

Министерство просвещения Российской Федерации
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Материалы Всероссийской с международным участием
научно-практической конференции молодых ученых

(Екатеринбург,
27 апреля 2023 г.)

Выпуск 26

Екатеринбург 2023

УДК 80
ББК Ш0
А43

Рекомендовано Ученым советом федерального государственного
бюджетного образовательного учреждения высшего образования
«Уральский государственный педагогический университет»
в качестве *научного* издания (Решение № 101 от 30.10.2023)

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент И. А. СЕМУХИНА (глав. ред.)
канд. филол. наук, доцент Т. В. ГОГОЛИНА
канд. филол. наук, доцент Е. Н. ИВАНОВА
канд. филол. наук, доцент И. В. ПЕТРОВ

А43 **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ** : материалы
Всероссийской с международным участием научно-практической
конференции молодых ученых (Екатеринбург, 27 апреля 2023 г.).
Вып. 26 / Уральский государственный педагогический университет. –
Электрон. дан. – Екатеринбург : УрГПУ, 2023. – 1 CD-ROM. — Текст :
электронный.

ISBN 978-5-7186-2228-7

В сборнике представлены материалы Всероссийской с меж-
дунродным участием научно-практической конференции моло-
дых ученых, прошедшей на базе Института филологии и меж-
культурной коммуникации Уральского государственного педа-
гогического университета.

УДК 80
ББК Ш0

ISBN 978-5-7186-2228-7

© ИФиМК, 2023
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2023

СОДЕРЖАНИЕ

Русская и зарубежная литература: динамика художественных систем

<i>Бахтина Л. М.</i> Художественные функции эпиграфа к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: к постановке проблемы.....	5
<i>Бугак М. С., Мұлдықанова Д. З.</i> Основные мотивы и образы произведения Б. В. Щербакова «Золотыми тропами осени».....	17
<i>Вагапова А. М.</i> Поздние версии «деревенской прозы» (на материале творчества Б. Екимова)	24
<i>Говоркина А. Ю.</i> Нравы и обычаи Патрика Рэкренга в романе Марии Эджуорт «Замок Рэкренг».....	34
<i>Григорьева Е. А.</i> Язык Интернета: новые заимствования и их производные	43
<i>Гринь А. Д.</i> Фигура сказителя в сказках С. Г. Писахова	51
<i>Грошева К. А.</i> Психологический параллелизм в уральской частушке.....	59
<i>Жунусова Л. А.</i> Особенности изображения фауны в рассказе «Охотничье сердце» Е. Н. Пермитина.....	72
<i>Зарубина В. А.</i> Особенности психологизма в повести Б. Пастернака «Детство Люверс»	78
<i>Иванова М. Д.</i> Специфика организации драматического действия в пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор».....	86
<i>Иовлева П. С.</i> Пасторальные черты в повести «Обертон» В. П. Астафьева	98
<i>Кулагина Е. А.</i> Религиозное сознание в романе В. А. Шарова «Будьте как дети»: образ Перегудова	108
<i>Мишина Д. И.</i> Стихотворение К. Н. Батюшкова «Бог»: особенности поэтики.....	117
<i>Овсянникова А. А.</i> «Душа с душою говорит»: идеал дружбы в философских сказках С. Г. Козлова.....	137
<i>Павлушкина О. М.</i> Герой и мир в повести В. П. Крапивина «Колыбельная для брата»	148
<i>Реутова М. А.</i> Синкретизм эпох в русской литературной антиутопии XXI века	156

<i>Савчук В. С.</i> Репрезентация образа Надежды Дуровой в повести Л. Чарской «Смелая жизнь»	168
<i>Селивановская Г. С.</i> Речевая характеристика персонажа: современные подходы к изучению	181
<i>Суворова М. М.</i> Интерьер в романе Марины Степновой «Сад»	188
<i>Федорова И. И.</i> Анализ способов перевода эмотивной лексики в произведении «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова	201

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ

УДК 821.161.1-1(Пушкин А. С.)

Бахтина Лидия Михайловна,

студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lidiabakhtina72@gmail.com

Ложкова Татьяна Анатольевна,

SPIN-код:4765-4922, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lozhkova@eka-net.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ЭПИГРАФА К РОМАНУ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество, поэтические жанры, роман в стихах, эпиграф, дискуссии, художественные функции, А. С. Пушкин.

АННОТАЦИЯ. В статье обосновывается необходимость специального исследования, позволяющего уточнить художественные функции главного эпиграфа к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Отмечается недостаточная проясненность целого ряда вопросов, связанных с его интерпретацией. Особое внимание уделяется проблеме авторства его текста. Согласившись с общепринятым мнением о том, что фрагмент французского письма, фигурирующий в качестве эпиграфа, сочинен самим Пушкиным и, следовательно, является поэтической фикцией, автор статьи отмечает наличие расхождений между исследователями по вопросу, является ли адресантом письма биографический автор романа, то есть сам А. С. Пушкин, либо это образ персонажа-инкогнито, особым

© Бахтина Л. М., 2023

способом введенный в сюжет романа и выполняющий особые художественные функции. Внимательно проанализировав обе точки зрения, автор статьи приходит к выводу об их недостаточной аргументированности. Попутно в статье обозначается и проблема анонимного адресата, того, кому письмо предназначено. Таким образом, в статье делается вывод о необходимости тщательного специального рассмотрения вопроса о роли главного эпитафия к роману А. С. Пушкина, без чего его понимание остается недостаточно полным.

Bakhtina Lidia Mihailovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Lozhkova Tatiana Anatolievna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

ARTISTIC FUNCTIONS OF THE EPIGRAPH TO THE NOVEL BY A.S. PUSHKIN “EUGENE ONEGIN”: TO THE FORMULATION OF THE PROBLEM

KEYWORDS: Russian poetry, Russian poets, poetic creativity, poetic genres, novel in verse, epigraph, discussions, artistic functions, A.S. Pushkin.

ABSTRACT. The article substantiates the need for a special study to clarify the artistic functions of the main epigraph to the novel by A.S. Pushkin “Eugene Onegin”. There is a lack of clarity on a number of issues related to its interpretation. Particular attention is paid to the problem of the authorship of his text. Agreeing with the generally accepted opinion that the fragment of the French letter, which appears as an epigraph, was composed by Pushkin himself and, therefore, is a poetic fiction, the author of the article notes the existence of discrepancies between researchers on the issue of whether the biographical author of the novel, that is, A. S. Pushkin, or it is the image of an incognito character, introduced in a special way into the plot of the novel and performing special artistic functions. Having carefully analyzed both points of view, the author of the article comes to the conclusion that they are insufficiently substantiated. Along the way, the article also

indicates the problem of an anonymous addressee, the one to whom the letter is intended. Thus, the article concludes that it is necessary to carefully consider the role of the main epigraph to the novel by A. S. Pushkin, without which his understanding remains insufficiently complete.

Прежде чем приступить к анализу художественных функций, которые выполняет эпиграф в романе «Евгений Онегин», мы должны осмыслить степень изученности данной проблемы в современном пушкиноведении, что позволит точнее определить степень актуальности избранной темы. В данной публикации мы хотим представить некоторые результаты проделанной нами работы.

В художественной структуре романа использованы эпиграфы двух типов: эпиграф ко всему роману и эпиграфы к отдельным главам.

Эпиграф к роману написан на французском языке: «Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire. Tiré d'une lettre particulière» [Пушкин 1978 : 5], причем автор, в силу сложившейся в начале XIX века языковой ситуации, не посчитал необходимым дать точный перевод. Мы даем перевод по академическому Собранию сочинений в 10 т.: «Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, — следствие чувства превосходства, быть может мнимого. Из частного письма. (Франц.)» [Пушкин 1978 : 522].

В пушкиноведении сложилась традиция называть эпиграф к роману «главным». Именно такое определение находим, например, у В. Набокова [Набоков 1998: 86]. Казалось бы, прежде всего, внимание исследователей должен привлечь к себе именно он. Однако у С. Г. Бочарова читаем следующее: «Все мы знаем эпиграфы к главам *Евгения Онегина*. Но — странное дело — меньше всего мы знаем главный эпиграф к роману. Меньше его замечаем и хуже помним, а если и замечаем, то недостаточно отдавая себе отчет в том факте, что это *единственный общий*

эпиграф, возглавивший весь роман *Евгений Онегин*» (курсив авт. — Л. Б.) [Бочаров 1995 : 212].

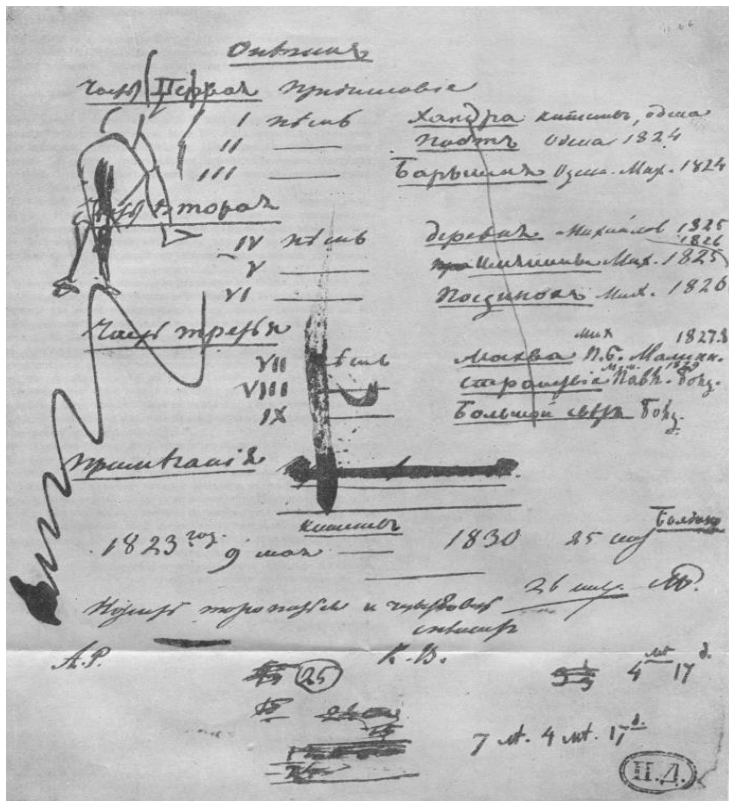
Прежде всего, внимание исследователей привлекает помета «Tiré d'une lettre particulière» (из частного письма). Кто автор этого «письма»? Кому оно было адресовано? Почему имена не обозначены? Из уважения к тайне личной жизни участников переписки? Или дело в том, что на самом деле автор и адресат выдуманы и никогда не существовали? Второе мнение явно доминирует в современном пушкиноведении. Исследователи практически единодушно утвердились в мысли, что текст эпиграфа принадлежит самому А. С. Пушкину: «Tiré d'une lettre particulière — это мистификация Пушкина. Он сам сочинил этот французский текст в конце 1823 г. в Одессе, по окончании первой главы «Онегина». Именно к 1-й главе и был вначале поставлен эпиграфом этот текст, при ее отдельной публикации в 1825 г. Однако в 1833 г. Пушкин повысил этот текст в значении, когда в первом полном издании «Евгения Онегина» изъясил его из 1-й главы и выдвинул впереди всего романа как общий эпиграф» [Бочаров 1995 : 212].

Отсюда вытекает вопрос, очень корректно поставленный С. Г. Бочаровым: «Согласимся, что это интригующий факт, и еще как следует не объясненный, — что знаменитому русскому роману в стихах предпослан в качестве философского и психологического ключа нарочито изготовленный автором и имитирующий подлинный документ (письмо) фрагмент французской прозы» [Бочаров 1995 : 212-213].

Обозначим основные аспекты научной проблемы, сформулированной С. Г. Бочаровым.

Во-первых, мы считаем необходимым поставить вопрос о принадлежности текста главного эпиграфа: Пушкин не обозначил имя автора письма, например, свое собственное или вымышленное, оставив его текст анонимным. Очевидно, что это не случайно. Рассматривая эпиграфы к отдельным главам, мы ясно видим общую закономерность: все тексты взяты из произведений других авторов, и все эти авторы названы. То есть, каждый эпиграф к отдельным главам связывает воедино три отдельных

элемента: автора произведения, из которого взят эпиграф, автора произведения, в котором эпиграф используется, и читателя. Эпиграф «Pétri de vanité...» связывает как минимум четыре элемента: предполагаемых адресата и адресанта «письма», автора романа, и лишь затем — читателя. Первое звено, таким образом, двусубъектно. Но кем оно представлено? Самим Пушкиным? Вымышленным адресантом?



[Пушкин 1935 : 248]¹

¹ Мы представляем автограф болдинского плана по изданию: Пушкин, А. С. [План издания «Евгения Онегина» 1830 г.] // Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. — Москва ; Ленинград : Academia, 1935. — С. 248. Далее: [Пушкин 1935 : 248]

Вопрос не так прост, как кажется на первый взгляд. Так, В. В. Набоков, проанализировав так называемый «болдинский план» романа, датированный самим Пушкиным 26-м сентября 1830 г. [Пушкин 1935: 248], обратил внимание на появление в его конце наряду с инициалами П. А. Вяземского, обозначающими авторство в эпиграфе к 1 главе, инициалов А. Р. На представленном ниже скане автографа отчетливо видно, что инициалы А. Р. и К. В. разделены горизонтальной чертой, очевидно, обозначающей какой-то текст, обозначенный схематично, чертой. Инициалы А. Р. написаны латиницей (это очевидно, поскольку кириллический вариант А. Р. вообще никак не может быть прочитан в данном контексте). Но к какой части романа относятся эти инициалы?

В. В. Набоков, комментируя интересующий нас фрагмент «болдинского плана», дает такую схему плана:

Примечания

1823 год 9 мая Кишинев — 1830 25 сент. Болдино.

26 сент А П [А. Пушкин]

И жить торопится и чувствовать спешит*

К[нязь] В[яземский]

А. П.**

7 ле[т] 4 ме[сяца]. 17 д[ней].

и делает следующее примечание: «Я предполагаю... что Пушкин поставил здесь свои инициалы, чтобы отметить французский эпиграф, ставший главным эпиграфом к роману, автором которого был сам Пушкин. Инициалы под русским эпиграфом (ставшим эпиграфом к главе) — “К[нязь] В[яземский]”» [Набоков 1998 : 72].

Как видим, инициалы А. Р., написанные в автографе латиницей, В. Набоков заменяет на кириллические А. П. Далее В. В. Набоков уверенно рассуждает следующим образом: «*Pétri de vanité.* — Исправления, сделанные в ПБ 8 и инициалы “А. П.”, заменяющие эпиграф в ПД 129, наталкивают на предположение, что эта цитата вымышленная, по крайней мере в ее

окончательном афористическом виде. Бессмысленно рассуждать, существовало ли когда-нибудь цитируемое “частное письмо”, а если существовало, то кто был его автором...” [Набоков 1998: 85].

В данном рассуждении В. В. Набоков не только уже не сомневается в том, о чем поначалу только предполагал (связь инициалов А. Р. с главным эпиграфом), но и не вполне добросовестно с научной точки зрения подменяет инициалы из «болдинского списка», написанные латиницей (А. Р.) на кириллические А. П., тем самым делая связь между ними и биографическим автором жесткой. Случайна ли эта явная натяжка? Полагаем, что нет, поскольку если учитывать эту тонкость, то придется искать ответ на вопрос: почему Пушкин обозначил в автографе «болдинского плана» инициалы латиницей — А. Р. ? Если они действительно относятся к французскому эпиграфу (что не очевидно), то это представляется логичным. Но тем самым не объективируется ли автор цитируемого письма, и не отделяется ли он от биографического автора романа? Это какой-то француз с инициалами А. Р. пишет другому французу? Следовательно, в текст романа особым способом вводится какой-то образ?

Далее, откуда появилась форма инициалов А. П. ? В. В. Набоков сам указывает источник — это известная под названием ПБ 8 беловая рукопись первой главы «Евгения Онегина», где в заглавии читаем:

Евгений Онегин.
Роман в стихах.
Сочинение А. П.....

По жизни так скользит горячность молодая
И жить торопится и чувствовать спешит
К. В.

Pas entièrement exempt de vanité il avait encore
de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même
indifférence les bonnes comme les mauvaises actions,
suite d'un sentiment de supériorité peut-être imaginaire.
Tire d'une lettre particulière [Цит. по: Пушкин 1937 : 544].

Как видим, после заглавия идут эпитафии, причем первым — текст Вяземского, а французский текст — после него с привычной пометой «Tire d'une lettre particulière». Но инициалы А. П. в данной рукописи явно относятся ко всему тексту главы и обозначают ее автора, они не имеют отношения к французскому эпитафю и даже отделены от него визуально строками Вяземского. Аналогичную подпись мы находим и в заключительной части «болдинского плана»: 26 сент. АП [Пушкин 1935 : 248]. Она явно относится ко всему тексту романа и обозначает инициалы его биографического автора — Александра Пушкина.

В. В. Набоков не хочет замечать этой тонкости и разворачивает собственную концепцию, суть которой состоит в том, что Пушкин просто подражает европейской традиции снабжать «легкомысленную традицию эпитафией философского толка» [Набоков 1998: 85], отсылая к произведениям Байрона, Вальтера Скотта, Шатобриана и других «талантливых сочинителей эпитафий». Исследователь находит в эпитафии Пушкина некоторые переключки, реминисценции с произведениями Никола де Мальбранша, Жан-Жака Руссо и даже «сквайра» Эдмунда Берка, которого, русский автор, в то время еще не владевший английским языком, даже не читал: «Скорее всего, он набрел на эту цитату в чем-нибудь альбоме и собирался использовать ее, возможно, намекая на читателей, не делающих “разграничения” между автором и его персонажами» [Набоков 1998 : 88]. Итак, по мнению В. В. Набокова, текст эпитафии к роману принадлежит его биографическому автору. Однако, напомним, что изначально В. Набоков только предполагал, что инициалы в «болдинском плане» относятся к главному эпитафю. В автографе плана нет ясных и несомненных признаков того, что это именно так. Какой текст обозначен горизонтальной чертой — мы действительно можем только предполагать, но не можем быть уверены в истинности своих предположений. Попутно обратим внимание на то, что в комментариях к академическому изданию романа 1978 г. в публикации текста «болдинского плана» инициалы А.Р. в конечном фрагменте отсутствуют:

Часть первая. Предисловие

I песнь Хандра. Кишинев, Одесса.

II Поэт Одесса 1824.

III Барышня Одесса. Мих. 1824.

Часть вторая.

IV песнь Деревня Михайлов. 1825.

V Именины Мих. 1825. 1826.

VI Поединок Мих. 1826.

Часть третья.

VII песнь Москва Мих. П. Б. Малинн. 1827. 8.

VIII Странствие Моск. Павл. 1829 Болд.

IX Большой свет Болд.

Примечания.

1823 год 9 мая Кишинев — 1830 25 сент. Болдино.

И жить торопится и чувствовать спешит К. В. 26 сент. АП

7 лет 4 месяца 17 дней.

[Пушкин 1978 : 485]

Возникает вопрос: почему Б. В. Томашевский, автор комментариев к данному изданию, убрал эти загадочные инициалы А.Р.? Не потому ли, что неясно, в каком контексте они фигурируют в «болдинском плане»?

Как помним, в первом издании первой главы «Онегина» эпиграф на французском уже есть, то есть пока он относится только к названной главе, но никаких инициалов после него нет [Пушкин 1825: XXIII]. Эпиграфом ко всему роману он становится в первом полном издании «Онегина» в 1833 г. Ю. М. Лотман так пишет об этом: «Эпиграф впервые появился в публикации 1825 г. и был отнесен к первой главе. Как эпиграф ко всему произведению — впервые в 1833 г., в первом отдельном издании ЕО. Помета “извлечено из частного письма” фиктивная, автор текста эпиграфа — П. Характеристика героя как “проникнутого тщеславием”», возвышающегося над уровнем посредственности и равнодушного к морали дает лишь одну из его возможных оценок, а не всестороннюю интерпретацию. В первом изда-

нии главы, вышедшем отдельной книжкой, эпиграф входил в полифоническое окружение. Рядом с ним выступали, освещая с иных точек зрения текст первой главы, “Разговор книгопродавца с поэтом” и “Предисловие”, в котором П, предвосхищая образ Белкина, являлся под маской постороннего издателя» [Лотман 1995 : 545]. Как видим, Ю. М. Лотман явно склонен интерпретировать автора текста эпиграфа, которого он уверенно обозначает инициалом П., как образ, перекликающийся с образом издателя «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина», обозначенного в тексте цикла инициалами А. П.

Но дело в том, что и в издании романа 1833 г. непосредственно после эпиграфа инициалов нет, он остается анонимным [Пушкин 1833: нен.]. Нет инициалов и в издании романа в 1837 г. [Пушкин 1837: нен.]. Так на чем основывает свою аргументацию Ю. М. Лотман? Кроме автографа «болдинского плана» загадочные инициалы А. Р. больше нигде не появляются, как и инициал П., который, по мысли Ю. М. Лотмана, призван обозначить подлинного автора французского письма, вернее, маркировать его образ. Как помним, инициалы А. П. мелькают только в беловой рукописи первой главы и обозначают автора всей главы, но в печатных изданиях писатель подписывается полным именем — Александр Пушкин.

Мы полагаем, что в данном случае Ю. М. Лотман, как и В. Набоков, допустил натяжку, провел искусственную параллель, произвольно объединив два разных произведения. В то же время, не соглашаясь видеть в анонимном авторе французского письма издателя, близкого издателю «Повестей Белкина» А. П., мы считаем заслуживающей внимания саму идею Ю. М. Лотмана о том, что анонимный автор французского письма — это особый образ, несущий в себе некий художественный смысл и требующий специального анализа.

Можно ли приписывать текст письма биографическому автору, то есть самом Пушкину, как это делает В. Набоков? Или все-таки мы имеем в данном случае дело с художественным образом, введенным в текст особым способом? Притом, мы не можем утверждать, что на этом количество возможных посредни-

ков между автором письма и автором романа (и, следовательно, читателем) истощается. В художественное пространство романа втягивается не только автор-инкогнито, но и не названный адресат,

Мы полагаем, что данный аспект научной проблемы, связанной с толкованием «главного эпитафия» к роману Пушкина, нуждается в дополнительном изучении. Мы не можем отрицать значимость проблемы авторства, так как, по нашему мнению, ее заложил сам А. С. Пушкин при создании эпитафия.

Литература

Бочаров, С. Г. Французский эпитаф к «Евгению Онегину»: (Онегин и Ставрогин) / С. Г. Бочаров // Московский пушкинист: Ежегод. сб. / Рос. АН. ИМЛИ им. А. М. Горького. Пушкин. комис. — Москва : Наследие, 1995. — Вып. I. — С. 212–250. — URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/mp1/mp1-2122.htm> (дата обращения: 24.03.2023).

Гуковский, Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г. А. Гуковский. — Москва : Гослитиздат, 1957. — 414 с.

Евгений Онегин, роман в стихах / Сочинение Александра Пушкина. — Издание третье. — Санктпетербург : В типографии Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1837. — II нен. + 310 стр. — URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8741> (дата обращения: 24.03.2023).

Евгений Онегин, роман в стихах / Сочинение Александра Пушкина. — Санктпетербург : В типографии Департамента народного просвещения, 1825. — XXII + 2 нен. + 60 стр. — URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8653> (дата обращения: 24.03.2023).

Евгений Онегин, роман в стихах / Сочинение Александра Пушкина. — Санктпетербург : В типографии Александра Смирдина, 1833. — VI нен. + 288 стр. — URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=8967> (дата обращения: 24.03.2023).

Кадилов, Р. Особенности рамочных конструкций романа «Евгений Онегин» / Р. Кадилов // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. — 2016. — № 7. — С. 511–519.

Кошкинко, И. В. Полифункциональность эпитафия в творчестве А. С. Пушкина : 10.01.01 : автореф. ... канд. филол. наук / Кошкинко И. В. ; Ин-т рус. лит. — Санкт-Петербург, 2004. — 23 с.

Лотман, Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс. Вводные лекции в изучение текста / Ю. М. Лотман // Пушкин : Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. — Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 1995. — С. 393–462.

Набоков, В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» : пер. с англ. / В. В. Набоков. — Санкт-Петербург : Искусство-СПБ : Набоковский фонд, 1998. — 925 с.

Пушкин, А. С. [План издания «Евгения Онегина» 1830 г.] / А. С. Пушкин // Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. — Москва ; Ленинград : Academia, 1935. — С. 248–250. — URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/selected/rup/rup-248-.htm> (дата обращения: 24.03.2023).

Пушкин, А. С. Евгений Онегин: Другие редакции и варианты / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 16 т. / А. С. Пушкин. — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. — Т. 6. Евгений Онегин. — С. 207–655.

Пушкин, А. С. Евгений Онегин : роман в стихах / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 16 т. / А. С. Пушкин. — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1937. — Т. 6. Евгений Онегин. — С. 1–205.

Пушкин, А. С. Евгений Онегин : роман в стихах / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 т. / А. С. Пушкин. — Ленинград : Наука, 1978 — Т. 5 : Евгений Онегин. Драматические произведения. — С. 5–184.

Францова, Н. В. Визуальная интерпретация системы эпиграфов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / Н. В. Францова // Синтез традиций и новаторства в литературе, языке и культуре («Фетовские чтения») : материалы Международной научной конференции, Курск, 28–29 июня 2019 года / под редакцией Е. М. Криволаповой. — Курск : Курский государственный университет, 2020. — С. 58–63.

Францова, Н. В. Система эпиграфов в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» как средство характеристики героя / Н. В. Францова // Чеховские чтения в Ялте : XXXIX Международная научно-практическая конференция, Ялта, 15–19 апреля 2019 года. — Ялта : ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник», 2020. — С. 57–68.

УДК 821.512.122-3(Щербаков Б. В.)

Бугак Милана Сергеевна,

студент, Восточно-Казахстанский университет им. Сарсена Аманжолова; 070002, Казахстан, г. Усть-Каменогорск, ул. 30-й Гвардейской дивизии, 34; milana.bugak.01@mail.ru

Мұлдықанова Диана Зұхрабқызы,

студент, Восточно-Казахстанский университет им. Сарсена Аманжолова; 070002, Казахстан, г. Усть-Каменогорск, ул. 30-й Гвардейской дивизии, 34; dianamuldykanova@gmail.com

Сидихменова Татьяна Ивановна,

кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры казахской, русской филологии и журналистики, Восточно-Казахстанский университет им. Сарсена Аманжолова; 070002, Казахстан, г. Усть-Каменогорск, ул. 30-й Гвардейской дивизии, 34; z.sidi@yandex.ru

ОСНОВНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Б. В. ЩЕРБАКОВА «ЗОЛОТЫМИ ТРОПАМИ ОСЕНИ»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: писатели-натуралисты, литературные жанры, литературные образы, литературные мотивы, образ природы, осень, семантика цвета, слуховые образы, метафоры, эпитеты, сравнения, средства художественной выразительности, осенний пейзаж, тропы.

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются средства художественной выразительности, способствующие созданию осеннего пейзажа в книге Б. В. Щербакова «Осенними тропами». Писатель при описании природы использует тропы, визуальные и аудиальные образы, что позволяет профессиональному натуралисту-орнитологу Щербакову свои наблюдения над жизнью природы представить читателю эстетически значимыми.

Bugak Milana,

East Kazakhstan University named after Sarsen Amanzholov, Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk,

Muldykanova Diana,

East Kazakhstan University named after Sarsen Amanzholov, Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk

© Бугак М. С., Мұлдықанова Д. З., 2023

Sidikhmenova Tatiana Ivanovna,

Candidate of Philological Sciences, senior lecturer of the Department of Kazakh, Russian Philology and Journalism, East Kazakhstan University named after Sarsen Amanzholov, Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk

THE MAIN MOTIVES AND IMAGES OF B.V. SHCHERBAKOV'S WORK “GOLDEN PATHS OF AUTUMN”

KEYWORDS: nature writers, literary genres, literary images, literary motifs, image of nature, autumn, color semantics, auditory images, metaphors, epithets, similes, means of artistic expression, autumn landscape, tropes.

ABSTRACT. The article analyzes the means of artistic expression that contribute to the creation of an autumn landscape in the book by B.V. Shcherbakov “Autumn paths”. When describing nature, the writer uses paths, visual and auditory images, which allows the professional naturalist-ornithologist Shcherbakov to present his observations on the life of nature to the reader as aesthetically significant.

Б. В. Щербаков — казахстанский писатель и ученый-орнитолог, в своих произведениях он умело сочетает научные наблюдения и художественное видение мира. Объектом исследования является произведение, включающее осенний пейзаж в книге «Золотыми тропами осени».

Цель исследования — рассмотреть средства художественной выразительности, отражающие особенности стиля писателя. Осенний мотив в творчестве любого писателя наиболее ярко выражается, присутствует обилие цвета, звука.

Цветовые определения выполняют в художественной литературе чаще всего следующие три функции: смысловую — персонаж раскрывается благодаря цвету, описательную — цветовые эпитеты привлекаются писателем, чтобы описание стало зримым; эмоциональную, определенным образом воздействующую на чувства читателя [Ковешникова 1984: 25].

В данной статье мы выделяем такие цвета, как желтый, черный и золотой. Именно эти цвета чаще всего встречаются в про-

изведении и оказывают большее влияние на читательское восприятие окружающей действительности. Чистые цвета:

Жёлтый: «она (тропа) усыпана желтыми листочками берез и осин»;

Черный: «словно черное полированное стекло», «десятками птичьих глаз смотрят на меня с кустов черные грозди ягод смородины»;

Золотой: «с первой непогодой, бурями и тягучими мелкими дождями унесет и смоем накопленное тишиной золото опадающего леса».

Оттенки зелёного:

Тёмно-зелёный: «в бинокль вижу сидящего на темно-зеленой пихте ворона»;

Бирюзовый: «играющему бирюзой под чистым небом».

Оттенки желтого:

Медно-золотистый: «мерное дыхание ветров, несущих запахи с медно-золотистых полей»;

Золотистый: «качнулась и отодвинулась золотистая прядь березы», «он смело погрузил передние ноги в золотистое колыхание вод».

Оттенки черного:

Черно-синий: «черно-синее крыло его отражает световой зайчик».

Оттенки коричневого:

Светло-шоколадный: «за ней показалась кустистая голова, которую несла огромная светло-шоколадная туша»;

Ржавый: «ржавыми иглами облетающих лиственниц».

Оттенки серого:

Сизый: «сквозь сизый дым сквозных осинников».

В начале произведения «Золотыми тропами осени» появляется желтый цвет. «Не передать очарование отцветших осенних лугов, мерное дыхание ветров, несущих запахи с медно-золотистых полей, легкий гомон лесов, теряющих свой наряд». Таким образом, он задает настроение повествованию.

Семантика цвета: Желтый цвет наиболее близок к свету. Он проявляется благодаря самому незначительному ослаблению

солнечных лучей. Он обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью, нежной прелестью. Желтый цвет производит безусловно теплое впечатление и вызывает благодушное настроение. В психологии он означает Солнце, свет и способствует радостным эмоциям, но также у данного цвета есть и негативное значение: он скучен и однообразен.

Наряду с желтым цветом автор использует золотой: «с первой непогодой, бурями и тягучими мелкими дождями унесет и смоем накопленное тишиной золото опадающего леса».

Семантика цвета: Золотой цвет — это роскошь, излишество, яркость, традиции. Многими золотой цвет воспринимается как сошедший с небес звездный свет. Отмечается, что данный цвет — символ всепрощения и способ преодолевать все препятствия. При описании осени практически невозможно обойтись без золотого цвета. Золотой цвет в произведении является основной волшебства обыденной природы, передаваемой писателем-натуралистом.

