семенов А.Л.* Перевод: теория, практика и методика преподавания. М.: Издательский центр «Академия», 2005, 192с.
 5. *Швейцер А.Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 2005.
 6. *Юсуф Ҳас Ҳаджисб Баласагуни.* Благодатное знание // Перевод С.Н. Иванова. М.: Наука, 1983.
 7. *Юсуф Ҳос Ҳаджисб. Кутадгу Билиг.* Саодатга йўловчи билим // Перевод К. Каримова. Ташкент: «Фан», 1971.
 8. *Isaeva Sh.* Problems of Translating the Texts // “The American Journal of Social Science and Education Innovations”, № 3, 2021. СС. 428–433.
 9. *Yusuf Khass Hajib.* Wisdom of Royal Glory // Translated, with an Introduction and Notes, by Robert Dankoff. Chicago and London // “The University of Chicago Press”, 1983.

LINGUISTIC DIFFICULTIES OF TRANSLATION

Sh. Yuvasheva

*PhD, Uzbekistan State World Languages University, Tashkent,
Uzbekistan
shoira.yuvasheva@gmail.com*

ABSTRACT

This article examines the linguistic difficulties of translating the work “Kutadgu Bilig” into three languages: English, Russian, and Uzbek. The author analyzes specific features of the original text, including cultural realities, idiomatic expressions, and stylistic devices that make it difficult to convey the meaning adequately in translation. Particular attention is paid to differences in the interpretation of key concepts and terms, as well as to the influence of language on the perception of the text.

Keywords: translation, peculiarities, differences.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Абашева М.П., Спирина К.С. Нarrативный поворот в русской драматургии 2020-х годов: цифровая драма, пьеса-терапия, автофиксиональная драма	5
Авакян А.А. Семейная хроника как формирование исторической памяти поколений в романе Владимира Шарова «След в след»	14
Балтабаева А.М. Лирический герой в русскоязычной поэзии Баха Ахмедова	27
Гончар-Ханджян Н.К. Русские переводы «Гамлета» Шекспира в рассмотрении и оценках В.Г. Белинского	33
Гордиенко О.А., Мизенко Е.Н. Русская классическая литература в аспекте лингвокраеведения на литературных вечерах в инженерном вузе	41
Губанов С.А. Механизм формирования смысла эпитетного комплекса	50
Гусарова С.В. Городское фэнтези как вектор развития современной литературы	56
Даренский В.Ю. Поэтика ностальгии у Б.Ш. Окуджавы.....	65
Дегальцева А.В. Окказиональные наречия как выразительный приём в современной художественной речи.....	
Дубаков Л.В. Буддийские мотивы в сборнике Михаила Синельникова «Поздняя лирика»	81
Кривонос В.Ш. Свои и чужие в «Тарасе Бульбе» Гоголя: образы смерти	90
Куприченко П.Ф. Русская литература в курсе «Лингвострановедение» для иностранных студентов	98
Куприянова А.А., Шаравин А.В. Ф.И. Тютчев в восприятии П. Прокурина в романе «Отречение» и книге мемуаров «На грани веков».....	103
Маргарян С.С. Сочинение как способ формирования навыков письменной речи в рамках практического курса «Литературные чтения»	111
Меликсян Л.С. Некоторые особенности «армянского травелога» А.Г. Битова	129

Мерангулян И.А. Некоторые наблюдения о нарративной организации в «Жизни Арсеньева»	140
Мохаммади З. «Грех» у Толстого и Аттара (на примере повести «Отец Сергий» и поэмы «Шейх Сан’ан»).....	149
Муратова Т.А. Саспенс, двойничество и пляска смерти: поэтика страха в повести Л. Андреева «Он (рассказ неизвестного)»	159
Наумов Д.И. Пушкинское литературное наследие в белорусской культурной памяти.....	167
Немцев М.Ю. О субъекте поэтической речи в сборнике Влада Гагина «Положение» (2024)	175
Орлова Т.С. Современные тенденции изучения романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина».....	181
Осипова Н.О. Художественный дискурс войны в лирике М. Цветаевой и Б. Окуджавы	188
Плахтий Т.П. Жанрообразующая функция архетипа в славянской религиозной драме XVII–XVIII веков.....	198
Полякова В.В. Музыкальные жанровые коды в поэзии В. Сосноры	206
Торжок А.Г. О художественном переводе и личности переводчика.....	214
Фельдман Д.М. К истории публикации очерка В.С. Гроссмана об Армении	222
Филатова В.А. Композиционные и жанрово-стилевые особенности «Дневника девочки» С. Буткевич	230
Шаравин А.В., Старцева И.Л., Резаков Я.О. Поэтика берёзы в деревенской прозе и произведениях писателей третьей волны эмиграции: символ, идеологема, мифологема	238
Шин М.В. Автоконцепция в прозе А.Б. Сальникова	245
Шноль К.Э. Тишинский рынок Максима Амелина	252
Ювашева Ш.М. Лингвистические сложности перевода.....	258

**Сборник материалов международной научной конференции
«Русская литература в меняющемся мире 2024»:
10–11 октября 2024г.**

Главный редактор РНИ – М.Э. Авакян
Редактор – Н.Б. Бадалян
Компьютерная верстка – А.С. Бжикян

Адрес Редакции научных изданий
Российско-Армянского (Славянского) университета:
0051, г. Ереван, ул. Овсепа Эмина, 123
тел./факс: (+374 12) 77-57-75 (внутр.: 392)
e-mail: maria.avakian@rau.am

Заказ № 36
Подписано к печати 10.12.2025г.
Формат 60x70¹/₁₆, объем 16.8 усл. п.л.