Автор ощущает себя частью окружающей действительности, ведёт диалог с природой: «Застрявшая в стремительной воде ветка кланяется, словно соглашаясь со всем, что говорит ей речка». Автор находится в единстве с объектами природы. Он непосредственно связан с природой, мы наблюдаем некую параллель между ними: «То и дело останавливаюсь, чтобы перевести дыхание». Двигается писатель и рядом «птицы скачут», «зайчик бьет».

При описании леса Щербаков неоднократно упоминает образы птиц: чёрная ворона, кедровка. Это закономерно, так как автор учёный-орнитолог. Птицы для него органическая часть окружающей среды. Об этом свидетельствуют сравнения, которые он использует: глаза вороны сравниваются с ягодой-черной смородины «с каменистых россыпей, достигающих ручья десятками птичьих глаз смотрят на меня с кустов черные гроздья ягод смородины».

Мироощущение автора выражается также в слуховых образах. Звук — маркер при описании природной жизни, он иллюстрирует атмосферу окружающей деятельности.

Определяя местоположение звука выделяются их два вида: фоновые и событийные звуки.

Фоновые звуки являются частью постоянного природного звукового пейзажа, они не привлекают к себе внимание никак не выделяются.

Под событийными или случайными звуками, мы понимаем звуки, разрывающие звуковую ткань фоновых звуков, событийные звуки привлекают к себе внимание слушающего.

Если доминируют фоновые звуки — это значит, что природный звук активно овладевает пространством, если же основу составляют событийные звуки, то есть в некотором роде уникальные, не типичные для рассматриваемой среды, можно почувствовать «прозрачность» звуковой среды лишенной постоянного фона. [Трубецкой 1960: с. 48]

Фоновые звуки: звуки ветра «мерное дыхание ветров», звуки реки «внизу в разрезах гор монотонно шумят быстрые реки», «соглашаясь со всем, что говорит ей речка», звуки трав «шелест пожелтевших трав», звуки леса «легкий гомон лесов», звуки птиц «шорох крыльев лесных птиц».

Событийные звуки: «треснул сук», звук «ударившейся оземь переспевшей кедровой шишки».

Реакция автора на звуковые образы: «вслушиваюсь в чуткий простор», «вслушивался в шорох». [Щербаков 1983: с. 123]

Кроме того, в сюжете присутствуют немые образы: «дремлют немые распадки и птицы молча вспыхивают светлыми крылышками», «зверь бесшумно брел по тропе, легко переставлял сильные угловатые ноги». Автор использует данный прием для передачи нам внутреннего чувства спокойствия, умиротворения.

Писатель использует при описании природы прием олицетворение: «дыхание ветра», «тропа бежит вверх», «дремлют распадки», «ветка кланяется», «говорит речка», «спускалась осень».

Большое место занимают в тексте метафоры: «гомон лесов», «сумрачные хороводы», «солнечный зайчик», «золотистая прядь», «кустистая голова», «искристые капли», «солнечные нити».

Важную роль при воспроизведении пейзажа играют эпитеты: «чуткий простор», «немые распадки», «лёгкий мрак», «чистое небо», «осенняя грусть», «светлые воспоминания».

Сравнения у Б. Щербакова живописны и достоверны в деталях: «он ещё ниже нагнул тяжёлую голову, задержал губами, зафыркал будто сдувая упавшие на воду листья». «Он шел уныло опустив голову, будто озадаченный чем-то и недовольный. «С горных перевалов спускалась осень такими же узкими и гибкими лесными тропами, как и эта, по которой пришел я» [Щербаков 1983: 123].

При описании осени писатель-натуралист Борис Щербаков использует практически всю палитру средств художественной выразительности: цветовую гамму, звуковые образы, различные тропы, что свидетельствует о высоком художественном уровне его текстов.

Литература

Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 502 с.

Брагина, А. А. «Цветовые» определения и формирование новых значений слов и словосочетаний / А. А. Брагина // Лексикология и лексикография. — Москва : [б. и.], 1972. — С. 73–104.

Бритиков, А. Ф. Поэтика и смысловая роль пейзажа. Шолоховское чувство природы / А. Ф. Бритиков. — Москва ; Ленинград : Наука, 1964. — 203 с.

Галантер, Б. Е. Живопись словом. Вещь. Пейзаж / Б. Е. Галантер. — Москва : Наука, 1974. — С. 192–194.

Горбачевич, К. С. Словарь эпитетов русского языка / К. С. Горбачевич, Е. П. Хабло. — Москва : Наука, 1979. — 567 с.

Горгорова, Ю. В. Звуковой ландшафт как элемент образа / Ю. В. Горгорова // Актуальные проблемы науки и техники. — Ростов-на-Дону : Донской государственный технический университет, 2021. — С. 173–174.

Журавлев, А. П. Звук и смысл / А. П. Журавлев. — Москва : [б. и.], 1981. — 252 с.

Ковешникова, Е. В. Эстетическая значимость цвета / Е. В. Ковешникова. — Москва : МГУ им. М. В. Ломоносова, 1984. — 152 с.

Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский ; Российский государственный гуманитарный университет. — Москва : [б. и.], 1994. — 136 с.

Миронова, Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей / Л. Н. Миронова. — Минск : Беларусь, 2003. — 150 с.

Петрова, О. Н. Принципы анализа художественного произведения : пособие по русской литературе для старшеклассников / О. Н. Петрова. — Москва : СпортАкадем-Пресс, 2006. — 601 с.

Савельева, В. В. Художественный мир и художественный текст / В. В. Савельева. — Алма-Ата : Дайк-Пресс, 1996. — 191 с.

Тимофеев, Л. И. Теория литературы / Л. И. Тимофеев. — Москва : Учпедгиз, 1948. — 384 с.

Трубецкой, Н. С. Основы фонологии / Н. С. Трубецкой. — [Б. м.] : Изд-во Иностранной лит-ры, 1960. — 372 с.

Щербаков, Б. В. Золотыми тропами осени / Б. В. Щербаков. — Алма-Ата : Кайнар, 1983. — 128 с.

УДК 821.161.1-32(Екимов Б.)

Вагапова Анжелика Марсовна,

SPIN-код: 3456-7663, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; angelikamarsovna@mail.ru

Тагильцев Александр Васильевич,

SPIN-код: 6057-6073, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; bf110zer@yandex.ru

ПОЗДНИЕ ВЕРСИИ «ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ» (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Б. ЕКИМОВА)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, малая проза, «деревенская проза», традиционалистская проза, реалистические традиции, Б. Екимов.

АННОТАЦИЯ. Цель данной статьи состоит в том, чтобы выявить феномен современной «деревенской прозы» на материале малой прозы Б. Екимова. Утвердившееся во второй половине XX века литературное течение исследовало процесс разрушения деревенского мира, а вместе с ним и вековых традиций, служащих нравственным ориентиром для человека. Проступающие черты утопии миромоделирующих проектов писателей-«деревенщиков» во многом предрешили судьбу течения. Творчество Бориса Екимова в данном контексте представляет особую художественную ценность: преодолевая черты утопии, автор остается в рамках течения «деревенской прозы».

Vagapova Angelica Marsovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Tagiltsev Alexandr Vasilyevich,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

© Вагапова А. М., 2023

LATER VERSIONS OF “VILLAGE PROSE” (BASED ON THE MATERIAL OF B.EKIMOV'S CREATIVITY)

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, short prose, “village prose”, traditionalist prose, realistic traditions, B. Ekimov.

ABSTRACT. The purpose of this article is to identify the phenomenon of modern "rustic prose" based on the material of B.Ekimov's short prose. The literary trend established in the second half of the XX century explored the process of destruction of the village world, and with it the age-old traditions that serve as a moral guideline for a person. The emerging features of the utopia of the world-modeling projects of the "hillbillies" writers largely predetermined the fate of the current. Boris Ekimov's work in this context is of particular artistic value: overcoming the features of utopia, the author remains within the framework of the current of “village prose”.

«Деревенская проза» как литературное течение считается характерным явлением в русской прозе на рубеже 1960–1970-х годов. Литература как явление, чутко реагирующее на перемены в жизни общества, всегда отражала идейные и духовные поиски человека. Появление во второй половине XX века нового течения — тоже закономерность. Духовная атмосфера семидесятых годов отличается идеологическим застоем, разочарованием в утопическом проекте социалистического реализма, активными художественными поисками, борьбой с официозными социалистическими догмами, противоречивостью литературного процесса. «Эпоха социально-политического “застоя” была в этом смысле эпохой глубокой обеспокоенности истоками» [Аверьянов <http>] — справедливо отмечает современный исследователь.

«Деревенская проза» провозгласила своим манифестом возрождение традиционной нравственности, выросшей из укромного мира русской деревни. Целая плеяда писателей (Василий Белов, Александр Солженицын, Виктор Астафьев, Валентин Распутин и др.) в этот период отважно приняли вызов отстаивать ценности мужицкой Руси. В позабытой крестьянской культуре, по мнению писателей-«деревенщиков», сокрыта гармоничная

модель миропорядка, которая способна стать опорой для современного поколения. В традиционном укладе жизни предков заложены основы мудрого мироотношения, восходящие своими корнями к заповедям Божиим.

Диссонирующие с авангардистскими идеями технико-эстетической картины будущего, «деревенщики» видели перспективу развития в восстановлении прежнего, сохранении и утверждении в настоящем истинных корней русского человека. Деревня в этом смысле являлась тем макро- и микрокосмосом, в котором сосредоточены координаты человека и судьбы его природного дома — Деревни. Обращение к прошлому мыслилось как шаг вперед, а слепое следование современным тенденциям, суете, отказ от малой родины, пренебрежение родовыми традициями, означало неминуемый геноцид русской духовности. Задача художника, таким образом, была сопоставима с миссией проводника или праведника, указующим путь современников к обретению утраченного лада. Об этом свидетельствуют слова одного из главнейших представителей течения «деревенской прозы» В. Распутина: «...в своей работе мы исходим из воспитательных и духовных целей, которые могли бы иметь более или менее обширное воздействие. Художника можно сравнить с проводником, указующим не приблизительные, а правильные пути. Это уж дело публики — следовать или не следовать им, но художнику неплохо было бы знать их безошибочно» [Распутин 1974: 154].

Усиливающееся дидактическое начало в прозе «деревенщиков» послужило одним из предвестий кризиса литературного течения. Те из критиков, кто и прежде видел в «деревенской прозе» сентиментальные воспоминания писателей о прошлом крестьянской Руси, наивные лубочные зарисовки, не смогли не отметить проступающее назидательное начало в «деревенской» литературе. Более того, в прозе отчетливее стали слышаться утопические мотивы; миф о поиске земли обетованной исчерпал свое художественное влияние на сознание читателей. «Деревенская проза» конца 1970-1980-х годов признает несостоятельность своих надежд: разрыв между стремительно развивающейся

ся современностью и консервативным прошлым становится непреодолимым. «Страстное желание “дотянуть” жизнь до идеала через ее перестройку» [Цветов 1985: 6] оказывается опростовато самим ходом временем.

Культурная ситуация рубежа XX–XXI веков вновь отмечает рядом литературных дискуссий, вызванных, прежде всего, неоднородностью литературных направлений, господствующих в этот период. На первый план выходят такие направления актуальной прозы, как неотрадиционализм, новый реализм, неосентиментализм, транссентиментализм и, безусловно, модернизм. Опубликованная в литературной газете в 1990 году статья Виктора Ерофеева «Поминки по советской литературе» как будто вскрывает тупики «деревенской прозы». Автор утверждает, что данная литература «стала больше разоблачать, проклинать, чем возвеличивать», язык «деревенской прозы» «перегружен диалектизмами, но в то же время высокопатетичен», и самое главное, — писатель говорит о безвкусном апокалиптическом тоне «деревенщиков», и назидающем «гиперморализме». Отсюда вывод писателя о том, что гибель «деревенской прозы» неминуема: «это счастливые похороны, совпадающие по времени с похоронами социально-политического маразма, похороны, которые дают надежду на то, что в России, традиционно богатой талантами, появится новая литература, которая будет не больше, но и не меньше, чем литература» — заключает Виктор Ерофеев [Ерофеев [http](#)].

В противовес всему, разочарование в идее глобализма, постепенный выход из рамок общественного внимания постмодернизма способствовали возбуждению читательского интереса к реалистической традиции. Возникший на его базе неотрадиционализм, несомненно, апеллирует к опыту писателей «деревенщиков». Современными «деревенщиками», среди которых особенно выделяют Бориса Екимова, Владимира Личутина, Алексея Варламова, Тимура Кибирова, Татьяну Москвину, Андрея Дмитриева, были унаследованы, с одной стороны, художественные приёмы старшего поколения данной группы писателей, с другой стороны, в современной «деревенской прозе» мы

находим совершенно новое, более усложненное понимание традиции.

Отлично усвоив уроки старших «деревенщиков», новое поколение писателей модифицирует конструктивные принципы традиционалистской прозы, оставаясь преданными своей главной художественной задаче — утверждению вечных ценностей. Прежде всего, изменения обнаруживаются в **ослаблении дидактического звучания прозы**. Монологичное слово писателя-пророка трудно сживается с современным читательским восприятием, привыкшему к диалогу сознаний и сотворчеству автора и читателя в постмодернистской литературе. В современной «деревенской прозе» автор предстает скорее добрым собеседником, нежели строгим учителем-наставником.

Второй отличительной чертой прозы писателей-неопочвенников является **оптимистическое звучание новой литературы**: художественный проект «деревенской прозы» больше не ставит своей целью миромоделирование, реконструкцию деревенского мира в нынешних условиях, а значит, и не подвергает себя риску встать на путь утопии. Прогресс больше не мыслится как техногенная, душе-истребительская дьявольская машина, а прошлое деревенской жизни не идеализируется, в нём обнаруживаются значительные социальные прорехи, образы деревенских крестьян-тружеников не возводятся в канон, главными героями современной «деревенской прозы» всё чаще становятся обычные живые люди, которым свойственно заблуждаться, совершать ошибки. И тем не менее, это люди глубокой нравственности. Подчеркнем, что в поздних и классических версиях «деревенской прозы» конфликт остаётся, непременно, нравственным.

Изменение восприятия «деревенской прозы» от исторически обусловленной попытки читателя уйти в мир лада и гармонии, скрыться от бесчеловечных давлений обстоятельств в березовых рощах малой родины, до жажды духовного очищения закрепляет за ней роль «кафедры» совести. Современный читатель с большим желанием извлекает из поздней «деревенской прозы» уроки милосердия, благочестия, христианской мудрости.

Творчество современного волгоградского писателя Бориса Екимова, или, как часто его называют критики, последнего «деревенщика», пронизано любовью к родному краю, глубоким уважением к людям, населяющим его, беспокойством за судьбу затерянных и опустевших деревень, живописными картинами донских хуторов. В малой прозе писателя сосредоточение добра, деятельной любви, прославление труда и заповедей Божьих. В героях Екимова часто замечаешь проступающие черты распутинских и астафьевских персонажей. Критерий совестливости в их оценке является решающим. И все-таки, вопрос о судьбах героев Екимова решается иначе: своеобразный финал рассказов и повестей свидетельствует о более сложном, неоднозначном восприятии писателем динамичной реальности.

Так, в рассказе «Возвращение» (1998) [Екимов 2016: 319] судьба одинокой пожилой женщины — бабы Нади очень напоминает историю непростой жизни солженицынско́й Матрены (примечательно, что именно рассказ «Матренин двор» предваряет возникновение течения «деревенской прозы»). У обеих героинь была сложная молодость, которая, однако, не сломила их духовный стержень, подпитывающий уже немолодое тело на тяжелые домашние тяготы. Образ многострадальной русской женщины рисуется авторами так же в общих чертах: она традиционно праведна, трудолюбива, благодушна, бескорыстна. Матрена и Надя по-своему являются центром духовного притяжения для односельчан («В пору зимнюю или ранней весной, когда свои припасы на исходе, а до смерти захочется вдруг сладкой тыквенной каши, горькой редечки или жгучего перца <...>, — куда правиться... к бабке Наде. Там уж точно не будет отказа и скупых отговорок <...>. Баба Надя ли, баба Надежда — она и есть “надежда”» [Екимов 2016: 319]). И вместе с тем, Матрёна и баба Надя остаются как бы одиноки в своей избушке-«храме»: дома их обветшали, подстать хозяйкам («Домик у нее — хозяйке под стать — ветхая скворечня» [Екимов 2016: 319]), их аскетичный образ жизни исключает праздность и легкомыслие.

«Живыми мощами» именует автор бабу Надю не случайно: в хрупком теле, «иссохших плетях рук», «узких худых плечиках»

теплится большое светлое сердце, способное обогреть своей заботой и лаской целое село: «Она (баба Надя) — для всех» [Екимов 2016: 319]. Обе героини несут на себе особый тяжелый крест — праведность — решение вести образ внутренней и внешней жизни, соответствующий Христову закону. От этого же и «страдают» обе героини: Матрена от доброты, Надя — от ненарочной простодушности. По привычке не заперев двери на замок, из дома бабы Нади крадут все иконы. Пропажа икон — кульминация рассказа, предвещающая скорую гибель героини, ибо иконы эти спасительны, «родные души» её, предостерегающие от всех бед жизненных: «В переднем углу — божница: Спаситель и Богоматерь, Никола, Иоанн Златоуст. Иконы старинного письма, староверские, от дедов. Они и во тьме светят. А когда погожий день заглянет в окошко или лампочка вспыхнет, тогда сразу праздник: густая киноварь, медовая желтизна, лазурь — иконы словно новехонькие. И будто раздвигаются стены. Не хатка, а храм Господний» [Екимов 2016: 322]. За страстными молитвами к этим иконам прошла непростая жизнь Надежды. И теперь их нет, а значит, ушла часть души Надежды, срастившаяся молитвами с иконами.

В отличие от рокового финала «Матрениного двора», исход ситуации в рассказе «Возрождение» звучит более оптимистично: принятая на погост маленькая девочка, «рисует» для бабушки Богородицу. Лик святой является девочке в минуты отчаяния, когда теряется надежда на возможность воплотить на листе Пресвятую. Настоящее чудо свершилось в момент, когда две чистые, по-детски наивные души соединились, чтобы явить образ Божий во имя спасения: «И на одной из досок, той, что висела справа, девочке почудился живой образ. Боясь спугнуть это зыбкое видение, она подалась вперед, чтобы взглядеться пристальнее. И увидела отчетливо, ясно, среди зыби линий лик женщины. Он проступал все отчетливей: мягкий рисунок лица, складки большого платка, лицо обрамляющего, выпростанные из платка руки, бережно держащие спеленутого младенца» [Екимов 2016: 336–337].

Подчёркнутая нравственная проблематика рассказа усиливается за счет не ослабевающих религиозных тенденций, свойственных «деревенской прозе» в целом. Автор фокусирует внимание читателя на способности сопереживать ближнему, видя в этом спасительное начало. Таким образом, в лице героя-Спасителя современный писатель-«деревенщик» воплощает обычного человека с «живой» душой, способного сострадать, разделять боли и горечи другого, равнодушного к несчастью других. Неизбежно уйдет старая Русь, многое позабудется, но останется то, что мы унаследовали от нашего рода и то, что мы вырастили в душах подрастающего поколения. Ответственность за будущее, следовательно, возлагается на духовное самостояние русского человека. В поздних версиях «деревенской прозы» онтологический подход контаминирует с религиозным, о чем свидетельствует их подчеркнутое влияние на историософию и эстетику традиционализма.

Ретроспективный характер прозы Екимова мыслится самим писателем, прежде всего, как возвращение к истокам. Это духовный процесс, не требующий атрибутики, следовательно, в парадигме писателя не локус определяет мировоззрение человека, а та система мироотношения, которая прочно утвердилась в русской национальности. Деревня же в этом смысле является первосвидетельницей зарождения русской ментальности. Программа духовности в «деревенской прозе» конца XX века выходит за рамки деревни. Примечательно, что сам Б. Екимов не считает себя «деревенщиком», о себе он говорит просто: «Я русский писатель» [Екимов 2016: 7].

Актуальность изучения проблемы течения «деревенской прозы» подтверждается рядом научно-исследовательских работ, рассматривающих современную «деревенскую» литературу, преимущественно, в стратегии «исповеднического автобиографизма», в рамках которого разворачиваются известные штудии А. Мартазанова, А. Большева и др. Критические работы последнего десятилетия все чаще поднимают вопрос о состоянии «деревенской прозы» на рубеже XX–XXI веков, отмечая уникальный характер преемственности художественных принципов

старших «деревенщиков» и существенно нового переосмысления традиционалистской прозы современными писателями. Безусловно, интерес к «деревенщикам» позволил на определенное время отойти читателю от клишированной ортодоксальной советской литературы в пользу свежего звучания новой прозы. Сегодняшние «деревенщики» умело учитывают вкусы массового читателя, ориентированы на диалог с ним, проводят параллели с классиками данного течения, и вместе с тем, модифицируют некоторые конструктивные принципы, что позволяет прийти к неоднозначным выводам о литературной судьбе течения в XXI веке.

Литература

Аверьянов, В. В. Традиция и традиционализм в научной и общественной мысли России (60-90-е годы XX века) / В. В. Аверьянов. — URL: <http://articles/excelion.ru/science/filosofy/51405186.html> (дата обращения: 18.04.2023).

Белая, Г. А. Литература в зеркале критики: современные проблемы : моногр. / Г. А. Белая. — Москва : Советский писатель, 1986. — 368 с.

Дедков, И. На вечном празднике жизни / И. Дедков. — URL: <https://vorlit.ru/article/na-vechnom-prazdnike-zhizni/> (дата обращения: 15.04.2023).

Демина, Л. И. Традиции в современной русской деревенской прозе / Л. И. Демина. — URL: http://www.rusnauka.com/30_IAN_2017/Philologia/8_228907.doc.htm (дата обращения: 12.04.2023).

Екимов, Б. П. Возвращение: рассказы о живой жизни / Б. П. Екимов. — Москва : Ника, 2016. — 352 с.

Ерофеев, В. Поминки по советской литературе / В. Ерофеев. — URL: <https://studfile.net/preview/9472211/page:4/> (дата обращения: 20.04.2023).

Ковтун, Н. В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н. В. Ковтун ; Сиб. федер. ун-т. — Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009. — 494 с.

Ковтун, Н. В. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI веков / Н. В. Ковтун. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patriarhalnyy-mif-v-traditsionalistskoj-proze-rubezha-hh-hhi-vekov> (дата обращения: 16.04.2023).

Ковтун, Н. В. Русская традиционалистская проза XX–XXI веков: генезис, мифопоэтика, контексты : учеб. пособие / Н. В. Ковтун. — Москва : Флинта : Наука, 2017. — 600 с.

Лейдерман, Н. Л. Русская литература XX века : программно-методическое руководство для лицеев, гимназий, колледжей гуманитарного профиля / Н. Л. Лейдерман, Н. В. Барковская, М. Н. Липовецкий ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : [б. и.], 1995. — 104 с.

Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература: 1950–1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. — Москва : Академия, 2003. — Т. 2 : 1968–1990. — 688 с.

Распутин, В. Что в слове, что за словом? / В. Распутин. — Иркутск : Вост.-Сиб. кн. изд-во, 1974.

Солженицын, А. Матренин двор / А. Солженицын. — URL: <http://lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/matren.txt> (дата обращения: 18.04.2023).

Смирнов, И. П. Оправдание нации культурой как основа историософии Г. П. Петрова / И. П. Смирнов. — URL: <file:///C:/Users/Z/Downloads/opravdanie-natsii-kulturoy-kak-osnova-istoriosofii-g-p-fedotova.pdf> (дата обращения: 13.04.2023).

Тимофеев, А. «Новые традиционалисты» как будущее русской литературы / А. Тимофеев. — URL: <https://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/novye-tradicionalisty-kak-budushchee-russkoy-literatury-2> (дата обращения: 18.04.2023).

Цветов, Г. Тема деревни в современной советской прозе / Г. Цветов. — Ленинград : ЛГУ, 1985.

УДК 821.111-31(Эджуорт М.)

Говоркина Анна Юрьевна,

SPIN-код: 8480-2495, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; asyagovorkina@yandex.ru

Макарова Людмила Юрьевна,

SPIN-код: 1834-1058, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; zepelin2302@yandex.ru

ПРАВЫ И ОБЫЧАИ ПАТРИКА РЭКРЕНТА В РОМАНЕ МАРИИ ЭДЖУОРТ «ЗАМОК РЭКРЕНТ»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: английская литература, английские писательницы, литературное творчество, литературные жанры, литературные образы, романы, хронотоп замка, система характеров, культурные традиции, литературные герои, ирландские помещики, Мария Эджуорт.

АННОТАЦИЯ. Предметом рассмотрения в докладе являются нравы и обычаи ирландских помещиков на рубеже XVIII — XIX вв., какими они представлены в сюжете романа Марии Эджуорт «Замок Рэкрент». В произведении дана ироническая оценка нескольких поколений ирландских землевладельцев, чье неумелое управление поместьем привело к печальным последствиям. Роман повествует о переходной эпохе: отмирают старые нравы и меняется положение землевладельцев, уходит в прошлое изжившее свой век управление поместьями, а на смену ему приходит новый, буржуазный тип отношения к собственности, а вместе с тем и новые для ирландских земель реалии, тесно связанные с зависимостью от Англии. В ходе анализа образов помещиков из рода Рэкрент обращено внимание на их отношение к замку, земле, арендаторам, семейным узам. Размышления над характерами наследников Рэкрент привели к выводам об отмирании древнейших ирландских tradi-

© Говоркина А. Ю., 2023

ций, об искажении представлений о семейных ценностях, гостеприимстве, жизненном укладе.

Govorkina Anna Yuryevna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Makarova Ludmila Uryevna,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

THE MORES AND CUSTOMS OF PATRICK RACKRENT IN MARIA EDGEWORTH'S NOVEL “CASTLE RACKRENT”

KEYWORDS: English literature, English women writers, literary creativity, literary genres, literary images, novels, castle chronotope, character system, cultural traditions, literary heroes, Irish landowners, Maria Edgeworth.

ABSTRACT. The subject of the report is the manners and customs of the Irish landowners at the turn of the 18th — 19th centuries, as they are presented in the plot of the novel “Castle Rakrent” by Maria Edgeworth. The work gives an ironic assessment of several generations of Irish landowners, whose mismanagement of the estate led to sad consequences. The novel tells of a transitional era: the old customs are dying off and the position of landowners is changing, the obsolete management of estates is becoming a thing of the past, and it is being replaced by a new, bourgeois type of attitude to property, and at the same time new realities for Irish lands, closely related to dependent on England. In the course of the analysis of the images of landowners from the Rakrent family, attention is drawn to their attitude to the castle, land, tenants, and family ties. Reflections on the characters of Rakrent's heirs led to conclusions about the withering away of the most ancient Irish traditions, about the distortion of ideas about family values, hospitality, and way of life.

Мария Эджуорт (1767–1849) — яркая представительница ирландской литературы конца XVIII — первой половины XIX в. Роман Марии Эджуорт «Замок Рэкрент», написанный в 1800 году, стал одним из первых региональных в Великобритании и оказал

влияние на развитие жанра исторического романа в творчестве Вальтера Скотта, с которым писательница вела многолетнюю переписку. Однако роман М. Эджуорт, посвященный Ирландии, повествует в большей степени о нравах, чем об истории, хотя и исторический план в «Замке Рекрент» тоже важен.

В основу сюжета произведения положены события, связанные с общественной ситуацией в Ирландии до 1782 года. В 1782 году была принята конституция, представлявшая собой серию правовых изменений, в результате которых в стране начал действовать парламент, подчиненный английской короне.

Роман посвящен переходной эпохе в истории страны: конец XVIII столетия в Ирландии ознаменован тем, что отмирали старые нравы и прежнее положение землевладельцев, уходило в прошлое, изжившее свой век управление поместьями, а на смену ему пришел новый тип управления, новые нравы, а вместе с тем и новые для ирландских земель реалии, тесно связанные с зависимостью от Англии. Благодаря роману «Замок Рекрент» и другим произведениям, писательская деятельность Марии Эджуорт определяется критиками и исследователями как служение общественным и национальным интересам Ирландии и Соединенного Королевства, сопоставимое с литературным трудом Вальтера Скотта, выразившего в своих романах уважение к народным традициям Шотландии.

Повествование в романе Марии Эджуорт «Замок Рэкрент» ведется от лица дворецкого Тэди Кверка. Он становится хроникером всех важнейших событий в истории нескольких поколений владельцев замка Рэкрент. Дворецкий является связующим звеном между поколениями. Тэди был свидетелем ухода из жизни трех наследных владельцев замка Рэкрент: в период его службы в последние десятилетия XVIII века менялась общественная ситуация, отмирали нравы старой эпохи и зарождались новые. Тэди является представителем прошлого поколения, он негативно относится к происходящим переменам, и судьба его, как и судьба его господ, печальна. Со смертью последнего представителя рода Рэкрент дворецкий становится никому не нужным, одиноким стариком, брошенным собственным сыном. Те-

перь Тэди может лишь вспоминать с гордостью и сожалением об уходящих в прошлое традициях, оставаясь преданным своим господам до последнего: «...как жил я, так и умру, честью и правдой служа семейству» [Эджуорт, 1972].

Рассмотрим быт в замке Рэкрент и его изменения с течением времени. Важно отметить, что образ замка является ключевым в произведении, поэтому замок Рэкрент вынесен в заглавие романа. В Рэкренте и его окрестностях происходят все события, которые показаны глазами героя-повествователя, за пределы замка и близлежащих угодий он не перемещается, локальностью обусловлен его взгляд на события. Вспомним, что за пространственным образом замка ко времени написания романа Марией Эджуорт уже закрепились определенная литературная традиция. М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» пишет: «К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий — «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола — «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.)» [Бахтин, 1975]. Но ожидания читателя в связи с вынесенным в заглавие образом замка нарушаются: роман Марии Эджуорт нельзя отнести к готическому роману с мрачным, таинственным сюжетом. Замок Рэкрент лишь отдаленно напоминает замки прославленных феодалов, описываемых в готическом романе. Феодалские нравы уже потеряли свою жизнеспособность и уходят в прошлое, уже в прошлом их былое величие, в настоящем же эти нравы воспринимаются, как устаревшие и даже порочные. Поэтому вынесенный в заглавие образ замка Рэкрент овеян иронией, ведь в сюжете воспоминаний замок раскроется как часть уходящей эпохи с ее отжившими нравами, освещенными в ироническом ключе: читатель знакомится с воспоминаниями «старого невежи дворцового» об ушедшей эпохе некогда величия его господ.

По определению М. М. Бахтина, «замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок — место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур про-

шлого...»[Бахтин, 1975]. И в начале повествования в замке Рэкрент мы видим достаток во всем, богатство и изобилие. Вступив в наследство, приняв фамилию Рэкрент, сэр Патрик живет «на широкую ногу». Обратим внимание на имя героя. Патрик — это традиционное ирландское имя, известное со времен христианизации страны, поскольку покровителем Ирландии является святой Патрик. Имя Патрик образовано от латинского *patricius* или греческого *patrikios* — «патриций», что в буквальном смысле означает «благородный», «из благородного сословия», образовано от слова *patres* — «отцы», «члены Сената», люди высокого социального класса. Однако сокращенный вариант, Пэдди, отличается по смысловой нагрузке от полного имени Патрик. В статье «Стереотипы восприятия Ирландии и Ирландцев в британской прессе XIX века» С. Ю. Кузнецова пишет: «Слово «Paddy» (Пэдди), сокращенная форма популярного ирландского имени Patrick (Патрик), стало нарицательным для ирландцев со второй половины XVIII века и имело пренебрежительный оттенок, особенно, в устах англичан. Пэдди — безалаберный и безответственный пьяница, неумеха, лентяй и бедняк, в добавление ко всему обладающий бунтарским характером» [Кузнецова, 2010]. Полагаем, что Мария Эджуорт сознательно наделяет первого владельца замка именем, за которым закрепились столь различные значения. Благодаря этому в сюжете романа вскрывается противоречивость нравов хозяина замка. С одной стороны, сэр Патрик ассоциируется со святым Патриком, духовным отцом ирландского народа, он является отцом семейства Рэкрент, благородным феодалом, радушным хозяином. И таким сэр Патрик предстает в собственных глазах и во взгляде Тэди. С другой стороны, сэр Патрик во многом ведет себя как Пэдди, в его нравах обнаруживаются всевозможные пороки ирландцев, какими их представляли англичане. И выходит, что сэр Патрик претендует слыть рачительным хозяином, славным владельцем замка и родоначальником, но на самом деле, по свидетельству Тэди, оправдывает все далеко не лестные представления о безнравственности и нерадивости ирландцев. Особенно

ярко эта двойственность Патрика Рэкрента проявляется в приверженности ирландской традиции устраивать пиры.

Теди с гордостью описывает пиры, которые регулярно проводились в замке и принесли хозяину славу. Замок, привлекавший внимание большого числа гостей, может ассоциироваться с традиционным ирландским заезжим домом. В монографии «Мифы и общество древней Ирландии» Г. В. Бондаренко посвящает целую главу традиции гостеприимства и заезжим домам. Исследователь обращает внимание на то, что хозяин не имел права отказать пришедшим в ночлег в его доме, и заезжий дом часто ассоциировался с огнем, горящим котлом, то есть местом пира, изобилия. Кроме того, отношению к дому в целом, как и к родине, сравнивалось с отношением к матери. Все эти представления сформировались в ирландской культуре еще с древнейших времен, когда сильны были верования в богиню-мать, чье тело является родной землей [Бондаренко, 2022].

Согласно обычаям ирландцев и в традиционном сознании дворецкого Тэди гостеприимство — это повод для гордости за хозяина, который большими пирами показывает окружающим богатство и благосостояние семьи, некогда «состоявшей в родстве с ирландскими королями» [Эджуорт, 1972, 10]. Описывая гуляния, Тэди использует такое просторечное выражение, как «дом битком набит гостей», тем самым дворецкий хотел подчеркнуть, что первейшие землевладельцы в округе стремились попасть к сэру Патрику: настолько велико тщеславие и хозяина, и окружающих его помещиков, и простолюдинов собраться в замке Рэкрент! Но сам хозяин на пиру считает предметом гордости свою удаль и часто вспоминает, как отец «первый раз налил [ему] как-то после обеда стакан кларета, да еще похвалил [его], что [он] поднес [стакан] ко рту твердой рукой, не пролив ни капли» [Эджуорт, 1972, 10с.]. В сознании героя происходит подмена чувства гордости за принадлежность к некогда достойному роду Рэкрент благодарностью отцу за привитую страсть к винопитию, которое перерастает в неводержанность и приводит к пагубным последствиям.

В видимом избытии поместья прослеживаются явные противоречия. Так автор использует ироническую деталь: гостей было так много, что хозяин устроил для их нужд курятник. В этом факте проявляется явное неуважение к гостям и к самому дому: вместо символических «семи очагов и семи котлов с постоянно кипящей водой» [Бондаренко, 2022] сэра Патрик считает возможным допустить гостей в птичник, хоть слава о его «гостеприимстве» гремит на все графство. В этом Мария Эджуорт видит отход от традиционного отношения к дому, как к «материнской утробе» [Бондаренко, 2022], для сэра Патрика замок становится местом для пирушек и кутежа.

Одной из особенностей в расположении замка Рэкрент было отсутствие дороги. Между тем, к заезжему/ гостеприимному дому обязательно ведет дорога, об этом в своих изысканиях пишет Бондаренко: «дороги, постоянно упоминаемые в связи с заезжими домами, — вовсе не рядового местного значения. Речь идет о самых крупных в ранней Ирландии дорогах, на которых могли разминуться две колесницы» [Бондаренко, 2022]. Однако уже в начале произведения вводится мотив бездорожья: «сэр Улюлю Рэкрент доводился ему [сэру Патрику] двоюродным братом, владел прекрасным именем, только вот без единой дороги — он всегда говорил: телега куда нужно проедет — и ладно. Бедняга! Оттого он и умер, да еще и доброго коня потерял, и все в один день, в одну охоту!» [Эджуорт, 1972]. Несмотря на знатность древнего рода и его богатство, в землях Рэкрент были дурные дороги, опасные для жизни, но никто их благоустройством не занимался, что указывает на праздность, опрометчивость, безответственность их хозяев. Кроме того, образ жизни сэра Патрика, как и следовало ожидать привел к плачевным последствиям — прямо во время пира хозяина Тэди хватил удар.

И эти изъяны в нравах помещика Рэкрента нам показаны сквозь призму сознания дворецкого Тэди, который жалеет хозяйина, называя его «бедным сэром Патриком», и негодует против тех, кто хотел после смерти помещика «кликнуть клич отбить тело» и «наложить [на него] арест за долги, и не где — нибудь, а на собственных же землях» [Эджуорт, 1972, 11]. Похороны,

обернувшиеся арестом уже мертвого помещика, венчают историю о сэре Патрике. Его «долги чести» остались не оплаченными, более того, сын Мэртаг отказывается защищать достоинство рода, «раз на него напустили закон» [Эджуорт 1972, 12.]. Плутство отца оборачивается буржуазной «предприимчивостью» и лживостью сына — наследника, в сознании которого закон и «честь» расходятся. «О совести» наследника замка помнит только дворецкий Тэди.

Итак, мы рассмотрели быт и нравы ирландцев сквозь призму жизни первого наследного владельца замка Рэкрент сэра Патрика. Мария Эджуорт далее описывает следующих владельцев замка, но в интонациях повествователя нет радости, поскольку род Рэкрент, едва начавший расцветать со вступлением в наследство сэра Патрика, постепенно угасает. И эта тенденция будет усугубляться в ходе развития повествования. После вступление в наследство сына сэра Патрика, сэра Мэртага, никто из Рекрентов не имел детей, замок передавался от брата к брату, что еще раз говорит о нежизнеспособности рода. Похожая атмосфера воцарилась в имении, когда «катастрофой» завершилась «драматичная и поучительная история» сэра Конди — последнего из рода помещиков [Эджуорт 1972, 58.]. Отмирают и размываются семейные ценности, искажаются представления о традициях и на смену старому феодальному управлению приходит новый тип — буржуазный, и Мария Эджуорт не дает ответа, «будет ли союз с Англией способствовать или препятствовать оздоровлению [...] страны» [Эджуорт 1972, 58 с.].

Литература

Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — Москва : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.

Бельский, А. А. Мария Эджуорт // Английский роман 1800–1810-х годов / А. А. Бельский. — Пермь : [б. и.], 1968. — С. 7–47.

Бондаренко, Г. В. Мифы и общество Древней Ирландии / Г. В. Бондаренко. — Москва : Издательский дом ЯСК, 2022.

Бячкова, В. А. Становление и динамика английского реализма в трудах ученых кафедры мировой литературы и культуры пермского

государственного университета 1970–1990-х гг. / В. А. Бячкова, Б. М. Проскурин // Евразийский гуманитарный журнал. — 2019. — № 1. — С. 86–95.

Габиббейли, У. Я. Романтический Томас Мур и его поэты-современники / У. Я. Габиббейли // Актуальные проблемы гуманитарных и значительных наук. — 2009. — № 12. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romanticheskii-poet-tomas-mur-i-ego-sovremenniki> (дата обращения: 8.04.2023).

Демурова, Н. М. Мария Эджворт и ее ирландские романы / Н. М. Демурова // Замок Рэкрент. Вдали отечества / М. Эджворт. — Москва : Наука, 1972. — С. 353–378.

Жутовская, Н. М. Черты нравоописательной литературы в романе Джейн Остин «Разум и чувства» / Н. М. Жутовская, Е. Е. Александрова // Царскосельские чтения. — 2015. — № XIX. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/cherty-nravopisatelnoy-literatury-v-romane-dzheyn-os-tin-razum-i-chuvstva> (дата обращения: 10.04.2023).

Кузнецова, С. Ю. Стереотипы восприятия Ирландии и ирландцев в британской прессе XIX века / С. Ю. Кузнецова // МНКО. — 2010. — № 1. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stereotipy-vospriyatiya-irlandii-i-irlandtsev-v-britanskoy-presse-xix-veka> (дата обращения: 12.04.2023).

Лазарева, Т. Г. Историзм в раннем творчестве Вальтера Скотта / Т. Г. Лазарева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 71.

Мустояпова, А. Т. Ирландские романы Марии Эджворт : 10.01.05 : автореф. ... канд. филол. наук / Мустояпова, Айнаш Токушевна. — Алматы, 1997. — 30 с.

Реизов, Б. Г. Творчество Вальтера Скотта / Б. Г. Реизов. — Москва : Художественная литература, 1965.

Саркисова, А. Ю. Тема потерянного счастья в романах «Доводы рассудка» Дж. Остен и «Евгений Онегин» А. С. Пушкина / А. Ю. Саркисова // Текст. Книга. Книгоиздание. — 2014. — № 1 (5).

Саркисова, А. Ю. И. С. Тургенев и английский роман о «Дворянских гнездах»: поэтика усадебного романа : 10.01.01 : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Саркисова Анна Юрьевна ; [место защиты: Том. гос. ун-т]. — Томск, 2009 — 26 с.

Чалова, Л. В. Предпосылки возникновения и развития детской литературы в Великобритании / Л. В. Чалова // Филология и человек. — 2010. — № 4.

Эджворт, М. Замок Рэкрент. Вдали отечества / М. Эджворт. — Москва : Наука, 1972.

УДК 81'.373.613

Григорьева Евгения Андрияновна,

студент 5 курса, Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева; 428000, Россия, Чебоксары, ул. К. Маркса, 38; zhenya24.98@mail.ru

Гаврилова Ирина Вячеславовна,

SPIN-код: 3417-7435, научный руководитель, кандидат педагогических наук, доцент, Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева; 428000, Россия, Чебоксары, ул. К. Маркса, 38

ЯЗЫК ИНТЕРНЕТА: НОВЫЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ И ИХ ПРОИЗВОДНЫЕ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: заимствование слов, заимствованная лексика, заимствованные слова, интернет-сленг, словообразование, словообразовательная адаптация, способы словообразования, словообразовательные модели, русский язык.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается процесс словообразовательной адаптации иноязычных слов на примере лексики языка Интернета. В качестве источника для сбора и наблюдения языкового материала выбраны словари иностранных слов, а также контексты, извлеченные из материалов Национального корпуса русского языка (НКРЯ), средств массовой информации (СМИ) и социальных сетей.

Grigorieva Evgeniya Andriyanovna,

5th year Student of the I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University, Cheboksary, Russia

Gavrilova Irina Vyacheslavovna,

scientific adviser, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, I. Yakovlev Chuvash State Pedagogical University, Cheboksary, Russia

INTERNET LANGUAGE: NEW BORROWINGS AND THEIR DERIVATIVES

KEYWORDS: borrowing words, borrowed vocabulary, borrowed

© Григорьева Е. А., 2023

words, Internet slang, word formation, word-formation adaptation, methods of word formation, word-formation models, Russian language. ABSTRACT. The article deals with the process of word-formation adaptation of foreign words on the example of the slang vocabulary of the Internet language. Dictionaries of foreign words, as well as contexts extracted from the materials of the National Corpus of the Russian Language (NCRL), mass media and social networks, were selected as a source for collecting and observing language material.

XXI век определяется учеными как «эпоха цифровых технологий». Цифровизация — это новый этап развития общества, который предполагает активное использование цифровых технологий в деятельности людей, а следовательно, и появление все более новых способов коммуникации. Лексический строй языка, находясь в «непосредственной обращенности к действительности» [Валгина 2003: 75], более остальных языковых уровней реагирует на эти общественные изменения, демонстрируя «значительный потенциал динамического развития и обновления, рефлексy которого проявляются в активных процессах» [Рацибурская 2020: 30], в частности в процессах заимствования и адаптации иноязычной лексики.

Современная межкультурная коммуникация продолжает развиваться под знаком глобализации англоязычной культуры и интернационализации английского языка. Англицизмы, пришедшие в современный русский язык, имеют разную степень ассимиляции. Среди них множество прямых заимствований, но значительная часть подвергается процессу языковой адаптации.

Осваиваясь в новой языковой среде, заимствования проходят несколько этапов «языковой обработки»:

- «стабилизация произношения и написания (фонетико-графическая адаптация);
- грамматическое освоение (грамматическая адаптация);
- лексико-семантическое освоение (лексико-семантическая адаптация)» [Богословская 2015: 126].

Рассматривая критерии определения степени заимствованного слова, С. И. Бахтина [Бахтина 2017] помимо выделенных способов адаптации также упоминает и словообразовательную

активность иноязычных слов. Важным показателем освоенности заимствованных слов в языке, по ее мнению, становится адаптация на уровне деривационной системы, что предполагает появление у иноязычных слов членимости и производности. В этом плане показательными становятся медийные неoderиваты, появляющиеся в языке благодаря активности интернет-коммуникации.

Так, например, словообразовательной адаптации в русском языке подвергается слово *юз* (от англ. use — использование, применение). Производным от данного слова становится лексема *юзать* (использовать), образованная по глагольной словообразовательной модели: основа имени существительного + а/и(ть), например, цыган — цыган-и(ть): «Что до самого аппарата, то мне не понравились его острые углы на лицевой стороне — это вызывает дискомфорт — и его батарея: если активно *юзать* гаджет, его вполне можно разрядить всего за 7 — 8 часов» [Максим Швейц. Моцарт, играющий в Apple // «Русский репортер», № 37 (215), 22 сентября 2011, НКРЯ]. От слова *юзать* приставочным способом образуются глаголы *поюзать*, *проюзать*, *заюзать*: «Коврик был из того же магазина, но передо мной его успела два дня *поюзать* одна девушка...» [Виктор Пелевин. Любовь к трем цукербринам (2014), НКРЯ], «А тот диск я даже не помню, кто у меня *заюзал*» [Социальная сеть «ВКонтакте»].

Глагол *юзать* мотивирует и причастную форму — *юзаный*: «В январе 2020 г. возможности этой системы успешно продемонстрировали в «почти реальном» полёте при максимальном скоростном напоре, задействовав новый корабль, «*юзаную*» первую ступень и макетную вторую» [Игорь Афанасьев, «Красота по-американски: осечка Boeing позволила SpaceX первой запустить пилотируемый корабль» // «Русский Космос», июнь 2020 г. НКРЯ].

От слова *юз* суффиксальным способом образуются лексемы *юзер* и *юзерша* — наименования лиц мужского и женского пола: «Было и мне чего рассказать, когда один *юзер* вспомнил об «умельцах», которые дополняли советские радиоприемники, где

короткие волны начинались с недоступных для вражьих голосов 25 метров, запретными 13, 16 и 19 метрами» [С. Г. Боровиков. В новом жанре // «Волга», 2012, НКРЯ], «Спецсвязисты после вирусной атаки провели поголовное сканирование и, в конце концов, причина всплыла: где-то, на крайнем западе страны случился любовный конфликт: молодая *юзерша* схакнулась от одного хакера к другому» [Владимир Иванович Данилушкин, Записки от старости. Ироническая проза, НКРЯ].

В данном словообразовательном гнезде обнаруживается и относительное прилагательное *юзерский*, развившее качественный признак со значением отношения, свойственности или типической принадлежности: «Была бы эта железка *юзерским* компом, я бы даже не стал интересоваться» [Социальная сеть «ВКонтакте»].

Рассматриваемое слово, подвергаясь творческому освоению в русском языке, включается и в процесс языковой игры, образуя, например, такие слова, как *юзверг* (юзер + изверг), *юзверь* (юзер + зверь) — пренебр. ничего не понимающие пользователи: «Таких пользователей сисадмины между собой называют не просто «юзерами», а «*юзверями*» [Социальная сеть «ВКонтакте»]. Языковая игра создаётся окказиональным способом контаминации, слиянии сегментов слов, подвергающихся сокращению. В результате соединения получают гибридные единицы, «семантика которых вбирает в себя и значения объединяемых слов, и присущие им аллюзивные смыслы, и семантику соединения» [Николина 2009: 99]. Негативную оценку окказиональные новообразования *юзверг* и *юзверь* получают за счет слов *изверг* и *зверь*, имеющих в языке резко отрицательную коннотацию. Однако в данном случае негативная оценка, речевая агрессия выражена имплицитно, завуалирована иронией, поэтому ее присутствие в тексте незаметно, она не навязывается, а внушается адресату.

Слово *юз* и его производные функционируют не только в непосредственном общении, но и в публицистических текстах. Названия заголовков статей газет подтверждают широкое использование производной лексемы «*юзер*»: «*Юзер* в кольце вра-

гов» [Коммерсантъ Деньги], «Его Интернет-Величество *Юзер Первый*» [Независимая Газета]. Такое же словоупотребление встречаем в текстах масс-медиа: «Время от времени компании проверяют, не сменил ли *юзер* номер телефона — пользователю предлагается ввести свой текущий номер» [Комсомольская Правда], «По замыслу создателей *юзер* должен проходить не меньше 10 километров в день, только тогда у него появится шанс завести как можно больше покемонов» [МК RU], «Там включен абзац про материальный ущерб и рекомендательный характер ограничения выездов», — пишет третий *юзер*» [Новые известия], «И все схавали в Европе, пусть хоть и венгерские номера были у всех автомобилей, но этого никто не замечал. А ведь CNN продает это на весь мир телевизионным каналам большинства стран, формируя нужное им мнение», — возмущается *юзер trendybrandy*» [Тема дня].

Творчески осваивается в языке и слово *хейт* (от англ. hate — ненависть) — проявление ненависти кого-либо к творчеству или деятельности другого человека: «Возможность пожаловаться на *хейт* часто предоставляется и посторонним пользователям» [Социальная сеть «ВКонтакте»]. Производной от этого слова становится лексема *хейтить* и образованные от него приставочным способом глаголы *захейтить*, *прохейтить*: «И ты тоже *захейтил* там некоторых людей. *Хэйтил*, то есть ненавидел» [Социальная сеть «ВКонтакте»]. От *хейт* путем добавления суффикса -ств(о) образуется абстрактное существительное *хейтерство* (форма межличностной ненависти): «Интернет для *хейтерства* — настоящая отрада» [Социальная сеть «ВКонтакте»].

Активное употребление в языке получает и лексема *хейтер*, образованная суффиксальным способом от слова *хейт* при помощи суффикса -ер, который в языке имеет значение лица и употребляется преимущественно в заимствованиях из английского языка (миллион — миллион-ер). Употребление слова *хейтер* мы можем проследить в следующем контексте: «Столкнулся сегодня с тем, что попадал под атаку *хейтеров*» [Социальная сеть «ВКонтакте»]. Для наименования лица женского пола в

языке функционирует слово *хейтерша*, образованное от *хейтер* при помощи суффикса -ш(а): «Ставьте ей дизлайки, она заслужила (она *хейтерша* моего канала)» [Социальная сеть «ВКонтакте»]. При помощи суффикса -ск(ий) образуется и относительное прилагательное *хейтерский*: «Любое критическое замечание воспринимается почти как *хейтерское*» [Социальная сеть «ВКонтакте»].

Слово *хейт* активно включается не только в процесс словопроизводства, но и в процесс словосложения, выступая в качестве опорного компонента для создания сложных слов: *хейт-новость*, *хейт-отзыв*, *хейт-сообщение* и др.: «Прочитал на том сайте настоящую *хейт-новость*» [Социальная сеть «ВКонтакте»].

Функционирование слова *хейт* и его производных мы можем проследить в текстах СМИ: «Вышел *хейтер* из тумана или как общаться с авторами злобных комментариев» [Pressfeed. журнал], «Эксперты составили портрет типичного *хейтера* в Рунете» [РБК], «Почему *хейтеры* прописались в Сети, как дома, и как их оттуда выгнать» [Российская газета], «После нескольких публикаций RT о травле в интернете мы предложили участникам *хейт-групп* в соцсетях дать нам интервью» [RT], «С каждого аккаунта приходится писать лично»: RT поговорил с человеком, который называет себя профессиональным *хейтером*» [RT], «Наш корреспондент Анастасия Цыганкова разбиралась, кто же такие *хейтеры* и чем же они недовольны» [Вести Иркутск].

Таким образом, исследуя в качестве основного языкового материала новейшую иноязычную лексику, мы пришли к выводу, что при словообразовательном освоении иноязычных слов наибольшей устойчивостью обладают общие способы словопроизводства (суффиксальный, префиксальный, постфиксальный) и словосложения. Устойчивы и формальные словообразовательные средства (суффиксы, приставки). Сфера функционирования заимствований расширяется: возникая в непосредственном общении, иноязычные слова и их производные активно проникают и на страницы СМИ.

Литература

Бахтина, С. И. Семантическая деривация слов иноязычного происхождения в русском языке / С. И. Бахтина // Научно-методический электронный журнал «Концепт». — 2017. — Т. 28. — С. 6–9. — URL: <http://ekoncept.ru/2017/770673.htm> (дата обращения: 09.04. 2021)

Богословская, В. Р. От “selfie” к «селфи»: пути адаптации англицизмов в современном русском языке / В. Р. Богословская, А. Н. Долгенко, М. С. Косырева // Известия ВГПУ. — 2015. — № 9-10. — С. 125–129.

Валгина, Н. С. Активные процессы в современном русском языке : учебное пособие для студентов вузов / Н. С. Валгина. — Москва : Логос, 2003. — 304 с.

Вести Иркутск. — URL: <https://vestiirk.ru/news/society/240541/>.

Коммерсантъ Деньги. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1319685>.

Комсомольская Правда. URL: <https://www.kp.ru/daily/26765.7/3796276/>.

Национальный корпус русского языка. URL: <https://ruscorpora.ru/new/>

Независимая Газета. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/20190711/15_988_internet4.html

Николина, Н. А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы / Н. А. Николина. — Москва : ГНОЗИС, 2009. — 336 с.

Новые известия. URL: <http://www.zagolovki.ru/article/24Apr2014/perazumnogo>

Рацибурская, Л. В. Социально-значимые слова в современных деривационных процессах / Л. В. Рацибурская // Научно-методический иллюстрированный журнал «Мир русского слова». — 2020. — № 2. — С. 30–34.

РБК. — URL: https://www.rbc.ru/technology_and_media/20/03/2019/5c927e009a794733cb82f525.

Российская газета. — URL: <https://rg.ru/2021/03/03/kak-protivo-stoiat-hejteram-v-seti.html>.

Социальная сеть «ВКонтакте». — URL: <https://vk.com/>.

Тема дня. — URL: http://www.zagolovki.ru/daytheme/smi_gruzia/12Aug2008.

МК RU. — URL: <https://www.mk.ru/social/2016/07/14/lovlya-pokemonov-u-vechnogo-ognya-igra-stanovitsya-opasnoy.html>.

Pressfeed.журнал. URL: <https://news.pressfeed.ru/vyshel-xejter-iz-tuma-na-ili-kaobshhatsya-s-avtorami-zlobnyx-kommentariy/>.

RT. URL: <https://russian.rt.com/russia/article/721534-heiter-professional-intervyu>.

УДК 7821.161.1-343.4(Писахов С. Г.)

Гринь Анастасия Дмитриевна,

SPIN-код:6936-1081, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; anastasiagrin.01@mail.ru

Петров Илья Вадимович,

SPIN-код: 4129-1345, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; f39234@yandex.ru

ФИГУРА СКАЗИТЕЛЯ В СКАЗКАХ С. Г. ПИСАХОВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, литературные образы, писатели-сказочники, сказители, элементы народного театра, литературные сказки, балаганный дед, народные праздники, С. Г. Писахов.

АННОТАЦИЯ. Степан Писахов — выдающийся писатель-сказочник начала XX века. Статья посвящена изучению фигуры сказителя в сказках С. Г. Писахова. Особенностью творчества архангельского автора является своеобразный «писаховский» мир Русского Севера. Автор статьи исследует роль театральных элементов в создании художественного мира в произведениях С. Г. Писахова. В завершение делается предположение о том, что сказитель С. Г. Писахова меняет маски, что способствует формированию образа народного театра в произведениях архангельского автора.

Grin Anastasia Dmitrievna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Petrov Iliа Vadimovch,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

© Гринь А. Д., 2023

THE FIGURE OF THE STORYTELLER IN S.G. PISAKHOV'S FAIRY TALES

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, literary images, storytellers, story tellers, elements of folk theater, literary fairy tales, farce grandfather, folk holidays, S. G. Pisakhov.

ABSTRACT. Stepan Pisakhov is an outstanding storyteller of the early 20th century. The article is devoted to the study of the figure of the storyteller in the fairy tales of S. G. Pisakhov. A feature of the work of the Arkhangelsk author is a kind of "Pisakhovsky" world of the Russian North. The author of the article explores the role of theatrical elements in the creation of the artistic world in the works of S. G. Pisakhov. In conclusion, an assumption is made that the storyteller S. G. Pisakhova changes masks, which contributes to the formation of the image of the folk theater in the works of the Arkhangelsk author.

Степан Писахов является одним из выдающихся писателей-сказочников начала XX века. Он родился в 1879 году в Архангельске. Его родители были поморами. Именно они приобщили мальчика к основам народной культуры. Первая сказка С. Писахова «Не любо — не слушай» была опубликована в 1924 году в сборнике «На Северной Двине». Уже в этом произведении и проявился особый — «писаховский» — мир русского Севера, и узнаваемый, и фантастический одновременно.

В статье мы покажем, что в изображении Русского Севера в сказках С. Писахова сильны элементы театрального действия, превращающие мир деревни в некое подобие народного театра. В сказке складывается образ условного пространства, в котором происходят чудеса, разыгрываются небывалые и нелепые фарсы, где бродят прирученные животные, и где конечно есть своя система персонажей. Дадим краткую характеристику народному театру.

Начиная с XVIII века широкое распространение получили народные гуляния. Они пользовались особой популярностью вплоть до начала XX века. Площадь, на которой проходили гуляния застраивалась балаганами, качелями и т. д. Люди прихо-

дили на праздник для того чтобы прокатиться на карусели, посетить театр — зверинец, «раешников», театр- балаган.

На каждом аттракционе работал зазывала. Во второй половине XIX века сложился особый тип зазывалы — «дед». Он становится душой народных гуляний. Балаганный дед привлекал внимание публики, «заманивал» ее на карусели или на другие представления. Именно от него зависел успех балагана. У него был громкий голос, которым он мог заглушить шум праздничной толпы. Балаганный дед продолжал традицию скоморохов. Он шутил на злободневные темы, исполнял интермедии, разыгрывал зрителей, рассказывал прибаутки. Его выступление являлось особым видом развлечения для гуляющих

Второй герой ярмарки — Петрушка. Рита Джулиани писала, что Петрушка- это находчивый грубоватый простолудин, который вступал в противоборство со всеми, кого ни встречал на своем пути: с цыганом, лекарем, квартальным, капралом и т. д., и выходил из него победителем, действуя своим единственным оружием — дубинкой. Дополнительной отличительной чертой куклы являлся гнусавый голос. [Рита Джулиани 1988]

Перед началом спектакля Петрушка обращался к собравшейся публике. Это действие придавало комедии ярко выраженный эмоциональный характер. Зрители активно реагировали на реплики куклы. Затем звучал свисток, оповещающий о начале представления. Разыгрывали комедию кукольник и музыкант. Последний мог принимать участие, разговаривая с Петрушкой, разыгрывая определенные реплики. Список второстепенных героев в театре петрушки разнообразен: солдат, невеста, барин, цыган, поп, лекарь и т. д.

На сцене одновременно могло действовать только два персонажа. Остальные герои оставались за ширмой или стояли неподвижные на заднем плане. Во время представления Петрушка примерял на себя различные социальные роли: жених, солдат, торговец и т.д. Поединки между героями не длились долго и заканчивались победой Петрушки. В финале комедии дерзкого Петрушку утаскивал за ширму пес-барбос. Но это не означало смерть героя. Здесь смерть подвергается осмеянию, так как в

следующем представлении кукла вновь оживает, и комедия начинается заново.

Стоит упомянуть, что до XX века в искусстве господствовало натуралистическое направление, которое со временем исчерпало свои возможности. По этой причине в первом десятилетии XX века многие художники обратились к народному искусству. Именно оно в это время воздействовало на традиционные каноны живописи, театра, поэзии. Данный факт отразился на творчестве архангельского сказочника. Русский Север предстает в сказках С. Писахова в образе народного театра. Но мир народного театра архангельский сказочник показывает в условном преломлении.

Дух ярморочного праздника пронизывает все сказки С. Г. Писахова. Рассмотрим данный тезис на конкретном примере. Сказка «Не любо — не слушай» открывает фантастический мир произведений северного автора. Деревня Уйма предстает перед читателем, как большой балаган, народный театр. Она вся наполнена атмосферой праздника, народного гуляния. Образ народного гуляния воссоздается в самом начале сказки, когда сообщается о прибытии в деревню большого количества людей: «Летом к нам много народу приезжат» [Писахов С. Г. 1978: 21]. При этом деревенский народ успевает подшучивать над новоприбывшими: «Приезжи от берега отъедут верст с десяток, тоже как путевы, песню заведут. Наши робята уж караулят — крепкой льдиной толконут, стара-то и сыпаться начнет. Приезжи завизжат: «Ой, тонем, ой, спасите!»» [Писахов С. Г. 1978: 21] Более того, местные жители всегда называют новоприбывших приезжими «приезжими»: «Приезжи от берега отъедут...», « Приезжи завизжат ... », « Приезжи с перепугу платят ...» [Писахов С. Г. 1978: 21]

Сама субъектная организация сказки как бы передает ярморочный гул: «Приезжи от берега отъедут верст с десяток, тоже как путевы, песню заведут.» [Писахов С. Г. 1978: 21] «Птички всяки чирикают: полярны совы, чайки, гаги, гагарки, гуси, лебеди, северны орлы, пингвины.» [Писахов С. Г. 1978: 22] «Приезжи завизжа...» [Писахов С. Г. 1978: 21] Таким образом, вся де-

ревня гудит, шумит. Наличие ярких экспрессивных звуков помогает воссоздать дух праздника в сказке.

В сказке появляются дрессированные животные: «А в большой праздник да возьмется пингвины с белыми медведями хороводы водить, да еще впрысядку пустятся, ну, до уморенья! А моржи да тюлени с нерпами у берега в воде хлюпают да поуркивают — музыку делают по-своему» [Писахов С. Г. 1978: 22]

При чтении сказки возникает ощущение, что мы находимся в центре большой ярмарки. Например, местные жители бойко ведут торговлю: «Летом к нам много народу приезжат. Вот придут к ледянику да торговаться учнут, чтобы дал льдину получше, а взял бы по три копейки с человека» [Писахов С. Г. 1978: 21] или «Белы медведи молоком торгуют — приучены. Белы медвежата семечками и папиросами промышляют» [там же: 22].

Также праздничное настроение воссоздается при помощи упоминания большого количества еды. В деревне растет крупная ягода, да и рыба сама из воды выпрыгивает и заворачивается в пирог: «А на том берегу всяка благодать, всяческо благорасстворение. Морошка крупна, ягоды по три фунта и боле, и всяка друга ягода» [там же: 22], «Семга да тресда сами ловятся, сами потрошатся, сами солются, сами в бочки ложатся. Рыбаки только бочки порозны к берегу подкатывают да днища заколачивают. А котора рыба побойче — выпотрошится да в пирог завернется» [там же: 22].

Вокруг слышен гул, шум музыка, пение, активно идут торги. Даже солнце не стоит на месте. Оно крутится вокруг деревни, создавая ощущение веселой суматохи: «У нас летом солнце-то не закатывается: ему на одном месте стоять скучно, ну, оно и крутит по небу. В сутки раз пятьдесят обернется, а коли погода хороша да поветерь, то и семьдесят; коли дождь да мокреть, так солнце отдохат, стоит» [там же: 22]. Таким образом, создаётся впечатление, что вся деревня пропитана атмосферой ярмарочно-го праздника.

Главной особенностью сказок С. Г. Писахова является сказитель. Но прежде чем перейти к его характеристике, обратимся к образу традиционного сказителя. А. Б. Лорд в своей научной

работе «Сказитель» выделяет у традиционных сказителей две общие черты: неграмотность и стремление достичь высокого мастерства в исполнении эпической поэзии [А. Б. Лорд 1994: 32].

Сказитель является исполнителем и создателем произведения. У традиционного сказителя нет понятия устойчивого текста. Он не запоминает историю в строго определенной форме, а обладает особой техникой сложения. Исполнение для него оказывается самым моментом творчества. Таким образом, сказитель никогда не воспроизводит то, что было создано другими. Одна история у разных сказителей может значительно отличаться. Сказитель может соединить несколько версий одного сюжета или придерживаться определенной версии истории [А. Б. Лорд 1994: гл. 3].

Сказителю неоднократно приходится иметь дело с постоянно меняющейся и невнимательной публикой. По этой причине сказитель старается удержать внимание аудитории применяя актерские способности и талант повествователя. Стоит отметить, что форму и длительность рассказа определяют слушатели [А. Б. Лорд 1994: гл. 3].

Сказитель С. Г. Писахова и традиционный сказитель не близки друг другу. Но все же нам представляется возможность выделить некоторое сходство. Сказитель С. Г. Писахова неграмотный деревенский мужик Сеня Малина, который разговаривает на северорусском говоре. Речь сказителя из Уймы — непринужденная. Это создает ощущение импровизации и приближает героя к читателям. Особенно выделяется артистизм писаховского сказителя. Повествователь играет на глазах читателя, меняя маски.

В сказке «Не любо — не слушай» С. Малина предстает в образе балаганного деда. Он подшучивает над читателями, рассказывая им забавные истории и невероятные факты. Например, он утверждает, что река Северная Двина «в узком месте тридцать пять верст, а в широком — шире моря» [Писахов С. Г. 1978: 21]. Также он описывает потешный случай, как медведь обманом проник в деревню вывалившись в муке: «А бурым медведям ход

настрого запрещен. ... Вот мужик и обронил мешок в лесу. Медведь нашел, в муке вывалялся весь и стал на манер белого. Стащил лодку да приехал в город...» [Писахов С. Г. 1978: 23] Более того, сказитель в роли балаганного деда пытается разыграть и запутать читателя, утверждая, что только он всегда говорит правду: «Про наш Архангельский край столько всякой неправды да напраслины говорят, что придумал я сказать все, как есть у нас. Всю суцу правду, что ни скажу — все правда» [Писахов С. Г. 1978: 21]. Таким образом, сказитель С. Г. Писахова в образе балаганного деда приковывает внимание читателей к волшебному миру деревни Уйма и побуждает к чтению других сказок северного автора.

В других сказках сказитель предстает в образе, который близок к Петрушке. Малина — простой деревенский мужик. Он всегда весел, любит дурачиться, устраивает разного рода проделки. Малина, также, как и Петрушка, вступает в противостояние с другими героями. Часто противниками главного героя являются представители власти. Например, Малина борется с попом или полицейским. Существует цикл сказок, где Малина защищает родную деревню от интервентов. Стоит упомянуть, что борьба между героями не длится долго. Малина, как и Петрушка, всегда одерживает победу. Также можно найти сходство Малины и Петрушки в том, что оба героя не чувствуют влияние времени. Они никогда не устают, перемещаются в пространстве мгновенно. Более того, смерть не имеет власти над ними. Чтобы не происходило, герой С. Г. Писахова всегда молод, весел, удачлив и смекалист. Малина также, как и Петрушка примеряет на себя различные социальные роли. Он может быть в сказке заботливым мужем, стойким солдатом, хитрым продавцом, гостеприимным хозяином, хорошим охотником и т. д.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что русский Север предстает в сказках С. Писахова в образе народного театра. Этому способствует атмосфера праздника, которая пронизывает все сказки архангельского автора. Ощущение народного гуляния воссоздается при помощи упоминания танцев, песен, визгов. В деревне господствует изобилие. Мы видим избыток вкусной

еды, разнообразных товаров. Читатель оказывается в центре веселой, пестрой и праздничной суматохи. Образ народного театра в сказках С. Г. Писахова формируется благодаря сказителю. Он артистичен, играет на глазах читателя, меняя маски. В сказке «Не любо — не слушай» он предстает в образе балаганного деда. В других произведениях он вновь меняет маску и предстает перед читателем в образе, который близок Петрушке.

Литература

Бражнин, И. Я. Сумка волшебника / И. Я. Бражнин. — 2-е изд. — Ленинград : Лениздат, 1973. — 440 с.

Галимов, Ш. Чувство времени: заметки о творчестве архангельских писателей / Ш. Галимов. — Архангельск : Северо-Западное книжное издательство, 1966. — 267 с.

Горелов, А. А. Соединяя времена / А. А. Горелов. — Москва : Современник, 1978. — 268 с.

Джулиани, Р. Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Рита Джулиани // Михаил Булгаков: жизнь и творчество. — URL: <http://m-bulgakov.ru/publikacii/bulgakov-dramaturg-i-hudozhestvennaya-kultura-ego-vremeni/p19> (дата обращения: 02.04.2022).

Камалова, А. А. Художественная картина мира сказок С. Писахова / А. А. Камалова // Вестник Бурятского государственного университета. — 2012. — № 10. — С. 66–70.

Липовецкий, М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов) / М. Н. Липовецкий. — Свердловск : Урал, 1992. — 184 с.

Лорд, А. Б. Сказитель / А. Б. Лорд ; пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона ; послесл. Б. Н. Путилова ; статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера. — Москва : Восточная литература : РАН, 1994. — 368 с.

Писахов, С. Г. Сказки / С. Г. Писахов. — Москва : Советская Россия, 1978. — 206 с.

Пономарев, Б. С. Литературный Архангельск: события, имена, факты, 1920–1988 / Борис Пономарев. — 2-е изд., доп. и испр. — Архангельск : Сев.-Зап. кн. изд-во, 1989. — 288 с.

Путилов, Б. Н. Эпическое сказительство: типология и этническая специфика / Б. Н. Путилов. — Москва : Восточная литература : РАН, 1997. — 295 с.

Грошева Ксения Александровна,

студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; kaktotak.grosheva@yandex.ru

Ложкова Татьяна Анатольевна,

SPIN-код:4765-4922, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lozhkova@eka-net.ru

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПАРАЛЛЕЛИЗМ В УРАЛЬСКОЙ ЧАСТУШКЕ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: уральский фольклор, региональная литература, уральские частушки, психологический параллелизм.

АННОТАЦИЯ. В статье проанализированы некоторые виды параллелизма, в том числе психологического, и особенности его функционирования в частушках, бытующих на Среднем Урале. Опираясь на теоретические положения А. Н. Веселовского, а также на исследования отечественных фольклористов, изучающих особенности бытования и поэтики жанра народной частушки, автор статьи представляет аналитический обзор материалов, записанных участниками фольклорных экспедиций, организованных Уральским государственным педагогическим университетом в период с 1978 года по 1990 год и хранящихся в фольклорном архиве кафедры литературы и методики ее преподавания. Сопоставив частотность, содержательные, композиционные, ритмико-интонационные особенности функционирования разных типов параллелизма в уральских частушках с известными текстами, опубликованными в сборниках общерусского фольклора, автор статьи делает ряд выводов о степени вписанности уральской частушки в общерусскую поэтическую традицию.

Grosheva Ksenia Aleksandrovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

© Грошева К. А., 2023

Lozhkova Tatiana Anatolievna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

PSYCHOLOGICAL PARALLELISM IN THE URAL CHASTUSHKA

KEYWORDS: Ural folklore, regional literature, Ural ditties, psychological parallelism.

ABSTRACT. The article analyzes some types of parallelism, including psychological, and the features of its functioning in chastushkas (ditties) that exist in the Middle Urals. Based on the theoretical provisions of A.N. Veselovsky, as well as on the research of domestic folklorists who study the features of the existence and poetics of the folk ditty genre, the author of the article presents an analytical review of materials recorded by participants in folklore expeditions organized by the Ural State Pedagogical University in the period from 1978 to 1990 and stored in the folklore archive of the Department of Literature and teaching methods.

Comparing the frequency, meaningful, compositional, rhythmic-intonational features of the functioning of different types of parallelism in the Ural chastushkas with well-known texts published in collections of all-Russian folklore, the author of the article draws a number of conclusions about the degree of inclusion of the Ural chastushka into the all-Russian poetic tradition.

Проблема своеобразия поэтики уральской частушки, определения ее места в системе общерусского фольклора сохраняет свою актуальность на протяжении длительного времени.

В данном сообщении мы представим некоторые результаты наших наблюдений за поэтикой уральских частушек, записанных во время фольклорных экспедиций, проводившихся Уральским государственным педагогическим университетом в период с 1978 года по 1990 год и хранящихся в архиве кафедры литературы и методики ее преподавания.

Напомним, что частушка — устнопозитический лирический жанр, который всегда создается «на злобу дня». Эти поэтические миниатюры используются для выражения целого спектра

чувств, настроений и переживаний любовного, бытового, и даже социально-политического характера, выражая их в лаконичной, сжатой форме. В каждой народной частушке индивидуальный жизненный опыт подается в обобщенном, типизированном виде. Характерная для частушки четкость формулировок достигается с помощью специфических художественных средств.

Одним из активно используемых приемов организации частушечного текста является параллелизм. В своем понимании параллелизма мы опираемся на концепцию А. Н. Веселовского, который утверждал, что данный поэтический прием базируется на древнем анимистическом мировоззрении: «Дело идет не об *отождествлении* человеческой жизни с природною и не о *сравнении*, предполагающем сознание раздельности сравниваемых предметов, а о *сопоставлении* по признаку действия, движения <...> параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия как признака волевой жизнедеятельности» (курсив авт.- К. Г.) [Веселовский 1989 : 101]. Параллелизм прошел долгий путь развития, достигая в литературе высокого уровня поэтической образности. В устном народном творчестве, по мысли А. Н. Веселовского, он представлен в простейшей двучленной форме [Веселовский 1989 : 107]. Исследователи отмечают, что параллелизм, наряду с обращениями, монологами и диалогами, вопросно-ответной формой широко распространен в народной лирике. В частушке, в силу её сжатой формы, он очень часто становится ведущим приемом, организующим все содержание частушки [Власова 1959 : 236]. И. В. Зырянов обращает внимание на богатые художественные и содержательные возможности данного приема, обладающего при этом особой лаконичностью: «В четырехстрочной частушке нередко заключены одно сложное предложение, одна сложная мысль, один синтаксический комплекс, интонационно расчлененный особой системой пауз и завершенный в конце строфы. Такая сложная мысль часто оформляется с помощью синтаксического параллелизма» [Зырянов 1974: 49].

Частушка, использующая параллелизм, чаще всего состоит из двух относительно самостоятельных по смыслу частей, где одна

часть являет собой смысловое ядро, а другая — своеобразную его оболочку, которая может иметь разные формы выражения. Наиболее распространен вид параллелизма, который С. Г. Лазутин называет свободно-поэтическим, поскольку он «...не сковывает создателя частушки никакими символично-поэтическими рамками и канонами, а, наоборот, позволяет втягивать в параллельные поэтические ряды решительно все образы реальной действительности, дает возможность безгранично расширять тематику частушек» [Лазутин 1989: 82]

Анализ материалов фольклорных экспедиций Уральского государственного педагогического университета позволяет сделать вывод о том, что параллелизм широко используется в частушках с монологическим типом композиции. Такие частушки часто имеют в своем составе обращения, вопросы:

Пуля выше, пуля ниже.

Пуля, сделай перелет.

Неужели пуля-дура

Ягодиночку убьет?

(1978 г., д. Подгорная. Зайцева Валентина Семеновна. 1924 г.р.)

В большинстве частушек используется обращение к важному для поющего субъекту: «милому», «ягодиночке», «гармонисту», «мамаше», «девкам», «ребятам» и т.д. Обращения могут иметь отрицательную или положительную оценочную семантику, выражающую отношение поющего к собеседнику: «гад», «мой дорогой», «миленочек», «тополиночка». Встречаются в частушках и обращения к образам живой и неживой природы («кукушечка», «сорока-белобока», «собачка», «березонька», «сухостой», «герань», «камень», «гармошечка» и т.д.). Отдельную группу образуют обращения к «сердечку», «любви». Все перечисленные обращения присущи и общерусской частушке. Так, А. В. Кулагина в монографии «Поэтический мир частушки» отмечает: «... в параллелизмах из тысячи частушек сборника Власовой и Горелова (4000-4999): 62 — обращение к людям, 37 — к милому, 8 — к подруге, 3 — к девушкам, 2 — к сопернице, 2 — к маменьке и 10 — к явлениям и объектам природы, предметам быта (весне, снегу, реченьке, ржи, овсу, елочке, вересо-

вым кустам, голубке, кукушке), а также 1 — к сердечку <...> собственно частушечными являются обращения к гармонии, машине, телеграфным столбам, тракторам и др. ...» [Кулагина 2000: 23].

Встречаются частушки, где прием параллелизма акцентируется с помощью использования «смысловой рифмы». Таким образом, возникает ассоциативная связь, которая переносится в частушках на разные жизненные ситуации:

Хорошо на печке спать,
Да пред утром жарко,
Хорошо баских любить,
Да расставаться жалко.

(1987 г., с. Быньги. Коновалова Агния Евгеньевна. 1915 г.р.)

На подобные «рифмы смысла» обратил внимание И. В. Зырянов в своей работе «Поэтика русской частушки». Исследователь отмечал, что в частушках такие созвучные пары слов несут смысловую нагрузку, определяя характер смысловой переключки между частями куплета, а их расположение зависит от интонации и синтаксического построения фразы [Зырянов 1974 : 22].

Приведем частушку с той же рифмой «жарко-жалко», но уже имеющую отрицательную семантику:

Горит огонек
Как ему не жарко
Бросил миленький меня
Как ему не жалко.

(1979 г., с. Косой Брод. Волкова Александра Петровна. 1929 г.р.)

Отметим, что та же рифма может провоцировать возникновение внутренней рифмы внутри строки:

Мне не жарко и не холодно
От этого огня.
Мне не жалко и не совестно
Сама отстала я.

(1980 г., с. Афанасьевское. Токарева Александра Павловна. 1928 г.р.)

Отмеченная в работе И. В. Зырянова «рифма смысла» встречается, как мы видим, и в уральский частушках, причем внешне

устойчивая поэтическая форма строфы частушки становится подвижной по содержанию и может варьироваться, сохраняя ассоциативную связь, возникающую благодаря «рифме смысла».

Исследователи при изучении частушечного параллелизма отмечали, что «...самым популярным объектом сопоставления в частушках являются образы-символы из мира растений (они составляют почти 39% общего числа образов-символов)» [Кулагина 2000 : 59]. Объектом сопоставления по принципу параллелизма в среднеуральских частушках также часто становятся образы растительного мира (кустарники, деревья, цветы). В параллелизмах используются общие свойства растений, например, цветение и увядание:

Ты, душистая герань,

На окошечке не вянь.

Ты завянешь — я полью,

Меня посватат — я пойду.

(1978 г., с. Александровское. Зоя Григорьевна Блаженкова. 1909 г.р.)

Некоторые частушки используют для параллелизма более характерные черты растений. Ёлки и сосны как хвойные деревья могут колоться: девушка, что поет такую частушку, боится уколоться об иголки:

Ёлочки-сосёночки

Колючие, боюсь я.

(1978 г., с. Александровское, дер. Подгорная. Рябина Надежда Семёновна, 1930 г.р.)

Или:

Елочка колючая

Боюсь наколюся я.

(1981 г., пос. Верх-Нейвинск. Макурина Нина Уваровна, 1908 г.р.)

Вторая часть частушки связана переживанием, которое тоже связано с болью, но уже не физической, как при уколе иголкой, а психологической при расставании с милым. Встречаются варианты «расстаюся» в частушках, записанных в разное время в разных деревнях Свердловской области:

Милый чернобровенький,

С тобою расстанюся я.

(1978 г., с. Александровское, дер. Подгорная. Рябина Надежда Семёновна, 1930 г.р.)

Жаль того милёночка,

С которым расстанюся я.

(1984 г., д. Савиново. Кузнецова Александра Максимовна, 1905 г.р.)

Иногда не расставание с милым, а обида на него вызывает у девушки боль, о чем прямо в частушке не говорится, но что мы считываем скрытый смысл благодаря параллелизму, который подкреплён рифмой «колючие» — «жгучие»:

Ёлочки зеленые,

Шапочки колючие,

Любила девушка военных:

Поцелуй жгучие!

(1983 г., п. Сарга. Смирнова Екатерина Федоровна. 1923 г.р.)

В сборнике «Частушки в записях советского времени» (изд. подгот. З. И. Власова и А. А. Горелов) встречаются частушки с параллелизмом, где в качестве одного из объектов сопоставления выступает образ ёлочки, но на первый план выходят другие ее свойства. Например, сезонная «линька» хвойных деревьев, которая акцентирует внимание на время, когда милому наступит пора уходить на службу:

№994

Я не думала, что с елочки

Иголочки падут.

Я не думала, что дролечке

Винтовочку дадут.

Зафиксирована в том же сборнике частушка, где высота ёлочки становится одним из главных для поющего свойств этого дерева:

№3129

Из-за вас, высоки елочки,

Деревни не видать.

Из-за вас, красивый дролечка,

Веселья не видать.

Страх девушки уколиться встречается в частушке, записанной в Вологодской области:

№2916

Голубочек, мимо елочки

Лети — не уколись!

Я девчонка боевая,

Супостатка, берегись!

Вариант частушки с запевом «Елочки-сосеночки...» зафиксирована в Вологодской области, но в отличие от уральских частушек, где по принципу параллелизма страх уколиться соотносится со страхом испытать душевную боль, в вологодской частушке нет образной связи между частями частушки:

№3486

Елочки-сосеночки

Зеленые, колючие,

Из Орловца женочки

Веселые, певучие.

В группе объектов сопоставления растительного мира наиболее употребительна в общерусской частушке береза, образ которой встречается и в экспедиционных записях в Свердловской области. Уральской частушке не чужды образы тополя, ёлочки, черемухи, травы:

Ты, береза, не качайся

Алой лентой подвяжу.

Ты, мой милый, не печалься,

Я любовь не нарушу.

(1985 г., с. Платоново. Конькова Елизавета Борисовна. 1922 г.р.)

Тополь, тополь, тополь,

Тополь под окошечком повял.

Милый топал, топал, топал,

Только времячко терял.

(1984 г., с. Бакряж. Крашенинникова Валентина Андреевна. 1913 г.р.)

Не ходите девки в лес —

Комары кусаются,

Не ходите девки замуж —

Мужики ругаются

(1984 г., с. Бакряж. Меркурьев Евгений Николаевич. 1962 г.р.)

Отметим, что объектами сопоставления в уральских частушках становятся не только образы растительного мира, но изредка и образы и мира предметного (гармонь, камень, ботиночки, стакан и др.), образы животного мира, причем чаще встречаются образы птиц: кукушечка, соловей, ворона и др.

Одним из приемов композиционного оформления частушечного текста является так называемое «единоначатие». С. Г. Лазутин замечает: «Эти “единоначатия” объединяют большое количество частушек, различных, а иногда и прямо противоположных по своему содержанию» [Лазутин 1954: 67–68]

Рассмотрим частушки с запевом «С неба звездочка упала...». Он зафиксирован в сборниках общерусских частушек, например, в сборнике «Частушка» (Москва ; Ленинград : Сов. Писатель, 1966. — 607 с.) находим 6 частушек с данным запевом (1 — дооктябрьская, 5 — советские, записанные в Ульяновской губернии, Приморье, Архангельске, Воронеже, Ленинграде); в упомянутом выше сборнике «Частушки в записях советского времени» под. ред. З. И. Власовой, А. А. Горелова зафиксировано 15 таких частушек (1 — Карельская АССР, 2 — Вологодская область, 4 — Ленинградская область, 6 — Новгородская область, 1 — Псковская область).

Анализ особенностей параллелизма в среднеуральских частушках позволил нам выявить особенности данного устойчивого запева, который изначально, видимо, использовался в качестве первой части параллелизма, но в дальнейшем потерял связь между объектами сопоставления. Данный запев часто встречается в экспедиционных записях Уральского государственного педагогического университета. Тексты, в которых он используется, могут быть наполнены различными переживаниями любовного характера:

С неба звёздочка упала,

И другая упадёт.

За измену тебе, миленький,
Кривая попадѣт.

(1987 г., с. Быньги . Колотова Афанася Ивановна. 1911 г.р.;
1987 г., с. Быньги. Анна Степановна Тосакова 1925г.р)

С неба звездочка упала,
Точно золотиночка,
Для кого милый плохой
Для меня картиночка.

(1986 г., с. Брусяны. Катушна Александра Ивановна. 1929 г.р.)

Следующий текст очень частотен и записан в разное время в
разных населенных пунктах Свердловской области:

С неба звездочка упала
На косую («прямую» — вариант) линию.
Меня милый переводит
На свою фамилию.

Запев «с неба звездочка упала» стал излюбленным среди жителей Свердловской области, однако он не всегда включается в поэтическую параллель с любовным переживанием. Например, нами выделены частушки, выражающие острую реакцию исполнителя на военные события:

С неба звездочка упала
Прямо Гитлеру на нос.
Вся Германия узнала,
Что у Гитлера понос.

(1984 г., с. Бакряж. Копорушкина Галя. 1975 г.р.)

Есть уральские тексты, соединяющие традиционно-любовную и социально-историческую проблематику:

С неба звездочка упала
Прямо милому в штаны.
Пусть горит там что попало —
Лишь бы не было войны.

(1984 г., с. Бакряж. Шишуева Елизавета Ефимовна. 1914 г.р.)

Встречаются варианты, где части частушки перестают быть связанными логически или образно, частушечный текст становится шуточным:

С неба звездочка упала

Прямо на подушку
У директора жена
Родила свинушку.

(1984 г., д. Савиново. Дворникова Марина. 1967 г.р.)

С неба звездочка упала
Прямо милому в штаны.
Все добро разворотила,
Хуже атомной войны.

(1983 г., д. Платоново. Перина Анна Ильинична. 1906 г.р.)

Другой вариант смещения устойчивого мотива связан с утратой им формального звучания и разворачиванием в поэтическую лирическую «картинку»:

С неба звездочка упала
На мою гребеночку,
А никому я не отдам
Моего миленочка!

(1983 г., п. Сарга Смирнова Екатерина Федоровна. 1923 г.р.)

С неба звездочка упала
На росу и на туман.
Сроду девушка не знала,
Что в Любви есть обман.

(1982 г., с. Быньги. Данилова Мария Куприяновна. 1915 г.р.)

Часто встречаются в уральских частушках и другие общерусские запевы: «У меня миленка два...», «Голубые глазки злые...», «На окошке два цветочка...», «На окошке сидит кошка...», «На столе стоит стакан...», которые также находим в сборниках общерусский частушек.

Повторяясь, переходя из одной частушки в другую, подобные запевы становятся общеизвестными и общепринятыми схемами организации частушечного текста, что помогает облегчить импровизационный момент при исполнении частушки. Они обретают статус общерусских текстов, встречаясь в сборниках в разных регионах с одинаковой частотой.

Литература

Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — Москва : Высш. шк., 1989. — 404 с.

Власова, З. И. О приемах композиции в частушке / З. И. Власова // Русский фольклор : материалы и исследования. Т. 5 / отв. ред. В. Е. Гусев. — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1960. — С. 231–246.

Зырянов, И. В. Поэтика русской частушки : (учеб. пособие) / И. В. Зырянов ; Перм. гос. пед. ин-т. — Пермь : [б. и.], 1974. — 173 с.

Кулагина, А. В. Поэтический мир частушки / А. В. Кулагина. — Москва : Наука, 2000. — 303 с.

Лазарев, А. И. Рабочий фольклор Урала: об основных этапах становления и развития нового типа художественного мышления народа / А. И. Лазарев. — Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1988. — 279 с.

Лазарев, А. И. Региональные аспекты изучения литературы и фольклора / А. И. Лазарев // Региональные аспекты изучения литературы и фольклора : межвузовский научный сборник. — Уфа : Челябинск, 1984. — С. 4–19.

Лазарев, А. И. Развитие частушки на Урале / А. И. Лазарев // Вопросы литературы : материалы научной конференции, посвящённой 50-летию Великой Октябрьской революции. — Свердловск : [б. и.], 1969. — С. 97–112.

Лазутин, С. Г. К вопросу о поэтике частушки / С. Г. Лазутин // Труды Воронежского университета. — Воронеж, 1954. — Т. 25. — С. 63–71.

Лазутин, С. Г. Поэтика русского фольклора : [учеб. пособие для вузов по спец. «Рус. яз. и лит.»] / С. Г. Лазутин. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Высш. шк., 1989. — 207 с.

Лазутин, С. Г. Русская частушка: вопросы происхождения и формирования жанра / С. Г. Лазутин. — Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1960. — 262 с.

Люксенбург, И. И. Частушка как элемент художественной культуры Урала (к постановке вопроса о соотношении слова и музыки) / И. И. Люксенбург // Региональные аспекты изучения литературы и фольклора : межвузовский научный сборник. — Челябинск ; Уфа : БГУ, 1984. — С. 62–69

Люксенбург, И. И. Эпитет в частушках Южного Урала: к постановке вопроса о соотношении слова и музыки / И. И. Люксенбург // Фольклор Урала. — Свердловск : УрГУ, 1984. — Вып. 8 : Современный фольклор старых заводов. — С. 132–139.

Уральский фольклор / под ред. М. Г. Китайника. — Свердловск : Свердл. обл. гос. изд-во, 1949. — 236 с.

Частушка / предисл. В. Ф. Бокова ; вступ. статья [с. 8–52], подгот. текста и примеч. В. С. Бахтина. — Москва ; Ленинград : Сов. писатель, 1966. — 607 с.

Частушки в записях советского времени / изд. подгот. З. И. Власова и А. А. Горелов ; [вступ. статья А. Горелова, с. 5–27]. — Москва ; Ленинград : Наука, 1965. — 496 с.

УДК 821.161.1-32(Пермитин Е. Н.)

Жунусова Лаура Айкынқызы,

студент, Восточно-Казахстанский университет им.Сарсена Аманжолова; 070002, Казахстан, г. Усть-Каменогорск, ул. 30-й Гвардейской дивизии, 34; laurazhunusova07@mail.ru

Сидихменова Татьяна Ивановна,

научный руководитель, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры казахской, русской филологии и журналистики, Восточно-Казахстанский университет им.Сарсена Аманжолова; 070002, Казахстан, г. Усть-Каменогорск, ул. 30-й Гвардейской дивизии, 34; z.sidi@yandex . ru

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ФАУНЫ В РАССКАЗЕ «ОХОТНИЧЬЕ СЕРДЦЕ» Е. Н. ПЕРМИТИНА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, литературные образы, рассказы, фауна, аудиальные образы, визуальные образы, эпитеты, метафоры, сравнения, средства художественной выразительности.

АННОТАЦИЯ. В статье впервые проанализированы средства художественной выразительности в рассказе Е. Н. Пермитина «Охотничье сердце». Исследование поэтики включает выделение таких приемов, как тропы, аудиальные и визуальные образы. Показано единство формальных и содержательных компонентов произведения.

Zhunusova Laura Aikynkyzy,

East Kazakhstan University named after Sarsen Amanzholov, Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk

Sidikhmenova Tatiana Ivanovna,

Candidate of Philological Sciences, senior lecturer of the Department of Kazakh, Russian Philology and Journalism, East Kazakhstan University named after Sarsen Amanzholov, Kazakhstan, Ust-Kamenogorsk

FEATURES OF THE IMAGE OF FAUNA IN THE STORY “HUNTER'S HEART” BY E.N. PERMITIN

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, literary images, stories, fauna, auditory images, visual images, epithets, metaphors, comparisons, means of artistic expression.

ABSTRACT. The article analyzes for the first time the means of artistic expression in the story of E. N. Permitin «Hunter's Heart». The study of poetics includes the selection of such techniques as tropes, auditory and visual images. The unity of the formal and content components of the work is shown. Terms Auditory and visual images, epithets, metaphors, comparisons.

Ефим Николаевич Пермитин — русский советский писатель и педагог, журналист. В 1923 году едва ли не впервые в советской стране организовал в Усть-Каменогорске литературно-художественный журнал «Охотник Алтая», ставший общесибирским, а затем всероссийским изданием и просуществовавший 14 лет. Первым в советской литературе на страницах своих произведений поднял тему социалистического преобразования деревни. Романы Пермитина были широко известны в 30-е, 50-е годы, они много раз переиздавались. Критики писали о нем как о большом знатоке жизни и быта алтайской деревни. 14 февраля 1966 г. Пермитин награжден Орденом Трудового Красного Знамени. В 1970 г. за роман-эпопею «Жизнь Алексея Рокотова» удостоен Государственной Премии РСФСР им. А. М. Горького.

В рассказе «Охотничье сердце» герой воскрешает в памяти давние, казалось бы, забытые встречи охотников в сторожке. Он говорит: «В охотничьей этой сторожке я впервые понял, по-настоящему оценил и полюбил великий русский язык, а под жалкой, рваною охотничьей курткой рассмотрел не одну поэтическую душу; по-иному научился я ценить насупленные, свинцово-серые рассветы весной, слякотную непогоду осенью» [Пермитин 1973: 30]. В этой сторожке собираются самые разные люди, которых объединяет одна только страсть к охотничьему ремеслу. Охота для них — больше, чем просто любимое заня-

тие. Например, рассказывается, как охотнику Нике советуют заняться каким-нибудь более хлебным делом. На что он отвечает: «К охоте привержен я чуть ли не с материнской утробы. Дай, боженька, и помереть на охоте» [Пермитин 1973: 41]. Также, поясняется, что охотой нужно заниматься во благо природы, а не во истребление ее: «...и не хищнической, а разумной охоты, нацеленной не на истребление, а сохранение и приумножение природных наших богатств» [Пермитин 1973: 27]. Большое значение в рассказе имеет изображение животного мира, разнообразие которого, безусловно, увлекает читателя. А то, что автор замечает малейшие детали, касающиеся движений, мест обитания животных не может не поражать (лисы в горах, белки в тайге, свернувшийся в таволгане лис, прикорнувший под надувом волк, по камышам — утка, тетерева в горах, волки и лисы по ущельям, пушный зверь в горной тайге). Встречаем большое количество названий зверей, птиц, рыб, что свидетельствует о больших знаниях автора в этой области. Это звери: волк, лис, бычок, сурок, волчица, белка, байбак; птицы: дрофа, стрепет, криквя, крохаль, чирок, бекас, гуменник, казара, дупель, гаршнеп, косач, гусь, куропатка, глухарь, утки, гоголь, чернеть, журавль, тетерев, курица, селезень; рыбы: ерш, окунь, линь, карась, язык; домашние животные: собака, корова, лошадь, бык, кобыла.

Часто в названиях животных использованы уменьшительно-ласкательные суффиксы. Это -ек: линек (линь), карасек (карась); -ишк: язишка (язык), косачишка (косач), глухаришка (глухарь), утишка (утка), тетеревишка (тетерев); -ок: бычок (бык); -очк: куропаточка (куропатка). Употребление такой формы выражает трепетное отношение автора к животным, доброту его сердца. Автор словно подчеркивает тесную связь между человеком и природой, важность отношений между ними. Также, автором используются различные изобразительно-выразительные средства. Это:

— эпитеты: дымчато-белесый бекас, верткий бекас, сторожкой гуменник, легкоперая казара, крикливая казара, серая куропатка, матерые утки, жирный селезень, пушный зверь, огненно-

рыжий сеттер, пролетная птица, вислоухая собака, стамоухая собака, горбатая кобыла, чалая кобыла, бродяга зверь, мышкующая лиса;

- олицетворения: свист крыльев, журавли застонут, криквы шлепнулись, утка вскрикнула, селезень дробно перебирает красными лапами, зверь теряет осторожность, птица идет ниже, утки отбиваются от селезней, мигрирует саджа, утки жмутся к гнездам, селезни прут, сорвались утки, селезень чавкает, волк прикорнул;

- сравнения: взмыть столбом, колом в небо;

- метафоры: разбрызгивают снопы солнечных искр, качались на волнах;

- риторические вопросы: Кто из нас не радовался, оглаживая дымчато-голубое его перо? (про селезня).

При помощи эпитетов автор подчеркивает какие-то особенности животных: внешности, голоса, движений. Используя олицетворения, автор показывает жизнь в движении, дает почувствовать читателю динамику изображаемого мира животных. Метафоры и риторические вопросы заставляют читателя на минуту остановиться, еще пристальнее обращают его внимание. Данные тропы позволяют автору рисовать свои картины яркими и неповторимыми, выражать свое отношение к изображаемому, передавать свои чувства и ощущения. И все они удивительно точно подобраны.

Можно заметить насыщенную цветовую гамму: красный (цвет лап селезня), дымчато-белесый (цвет бекаса), серый (цвет куропатки), дымчато-голубой (цвет перьев селезня), чалый (цвет кобылы). Стоит отметить, что у автора нет приоритетных цветов. Он изображает окружающий мир настоящим, в его естественном проявлении. Но служащие фоном небо, озера чаще всего являются светло-голубыми, лазурными, что ассоциируется с чем-то приятным, радостным и успокаивающим.

В рассказе можно услышать как утка гулко шлепается в воду; немолчный гомон, свист крыльев птицы; вскрик и криканье утки; стон журавлей; чавканье селезня; как селезень дробно перебирает лапами. То есть, автор предоставляет читателю возмож-

ность воспринять изображение животного мира не только визуально, но и аудиально.

Из вышесказанного можно сделать выводы.

1. Автор замечает малейшие детали, касающиеся мест обитания животных.

2. В рассказе упоминаются большое количество видов фауны Восточного Казахстана: звери — 7 видов, птицы -21, рыбы — 5.

3. В рассказе используются средства художественной выразительности такие, как сравнения, метафоры, эпитеты, олицетворения, риторические вопросы.

4. Показать богатство и разнообразие фауны автору помогают визуальные и аудиальные образы.

«Книга, языком которой не любитесь читатель, написана зря», — говорил Е. Н. Пермитин, чему и следовал всю жизнь, стараясь доводить свои тексты до совершенства.

Литература

Бжицких, И. Душа распахнута для всех : Ефиму Пермитину 110 лет / И. Бжицких // Вестник культуры. — 2006. — № 1. — С. 30–31.

Восточный Казахстан: известные имена. Е. Н. Пермитин. — URL: <https://esimder.pushkinlibrary.kz/ru/pisатели-i-poety/784-.html> (дата обращения: 20.04.2023).

Литературная карта Новосибирска и Новосибирской области. Пермитин Ефим Николаевич. — URL: <http://infomania.ru/map/> (дата обращения: 20.04.2023).

Литературно-художественный журнал «Алтай Изумрудный» / под ред. Г. Пуссепа. — Усть-Каменогорск, 2022. — 211 с.

Литературный форум Союз писателей. Пермитин Е. Н. — русский писатель и журналист. — URL: <https://soyuz-pisatelei.ru/forum/51-1075-1> (дата обращения: 20.04.2023).

Логинова, И. Охотничье сердце Ефима Пермитина / И. Логинова // 7 дней. — 2014. — 23 января. — С. 9.

Лухтанов, А. В захолустном Усть-Каменогорске издавался первый в Советском Союзе охотничий журнал / А. Лухтанов // Рудный Алтай. — 2005. — 8 февр. — С. 4.

Оркушпаева, Н. Вечерами склонялся над рукописью... : [о писателе Е. Пермитине, уроженце г. Усть-Каменогорска] / Н. Оркушпаева // Рудный Алтай. — 2011. — 6 авг. — С. 6.

Пермитин, Е. Н. Страсть: рассказы из цикла «Человек и природа» / Е. Н. Пермитин. — Москва : Современник, 1973. — 192 с.

Писатели и поэты Восточного Казахстана : рекомендательный указатель литературы. — Усть-Каменогорск : [б. и.], 1999. — (Пермитин Ефим Николаевич, с. 35–39).

Русская планета. Писатель, влюбленный в природу Алтая. — URL: <https://rusplt.ru/wins/pisatel-vlyublennyiy-prirodu-32259.html> (дата обращения: 20.04.2023).

Рябцовская, Л. Что ни имя, то целая эпоха : [о выставке в ВК областном краеведческом музее, посвященной писателям, уроженцам Восточного Казахстана] / Л. Рябцовская // Рудный Алтай. — 2015. — 29 янв. — С. 9.

Сборник статей «Пишущий Восток». — Усть-Каменогорск : КГУ «Централизованная библиотечная система» акимата г. Усть-Каменогорска, 2014. — 120 с.

Тарлыкова, О. Белые пятна биографии : о Е. Пермитине / О. Тарлыкова // Рудный Алтай. — 1995. — 19 дек. — С. 4.

Харламова, Н. Б. Писатель-реалист: к 125-летию Ефима Николаевича Пермитина (1896–1971) / Н. Б. Харламова // Библиотека сибирского краеведения : сайт. — URL: <http://io.nios.ru/articles2/111/15/pisatel-realist-k-125-letiyu-efima-nikolaevicha-permitina-1896-1971> (дата обращения: 20.04.2023).

УДК 821.161.1-31(Пастернак Б.)

Зарубина Валерия Алексеевна,

студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lyga_muga@mail.ru

Скрипова Ольга Александровна,

SPIN-код: 8575-5496, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; olga-skripova@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЗМА В ПОВЕСТИ Б. ПАСТЕРНАКА «ДЕТСТВО ЛЮВЕРС»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, повести, психологизм литературы, приемы психологизма, субъект сознания, взросление, литературные образы.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются приёмы психологического анализа в повести Пастернака «Детство Люверс», которая является ярчайшим примером гиперпсихологизма в русской литературе. Рассматриваются точки зрения исследователей на проблему психологизма. Особое внимание уделяется образу главной героини с самобытным творческим сознанием, этапам её взросления и субъектной организации произведения. Цель — выявить особенности психологизма в повести Пастернака «Детство Люверс».

Zarubina Valeria Alekseevna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Skripova Olga Aleksandrovna,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

FEATURES OF PSYCHOLOGISM IN THE STORY OF B.PASTERNAK'S "CHILDHOOD LUVERS"

© Зарубина В. А., 2023

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, stories, psychologism of literature, methods of psychologism, subject of consciousness, growing up, literary images.

ABSTRACT. The article deals with the methods of psychological analysis in Pasternak's story "Childhood of Luvers", which is the clearest example of hyperpsychologism in Russian literature. The points of view of researchers on the problem of psychologism are considered. Particular attention is paid to the image of the main character with an original creative consciousness, the stages of her growing up, and the subjective organization of the work. The goal is to identify the features of psychologism in Pasternak's story "Childhood of Luvers".

Повесть Б. Л. Пастернака «Детство Люверс» — это одно из первых прозаических произведений автора. Ранний период творчества писателя связан в первую очередь с поэзией, поэтому за Б. Пастернаком закрепили статус поэта. Ранняя проза писателя осталась без должного внимания читателей и критиков в двадцатые — тридцатые годы. Признание прозаического таланта Б. Л. Пастернака наступило тогда, когда он опубликовал свое самое знаменитое произведение, за которое ему присудили Нобелевскую премию — роман «Доктор Живаго». После публикации романа многие исследователи обратили внимание и на раннюю прозу поэта.

Зимой 1917 года Б. Л. Пастернак планировал написать роман, но в свет вышла только одна из его частей: «Детство Люверс». Замысел о романе не осуществился, а «Детство Люверс» стало самостоятельной повестью. Произведение было опубликовано в 1922 году в альманахе «Наши дни». С тех пор Б. Пастернак известен не только как поэт, но и как прозаик.

Повесть «Детство Люверс» — это история взрослеющей девочки, которая тонко, по-особенному смотрит на явления жизни. В произведении автор рассматривает хрупкий внутренний мир, творческое сознание главной героини — Жени Люверс в переломный период, который Н. Л. Лейдерман называет «самой трепетной фазой бытия человеческого существа» [Лейдерман 2012: 268]: переход от детского сознания к подростковому. Причем этапы взросления переживаются девочкой, одаренной тончайшей чуткостью, поэтической впечатлительностью. Женя Люверс

на протяжении всей повести внимательно относится к окружающим людям, испытывает страхи, задумывается о смерти. Для анализа внутреннего мира Жени Люверс Б. Пастернак использует традиционные для реализма психологические приёмы, чтобы раскрыть изменения в мироощущении главной героини. По замечанию Н. Л. Лейдермана, повесть Б. Пастернака является ярчайшим примером *гиперпсихологизма* в русской литературе. Чтобы убедиться в этом, мы рассмотрим приемы психологизма, использованные автором в повести и выявим его особенности.

Проблема психологизма

Прежде чем перейти к анализу повести Б. Пастернака необходимо разобраться с проблемой психологизма в литературе. А. Б. Есин в работе «Психологизм русской классической литературы» подробно рассматривает психологизм как теоретическую проблему. Литературовед обращает внимание на неточное использование термина «психологизм». Исследователь, полемизируя с другими литературоведами, выделяет узкое и широкое значение. В широком смысле психологизм заключается «в изображении человеческих характеров» [Есин 1998: 4]. То есть в широком смысле слова «психологизм» — синоним понятию «характер». Но исследователь подводит нас к мысли о том, что не каждый автор, который создаёт характер героя, является писателем-психологом. А. Б. Есин обнаружил, что некоторые литературоведы рассматривают психологизм основным критерием художественного текста. Он приводит в пример работу Т. С. Карповой «Вопросы психологического анализа в наследии Л. Н. Толстого». Разве «Илиада» Гомера не художественный текст? В эпической поэме нет психологизма. Чтобы в дальнейшем избежать подобных теоретических неточностей, А. Б. Есин вводит узкое значение слова «психологизм», применяемое для анализа художественной литературы: «психологизм — это достаточно полное, подробное и глубокое изображение чувств, мыслей и переживаний вымышленной личности (литературного персонажа) с помощью специфических средств художественной литературы...» [Есин 1998: 4] Сходное с этим понимание психологизма мы находим в труде О. Ф. Потемкиной и Е. В. По-

темкиной «Психологический анализ рисунка и текста». Исследовательницы отмечают, что «герой рассматривается как создающий или воспринимающий субъект, а предмет анализа — психические процессы, которые возникают в сознании как творящего, так и воспринимающего субъекта» [Потёмкины 2005: 385]. Исходя из определений литературоведов, мы понимаем, что наличие приёмов психологизма в произведении обусловлено творческими задачами автора.

Итак, психологизм направлен не на построение характера персонажей, а на раскрытие внутреннего мира героев: их чувств, мыслей, переживаний, что мы и видим в произведении Б. Пастернака. Автору важно изобразить восприятие событий девочкой, а не сами события.

Приёмы психологизма

Примечательно, что автор, создавая образ главной героини, не даёт нам ее портрет, психологический тоже. Внутреннее состояние Жени автор сообщает нам с помощью изображения ее чувств, реакций, описания фрагментарных мыслей девочки, комментария повествователя. Пастернак рассматривает только ее взрослеющее *сознание*. Автор изображает героиню «изнутри». Литературовед А. Архангельский отмечает эту особенность повести в предисловии к произведению: «... о мире детства Пастернак говорит чаще всего языком совершенно взрослого человека <...> Все дело в том, что Б. Пастернак не изображал мир ребенка, а выражал его изнутри» [Архангельский 1991: 11]

Автор изображает три этапа взросления девочки, ее изменяющееся сознание путем поворотных для нее событий. Повесть состоит из двух частей. Впервые читатель встречается с главной героиней в момент, когда она из «младенца» превращается в девочку. Женю стало интересоваться не просто название предметов и явлений, но и их смысл, чем обусловлены изменения в мировосприятии. В первой части автор нам демонстрирует и физическое взросление героини — она переходит в этап «девичества», что связано с наступлением менструации. Во второй части повести, которая называется «Посторонний», автором изображается иное сознание Жени Люверс, к концу произведения

она становится «маленькой женщиной», пережив смерть понравившегося «постороннего» и выкидыш матери.

Литературоведы выделяют такой прием психологизма, как повествование от третьего лица. Именно эту форму субъектной организации избирает Б. Пастернак. Более того, в повести наблюдается несовпадение субъекта речи и субъекта сознания. Такие методы позволяют автору наиболее полно раскрыть внутренний мир главной героини, её творческое, взрослеющее сознание, ее реакцию. Героиня — ребёнок, а позже подросток, который ещё не способен самостоятельно описать этапы и причины своего взросления, мысли, чувства, отрефлексировать их, а повествователь будто бы наблюдает со стороны за девочкой, и именно он раскрывает внутреннее состояние Жени. Поэтому субъект речи — повествователь, субъект сознания — Женья Люверс. Таким образом, выбранная автором форма повествования отвечает художественному замыслу автора — объясняет душевное состояние носителя сознания, переживающего взросление.

С первых страниц повести Женья Люверс выходит из этапа «младенчества». Это происходит путем узнавания новых понятий и размышления о них. Слово для Жени на протяжении всей повести является чем-то очень важным, меняющим её восприятие. Л. Л. Горелик в монографии «Ранняя проза Пастернака: Миф о творении» выделяет центральную проблему произведения — проблему имени. Название того или иного явления, предмета жизни героини воспринимает особенно, метафорично. Важен эпизод в первой главе, где Женья ночью смотрит на огни завода, она еще не знает, что это такое, ее волнует названия увиденного: «не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний...» [Пастернак 1991: 17]. Удивительна и реакция маленькой девочки: «Женья расплакалась» [Пастернак 1991: 17], увидев завод. Папа ей объяснил, что за «огни» она увидела: «Только это ведь и требовалось: узнать, как зовут непонятное, — Мотовилиха. В эту ночь это объяснило ещё всё, потому что в эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение» [Пастернак 1991: 18]. Это был первый переходной этап взросления Жени Люверс: «...она вышла из мла-

денчества, в котором находилась ещё ночью <...> Она впервые, как и эта новая Мотовилиха, сказала не все, что подумала, и самое существенное, нужное и беспокойное скрыла про себя» [Пастернак 1991: 18]. Повествователь подробно описывает мыслительный процесс маленькой героини. Произошла перемена: ей теперь мало знать только название явления, её больше не занимает название «Мотовилиха», «а интересовало её, *не страны ли особые то, что называют “заводы”, и кто там живет*» [Пастернак 1991: 19]. Автор графически подчеркивает размышления героини, выделяя их курсивом, чтобы обратить внимание на изменения в ее сознании. Героиня уже ищет смысл в явлении. Также можно заметить, что в речь безличного повествователя вплетаются не озвученные фразы, принадлежащие Жене. Так, мы видим обозначенное выше несовпадение субъекта речи и субъекта сознания. Эти приёмы помогают автору транслировать детское сознание Жени читателю.

Во второй части повести «Посторонний» повествователь в свою речь включает намного больше Жениных мыслей, догадок. Именно здесь главная героиня из отрока превращается в «маленькую женщину». Название главы связано с тем, что героиня встретила незнакомого ей человека и стала за ним наблюдать. Она не дает ему имени, никак его не называет, ни с кем его не обсуждает, но следит за ним. Может, она влюбилась? Б. Пастернак не называет испытываемые чувства, он только описывает их. Автор-повествователь таким образом даёт читателю подумать над мыслями девочки, он не всегда их поясняет.

Также взросление Жени проявляется и в том, что она обнаруживает свою схожесть с матерью. Б. Пастернак это передает опять же больше с помощью новых ощущений, а не внешних проявлений: «ощущение женщины, изнутри или внутренне видящей свою внешность и прелесть» [Пастернак 1991: 61], и деталей: походка героини изменилась, стала «широкой, мечтательно разбросанной и новой» [Пастернак 1991: 62].

Главное событие, изменившее сознание Жени — смерть того самого «постороннего» Цветкова и еще не родившегося ребенка г-жи Люверс. Детство героини закончилось. По мысли Б. Пас-

тернака, утверждает А. Архангельский, «ценою потрясений» можно «обновить восприятие жизни, заново увидеть мир». «Если детство будет “безмятежно”, то человек никогда не сможет ощутить жизнь как движение от возраста к возрасту...» [Пастернак 1991: 9], — заключает литературовед. Эти мысли подтверждаются тем, что автор ввёл в сюжет две смерти, которые повлияли на Женю. О смерти «постороннего» Цветкова она узнала от учителя. Именно из его подробных размышлений мы узнаем о новом этапе взросления девочки. Репетитор дает ему название: «маленькая женщина». Со смертью Цветкова девочка духовно повзрослела, она встретила иные явления в жизни. С новым этапом взросления нас познакомил не только субъект речи, но и монолог учителя, который прокомментировал повествователь.

Таким образом, мы рассмотрели, как Б. Пастернак изобразил главную героиню повести. Автор показал внутренний мир Люверс на разных этапах взросления. Особое внимание Б. Пастернак уделил сознанию главной героини. Изобразив переломные моменты её жизни, писатель показал, как меняется картина мира героини, как она прощается с детством. Внутренний мир героини раскрывается через ее реакцию на явления окружающей действительности. Самым жестоким явлением жизни для восприятия Жени оказалась смерть. Реакция девочки на выкидыш г-жи Люверс и уход из жизни незнакомца Цветкова свидетельствует о ее духовном взрослении. Образ главной героини автор создает с помощью психологического повествования от третьего лица, деталей, характеризующих внутренний мир героя, внутреннего монолога и психологического изображения, идущего от повествователя.

Литература

Барковская, Н. В. Анализ литературного произведения в школе : учебно-методическое пособие / Н. В. Барковская. — Екатеринбург : Издательство АМБ, 2008. — С. 28–38.

Воронин, Р. А. Пейзаж как объект филологического исследования / Р. А. Воронин // Актуальные проблемы современной науки. — 2015. — С. 165–167.

Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. — Ленинград : Художественная литература, 1977. — 449 с.

Горелик, Л. Л. Ранняя проза Пастернака: Миф о творении / Л. Л. Горелик. — Смоленск : [б. и.], 2000. — 174 с.

Гуревич, А. М. Динамика реализма (в русской литературе XIX в.) : учеб. пособие для учителя / А. М. Гуревич. — Москва : ГИТИС, 1994. — 88 с.

Есин, А. Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. — Москва : Просвещение, 1998. — 176 с.

Зеленцова, С. В. Функции пейзажа в малой прозе И. А. Бунина: на материале произведений 1892–1916 гг. : дис. ... канд. филол. наук / Зеленцова С. В. — Орёл, 2013. — 92 с.

Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. — Москва : Просвещение, 1972. — 109 с.

Лейдерман, Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : [б. и.], 2010. — 904 с.

Орлицкий, Б. Ю. Стихи и проза в культура Серебряного века / Б. Ю. Орлицкий. — Москва : Издательский дом ЯСК, 2018. — 904 с.

Пастернак, Б. Л. Детство Люверс : повести и очерк / Б. Л. Пастернак. — Москва : Детская литература, 1991. — 222 с.

Потёмкина, Е. В. Психологический анализ рисунка и текста / Е. В. Потёмкина. — Санкт-Петербург : Речь, 2005. — 524 с.

Русская литература XX века: 1917–1920-е годы. В 2 кн. Кн. 2 : учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / сост. Н. Л. Лейдерман. — Москва : Академия, 2012. — 544 с.

Фатеева, Н. А. Поэт и проза: книга о Пастернаке / Н. А. Фатеева. — Москва : Новое литературное обозрение, 2003. — 400 с.

Флейшман, Л. С. Борис Пастернак в двадцатые годы / Л. С. Флейшман. — Санкт-Петербург : Академический проспект, 1977. — 341 с.

Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — Москва : Высшая школа, 1999. — С. 133–136.

УДК 821.161.1-22(Гоголь Н. В.)

Иванова Мария Дмитриевна,

SPIN-код: 8468-4769, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; ivanova.masha2001@bk.ru

Ложкова Татьяна Анатольевна,

SPIN-код:4765-4922, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lozhkova@eka-net.ru

СПЕЦИФИКА ОРГАНИЗАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ В ПЬЕСЕ Н. В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, драматургия, пьесы, комедии, реплика, литературные герои, художественные тексты, Н. В. Гоголь, «Ревизор».

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается вопрос о задачах, которые решал Н. В. Гоголь в процессе редактирования текста своей комедии «Ревизор». Сопоставив тексты первого издания комедии, вышедшей из печати в апреле 1836 года, и окончательной ее редакции, опубликованной в 1842 г., автор статьи обращает внимание на существенные изменения в характере реплик различных персонажей. В данной статье в центре внимания находятся те добавления, которые внес Гоголь в текст пьесы. Проанализировав их, автор приходит к выводу, что, благодаря добавленным и расширенным репликам, Гоголь завершает работу над организацией дополнительных уровней драматического действия. Добавленные в 1 действие реплики позволяют особым образом выстроить экспозицию: она целиком выносится за сцену, но в то же время широко представляет зрителю картины обычной жизни города до того, как началось непосредственное сценическое действие. Каждая такая реплика представляет собой свернутую мизансцену, которую читатель или зритель может легко представить в своем воображении.

© Иванова М. Д., 2023

Таким образом, драматическое действие разворачивается на двух уровнях — на сцене и за сценой. Благодаря добавленным репликам, Гоголь в значительной мере расширяет и пространственно-временные рамки драматического действия, достигая большой глубины и остроты социальной проблематики пьесы.

Ivanova Maria Dmitrievna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Lozhkova Tatiana Anatolievna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

THE SPECIFICS OF THE ORGANIZATION OF DRAMATIC ACTION IN THE PLAY BY N.V. GOGOL “THE GOVERNMENT INSPECTOR”

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, drama, plays, comedies, replica, literary characters, literary texts, N. V. Gogol, “The Government Inspector”.

ABSTRACT. The article deals with the issue of the tasks that N.V. Gogol in the process of editing the text of his comedy “The Government Inspector”. Comparing the texts of the first edition of the comedy, which was published in April 1836, and its final edition, published in 1842, the author of the article draws attention to significant changes in the nature of the lines of various characters. This article focuses on those additions that Gogol made to the text of the play. After analyzing them, the author comes to the conclusion that, thanks to the added and extended replicas, Gogol completes work on the organization of additional levels of dramatic action. The replicas added in Act 1 make it possible to build the exposition in a special way: it is completely taken out of the scene, but at the same time it broadly presents the viewer with pictures of the ordinary life of the city before the direct stage action began. Each such replica is a folded mise-en-scene that the reader or viewer can easily imagine in their imagination. Thus, the dramatic action unfolds on two levels — on stage and behind the scenes. Thanks to the added replicas, Gogol significantly expands the spatio-temporal

framework of the dramatic action, reaching great depth and sharpness of the social problems of the play.

Наше исследование посвящено творческой истории комедии В. Гоголя «Ревизор». На данном этапе мы сосредоточили усилия на сопоставительном анализе редакции первого издания комедии, вышедшей из печати одновременно с первым представлением «Ревизора» на сцене петербургского Александринского театра в апреле 1836 года, и окончательной ее редакции, опубликованной в 4 томе Собрания сочинений, изданного в 1842 г. В данной публикации мы представляем некоторые результаты наших размышлений над добавлениями, внесенными в текст редакции 1842 г.

Эти добавления, на наш взгляд, отчетливо делятся на несколько типов.

Первый из них представлен репликами героев, которые существенно сказываются на организации драматического действия. Каждая такая реплика по сути представляет собой словесную формулировку возможной мизансцены, которая может быть развернута и сценически реализована. В своем понимании термина «мизансцена» мы опираемся на Толковый словарь С. И. Ожегова, который трактует его следующим образом: «размещение актёров и сценической обстановки в разные моменты исполнения пьесы» [Ожегов 1994].

Такие реплики, в свою очередь, можно разделить на группы. В первую мы отнесли реплики, которые дают зрителю и читателю понимание того, что действие, организующее сюжет комедии, началось ещё за несколько дней до начала непосредственно сценической формы его реализации, как бы «за сценой» и «до сцены».

Таковы добавленные в действие 1, явление 2 реплики почтмейстера и городничего:

Почтмейстер. Объясните, господа, что, какой чиновник едет?

Городничий. А вы разве не слышали? [Гоголь 1951 : 16].

Закономерно появляется вопрос — от кого почтмейстер получил информацию о приезде ревизора? Ведь до сих пор его на сцене не было, он отсутствовал в момент объявления о новости. Сам почтмейстер рассказывает об этом: о приезде ревизора ему только что сообщил Бобчинский. Но если мы обратимся к списку действующих лиц явления 1, то не увидим там Бобчинского: на сцене находятся городничий, попечитель богоугодных заведений, смотритель училищ, судья, частный пристав, лекарь, два квартальных. Тогда откуда же Пётр Иванович мог узнать о новости? Если мы обратимся к тексту явления 3, то получим объяснение из реплики:

Бобчинский. Позвольте, позвольте: я всё по порядку. Как только имел я удовольствие выйти от вас после того, как вы изволили смутиться полученным письмом, да-с — так я тогда же забежал... Уж пожалуста, не перебивайте, Петр Иванович. Я уж всё, всё, всё знаю-с. — Так я, вот изволите видеть, забежал к Коробкину. А не заставши Коробкина-то дома, заворотил к Растаковскому, а не заставши Растаковского, зашел вот к Ивану Кузьмичу, чтобы сообщить ему полученную вами новость, да идучи оттуда, встретился с Петром Ивановичем... [Гоголь 1951 : 18].

Итак, Бобчинский был свидетелем того, как смутился городничий при первом прочтении письма после его получения, после чего незамедлительно побежал по городу, разнося услышанную новость. Приходим к выводу, что действие пьесы на самом деле закрутилось ещё до начала спектакля, после чего стало стремительно развиваться не только на сцене, но и за сценой. Более того, благодаря добавленной реплике почтмейстера, в комедии ясно оформляются контуры той самой экспозиции, отсутствие которой единодушно отмечают все исследователи. Экспозиция есть, но она вынесена за сцену. То есть над непосредственным сценическим действием Гоголь надстраивает еще один уровень — действие, разворачивающееся вне сцены, за ней. Зрителю или читателю легко его представить в своем воображении в виде цепочки дополнительных мизансцен, в частности, очень легко «увидеть» перепуганного и заполошного Бобчинского, бегаю-

щего от городничего к Коробкину, от Коробкина к Растаковскому, от Растаковского к почтмейстеру и, наконец, столкновение с Добчинским.

Экспозиция в пьесе не просто намечается, она оказывается очень широкой благодаря целому ряду подобных добавленных реплик.

Так, в действии 1, явлении 1 добавлена реплика судьи:

Аммос Фёдорович. А вот я их сегодня же велю всех забрать на кухню. Хотите, приходите обедать [Гоголь 1951 : 13].

Данная реплика сообщает зрителю или читателю дополнительные сведения о характере отношений между судьей и Городничим: непосредственно на сцене они частенько переругиваются, судья отпускает язвительные замечания в адрес своего начальника по поводу разницы в размере взяток, которые оба берут («борзые щенки» — это не то же самое, что «шуба жене»). Однако добавленная реплика ясно дает понять, что на самом деле судья и Городничий — близкие приятели, часто общаются неформально, ходят друг к другу «обедать». Так намечаются контуры узкого, замкнутого кружка чиновников, в котором «все свои», вносится дополнительный штрих в представление о городской чиновничьей иерархии. Обращает на себя внимание и своеобразная «сценичность» данной реплики: мы можем легко представить себе обед у судьи, его участников, возможно, их разговоры, а в целом — увидеть наглядно картинку из обыденной, не встревоженной приездом «ревизора», мирной жизни верхушки уездного города в виде полноценной драматической мизансцены.

Вновь обратимся к тому же 1 явлению, где отмечаем добавленные слова в реплике Луки Лукича, рассказывающего о своем общении с учителем истории:

Лука Лукич. Говорит: «Как хотите, для науки я жизни не пощажу» [Гоголь 1951 : 15].

Данная реплика позволяет нам легко представить произошедший за некоторое время до начала основного действия диалог. Перед нами вновь свёрнутая мизансцена: зритель учи-

лиц, воспроизводя этот разговор перед собравшимися чиновниками, старательно пародирует позу и фразу учителя, которого и вовсе можно принять за сумасшедшего. Если обратимся к предшествующей реплике Городничего, то узнаем, что ему однажды довелось быть слушателем на уроке истории. Тогда учитель с таким присущим ему возбуждением вёл урок, что во время своего рассказа об Александре Македонском сбежал с кафедры и сломал стул об пол. Можем представить себе, как были ошеломлены и напуганы данным происшествием воспитанники и сам Городничий. Таким образом, данные добавленные реплики снова расширяют границы экспозиции — мы получаем полное представление о положении с образованием в городе.

Далее, в явлении 3 того же действия, отмечаем добавление реплики судьи:

Аммос Фёдорович. А я на этот счёт покоен. В самом деле, кто зайдёт в уездный суд? А если и заглянет в какую-нибудь бумагу, так он жизни не будет рад. Я вот уж пятнадцать лет сижу на судейском стуле, а как загляну в докладную записку — а! только рукой махну. Сам Соломон не разрешит, что в ней правда и что неправда [Гоголь 1951: 21].

И вновь перед нами свёрнутая мизансцена, дающая представление о событиях, произошедших задолго до начала действия пьесы, — судья занимает свой пост уже целых пятнадцать лет. Перед зрителями и читателями в этот момент будто бы проносятся следующие картинки: вот к Аммосу Фёдоровичу приходят за помощью разные люди, вот он копошится в большом количестве бумаг, якобы изучая полученные судебные дела, а вот он уже ведёт судебное заседание, важно восседая «на судейском стуле» и не особо вникая в сам процесс. Всем своим видом судья демонстрирует беспечность в отношении исполняемой им работы. И опять делаем вывод о том, что в узком кружке чиновников никто не скрывает своих «грешков», в том числе и Аммос Фёдорович, которому ничего не стоит «рукой махнуть» на ту же докладную записку.

Особый интерес, представляет, с нашей точки зрения, тщательно отредактированный диалог слесарши, унтер-офицерши и

Хлестакова. В окончательной редакции, диалог выглядит следующим образом:

Слесарша (кланяясь в ноги). Милости прошу!

Унтер-офицерша. Милости прошу...

Хлестаков. Да что вы за женщины?

Унтер-офицерша. Унтер-офицерская жена Иванова.

Слесарша. Слесарша, здешняя мещанка: Февронья Петрова Пашлепкина, отец мой...

Хлестаков. Стой, говори прежде одна. Что тебе нужно?

Слесарша. Милости прошу: на городничего челом бью! Пошли ему бог всякое зло, чтоб ни детям его, ни ему, мошеннику, ни дядьям, ни теткам его, ни в чем никакого прибытку не было.

Хлестаков. А что?

Слесарша. Да мужу-то моему приказал забрить лоб в солдаты, и очередь-то на нас не припадала, мошенник такой! да и по закону нельзя: он женатый.

Хлестаков. Как же он мог это сделать?

Слесарша. Сделал, мошенник, сделал: побей бог его и на том и на этом свете! чтобы ему, если и тетка есть, то и тетке всякая пакость, и отец, если жив у него, то чтоб и он, каналья, околел или поперхнулся навеки, мошенник такой. Следовало взять сына портного, он же и пьянюшка был, да родители богатый подарок дали, так он и присыкнулся к сыну купчихи Пантелеевой, а Пантелеева тоже подослала к супруге полотна три штуки; так он ко мне: “На что”, говорит, “тебе муж, он уж тебе не годится”. Да я-то знаю: годится или не годится; это мое дело, мошенник такой. “Он”, говорит, “вор: хоть он теперь и не украл, да всё равно”, говорит, “он украдет, его и без того на следующий год возьмут в рекруты”. Да мне-то каково без мужа, мошенник такой! я слабый человек, подлец ты такой! чтоб всей родне твоей не довелось видеть света божьего, и если есть теща, то чтоб и теще...

Хлестаков. Хорошо, хорошо. Ну, а ты? (Выпровождает старуху.)

Слесарша (уходя). Не позабудь, отец наш! будь милостив!

Унтер-офицерша. На городничего, батюшка, пришла...

Хлестаков. Ну, да что, зачем? говори в коротких словах.

Унтер-офицерша. Высек, батюшка.

Хлестаков. Как?

Унтер-офицерша. По ошибке, отец мой. Бабы-то наши задрались на рынке, а полиция не подоспела, да и схвати меня. Да так отрапортовали: два дни сидеть не могла.

Хлестаков. Так что ж теперь делать?

Унтер-офицерша. Да делать-то, конечно, нечего. А за ошибку-то повели ему заплатить штрафт. Мне от своего счастья неча отказываться, а деньга бы мне теперь очень пригодилась.

Хлестаков. Хорошо, хорошо! Ступайте, ступайте. Я распоряжусь. (В окно высовываются руки с просьбами.) Да кто там еще? (Подходит к окну.) Не хочу, не хочу! не нужно, не нужно! (Отходя.) Надоели, чорт возьми! не впускай, Осип! [Гоголь 1951: 71–73].

Процитированный диалог являет перед зрителем и читателем целый ряд свернутых мизансцен: вот Городничий приказывает мужу слесарши «забрить лоб в солдаты» (Толковый словарь Д. Н. Ушакова: «забрить, рею, реешь, сов. (к забривать), кого-то (истор.). Взять в солдаты. ◇ Забрить лоб кому (истор.) — то же, что забрить кого-н. [Выражение возникло оттого, что новобранцам брили голову]» [Ушаков 1935-1940]), после чего описывается взятка «тремя шутками полотна», сделанная некоей купчихой Пантелеевой (а это еще одна свернутая картинка). Далее мизансцена с дерущимися на рынке женщинами, и, наконец, наказание унтер-офицерши розгами. Зритель и читатель могут представить себе и то, как унтер-офицерша, перенеся такое наказание, не могла даже присесть от нестерпимой боли. Но важно здесь и другое: во всей этой неприятной ситуации женщина пытается обнаружить выгоду для себя, вынудив городничего заплатить ей «штрафт». Городничий нарушил закон, причем дважды (за взятку освободил от службы в армии сына купчихи и применил телесное наказание к жене унтер-офицера), а это выводит действие уже на общегосударственный уровень. Частный эпизод дает представление об общей картине полного беззакония и коррупции.

Проанализированные нам реплики позволяют сделать вывод не просто о наличии в сюжете пьесы экспозиции, но и о предельно широком ее характере. Однако, стремясь предельно сконцентрировать и обострить драматическое действие, Гоголь

выносит экспозицию за сцену, представляя ее через реплики персонажей, которые по сути являются последовательным рядом свернутых мизансцен. Таков первый уровень внесценического действия в «Ревизоре».

В добавленных репликах просматривается и второй уровень действия. Уже в выше процитированных репликах слесарши и унтер-офицерши мы обнаружили резкое расширение хронотопа комедии, выведение ее действия на общегосударственный уровень. Каждая из таких реплик может быть развернута в самостоятельный сюжет.

Вот, например, в 1 явлении добавлена реплика зрителя училищ:

Лука Лукич. Что ж мне, право, с ним делать? Я уж несколько раз ему говорил. Вот ещё на днях, когда зашёл было в класс наш предводитель, он скроил такую рожу, какой я никогда ещё не видывал. Он-то её сделал от доброго сердца, а мне выговор: зачем вольнодумные мысли внушаются юношеству [Гоголь 1951: 15].

Обращаем внимание на формулировку «вольнодумные мысли». Гоголь одним штрихом мгновенно обрисовывает широкий общественно-политический фон российской жизни 1830-х гг. Как известно, в это время в образовательных учреждениях был введен достаточно жёсткий надзор за обучением. Н. В. Гоголь знал об этом не понаслышке, в семилетнем возрасте он был отправлен родителями в Нежинский юридический лицей. В учебном заведении действительно царили строгие правила, за нарушение которых воспитанников могли оставить без еды или высечь розгами. И уж, конечно, никто не поощрял интерес учеников к свободомыслию. Наконец, учащийся Гоголь оказался непосредственным свидетелем политического процесса, развернувшегося в лицее в 1827 году. Н. Л. Степанов писал об этом следующее: «Дело о “вольнодумстве” в Нежинской гимназии возникло в годы, непосредственно следовавшие за подавлением восстания декабристов, когда всякое проявление свободолобных взглядов со всей жестокостью пресекалось и каралось реакцией» [Степанов 1959: 29]. Как отмечает исследователь,

«...“дело” началось с обвинения Белоусова (преподавателя лица — И. М.) в том, что лекции по естественному праву он читает в вольнодумном духе. В заявлении реакционера профессора Билевича от 7 мая 1827 года указывалось, что он “приметил у некоторых учеников некоторые основания вольнодумства”, происходившие “от заблуждения в основаниях права естественного”, которое Белоусов, по словам Билевича, читал не по “системе де Мартина”, как было утверждено попечителем, а по собственным записям в нежелательном духе» [Степанов 1959: 29]. К следствию были привлечены ученики, «которые оказались вынужденными давать свои показания о профессорах. Гоголь был всецело на стороне Белоусова, давая показания в его пользу. Он и впоследствии с исключительной теплотой относился к этому свободомыслящему, передовому профессору» [Степанов 1959: 30]. Гоголь давал по «делу» такие показания: «...“1827 года, ноября 3-го дня, ученик 9-го класса Николай Яновский, 19 лет, призван будучи в конференцию, показания Новохацкого подтвердил в том, что он тетрадь истории естественного права и самое естественное право отдал в пользование Кукольнику; сверх того, Яновский добавил, что объяснения о различии права и этики проф. Белоусов делал по книге”. Таким образом, Гоголь подтвердил свое участие в записках по естественному праву, отобранных у Кукольника, и вместе с тем стремился дать благоприятные показания о проф. Белоусове, свидетельствуя, что тот читал “по книге”, то есть по утвержденному начальством учебному руководству» [Степанов 1959: 31]. Дело о «вольнодумстве», несомненно, оказало большое влияние на юного драматурга, «внушив ему отвращение и ненависть к реакционным чиновникам, пытавшимся задушить те здоровые и смелые всходы живой мысли, которые появились в среде гимназистов» [Степанов 1959: 34].

В этот же ряд мы включаем добавление, сделанное в реплике Хлестакова в явлении 8. В редакции первого издания фраза была такая:

Хлестаков. Нет, батюшка меня требует; а мне, признаюсь, в Петербурге лучше бы... [Гоголь 1951 : 399].

В окончательной редакции реплика приняла следующий вид:

Хлестаков. Нет, батюшка меня требует. Рассердился старик, что до сих пор ничего не выслужил в Петербурге. Он думает, что так вот приехал да сейчас тебе Владимира в петлицу и дадут. Нет, я бы послал его самого потолкаться в канцелярию [Гоголь, 1951: 35].

Драматург дополнил мизансцену новой информацией: у Хлестакова есть отец, который до начала основного действия пьесы вызывает сына к себе, в Саратовскую губернию, возможно, написав ему письмо. Туда, в свою деревню, Хлестаков и направлялся, пока не остановился в городе, где и развернулось действие «Ревизора». Но в данной реплике заключена целая картина чиновничьей России 1830-х гг. Зрители в зале прекрасно были знакомы с этой картиной «толкотни в канцеляриях», многие из них были сами ее участниками. Хронотоп пьесы снова резко расширяется.

Таков, на наш взгляд, второй уровень развития действия, формирующийся благодаря добавленным в окончательной редакции репликам. Таким образом, проанализированные выше реплики включали действие пьесы в широкий контекст общественно-политической ситуации, предельно раздвигая пространственно-временные границы сюжета: зрители отлично понимали, о чем идет речь, каждая такая маленькая реплика легко могла быть развернута в их воображении даже не в мизансцену, а в целый спектакль, причем отнюдь не смешной.

Литература

Виноградов, И. А. Гоголь-художник и мыслитель: христианские основы мирозерцания : монография / И. А. Виноградов. — Москва : Наследие, 2000. — 448 с.

Вишневская, И. Л. Гоголь и его комедии / И. Л. Вишневская. — Москва : Наука, 1976. — 256 с.

Воропаев, В. А. Над чем смеялся Гоголь. О духовном смысле комедии «Ревизор» / В. А. Воропаев. — URL: <https://azbyka.ru/fiction/nadchem-smeyalsya-gogol/> (дата обращения: 26.03.2021).

Гиппиус, В. В. Творческий путь Гоголя / В. В. Гиппиус // От Пушкина до Блока / отв. ред. Г. М. Фридендер. — Москва ; Ленинград : Наука, 1966. — С. 46–200.

Гоголь, Н. В. Ревизор // Полное собрание сочинений : в 14 т. / Н. В. Гоголь. — Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1951. — Т. 4 : Ревизор. — С. 5–95.

Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. — Москва ; Ленинград : Гос. изд-во худож. лит., 1959. — 532 с.

Костелянец, Б. О. Еще раз о «Ревизоре» / Б. О. Костелянец // Вопросы литературы. — 1973. — № 1. — С. 195–224. — URL: <https://voplit.ru/article/eshhe-raz-o-revizore/> (дата обращения: 27.03.2023).

Манн, Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. — Москва : Худож. лит., 1966. — 111 с.

Манн, Ю. В. Гоголь: труды и дни: 1809–1845 / Ю. В. Манн. — Москва : Аспект-пресс, 2004. — 812 с.

Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. — 2-е изд., доп. — Москва : Худож. лит., 1988. — 412 с.

Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя : пособие для учителей / С. И. Машинский. — 2-е изд. — Москва : Просвещение, 1979. — 432 с.

Назирова, Р. Г. Сюжет «Ревизора» в историческом контексте / Р. Г. Назирова // Бельские просторы. — 2005. — № 3. — С. 110–117.

Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 72 500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов. — Москва : Азъ, 1994. — URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=14413> (дата обращения: 27.03.2023).

Степанов, Н. Л. Н. В. Гоголь: творческий путь / Н. Л. Степанов. — Москва : Гослитиздат, 1959. — 607 с.

Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова : В 4 т. — Москва : Гос. ин-т «Сов. энцикл.» : ОГИЗ, 1935. — Т. 1 : А—Кюрины. — Стб. 892. — URL: <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp> (дата обращения: 27.03.2023).

УДК 821.161.1-31(Астафьев В. П.)

Иовлева Полина Сергеевна,

SPIN-код:1083-7775, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; polyaiovleva 03.12.2001@gmail.com

Хрящева Нина Петровна,

SPIN-код: 2914-8705, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; ninaus.fk@yandex.ru

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ В ПОВЕСТИ «ОБЕРТОН» В. П. АСТАФЬЕВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, литературные образы, лирические повести, тема войны, пастораль, память жанра, жанр трагедии.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматривается повесть «Обертон», относящаяся к позднему периоду творчества В. Астафьева. В ней писатель продолжает исследование войны посредством углубления диалога архаического жанра пасторали и современной лирической повести о войне. Однако в отличие от «Пастуха и пастушки» в поздней повести доминирует трагическая тональность. Цель статьи — показать ее художественное воплощение в жанровых координатах.

Iovleva Polina Sergeevna

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Khriashcheva Nina Petrovna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

PASTORAL TRAITS IN THE V.P. ASTAFYEV'S STORY "OBERTON"

© Иовлева П. С., 2023

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, literary images, lyrical stories, war theme, pastoral, memory of the genre, tragedy genre.

ABSTRACT. The article discusses the story “Oberton”, which belongs to the late period of V. Astafyev's work. In story the writer continues to explore wars by deepening the dialogue of the archaic pastoral genre and modern lyrical story about war. However, unlike “The Shepherd and the Shepherdess” the dominant tone in the late novella is tragic. The purpose of the article is to show its artistic embodiment in genre coordinates.

О последнем периоде творчества Астафьева сказано немало. Нас будет интересовать жанровый синтез современных прозаических форм с архаическими жанрами, прежде всего, военной лирической повести и жанрами пасторали.

Но прежде чем перейти к анализу повести «Обертон» (1995–96 гг.), отметим, что после «Пастуха и пастушки» и ряда замечательных разборов этого произведения, Астафьев пишет рассказ «Жизнь прожить» (1989), где, как показала Н. М. Прокопенко, автор возвращается к диалогу «пастушества» как «уделу, назначению, судьбе» и безумию войны и городской цивилизации [Прокопенко 2009: 32], но на совершенно другом — мудром, лишенном экзотичности уровне.

Задача нашей статьи — показать черты пасторальной топики в повести «Обертон», одной из самых поздних в творчестве писателя.

Об обращении писателя к архаическим жанрам свидетельствует названная «современной пасторалью» повесть «Пастух и пастушка» (1967 — 1971 — 1989), работу над которой художник продолжает в течение всех периодов творчества. Н. М. Прокопенко, анализируя поздний рассказ Астафьева «Жизнь прожить» (1989), обнаруживает черты пасторали в характерной для этого жанра антитезе: «сокровенному локусу <...> противопоставлены Большой мир, проявленный человеческим безумием: войной ...» [Там же: 31]. Так, гармонирующие черты, выступающие в качестве любовного чувства, контрастируют с разрушительными тенденциями.

Методология исследования. При анализе произведения мы опираемся на размышления М. М. Бахтина о «памяти жанра». Для нас ценно исследование «Проблемы поэтики Достоевского», в котором он формулирует важное положение о жанре как «представителе творческой памяти в процессе литературного развития» [Бахтин 1972: URL]. Это проявляется, по мнению исследователя, в том, что «литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековые” тенденции развития литературы», поскольку в нем «всегда сохраняются неумирающие элементы архаики» [Там же: URL]. Как отмечает Бахтин, эта «архаика» в каждом индивидуальном произведении способна обновляться, она подвергается «осовременинию» [Там же: URL].

Отталкиваясь от наблюдений Бахтина, Н. Л. Лейдерман в работе «Теория жанра» продолжает исследовать феномен «памяти жанра» и предлагает своё истолкование, дополняющее теоретические размышления исследователя: «Структура огромного количества жанров хранит память о своем генезисе из архаических жанров, а в архаических архетипах модели мира окаменела память о мифологическом космосе» [Лейдерман 2010: 84]. Исследователь считает, что космографическая модель мира — это и есть «память жанра», сохраняющееся «под слоем всяческих новообразований...» [Там же: 84]. Любые жанры, создающиеся в любой период, «так или иначе были связаны памятью жанровой формы с первофеноменами жанра...» [Там же: 84]. Это, по мнению Лейдермана, может быть «многотомная эпопея Толстого «Война и мир» или любой рассказ Шукшина в две-три странички» [Там же: 84]. Исследователь говорит о так называемых «сигналах», которые находятся в тексте литературного произведения и «актуализируют память об архаическом ядре жанра — мифологическом космосе». [Там же: 84]. «Память жанра» — «это система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшая в жанровом каноне (архетипе, первообразе)» [Там же: 87].

О специфике архаического жанра пасторали пишет Г. В. Сенило в статье «Библейские корни европейской пасторали». Ис-

следовательница считает, что пастораль восходит к античной буколке, от которой она «восприняла конституирующую для нее антитезу с одной стороны здоровой и гармоничной сельской жизни на лоне прекрасной природы, с другой — суеты и развращенности городской цивилизации» [Синило 2002: 3]. Другим «важным истоком» является Библия, в которой уже с первых страниц «именно пастухи предстают в качестве позитивных персонажей, тех, кому отдает предпочтение Господь» [Там же: 7]. К тому же, «в библейском понимании пастух наделен не только острым внешним, но и глубинным внутренним зрением и (что еще важнее) слухом» [Там же: 8]. Как подчеркивает Синило, «именно это дает им возможность услышать то, что не слышат другие — призыв Божий» [Там же: 7].

Нам помогает и статья Н. А. Литвиненко «Пасторально-утопическое как модус массового в романтизме (Творчество Жорж Санд)», в котором она определяет пасторальную любовь как «основополагающую ценность бытия», как «дар», «мир высокий и прекрасный» [Литвиненко 2002: 76]. Тема любви сопрягается с музыкальностью. Исследовательница отмечает, что идеальный и поэтический мир противопоставлен «крайностям, абсолюту зла» [Там же: 85].

Нам интересны рассуждения Н. Л. Лейдермана о художественной системе В. П. Астафьева, которую он определяет как «натуралистический сентиментализм» [Лейдерман 2001: URL]. Исследователь обнаруживает совмещение противоположных начал в малой прозе писателя — это натуралистичные сцены, которые позволяют показать «ужасный лик войны», и «сердечное начало» [Там же: URL]. Лейдерман анализирует повесть «Пастух и пастушка», сюжет которой демонстрирует столкновение «нежной» пасторальной темы «с жесточайшей прозой жизни» [Там же: URL]. Исследователь обнаруживает черты архаического жанра, которые актуализирует Астафьев в современной военной повести.

Важное значение в наблюдении пасторальных мотивов в творчестве писателя имеет статья Н. М. Прокопенко, в которой она размышляет над рассказом «Жизнь прожить», создававшим-

ся параллельно с окончательной редакцией повести «Пастух и пастушка». В нем исследовательница подчеркивает антитезу, характерную для жанра пасторали. Она проявлена в хронотопической организации рассказа. Прокопенко, анализируя образ Ивана Заплата в рассказе, определяет в его занятии сакральную миссию: «акцентация пастушества героя как удела, назначения, судьбы» [Прокопенко 2009: 32]. Связь с пасторалью исследовательница увидела и в отношениях Ивана с Татьяной: «как в каждой пасторали, пастух неизменно обладает своей неразлучной пастушкой, и неразрывность героев заявлена зачином рассказа, гармонией человеческих отношений, утверждаемых прежде, чем откроется непасторальное состояние мира» [Там же: 32].

Этапы анализа. Повествование в «Обертоне» строится как воспоминание фронтовика Сергея Иннокентьевича Слесарева: «рассказ мой или личное воспоминание ... о любви, о несостоявшейся любви, объехавшей, облетевшей или прошагнувшей мимо меня» [Астафьев 1998: 16]. Так, уже в начале повести задается антитеза антигуманных военных событий и любовных чувств, что является признаком пасторального жанра: «...человеческое в человеке, противостоящее разрушительным проявлениям, связанным с войной» [Синило 2002: 15].

На войне уродовалась физическая и нравственная оболочка человека. Герой делится с нами тем, как его «покалечило» в «сталинградской мясорубке»: «...раскрошило в бедре мою кость, в боку выбило ребро, камнями избородило лицо» [Астафьев 1998: 16]. Истинная фамилия Сергея Иннокентьевича не Слесарев, а Слюсарев. Его фамилию исказили, когда он попал на фронт. Так задается потеря человеческой индивидуальности: «прокатывая человека по калибрам армейской жизни, дорогая наша действительность постепенно снимала или целесообразно стесывала топориком с человека все умственные и прочие излишества, чтобы он не портил строя, не изгибал ранжира, ничем не выделялся из людского стада» [Там же: 16].

Разрушительным тенденциям военного времени противопоставит любовь, которую встречает Сергей в образе девушки с таким

же именем. Любовь трудолюбива. Она исполняет много обязанностей: «ей навешали общественных нагрузок до завязки: была она секретарем комсомольской организации, общественным информатором, ведала библиотекой и еще чем-то» [Там же: 20]. Однако девушка легко сносит этот труд: «...эти нагрузки Любу нисколько не угнетали и на здоровье ее не влияли» [Там же: 20]. Во-вторых, героиня ощущает свою сопричастность товарищам. Девушка стремится быть полезной для жителей Ольвии. По городу ходил слух о том, что цензурный начальник в чине майора предлагал «Любе сбежать куда-нибудь», однако она «заявила, что не оставит своих девочек и ее не только трусливый тыловик-майор, но даже пехотный генерал никуда не сманит» [Там же: 20]. В-третьих, ее портрет двойственен: описание пышных природных форм девушки: «крупная, будто рюмка всклень, до краев, стало быть, налитая девах...»; «щеки со слегка выступающими скулами, овянные не румянцем, а яблочной алой мглой...» [Там же: 20]. Но все это странно сочетается с прямо противоположными — утонченно-аристократическими, словно нездешними чертами: к «назревшему до последней спелости телу была приставлена пышная головка с неожиданно бледной кожей и оттого кажущейся беззащитной шеей»; «подбородочек, будто доньшко новенькой детской игрушки» [Там же: 21]. Красоту девушки Сергей воспринимает как нечто непостижимое, не укладывающееся в рамки земной красоты: «Ах ты, Господи, Боже мой! — думал я в смятении, боясь долго глядеть на Любу...» [Там же: 21]. Сергей робеет в присутствии девушки. Первый поцелуй с ней Сергей описывает так: «Тут только поэту пушкинского масштаба хватило б таланту и силы выразиться до конца и объяснить словами мое ошеломленное, полуобморочное состояние» [Там же: 25].

Одна из главных черт Любви — это сострадание. Она не приемлет жестокости по отношению к любому человеку: «Мало вам еще смертей, мало вам еще крови?...» [Там же: 53]. В одном из диалогов с Сергеем произносит: «Хорошо было бы, если б характер твой еще смягчился, чтоб раны твои заросли, сердце нить перестало... — будто молитву произнесла она...» [Там же:

56]. В этой «молитве» слышится духовный голос женственного начала, дарующего живительные силы.

Люба обладает мудростью, превышающей ее возраст, поскольку она видит Сергея насквозь, предугадывает его мысли («...мои мысли Люба тут же разгадала...» [Там же: 41]). Она чувствует, что ему тяжело находиться с женщиной наедине и начинает диалог, который раскрывает ее догадки: тяжело ли ему быть с женщиной? Он отвечает:

— Да. А откуда ты знаешь?

— Знаю. Вижу. [Там же: 42].

Пасторальная топика являет себя и в образе Изабеллы, но уже в другой, чисто трагической тональности. Она пленница немцев, растоптавших ее душу. В какой-то мере Изабелла продолжает образ поруганной немцами Люси из повести «Пастух и пастушка». Родство героинь подчеркивается единством символического плана: «сиреневая музыка» «Пастуха и пастушки» [Астафьев 2017: 148] продолжена «сиреневым лоскутом на голове Изабеллы» [Астафьев 1998: 69]. П. А. Гончаров, анализируя цветопись в творчестве писателя, считает, что в прозе В. Астафьева 90-х годов «сиреневая» образность «приобретает сугубо трагедийное наполнение» [Гончаров 2003: 74]. Такая деталь, как сиреневый лоскут, по мнению исследователя, «может быть истолкована как напоминание о попорченной красоте, благородстве, чистоте» [Там же: 74].

Для Сергея девушка предстает воплощением совершенства, он уподобляет ее «иконе»: «Глаза Изабеллы, будто на египетском древнем рисунке, унесены почти на щеки, вроде как отстранены от лица. Темный обод глазниц, прячущий глаза взануть, да еще и цвет глаз сумеречного отлива, лампадным желтым светом подсвеченных из глубины, придавали им запредельное значение. <...> В просверке молнии, не сгорая, не вздрагивая ресницами, отпечатается в моей памяти этот незавершенный лик...» [Астафьев 1998: 67].

Описание лица женщины проявлено как воссоздание образа Богоматери. Автором-повествователем используются такие слова, как «лампадный свет», «обод глазниц», «незавершенный

лик» [Там же: 67]. В ее портрете отмечается, что «все как бы рассеяно, разбросано...» [Там же: 67]. Он не имеет четких, завершенных линий. Образ Изабеллы обладает сакральным смыслом.

Н. М. Прокопенко, анализируя пасторальные мотивы в рассказе «Ясным ли днем», считает, что «самой важной чертой в плане понимания "пастушеской" основы характера ... станет музыкальная одаренность» [Прокопенко 2008: 91]. И Люба, и Изабелла в «Обертоне» наделены музыкальным даром. В пении первой героини заложено страдание всей русской земли. Она исполняет песню «с той неизъяснимой тоской, коя свойственна лишь давно и много страдающей женщине да птицам, в чуждальные страны отлетающим осенней порой» [Астафьев 1998: 28]. И. И. Плеханова отмечает: «При пении девушки про «камышинку горькую» «проступает глубинно-мощный образ матери-земли» [Плеханова 2016: 238]. Героиня отождествляет себя с природным образом «камышинки» и оттого песня становится более драматичной, близкой тем, кто ее слушает: «Люба-то знала, чего ждут от нее девчонки, потрафляла растроженно замершему люду, надежду на лучшую долю переносила из сердца в сердце» [Астафьев 1998: 29]. Девушка становится выразительницей всего женского горя.

Пение Изабеллы наделяется более трагическими чертами. Это песня невольницы, к которой приходят немцы. Если мелодичная песня Любви ощущается для слушателей как «надежда на исполнение и утешение», ее голос сравнивается с «звучащей небесной дымкой», то музыка Изабеллы другая — надрывная, «душу рвущая». Исполняя песню, героиня «стервенела, и, уже беснуясь, с вызовом выкрикивала... выкашливала». Музыка последней, по мнению Плехановой, — это «речитатив боли и ненависти» [Плеханова 2016: 239]. В ней проявлена искалеченная, поруганная, истоптанная войной душа девушки, которая контрастна по отношению к портрету героини.

Изабелла, подобно Люсе из «Пастуха и пастушки», обещает ждать «солдатика». Однако, по сравнению с последней, героиня «Обертона» трагически умирает в пожаре. Как замечает Плеха-

нова, «новая «совхозная пастораль» обречена...». [Там же: 239]. Это связано, прежде всего, с гибелью женских образов.

Действительно, название повести «Обертон» глубоко символично. В поздний период творчества понимание автором войны наделяется своеобразными мрачными «обертонами», отличающимися от предыдущих периодов творчества. На это обращает и П. А. Гончаров: мировосприятие Астафьева «всё более наполняется трагизмом, печалью» [Гончаров 2003: 40]. Не случайно в повести «Обертон» две центральные героини — Любовь и Изабелла умирают. Включение пасторальных мотивов в мир смерти — это один из способов писателя предостеречь действительность от полного разрушения.

Выводы. Своеобразие повести обусловлено диалогом разных жанров. Включение пасторальных мотивов в современную военную повесть проявлено в построении сюжета: история любви противопоставлена военной действительности; в образной системе повести, в частности, образах героинь — Любви и Изабеллы. Их смерть демонстрирует эволюцию мировосприятия писателя, которое становится более трагическим по сравнению с предыдущими периодами творчества.

Литература

Астафьев, В. П. Обертон / В. П. Астафьев. — Москва : ВАГРИУС, 1998. — 542 с.

Астафьев, В. П. Где-то гремит война : повести. Рассказы / В. П. Астафьев. — Москва : Мартин, 2017. — С. 76–195.

Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — Изд. 3-е. — Москва : Худож. лит., 1972. — URL: <http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/bahtin-problemy-poetiki/index.htm> (дата обращения: 06.05.2023).

Гончаров, П. А. «...души сиреневая цвет» (есенинские образы в творчестве В. Астафьева) / П. А. Гончаров // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. — 2003. — № 1 (202). — Т. 2. — С. 68–75.

Гончаров, П. А. Творчество П. А. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Гончаров П. А. — Тамбов, 2004. — 52 с.

Ершов, Л. Ф. Память и время / Л. Ф. Ершов. — Москва : Современник, 1984. — 287 с.

Забабурова, Н. В. Библиейские корни европейской пасторали / Н. В. Забабурова // ПАСТОРАЛЬ — ИДИЛЛИЯ — УТОПИЯ : сборник научных трудов / отв. ред. Т. В. Саськова. — Москва : РИЦ «Альфа» : МГОУП, 2002. — С. 16–25.

Ланщиков, А. П. Виктор Астафьев: право на искренность / А. П. Ланщиков. — Москва : Сов. Россия, 1975. — 96 с.

Лейдерман, Н. Л. Крик сердца: творческий облик Виктора Астафьева // Урал. 2001. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2001/10/krik-serdca.html> (дата обращения: 01.05.2023)

Лейдерман, Н. Л. Теория жанра : научное издание / Н. Л. Лейдерман ; Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : [б. и.], 2010. — 904 с.

Литвиненко, Н. А. Пасторально-утопическое как модус массового в романтизме (Творчество Жорж Санд) / Н. А. Литвиненко // ПАСТОРАЛЬ — ИДИЛЛИЯ — УТОПИЯ : сборник научных трудов / отв. ред. Т. В. Саськова. — Москва : РИЦ «Альфа» : МГОУП, 2002. — С. 70–85.

Плеханова, И. И. Вечная женственность в природно-социальной концепции В. Астафьева (на материале повестей «Пастух и Пастушка» и «Обертон») / И. И. Плеханова // Русский традиционализм: история, идеология, поэтика, литературная рефлексия / под ред. Н. В. Ковтун. — Москва : Флинта : Наука, 2016. — С. 218–241. — (Серия «Универсалии культуры» ; Вып. VII).

Прокопенко, Н. М. «...милой своей назовет...» (пасторальные мотивы в рассказе В. П. Астафьева «Ясным ли днем») / Н. М. Прокопенко // Филологический класс. — 2008. — № 2 (20). — С. 89–93.

Прокопенко, Н. М. Функция пасторальной топики в рассказе В. Астафьева «Жизнь прожить» / Н. М. Прокопенко // Вестник Томского государственного университета. — 2009. — № 483. — С. 31–34.

Синило, Г. В. Библиейские корни европейской пасторали / Г. В. Синило // ПАСТОРАЛЬ — ИДИЛЛИЯ — УТОПИЯ : сборник научных трудов / отв. ред. Т. В. Саськова. — Москва : РИЦ «Альфа» : МГОУП, 2002. — С. 3–15.

УДК 821.161.1-31(Шаров В. А.)

Кулагина Ева Александровна,

студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; woodwillow22@gmail.com

Хрящева Нина Петровна,

SPIN-код: 2914-8705, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; ninaus.fk@yandex.ru

РЕЛИГИОЗНОЕ СОЗНАНИЕ В РОМАНЕ В. А. ШАРОВА «БУДЬТЕ КАК ДЕТИ» : ОБРАЗ ПЕРЕГУДОВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, роман, литературные герои, литературные образы, религиозное сознание, язычество, христианство, синкретизм, В. А. Шаров.

АННОТАЦИЯ. Данная статья посвящена исследованию религиозного сознания героя Е. Х. Перегудова и его отражению в образе энцкого народа в романе В. А. Шарова «Будьте как дети». Автор рассматривает синкретизм религиозного мировоззрения персонажей, который проявлен в идее богоизбранного энцкого народа. Воплощение этой идеи в романе указывает на невозможность обретения Земли Обетованной, обусловленную характером Перегудова, его природной неспособностью воплотить учение Христа, стать новым апостолом. Размышляя над соотносительностью сознания героя и мировоззрения энцкого народа в романе, автор статьи приходит к выводу об абсурдном характере религиозных поисков Перегудова и энцев. Абсурдность же проявляет авторскую позицию, связанную с иронией В. А. Шарова над мифологически-утопическим сознанием своих героев.

Kulagina Eva Aleksandrovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

© Кулагина Е. А., 2023

Khriashcheva Nina Petrovna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

RELIGIOUS CONSCIOUSNESS IN V.A. SHAROV'S NOVEL "BE LIKE CHILDREN": THE IMAGE OF PEREGUDOV

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, novel, literary heroes, literary images, religious consciousness, paganism, Christianity, syncretism, V. A. Sharov.

ABSTRACT. This article is devoted to the study of the religious consciousness of the hero E. H. Peregudov and its reflection in the image of the Entsian people in the novel "Be like children" by V. Sharov. The author examines the syncretism of the religious outlook of the characters, which is revealed in the idea of the God-elected Entsian people. The embodiment of this idea in the novel points to the impossibility of acquiring the Promised Land, due to the character of Peregudov, his natural inability to embody the teachings of Christ, to become a new apostle. Reflecting on the correlation between the consciousness of the hero and the worldview of the Entsian people in the novel by V. Sharov, the author of the article comes to the conclusion about the absurd nature of the religious quest of Peregudov and the Entsians. The absurdity shows the author's position associated with the irony of V. Sharov over the mythological utopian consciousness of his characters.

Исследователи Владимира Шарова связывают его творчество с постмодернистской парадигмой художественности, для которой характерен отказ от традиционных ценностей классической литературы, а именно от идеи линейности, целостности и гармоничности мира, существования смыслового центра, единой истины. Не существует логики бытия, а мир воспринимается как хаотичный, лишенный логики и смысла.

Во всех своих романах Владимир Шаров касается темы истории. Предметом художественного исследования писателя является традиционное представление о линейности времени. Шейко-Маленьких в своей статье о творчестве Владимира Шарова

пишет об одной из характерных особенностей его поэтики, связанной с исследованием исторического времени: *«Во всех романах Шарова введено особое время «перехода» между былой циклическостью и новой линейностью, другими словами — эпохой предопределенности и управляемым теперь временем»* [Шейко-Маленьких 2006: 85].

В анализируемом романе такой переход представляет собой принятие христианства язычниками под руководством апостола — Евлампия Перегудова. Как мы знаем, язычество придерживается циклической модели времени, а христианство — линейной.

Обратимся к тексту: Перегудов, бежавший одновременно от силы закона (он убил восемь человек) и собственного греха, попадает к энцам — маленькому, наивному, языческому народу. Они нашли Перегудова в бессознательном состоянии в кромке камышей и в течение месяца выхаживали нежданного гостя, как своего соплеменника.

Преступника и убийцу восхитили доброта, покорность и миролюбие этих несчастных людей, потерявших смысл существования. Они уже пережили свой «золотой век», все возможные предания и легенды ими уже написаны, а чтобы войти в христианскую, европейскую историю те слишком ущербны, неразвиты и изолированы. Для энцев в этом мире больше нет дела, и они, подобно брошенным детям, нуждаются в родителе, который бы указал им путь в счастливую жизнь. До появления Перегудова энцы пьянствовали и ждали смерти.

Как заботливый родитель, Перегудов стремится подарить энцам новый смысл существования, а именно, привести их к христианству, к истинной вере. Он переводит для них Бытие, Евангелие от Марка и др. христианские тексты; устраивает проповеди.

В процессе своей миссионерской деятельности Перегудов конструирует свое *«учение об энцах как об избранном народе Божьем»* [Шаров 2020: 95]¹. Коротко изложим его: во-первых, энцы становятся предками волхвов, которые когда-нибудь вновь

¹ Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

увидят Вифлеемскую звезду и отправятся за Спасителем; во-вторых, энцы — избранный Христом народ, который сохранит чистоту и примет смерть за Спасителя, подобно иудейским младенцам.

Но неужели Христу необходима смерть ничтожного, маленького народа, чтобы привести человеческий род к спасению? Другими словами, Перегудов говорит о жертвоприношении. Жертвоприношение — языческий ритуал, очевидно, недопустимый для христианского проповедника. **Религиозное сознание христианского апостола синкретично: в нем сочетаются христианские и языческие черты, причем языческие оказываются скрытыми и не осознаются героем.**

Религиозная мысль Перегудова с формальной точки зрения христианская: он «примеряет» евангельские сюжеты на жизнь энцев, видя в них истинных слуг господа. Но как бы ни были добры и милосердны энцы, они остаются язычниками, как бы **повторяя своего вождя**: их религиозное сознание так же представляет собой синтез христианского и языческого мировоззрений. Энцы не могут изжить в себе языческое мышление.

Об этом синтезе пишет в своей статье Ю. В. Меладшина: *«Символом искаженности и зыбкости христианских идей, перемежающихся с ритуалами шаманизма, становится церковь из льда, которую возводят энцы. Связанная с календарным циклом, ежегодная тающая и возводимая вновь, церковь становится синтезом язычества и христианства в религиозном энцком сознании»* [Меладшина 2020: 370]. Исследовательница очень точно подмечает «зыбкость» и «искаженность» религиозного сознания энцев.

Для энцев Перегудов ближе Бога, ближе Христа, ближе языческого бога Охона. Энцкий апостол не заметил, *«что вводит народ в грех, что скоро, исказив учение о Сыне Божьем, займет место в самой сердцевине веры»* (100). Энцы не могут полностью разорвать связь с язычеством, которое подразумевает близость к природе, к материальному, видимому миру. Несмотря на проповеди учителя они живут в рамках календарного цикла, а с христианским Богом несознательно стремятся установить

равные, человеческие отношения, подобные тем, что были установлены с их языческим «отцом»: *«С верховным богом... с Охоном — своим отцом... их связывало не только родство, вера, но и очень сложные отношения. Было много непонимания, обид, но и бездна любви, бездна прощения и доверия»* (89). Ссора, непонимание, обида, упомянутые в цитате — слова, которые характеризуют бытовые, прозаичные отношения между людьми. Отношение с христианским Богом, напротив, неземное, в нем невозможно равенство.

Но почему энцы все-таки стали для Перегудова «избранным народом Божиим»? Во-первых, Перегудова притягивает территориальная изолированность самоедов: *«Там, в Палестине, они бы выросли и стали как все, а здесь, кочуя по болотам, вдалеке от греха, сохранили чистоту»* (96). Но чистота души должна быть проверена испытаниями жизни, которых лишен человек, пребывающий в безлюдном огромном мире.

Изолированность энцев отсылает читателя к ранним периодам человеческой истории, которые, не без влияния Ж-Ж Руссо, ассоциируется с безмятежными кочевыми народами, странствующими по бескрайнему миру и не знающими, что есть добро, зло и неравенство. Энцы — воплощение идеала Руссо: они «застряли» в начале времен.

Во-вторых, убеждение апостола основано на «детской» непорочности, в незапятнанности энцев грехом убийства. Перегудов убежден, что энцы не способны на убийство, по крайней мере на сознательное и жестокое. Но повествователь романа опровергает эту мысль энцкого учителя: *«Перегудов идеализировал энцев — они и убивали, и воевали. Все было, как у всех, только смягчено расстоянием и редкостью населения, а при нем — уже и их слабостью»* (97). У самоедов действительно нет причин для убийства: им не нужно делить ресурсы или территорию. Не нужна им и строгая иерархия, которая необходима большому и неоднородному коллективу для поддержания порядка. Другими словами, в отсутствие насильственных смертей, причиненных энцами, нет ничего фантастического.

В сознании Перегудова не существует иных пороков, кроме убийства: *«...он объяснял, что несмотря на язычество и идолопоклонство, они лучше (об энцах), чище, милосерднее любого, кто хоть раз пролил человеческую кровь, потому что можно все — только не убивать»*. Он одержим собственным грехом и все, чему он учит энцев — это не убивать, не следовать его примеру. Более того, любое действие по Перегудову греховно, т. к. рано или поздно приведет к убийству: *«В его жизни неделанье было одним с невинностью, любое же дело, наоборот, замешано на крови, кто бы на что ни надеялся»* (100).

Главное средство спасения, по мнению Е. Х. Перегудова, — слово, заключенное в молитве. Идеал вождя в статике, в полном бездействии, бесконечном хождении по берегам Лены, где не существует соблазнов, особенно к убийству. Он обрекает своих учеников остаться такими же ущербными, забытыми и неразвитыми, какими он их всегда знал; чтобы энцы, как дети, оставались беспомощными и слабыми, и оттого неспособными к греху. Этот идеал по своей сути языческий: Перегудов испытывает привязанность к повторяемости, цикличности жизни. Он не хочет открывать энцам линейность хода времени, иначе они вырастут, лишатся невинности, «станут, как все», т. е. войдут во всеобщую историю (имеется в виду христианский запад), отказавшись от излюбленной Перегудовым изоляции.

Таким образом, миссионерская деятельность Перегудова сплошь абсурдна: будучи «скрытым» язычником, он, подобно бесу, «искушает» и «соблазняет» энцев принять христианство. Кроме того, он убеждает их в собственной избранности и безгреховности (*«можно все — только не убивать»*), чем возвращает их эго. Большое эго немыслимо без больших поступков, в то время как любое действие противно и чуждо Перегудову. Энцы же деятельны и по природе, и по воспитанию, которое дал им Перегудов: *«...уже то, что он встал за амвон по собственному почину... сообщило вере энцев какой-то деятельный, протестантский характер»* (99).

Деятельный характер веры энцев соотносится с учением Христа. Александр Мень в своей работе «Сын человеческий»

пишет: *«Небесный дар не дается праздным. Поэтому Иисус требует неустанной борьбы. Царство Божие, — говорит он, — усилием берется». Все значительное редко дается без жертвы, без отказа, без труда, а ради Царства никакой подвиг нельзя считать чрезмерным. Человек должен искать, действовать, выбирать»* [Мень 2023: 109]. В противовес этому культура молитвы и слова, которую пытался привить энцам Перегудов, больше походит на фарисейство, чем на истинную веру.

Подытоживая, мы видим смешение языческих и христианских черт, во-первых, в сознании Перегудова, который одновременно является и вождем племени, и его идолом, и христианским апостолом (этот ряд можно продолжить...), и, во-вторых, в сознании его духовных учеников, которые отражают, дублируют образ Перегудова.

Путь, по которому апостол ведет свои подопечных, оказывается порочным. Перегудов воспитал не истинных слуг божьих, а обыкновенных сектантов, и самолично стал их идолом.

Энцы, как и герои других романов В. Шарова, не отыскивали с помощью Перегудова Землю Обетованную. После его смерти они лишь в очередной раз столкнулись с трагической сложностью жизни: *«После его смерти в декабре восемнадцатого года энцам пришлось очень нелегко. Они рассказывали про себя, что не могли найти правду. Будто в пургу, все плутали и плутали»* (101). В Бытии человека нет ясности, нет проложенного пути к раю на земле. Религиозные поиски (и языческие, и христианские) обречены на провал, т. к. подразумевают принятие единственной картины мира, неспособность воспринять динамичность, изменчивость истины. Шаров, подключаясь к литературному дискурсу своего времени, иронизирует над мифологически-утопическим сознанием своих героев и показывает, как уродлива реализация мифологических заблуждений.

Литература

Ащеулова, И. В. Авторская историософия в эссеистике В. Шарова / И. В. Ащеулова // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2015. — № 4. — С. 71–86.

Габриэлова, А. Рифмы и рефрены: художественное время в романах Владимира Шарова / А. Габриэлова // Владимир Шаров: по ту сторону истории : сборник статей и материалов / под ред. М. Липовецкого и А. де ля Фортель. — Москва : Новое литературное обозрение, 2020. — С. 588—616.

Липовецкий, М. Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / М. Н. Липовецкий. — Москва : Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с.

Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : монография / М. Н. Липовецкий ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : [б. и.], 1997. — 317 с.

Меладшина, Ю. В. Интерпретация исхода в романе В. А. Шарова «Будьте как дети» / Ю. В. Меладшина // Диалоги о культуре и искусстве : материалы X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Пермь, 15–17 окт. 2020 г.). — Пермь : Изд-во Перм. гос. ин-та культуры, 2020. — 476 с.

Мень, А. Сын человеческий / А. Мень. — Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2023. — 512 с.

Мень, А. Истоки религии / А. Мень. — Москва : КоЛибри : Азбука-Аттикус, 2023. — 416 с.

Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / И. С. Скоропанова. — Москва : Флинта : Наука, 2007. — 608 с.

Сорокина, Т. Е. Историософские доминанты в романах В. Шарова / Т. Е. Сорокина // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. — 2013. — № 3. — С. 39–45.

Шаров, В. А. Будьте как дети / В. А. Шаров. — Москва : Текст, 2020. — 414 с.

Шаров, В. А. «Я прожил жизнь...» / В. А. Шаров // Большая книга победителей. — Москва : [б. и.], 2015.

Шаров, В. А. Ходынка / В. А. Шаров // Перекрестное опыление : сборник эссе. — Москва : ArisisBooks, 2018. — С. 31–43.

Шейко-Маленьких, И. В. Проблемы поэтики прозы Владимира Шарова / И. В. Шейко-Маленьких // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2006. — № 19 — Т. 2. — С. 84–88.

Шишкин, М. П. «Бегун и корабль» / М. П. Шишкан // Буква на снегу : три эссе. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2019. — С. 86–117.

Эпштейн, М. Сатанодицея: религиозный смысл истории по Владимиру Шарову / М. Эпштейн // Владимир Шаров: по ту сторону истории : сборник статей и материалов / под ред. М. Липовецкого и А. де Ля Фортель. — Москва : Новое литературное обозрение, 2020. — С. 257–285.

УДК 821.161.1-1(Батюшков К. Н.)

Мишина Дарья Игоревна,

SPIN-код: 3345-0974, студент, филологический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; dashunchik.mishina@gmail.com

Трахтенберг Лев Аркадьевич,

SPIN-код: 6842-0304, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, филологический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 119991, Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51; Lev_A_T@inbox.ru

СТИХОТВОРЕНИЕ К. Н. БАТЮШКОВА «БОГ»: ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская поэзия, русские поэты, поэтическое творчество, поэтические жанры, стихотворения, анализ стихотворений, сентиментализм, романтизм, духовная ода, литературные связи.

АННОТАЦИЯ. В статье произведён комплексный анализ стихотворения К. Н. Батюшкова «Бог» с учётом историко-литературного контекста. Обнаруживаются жанровые характеристики духовной оды и одновременно демонстрируются пути их преодоления, в связи с чем объясняется осуществлённый Батюшковым синтез различных поэтических традиций. Углубленному рассмотрению подвергается влияние Державина на текст «Бога»; наряду с этим выявляются возможные, не установленные ранее источники, определившие основные образы стихотворения. Поставлен вопрос о влиянии на стихотворение текстов Карамзина, предопределивших в дальнейшем направление творческой эволюции поэта. Предпринимается попытка связать теологическую составляющую стихотворения с философией Канта. Рассматриваются механизмы функционирования индивидуальных поэтических образов Батюшкова, лёгших в основу зарождающегося романтизма. Делается вывод о переходном характере стихотворения, в котором контаминированы средства различных художественных систем. На основе этого определяется значение текста «Бог» в творческой эволюции Батюшкова.

© Мишина Д. И., 2023

Mishina Darya Igorevna,

Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

Trakhtenberg Lev Arkadievich,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University, Russia, Moscow

K. N. BATYUSHKOV'S VERSE «GOD»: THE FEATURES OF POETICS

KEYWORDS: Russian poetry, Russian poets, poetic creativity, poetic genres, poems, analysis of poems, sentimentalism, romanticism, sacred ode, literary connections.

ABSTRACT. The paper is devoted to the comprehensive analysis of K. N. Batyushkov's verse «God» with regard to the historical and literary context. The author demonstrates the genre characteristics of the sacred ode and the ways of their overcoming in this text, therefore the synthesis of various poetic traditions in Batyushkov's verse is explained. Derzhavin's influence on «God» is subjected to in-depth consideration; possible sources that have not been previously established are revealed. The paper considers Karamzin's influence on this verse and Batyushkov's creative evolution in general. The attempt of matching the theological component of this verse to Kant's philosophy is made. Special attention is paid to Batyushkov's individual poetic images that provide the basis for romanticism. The conclusion is made about the transitional nature of this verse that combines the means of various artistic systems. The author defines the weighty meaning of this text in Batyushkov's artistic development.

Творчество Константина Николаевича Батюшкова ознаменовало собой принципиально новый этап в развитии русской литературы. В значительной степени художественные открытия Батюшкова подготовили эстетическую платформу, ставшую опорой для развития поэзии А. С. Пушкина. Несмотря на новаторский характер лирики Батюшкова, попытки ограничить его художественный метод каким-либо определённым литературным направлением оказываются тщетными. В отечественном литературоведении утвердился взгляд на Батюшкова как на провоз-

вестника романтического направления, о чём одним из первых написал Гуковский [Гуковский 1965: 168–169]. Томашевский видит в творческой практике Батюшкова тенденции предромантизма [Томашевский 1948: XXXIX]. Традиции сентиментализма отчётливо воплотились в элегиях Батюшкова, поэтика которых определялась творчеством Парни, а в понимании античной культуры, наложившей отпечаток на всё творчество Батюшкова, проявляется неоклассицистическая эстетика [Семенко 1977: 447]. Подобный эклектизм стилистических тенденций и ощутимая разница в общем мировосприятии поэта, находившем отражение в лирике Батюшкова на протяжении всего его творческого и внутреннего развития, позволяет видеть в его методе неоклассические, сентименталистские и предромантические элементы. Сложная природа батюшковского эпикуреизма, сочетавшегося с просветительским скептицизмом, предопределила характер его эстетических поисков, выразившихся в обращении Батюшкова к средствам различных художественных направлений и, в конечном итоге, выработке собственных творческих принципов.

Важную роль в становлении поэтического таланта Батюшкова сыграло и его ближайшее окружение. Двоюродный дядя поэта, М. Н. Муравьёв, оказал значительное влияние на литературно-эстетические предпочтения раннего Батюшкова. Так, показательна связь со стихотворением Муравьёва «К Музе» первого поэтического текста Батюшкова — элегии «Мечта», датированной 1802 годом. Именно во влиянии лирики Муравьёва мы склонны видеть одно из ключевых, по нашему мнению, направлений поэзии Батюшкова, а именно разработку жанров «лёгкой поэзии», в которой Батюшков вслед за своим родственником пошёл по пути усиления индивидуальных переживаний и интериоризации. Литературный вкус и эстетические воззрения Батюшкова складывались в салоне А. Н. Оленина, в котором в разные времена «бывали Державин, Хемницер, <...> Капнист, Богданович, Озеров, Карамзин, Гнедич, Крылов» [Кошелев 1987: 56].

В свете этого представляется небезосновательным проследить истоки формирования творческого метода Батюшкова,

нашедшие отражение в его первых поэтических опытах. Обнаружение рецепции тех или иных эстетических принципов, а также выявление новых возможных источников тем и мотивов в ранней лирике Батюшкова поможет более основательно проследить общее направление творческой эволюции поэта и дополнить устоявшиеся относительно его творчества концепции. В соответствии с этим в центре нашего внимания будет стихотворение Батюшкова «Бог». В первом полном издании собрания сочинений Батюшкова, подготовленном Л. Н. Майковым и В. И. Саитовым и опубликованном в 1885—1887 гг., стихотворение датируется 1803 годом [Майков, Саитов 1887: 303]. Составители издания обосновывают эту датировку ссылкой на помету М. Е. Лобанова, сделанную на рукописи П. Н. Тихонравова. В собраниях сочинений, подготовленных Фридманом [Фридман 1964: 265], а позже Кошелевым [Кошелев 1989: 471], написание стихотворения относится к 1804—1805 гг. Как бы то ни было, это один из первых стихотворных текстов Батюшкова, которому предшествовали, по-видимому, только «Послание к стихам моим» и элегия «Мечта», объединившая просветительскую установку с сентиментальной традицией». Поэтому ученический характер стихотворения «Бог» может проиллюстрировать наметившиеся в самом начале творческого пути Батюшкова тенденции.

Стихотворение Батюшкова «Бог» было написано в переходный для русской литературы период, ознаменовавшийся сменой литературных течений и выработкой новых художественных методов. С одной стороны, литература этого времени находится под влиянием сентименталистского импульса, заданного главным образом прозой Карамзина 1790-х гг. и влиянием европейских сентименталистов — Жан-Жака Руссо, Иоганна Гёте, Лоренса Стерна и Сэмюэла Ричардсона [Кочеткова 1980: 726]. С другой стороны, постепенно укрепляется поэтика предромантизма. В то же время не до конца преодоленной оказывалась и классицистическая традиция, художественный потенциал которой был преобразован в соответствии с историко-культурным контекстом начала XIX века и оформился в так называемый нео-

классицизм. Взаимодействие сентименталистских, предромантических и неоклассицистических тенденций происходит на фоне полемики о «старом» и «новом» слоге. Таким образом, сам переходный характер литературной эпохи 1800-х годов определил специфику прозы и поэзии этого периода. Попытаемся рассмотреть, как методы разных художественных систем функционируют в стихотворении Батюшкова.

В первую очередь, Батюшков обращается к традициям духовной оды XVIII века — жанру, оказавшемуся в начале 1800-х гг. вытесненным различными видами элегий. Классицистическая духовная ода является переложением псалмов, в которое включаются авторские размышления о сущности человеческого бытия, о взаимоотношениях человека и Бога. Рассмотрим общие черты поэтики, характеризующие духовную оду. Общим пафосом поэтики этого жанра является восхищение величием Творца и созданного им мира. Таковы, например, духовные оды Ломоносова, духовная лирика Хераскова, Державина, Майкова, Богдановича, Капниста, Николева, Крылова. Так, у Хераскова читаем: «Велик Он в небесах, на троне! <...> Везде, Господь, везде ты славен!» (1794) [Херасков 2015: 98], а «Ода первая, выбранная из псалма 17-го» (1795) Крылова целиком строится на описании того, сколь «велик величества творец» [Крылов 1954: 462]. Высокое содержание предмета духовной оды обуславливало художественное миромоделирование с помощью абстрактной и символической образности. Контраст между вселенской картиной созданного Богом мира и неспособности человеческого разума его постичь вводит мотив уничижения человека перед величием и силой Творца: «Боюсь греха — боюсь смерти — О Боже! отвори удар» (Н. Николев, «Молитва во время грома», 1796) [Николев 2015: 142]. Достаточно распространённым в религиозной лирике этого периода является и сравнение Бога с солнцем. Так, солярную символику находим в «Оде, выбранной из псалма 71» Крылова: «Как солнце внешнее с высот, Прольет на всех он луч щедрот» (1796–1797) [Крылов 1954: 466]. Примечательно и то, что «Утреннее размышление о Божием Величестве» (1743) Ломоносова изначально «должно было бы назы-

ваться одой о солнце» [Блок и др. 1959: 910]. Каковы бы ни были причины изменения названия и авторские интенции, обращает на себя внимание сам факт возможности подобной замены, свидетельствующий о корреляции образа Бога и символики солнца в культурном сознании этого времени.

В соответствии с масштабом экзистенциальной проблематики духовной оды её хронотоп распространяется на весь земной предел, включает в себя обширную каталогизацию явлений созданного Богом мира, грандиозное творение которого призвано показать величие его Создателя: «Земля и воздух, огонь и воды; <...> рыб различны роды, Пучины, бездны, мрак и тень <...> холмы и древа, <...> звери, гады, птицы...» (И. Богданович, «Хвалите господа небес...», 1760) [Богданович 1957: 132]. Поэтому конструируемая в духовных одах картина мира выходит из бытового плана в надысторическое пространство Вечности. Нередко в духовных одах конца XVIII века актуализируется мотив дискредитации неверия, вслед за которым следует признание величия Бога и его созидательной силы, к которой взывает лирический герой. Показательны в этой связи песнь А. Кантемира «Противу безбожных» (1730) и «Подражание псалму 12» (1773) В. Майкова.

Представляется, что рецепция этих мотивов в стихотворении «Бог» является следствием усвоения классицистической поэтики, обращением к которой характеризуется ранний период творчества Батюшкова. Так, заявленная в стихотворении невозможность познания Творца согласуется с идеей его непостижимости («Хочу постичь Тебя, хочу — не постигаю» [Батюшков 1964: 68]), культивируемой в духовной оде XVIII века. Находит отражение в стихотворении Батюшкова и превознесение божественного могущества на фоне развенчания возможностей человеческого разума, являющееся общим местом в духовной лирике XVIII века. Если в первой строфе лирический герой констатирует свою неспособность «постичь» Творца, то далее, обращаясь к Богу, он воссоздаёт масштабную картину мироздания, на которое распространяется могущество Создателя Вселенной: «Велишь — и на земли должно всё измениться» [Батюшков 1964:

68]. Отметим и солярную символику у Батюшкова, который идёт даже дальше своих предшественников и соотносит солнце и Творца не по принципу сравнения, а по принципу отождествления: «Где солнце, образ Твой, в лазури нам сияет» [Батюшков 1964: 68]. В контексте стихотворения осуществляется переход от бытового окружающего пространства (горы, моря, колосья на полях, хижина) к пространству бытийному («Всесильного чертог — небесный чистый свод» [Батюшков 1964: 68]). Кроме того, сюжетная перспектива стихотворения иллюстрирует характерное для поэтики духовной оды XVIII века утверждение религиозного мировидения, противостоявшего просветительскому скептицизму вольтерьянства. Так, в стихотворении Батюшкова выведен образ «безбожного лжемудреца», который, наблюдая звёздное небо и сгорающий от молнии дуб, проникается страхом и трепетом перед величием Творца.

Отдельно следует сказать и об идейной составляющей стихотворения. Его сюжетная часть сводится к следующему: некий лжемудрец «отвергает» Бога, однако покидая свою «мрачную хижину», он наблюдает необъятность и величие мира, Им созданного. Он «в ошибке признаётся» [Батюшков 1964: 68], когда видит свет луны и звёзд, слышит песнь соловья и журчание источника. Безбожник «в страхе» обращается к Богу и во время бури, в ужасе наблюдая сверкающие молнии, гром и столетний дуб, скрипящий от сильных порывов ветра. Подобная картина, кажется, нетипична для довоенного творчества Батюшкова, в поэзии которого «отражается сенсуализм XVIII века» [Костыр 1853: 16]. Сюжет стихотворения же иллюстрирует христианское понимание всего сущего и усиливает патетику строф, посвящённых прославлению Творца. Подобное противоречие можно объяснить ученической природой стихотворения, основанного на подражании общим топосам духовной одической традиции в период ещё не сформированной мировоззренческой и литературной позиции. В то же время уже в этом раннем стихотворении можно усмотреть интенции, наметившие будущее крушение просветительских иллюзий поэта. Как отмечает Благой, нашествие войск Наполеона в Россию нанесло «сокруши-

тельный удар <...> выросшему на “французских” “просветительных” идеях <...> мирозерцанию» Батюшкова [Благой 1934: 23].

Этические предпосылки последующего после 1812 года краха «маленькой философии», как нам кажется, связаны с особым пониманием Батюшковым Просвещения как такового. Рецепция просветительской философии у Батюшкова осуществлялась в эпикурейском направлении, оппозиционный же по отношению к духовной власти пафос не был воспринят поэтом. Именно поэтому даже «гедонизм его <...> был в целом лишен «либертенского» вольнодумства» [Семенко 1977: 434]. С точки зрения этой характеристики, относящейся к более зрелому периоду его творчества, становится понятно разоблачение скептицизма и богоборческих настроений, отразившееся в стихотворении.

Объяснение идейной направленности «Бога», идущей вразрез с будущими гедонистическими мотивами поэзии Батюшкова, можно найти и во влиянии Г. Державина. Указание Майкова на связь стихотворения Батюшкова с одами Державина «Бог» и «Величество Божие», данное в первом полном собрании сочинений Батюшкова, повторяют Благой и Фридман. Данная аргументация представляется убедительной с учётом того, что Батюшков высоко ценил творчество Державина. Так, в «Речи о влиянии лёгкой поэзии на язык» Батюшков отмечал, что «одно имя» Державина «истинный талант произносит с благоговением» [Батюшков 1885: 322]. Однако никто из исследователей не аргументирует, в чём именно проявляется сходство текстов Батюшкова и Державина, поэтому тезис о генетической связи данных текстов, на наш взгляд, нуждается в корректировке. По нашему представлению, Батюшков наследует от поэта не содержательный аспект или способ поэтического мировидения, а общие формулы духовной оды, которые являлись не индивидуальным стилем Державина, а, напротив, вписывали его тексты в устоявшуюся традицию. Отметим, что принципиальным новаторством Державина в оде «Бог» было не только прославление Творца, но и утверждение особого места человека в созданном Богом мироздании. Двойственность человеческой природы, по-

рождённая присутствием в нём плоти и духа, в теологии Державина становится залогом бессмертия человека («Мое бессмертно бытие» [Державин 1798: 5]). В стихотворении Батюшкова апология человека отсутствует, более того, лирический сюжет обращения лжемудреца в веру утверждает ничтожность человека перед божественной силой. Если в оде Державина человек «поставлен <...> в почтенной средине естества» [Державин 1798: 4], то у Батюшкова «срединой всех вещей» [Батюшков 1964: 68] является только Творец. В этом смысле поэт не усваивает открытия Державина и на идейно-тематическом уровне продолжает традицию XVIII века.

Однако при сопоставлении «Бога» Батюшкова с «Величеством Божиим» Державина обнаруживаются некоторые совпадения. Так, оба поэта, описывая величественную картину мироздания, подчинённую божественному замыслу, обращаются к одним и тем же образам. В обоих стихотворениях упомянуты дымящиеся горы, бушующее море, растущие злаки. Подчинение всей Вселенной воле Бога подчёркивается всеохватным изменением окружающей действительности по велению Создателя, поэтому неслучайно и Державин, и Батюшков неоднократно используют глагол «велишь». Сходно в их текстах и соотнесение образа Божества с солярной символикой, подкреплённое не только смысловыми, но и текстологическими параллелями. Сходство отдельных мест в двух стихотворениях подкрепляется не только образным рядом, но и близостью лексического выражения. У Державина в «Величестве Божиим» читаем: «И бледная луна Тобой / Своею чередой сияет; / И лучезарно солнце знает...» [Державин 1798: 11]. Та же самая картина в подобных выражениях воссоздана и в стихотворении «Бог» у Батюшкова: «Где солнце, образ Твой, в лазури нам сияет, / И где луна в ночи свет тихий проливает...» [Батюшков 1964: 68]. Таким образом, влияние Державина на стихотворение «Бог» Батюшкова мы бы ограничили рецепцией общих, типологических характеристик духовной лирики XVIII века. Поскольку в творчестве Державина происходит трансформация духовной оды в своеобразную лирическую медитацию, то усвоение его художественного ме-

тогда следует отнести к более поздним поэтическим опытам Батюшкова.

Интересно, что сходство стихотворений обнаруживается не только на лексическом, но и на содержательно-композиционном уровне. Батюшков и Державин моделируют одну и ту же ситуацию — обращение человека к Богу — с помощью синонимичных конструкций. Сравните: «К Тебе всех смертных очи зрят» [Державин 1798: 13] у Державина и «Туда мой скромный взор с надеждою летит!» [Батюшков 1964: 69]. При одинаковом смысловом наполнении эти фразы построены идентично и на уровне семантического синтаксиса: направление («туда»/«к Тебе»); принадлежность («мой»/«всех смертных»); субъект («очи»/«взор»); действие («зрят»/«летит»). При сходстве содержания и логики построения более отчётливо эксплицируются различия в плане выражения — отборе стилистических средств, привлекаемых поэтами. В этой связи интересно наблюдать, как по-разному в пределах одного — высокого — стиля поэты выражают одну и ту же мысль. Если Державин оперирует старославянизмами и архаизмами, то торжественный стиль Батюшкова создаётся более ясной, простой и благозвучной лексикой, отвечающей принципам языковой реформы Карамзина. Поскольку это время формирования нового литературного языка, отмеченное полемикой «карамзинистов» и «шишковистов», то стилистические различия становятся релевантными при определении художественного мироощущения автора. Так, уже в одном из первых стихотворений Батюшкова на языковом уровне начинает проступать фразеология романтизма.

Романтическое мироощущение Батюшкова намечается, в частности, в представленной в стихотворении картине мира. Действительно, у Батюшкова окружающий мир предстаёт в динамике, он непрерывно преобразуется и обновляется, запечатлевая смену различных состояний: где «горы <...> пламенем курились, / Там страшные моря <...> разлились», а где «прежде море <...> шумело», сейчас «Сияют класы <...> на полях» [Батюшков 1964: 68]. В свойственной романтизму диалектике мир так же находится в постоянном движении и развитии, которое

соотносится с духовным развитием человека [Шлегель 1983: 150]. Напротив, у Державина картина мира монументальна и статична, в чём видится следование классицистической эстетике. Его хронотоп обнаруживает завершённость и неизменность в масштабах вечности: земля «вовек тверда <...> собою» [Державин 1798: 8], а воды, которым Господь «начертал предел», из него «не выдут, / Не обратятся и не придут / Покрыть лице земли волной» [Державин 1798: 9]. Характерно особое внимание Батюшкова и к ночному пейзажу, на фоне которого разворачивается действие в его стихотворении. Лирический герой ищет Бога в небесах, где «луна в ночи свет тихий проливает», а лже-мудрец обращается к Творцу, когда «в ночи <...> луна нам тихо льёт свой луч / И звезды ясные сияют» [Батюшков 1964: 69]. Тяготение к ночному пейзажу свойственно предромантическому мироощущению [Левин 1980: 16]. У Державина же доминирует солярная символика («лучезарно солнце знает» [Державин 1798: 11], «прострет свой солнце взгляд» [Державин 1798: 12]), ставшая одним из топосов классицизма. Итак, на фоне отмеченной исследователями ориентации Батюшкова на державинские тексты ещё бóльшую значимость обретают отклонения от поэтики Державина, намечающие те тенденции в творчестве Батюшкова, которые проявятся в его зрелой лирике.

Представляется, что круг источников стихотворения «Бог» может быть несколько дополнен и скорректирован. Как показал приведённый выше анализ, Батюшков уже в первых поэтических опытах демонстрирует отличное от державинского мироощущение. В связи с этим нам кажется небезосновательным попытаться найти возможный источник стихотворения Батюшкова в ином художественном направлении. Влияние метода Н. Карамзина на Батюшкова является общепризнанным фактом, более того, установлена «текстуальная связь <...> с несколькими произведениями Карамзина» [Вацуро 1994: 80]. Мы считаем возможным соотнести с «Песней Божеству» (1793), которую Карамзин при первой публикации сопроводил припиской «Сочиненная на тот случай, когда безумец Дюмон сказал во французском Конвенте: „Нет бога!“» [Лотман 1966: 16]. Данная при-

писка уже указывает на то, что стихотворение направлено не только на прославление Бога, но и на обличение антирелигиозных настроений, порождённых вольтерьянством, с которым Карамзин (а позднее и Батюшков) связывал крушение иллюзий Великой Французской революции. Развенчание скептицизма и противопоставление христианского мироощущения вольтерьянскому атеизму является основным пафосом и в стихотворении Батюшкова. Так обнаруживается идейная основа, объединяющая стихотворения Карамзина и Батюшкова. Их содержание не ограничивается воспеванием Бога, которое становится не главным, а вспомогательным элементом для выражения главного смысла — борьбы с отрицанием Бога. Данная мысль выделяет стихотворения Батюшкова и Карамзина из общей традиции стихотворного возвеличивания Творца, отразившегося в духовных одах, переложениях псалмов, в том числе и в выше упомянутых текстах Державина, традиционно рассматривавшихся в качестве несомненных источников батюшковского «Бога». В пользу того аргумента, что стихотворение Батюшкова может быть связано с «Песнью Божеству», говорит и тот факт, что текст Карамзина был включён в его первое прижизненное издание сочинений, вышедшее в 1803 году. Как мы отмечали, написания «Бога» Батюшкова относится к 1803 году, как полагает Майков, либо к 1804–1805 гг., какой версии придерживаются Фридман и Кошелев. Как бы то ни было, принимая во внимание интерес Батюшкова к творчеству Карамзина и выход собрания сочинений последнего незадолго до написания «Бога» могут свидетельствовать в пользу того, что именно на «Песнь Божеству» ориентировался Батюшков при создании своего стихотворения.

Рассмотрим, как реализуется в текстах Батюшкова и Карамзина противостояние атеистическим воззрениям. Стихотворение Карамзина заканчивается тем, что отрицающие Бога проникаются религиозным чувством: «Исчезнет тьма в умах, и злые Твою почувствуют любовь. <...> Падут пред троном божества; <...> Восхвалят милость пресвятую — Рекут: „Есть бог! Мир — божий храм!“» [Карамзин 1966: 122]. Та же самая композиция использована и в стихотворении Батюшкова. Духовное просвет-

ление, которое наступает у лжемудреца, отвергавшего Всевышнего, знаменует собой приход к Богу. При этом как и у Карамзина, стихотворение Батюшкова завершается репликой недавнего безбожника: «скажет он: „Смирюсь пред Тобой! <...> что Ты милостив, велик, теперь то знаю!“» [Батюшков 1964: 69]. Так тексты поэтов оказываются объединены не только идейной общностью, но и способом воплощения своих замыслов. Стихотворения иллюстрируют сходную композиционную структуру, в которой прославление величия Господа сменяется изображением обширной картины мира, подчинённого Его воле, затем в текст вводятся образы отрицающих Бога, которые в финале обретают веру. Заканчиваются оба стихотворения прямой речью бывших скептиков, которые теперь славят Божью милость. Сама нетипичность подобной композиции в текстах, выходящих за рамки традиции, даёт основания видеть в одном из них источник другого.

Сходным образом проявляется у Батюшкова и Карамзина установка на дискредитацию рационалистического мировосприятия. В «Песни Божеству» нашла отражение сентименталистская ориентация Карамзина. Поэт отрицает возможность постижения Бога рассудочным путём, противопоставляя рационализму приобщение к Творцу с помощью чувства и сердечных переживаний. Верующий должен быть «сердцем, чувством одаренным», чтобы «почувствовать» любовь Всевышнего и приобщиться к Нему «с живым сердечным восхищеньем» [Карамзин 1966: 122]. При этом рассудок признаётся Карамзиным источником неверия, отделяющим человека от Бога, поэтому понимание величия и милости Творца мыслится возможным лишь тогда, когда «исчезнет тьма в умах» [Карамзин 1966: 122]. То же представление воплощается и в стихотворении Батюшкова. Его безбожник, неслучайно названный «лжемудрецом», именно с помощью чувства проникается ощущением Божьего величия (созерцая звёзды или испытывая страх во время грозы). При этом, обращаясь к Богу, он «клянёт <...> разум тщетный свой» [Батюшков 1964: 69], который подвергал сомнению существование Всевышнего. Интересно, что к недавнему лжемудрецу

приходит осознание того, что Господь милостив и велик, при этом утверждается бессилие человеческого разума понять Бога: «Тебя <...> ещё не понимаю» [Батюшков 1964: 69]. Соответственно, постижение величия и милости Творца осуществлено не рассудочным, а чувственным, иррациональным путём. В подобной постановке проблемы также угадывается влияние Карамзина и в целом зарождающееся сентименталистское мироощущение Батюшкова, которое позже выразится, например, в послании «К Петину» (1810): «Я возьмусь за ум... да радость / Уживется ли с умом?» [Батюшков 1964: 122]. Таким образом, в одном из первых стихотворений Батюшкова запечатлелось мировидение, свойственное сентиментализму, которое в период расцвета творческой активности поэта из жизненной философии перерастёт в сознательный художественный метод.

Представляется, что и отдельные образы в стихотворении Батюшкова могут быть объяснены знакомством с творчеством Карамзина. Фридман отмечает, что строка «Сияют класы там златые на полях» является перефразировкой стиха из торжественной оды Ломоносова на день восшествия <...> Елисаветы: «И класы на полях желтеют» [Фридман 1964: 265]. Однако нам представляется, что данный образ наравне с церковнославянской неполногласной формой слова «колосья» может восходить к исторической повести Карамзина «Марфа Посадница». В речи Марфы, обращённой к новгородцам, читаем: «поля златятся класами» [Карамзин 1988: 66]. Повесть была опубликована в «Вестнике Европы» в январе 1803 года, то есть хронологически может быть ближайшим источником образности в лирике Батюшкова, несомненно, следившего за творчеством Карамзина. В письмах к Н. Гнедичу от 1809—1810 гг. Батюшков не раз говорит о своём желании лично познакомиться с Карамзиным, затем сообщает о частых посещениях дома литератора и выражает уважение к его таланту. В одном из писем Батюшков отмечает, что «лучше прочесть страницу стихотворной прозы из Марфы Посадницы, нежели Шишкова» [Батюшков 1988: 104]. В письмах поэта и более поздних отрывках из записной книжки 1817 года («Чужое — моё сокровище») запечатлена высокая

оценка Батюшковым вклада Карамзина в историю русской словесности, а неоднократное упоминание «Марфы Посадницы» свидетельствует о том, что данный текст находится в творческом сознании поэта и подвергается особой рефлексии. Поэтому такая деталь как сияющие на полях золотые колосья могла происходить из повести Карамзина, использование которой в «Бог», по-видимому, было бессознательным и определялось имплицитным бытованием данного образа в художественном мышлении Батюшкова.

Весьма необычен для духовной поэзии образ хижины, появляющийся в стихотворении Батюшкова. Топос пастушеской хижины характерен для сентименталистской идиллии, поэтому представляется уместным искать данный образ в литературе сентиментализма. На наш взгляд, введение в текст религиозного содержания данного топоса могло быть обусловлено «Письмами русского путешественника» Карамзина. В течение 1790-х гг. «Письма» публиковались в «Московском журнале» и альманахе «Аглая» [Марченко 1984: 607]. Выход же первого полного издания «Писем...» в 1801 г. не мог не привлечь Батюшкова, живо интересовавшегося творчеством Карамзина и позднее даже цитировавшего фразы из «Писем русского путешественника» в своих частных письмах. Например, в письме к Н. Гнедичу от 9 февраля 1810 года читаем: «я давно бы уехал... в леса Пошехонские опять жить <...> с китайскими тенями воображения» [Батюшков 1988: 120]. Фразой о жизни «с китайскими тенями воображения» завершаются «Письма русского путешественника» [Карамзин 1984: 388].

Обратим внимание на контекст обращения к топосу хижины, обнаруживающего сходство с идейно-образным строем батюшковского стихотворения. В 124-ом письме, посвящённом парку Эрменонвиля, находим описание хижины отшельника, в которой погребены кости убитых в ходе религиозной распри. На дверях хижины расположена надпись, утверждающая величие Бога как Творца природы и милосердного Отца человеческого рода: «Здесь поклоняюсь творцу Природы дивныя и нашему отцу» [Карамзин 1984: 309]. Подобный контекст оказывается со-

звучен традиции духовной оды XVIII века, поэтому устанавливается связь между локацией хижины и теологической темой. Точно так же в религиозный дискурс вписан топос хижины и в стихотворении Батюшкова, только, в отличие от хижины, в которой отшельник у Карамзина «поклоняется творцу», в хижине из батюшковского текста лжемудрец Бога «отвергает». 63-е письмо, описывающее Тунское озеро, открывается панорамой утреннего пейзажа, в котором выделяется дымящаяся хижина: «Внизу дымятся хижины, жилища бедности, невежества...» [Карамзин 1984: 131]. Отметим, что невежество не оценивается Карамзиным отрицательно, поскольку интерпретируется им в духе руссоистской концепции «естественного человека», живущего в гармонии с природой и не затронутого тлетворным влиянием цивилизации. У Батюшкова также «дым из хижины пастушечьей курится» [Батюшков 1964: 68]. Однако поэт вновь переосмысляет карамзинский образ, и его хижина, в отличие от карамзинских, которые представлены «жилищами <...> спокойствия» [Карамзин 1984: 131] на фоне идиллической картины природы, становится обителью неверия. Батюшков акцентирует внимание на контрасте «мрачной хижины», в которой безбожник отрицает Всевышнего, и просторов окружающего мира, грандиозность которого заставляет лжемудреца признать величие Бога. Если актуализацию топоса хижины можно было бы приписать общему влиянию идиллической поэзии, то появление именно дымящейся хижины и, более того, её включение в религиозно-философский контекст свидетельствует о связи стихотворения Батюшкова с текстом Карамзина. Таким образом, отмеченные нами частные случаи реализации характерных средств из арсенала поэтики зарождающегося сентиментализма с известной долей условности могут послужить основанием для выявления, быть может, неосознанной ориентации на образы и мировидение Карамзина. Однако тот факт, что на эстетическом и этическом уровнях Батюшков даже в одном из самых ранних поэтических опытов проявляет тяготение к сентименталистскому восприятию мира и человека, не подлежит сомнению.

Важное место в композиции «Писем русского путешественника» занимает сцена посещения Канта. Философия немецкого мыслителя была хорошо известна в академической среде 1780–1790-х гг., а после публикации «Писем русского путешественника» широко распространилась и в массовом культурном сознании общества. Несомненно, что этика и метафизика Канта были известны и Батюшкову, прекрасно знавшему немецкий язык и потому способному читать труды философа в оригинале. Красноречив тот факт, что в «Мыслях о литературе» Батюшков считает постыдным незнание Канта: «Те, которые не читали Виланда, Гете, Шиллера, Миллера и даже Канта, похожи на деревенских старух, которые не знают, что мы взяли Париж и что Москва сожжена...» [Батюшков 1989: 45]. Поэтому мы допускаем осторожное предположение, что сюжетная перспектива в стихотворении «Бог» может отсылать к «Критике практического разума» (1788). Согласно Канту, доказательством существования Бога, непознаваемого рационально, является нравственный закон, которому следует человек. Известно положение из «Критики практического разума»: «Две вещи наполняют душу <...> — это звёздное небо надо мной и моральный закон во мне» [Кант 1994: 562]. В сюжете стихотворения Батюшкова лжеумрец, отрицающий существование Бога, созерцая «звёзды ясные», обращается к вере. Недавний безбожник признаёт непостижимость Творца («Тебя <...> ещё не понимаю» [Батюшков 1964: 69]) и бессилие человеческого разума перед величием Бога («клянёт себя, клянёт и разум тщетный свой» [Батюшков 1964: 69]). Таким образом, обнаруживается возможное влияние теологии Канта на сюжет стихотворения Батюшкова.

Наконец, обращает на себя внимание ещё один образ, выделяющийся из общего идейно-стилистического строя стихотворения. Это образ Филомелы, в русской поэзии традиционно служащей номинацией для соловья. Батюшков помещает собственный пересказ античного мифа перед вольным переводом басни Лафонтена «Филомела и Прогна», в котором отмечает превращение Филомелы в соловья. И хотя связь образа соловья и Филомелы стала устойчивым топосом, характерным для поэ-

зии романтизма, в 1800-е гг. подобная мифологема только начала входить в поэтическую фразеологию. Как отмечает В. Н. Топоров, проанализировавший эволюцию «соловьиного текста» в отечественной лирике, «вклад, сохранивший своё значение во всём временном охвате этого текста, принадлежит Жуковскому и Батюшкову» [Топоров 2003: 296]. Действительно, субъективно-лирическое восприятие соловья и обусловленная этим перифраза, соотносящая его с героиней античного мифа, в предшествующей Батюшкову литературной традиции встречается лишь ситуативно, в частности, в единичных стихотворных опытах М. Н. Муравьёва («Ода десятая...» и «Прекрасный восход зари...», оба — 1775 года) и Н. М. Карамзина («Смерть Орфеева», 1793). Поэтому прочно укоренившееся в романтической образности соотнесение соловья с Филомелой было предопределено Батюшковым и Жуковским. Появление данной мифологемы уже в первых текстах Батюшкова фиксирует черты обновления ассоциативно-художественного мышления поэта и намечает контуры будущего романтического мироощущения.

Таким образом, рассмотренный нами текст Батюшкова, созданный в самом начале творческого пути поэта, позволяет нам предугадать направление эволюции его поэтического метода, воплотившегося в зрелой лирике. Мы пришли к выводу, что в одном из первых, явно ученических стихотворений можно различить тенденции, которые будут эксплицированы в его творчестве позднее. Отталкиваясь от жанровой традиции духовной оды, Батюшков, тем не менее, обнаруживает различие в общем мироощущении, преодолевающим художественное мышление классицизма. Отдельные детали, восходящие, как мы пытались доказать, к текстам Карамзина или, по крайней мере, обусловленные его общим влиянием на эстетические принципы юного поэта, предопределили введение Батюшковым в текст художественных и этических категорий сентиментализма — направления, в котором найдёт своё полное выражение гений Батюшкова, прежде всего, благодаря элегиям. Наконец, частные поэтические решения, выходящие за рамки предшествующих литературных традиций, намечают особенности мировосприятия, от-

личного от предшествующей культурной парадигмы, и предвосхищают становление и развитие романтической поэтики не только в творчестве Батюшкова, но и во всей последующей русской литературе.

Литература

Батюшков, К. Н. Полное собрание стихотворений / К. Н. Батюшков. — Москва ; Ленинград : [б. и.], 1964. — 353 с.

Батюшков, К. Н. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Из записных книжек. Письма / К. Н. Батюшков. — Москва : [б. и.], 1989. — 718 с.

Батюшков, К. Н. Сочинения. В 3 т. Т. 2. Проза / К. Н. Батюшков. — Санкт-Петербург : [б. и.], 1885. — 584 с.

Благой, Д. Д. Судьба Батюшкова / Д. Д. Благой // Сочинения / К. Н. Батюшков. — Москва ; Ленинград : [б. и.], 1934. — С. 7–39.

Блок, Г. П. Примечания / Г. П. Блок, Т. А. Красоткина, Я. М. Боровский, Е. С. Кулябко, В. Н. Макеева, Г. Е. Павлова, Н. В. Соколова, В. Л. Ченакал // Полное собрание сочинений. Т. 8. Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764 / М. В. Ломоносов. — Москва ; Ленинград, 1959. — С. 864–1193.

Богданович, И. Ф. Стихотворения и поэмы / И. Ф. Богданович. — Ленинград, 1957. — 257 с.

Вацуро, В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа» / В. Э. Вацуро. — Санкт-Петербург : [б. и.], 1994. — 240 с.

Гуковский, Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. — Москва : [б. и.], 1965. — 356 с.

Державин, Г. Р. Сочинения Державина. Ч. 1 [и единственная] / Г. Р. Державин. — Москва : [б. и.], 1798. — 399 с.

Кант, И. Критика практического разума / И. Кант ; пер. с нем. Н. М. Соколова // Собрание сочинений / И. Кант. — Москва : [б. и.], 1994. — Т. 4. — С. 373–565.

Карамзин, Н. М. Марфа-посадница, или Покорение Новгорода / Н. М. Карамзин // Русская историческая повесть. В 2 т. Т. 1. — Москва : [б. и.], 1988. — С. 60–99.

Карамзин, Н. М. Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин. — Ленинград : [б. и.], 1984. — 717 с.

Карамзин, Н. М. Полное собрание стихотворений / Н. М. Карамзин. — Москва ; Ленинград, 1966. — 424 с.

Костырь Н. Т. Батюшков, Жуковский и Пушкин. Русские поэты XIX века. (Из лекций эстетической критики русских писателей, читан-

ных в 1851 г. в историко-филологическом факультете). Ч. I / Н. Т. Костырь. — Харьков : [б. и.], 1853. — 166 с.

Кочеткова, Н. Д. Сентиментализм. Карамзин / Н. Д. Кочеткова // История русской литературы. В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века. — Ленинград : [б. и.], 1980. — С. 726–754.

Кошелев, В. А. Константин Батюшков: странствия и страсти / В. А. Кошелев. — Москва : [б. и.], 1987. — 351 с.

Кошелев, В. А. Комментарии / В. А. Кошелев // Сочинения. В 2 т. Т. 1 / К. Н. Батюшков. — Москва : [б. и.], 1989. — С. 437–486.

Крылов, И. А. Стихотворения / И. А. Крылов. — Ленинград : [б. и.], 1954. — 677 с.

Левин, Ю. Д. Осиан в русской литературе. Конец XVIII — первая треть XIX века / Ю. Д. Левин. — Ленинград : [б. и.], 1980. — 205 с.

Лотман, Ю. М. Поэзия Карамзина / Ю. М. Лотман // Полное собрание стихотворений / Н. М. Карамзин. — Москва ; Ленинград, 1966. — С. 5–52.

Майков, Л. Н. Примечания / Л. Н. Майков, В. И. Саитов // Сочинения. В 3 т. Т. 1 / К. Н. Батюшков. — Санкт-Петербург : [б. и.], 1887. — С. 299–442.

Марченко, А. М. История текста «Писем русского путешественника» / А. М. Марченко // Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин. — Ленинград : [б. и.], 1984. — С. 607–612.

Николев, Н. П. Молитва во время грома / Н. П. Николев // Молитвы русских поэтов. — Москва : [б. и.], 2015. — С. 141–142.

Семенко, И. М. Батюшков и его «Опыты» / И. М. Семенко // Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. — Москва : [б. и.], 1977. — С. 433–492.

Томашевский, Б. К. Н. Батюшков / Б. Томашевский // Стихотворения / К. Н. Батюшков. — Ленинград : [б. и.], 1948. — С. V–LX.

Топоров, В. Н. Из истории русской литературы. Т. II. Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: введение в творческое наследие. Кн. II / В. Н. Топоров. — Москва : [б. и.], 2003. — 928 с.

Фридман, Н. В. Примечания / Н. В. Фридман // Полное собрание стихотворений / К. Н. Батюшков. — Москва ; Ленинград, 1964. — С. 257–333.

Херасков, М. М. Псалом («Коль славен наш Господь в Сионе...») / М. М. Херасков // Молитвы русских поэтов. — Москва : [б. и.], 2015. — С. 98–99.

Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / Ф. Шлегель ; пер. с нем. Ю. Н. Попова. — Москва : [б. и.], 1983. — 447 с.

УДК 821.161.1-343.4(Козлов С. Г.)

Овсянникова Анастасия Андреевна,

SPIN-код : 2808-8473, магистрант, Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, Институт филологии; 302026, Россия, г. Орел, ул. Комсомольская д. 95

Кургузова Наталья Владимировна,

научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы XI–XIX веков, Орловский государственный университет имени И. С. Тургенева, Институт филологии; 302026, г. Орел, ул. Комсомольская, д. 95; irl11-19@yandex.ru

«ДУША С ДУШОЮ ГОВОРIT»: ИДЕАЛ ДРУЖБЫ В ФИЛОСОФСКИХ СКАЗКАХ С. Г. КОЗЛОВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, детская литература, детские писатели, философские сказки, литературные образы, сказочные персонажи, дружба, ситуация диалога, дуализм мнений, «сумерничанье».

АННОТАЦИЯ. В статье анализируются особенности взаимоотношений героев философских сказок С. Г. Козлова о «родном лесе», причём не только двух главных персонажей цикла — Ёжика и Медвежонка, но и второстепенных — Зайца, Ослика, Поросятка и Ворона; их дружба определяется в качестве основного концепта. Сказочный цикл Козлова в статье рассматривается как: 1) непрекращающаяся беседа-размышление родственных душ; 2) гимн идеальной дружбе, которая в своей основе зиждется на связи героев с природой и её безмолвном созерцании и включает гармоничное сочетание таких бытийных категорий и понятий, как Космос и Хаос, любовь и смерть, счастье и печаль. Делается вывод о преобладании парной дружбы над другими её видами, что позволяет лучше раскрыть её конъюнктивный характер и развернуть перед читателем единую мировоззренческую систему.

Ovsyannikova Anastasia Andreevna,

Oryol State University named after I.S. Turgenev, Russia, Oryol

© Овсянникова А. А., 2023

Kurguzova Natalia Vladimirovna,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of History of Russian Literature of the XI–XIX centuries, Oryol State University named after I.S. Turgenev, Russia, Oryol

“THE SOUL IS SPEAKING WITH THE SOUL”: IDEAL OF FRIENDSHIP IN THE PHILOSOPHICAL TALES OF S.G. KOZLOV

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, children's literature, children's writers, philosophical fairy tales, literary images, fairy-tale characters, friendship, situation of dialogue, dualism of opinions, “twilighting”.

ABSTRACT. The article analyzes the peculiarities of the relationship between the characters of S.G. Kozlov's philosophical fairy tales about the “native forest”, and not only the two main characters of the cycle — the Hedgehog and the Bear, but also the minor ones — the Hare, the Donkey, the Pig and the Raven; their friendship is defined as the main concept. Kozlov's fairy tale cycle is considered in the article as: 1) incessant conversation-reflection of kindred souls; 2) a hymn to ideal friendship, which is based on the connection of the characters with nature and its silent contemplation and includes a harmonious combination of such existential categories and concepts as Cosmos and Chaos, love and death, happiness and sadness. The conclusion is made about the prevalence of paired friendship over its other types, which makes it possible to better reveal its conjunctive nature and unfold a unified worldview system in front of the reader.

Отношения героев сказок С. Г. Козлова (1939–2010) о Ёжике и Медвежонке ещё ни разу не становились объектом научного изучения, однако они нередко упоминаются исследователями творчества писателя. Так, А. В. Тихомирова, создавшая мини-цикл статей, посвящённых жанру философской сказки («Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI в.» [Тихомирова 2011], «Жанровая структура современной философской сказки» [Тихомирова 2009], «Сюжетно-композиционное своеобразие современной философской сказки» [Тихомирова 2007], «Нарративная стратегия современной философской сказки» [Тихомирова 2011],

«Сюжетная экспликация коммуникативных девиаций в современной философской сказке» [Тихомирова 2010]), именно дружбу считает *основным концептом*, отличающим современную литературную сказку от фольклорной животной, где все друг друга обманывают, подставляют и всячески используют в собственных корыстных целях [Тихомирова 2007: 221]. Утверждение философской сказкой «бытийных», «вечных» категорий, включая любовь и дружбу [Тихомирова 2011: 12], позволило сделать её определяющими качествами лиричность и *внешнюю бесконфликтность* [Тихомирова 2009: 94]. По сути, Сергей Козлов представил своему читателю перевёрнутый мир народной сказки, где Лиса, Заяц и Медведь — это не архетипические трикстеры-интриганы, движущие сюжет своими неоднозначными, а нередко и аморальными поступками, а тонкие, рефлексирующие натуры, обсуждающие и разрешающие насущные бытовые проблемы за символической чашечкой чая: таким образом, литературная сказка осознанно формирует в читателе «моральные и нравственные принципы» и даёт тот самый «намёк», завещанный ещё Пушкиным [Казакова 2015: 118].

«Вошёл Ёжик.

— Здравствуй, Медвежонок! — сказал он. — Здравствуй, Заяц! Вы чего сидите в доме — на улице снег!

— Я собрался идти к тебе, — сказал Медвежонок. — А тут прибежал он и говорит, что я лучше всех.

— Верно, — сказал Ёжик. — А ты разве не знал?

— Правда, он самый лучший? — сказал Заяц.

— Еще бы! — Ёжик улыбнулся Медвежонку и сел за стол. — Давайте чай пить!

Стали пить чай» [Козлов 2006: 73].

Мотив диалога, по точному замечанию исследователя М. М. Коваленко («Композиция как смыслообразующий фактор книги Сергея Козлова “Правда, мы будем всегда?”» [Коваленко 2017]), вообще является сквозным в «лесном цикле» Козлова: в сущности, перед нами не отдельные, связанные лишь героями и местом действия сюжетные зарисовки, а философская *«беседа-размышление»*, «непрекращающийся, непрерывный диалог...

двух родственных душ, которые понимают друг друга без слов», имея в виду, конечно, Ёжика и Медвежонка [Коваленко 2017: 60]. Тут логично задать вопрос: почему Коваленко — как, к слову, и большинство других исследователей — делает акцент именно на классическом дуэте? В сказках Козлова встречаются ситуации, когда герои объединяются в трио (самое популярное и интересное из которых это, конечно, Ёжик — Заяц — Медвежонок), квартеты («Голубые “ку-ку”») или квинтеты («Кит»).

Дело в том, что несмотря на условную «бесконфликтность» сказок Козлова, отношения его героев, как правило, держатся на некоем противопоставлении характеров, создающем фабулу. Тут важно подчеркнуть: имеет место не столкновение, а именно *контраст*, призванный углубить ситуацию, продемонстрировав «различные взгляды на одни и те же реалии» и развернув перед читателем «единую мировоззренческую систему» [Тихомирова 2011: 14]. Этот *дуализм* мнений особенно бросается в глаза на примере Ёжика и Медвежонка, потому что они очень разные по характеру, и автор постоянно, намеренно подчёркивает эту разницу, ставя героев в очень нестандартные ситуации, которые практически никогда не повторяются. Точной иллюстрацией тезиса о дуализме является сказка «Однажды в солнечный день»:

«Солнечные зайцы водили в траве хоровод, в ветвях пели птицы, а Ёжик смотрел во все глаза и слушал.

Пришел Медвежонок, сел рядом с Ёжиком, и они стали смотреть и слушать вместе. <...>

— Я никогда не видел таких крупных солнечных зайцев, — сказал Медвежонок.

— И я, — подтвердил Ёжик.

— Как, по-твоему, у них есть уши? — спросил Медвежонок, продолжая тихонько двигаться вокруг ствола за заячьим хороводом.

— Нет, — сказал Ёжик, стараясь не отставать от Медвежонка. — Думаю, нет.

— А по-моему, есть! — сказал Медвежонок.

— И я так думаю, — согласился Ёжик.

— Так ты же только что думал иначе!

— Я люблю думать по-разному, — ответил Ёжик, перебирая лапами.

— По-разному думать плохо, — сказал Медвежонок. <...> По-разному думать... это значит — по-разному говорить...

— Что ты! — возразил Ёжик. — Говорить можно одно и то же. — И подвинулся.

— Нет, — сказал Медвежонок. — Если по-разному думаешь — по-разному говоришь!

— А вот и нет! — сказал Ёжик. — Думать можно по-разному, а говорить одно и то же. <...> А почему я не могу иметь разное свое мнение? <...>

Пока он говорил, Медвежонок не двигался с места, и теперь между ними образовалось порядочное расстояние.

— Ты меня расстраиваешь, — сказал Медвежонок и сел рядом с Ёжиком. — Давай молча смотреть на зайцев и слушать птиц. <...> А всё-таки лучше думать одинаково! <...>

Зайцы устали плясать и растянулись на траве.

Теперь Ёжик с Медвежоном неподвижно сидели под вязом и смотрели на заходящее солнце.

— Зря ты расстраиваешься, — сказал Ёжик. — Конечно, у солнечных зайцев есть уши!..

И хотя Ёжик с Медвежоном чуть было не поссорились, это был очень счастливый солнечный день!» [Козлов 2020: 65–67]

Итак, очевидно, что, если бы это была обычная сюжетная сказка с конфликтом мнений и интересов, она закончилась бы либо окончательной ссорой двух друзей, либо их примирением, но ни того, ни другого не происходит: сюжет как бы закольцовывается и завершается на той же нейтрально-умиротворённой ноте, на какой и начался. Конфликт резко обрывается, не успев толком развиваться, ибо изначально возникает буквально из ниоткуда, будучи основанным исключительно на мгновенных эмоциях и желании героев поговорить, а, следовательно, не нуждается в каком-либо логическом завершении. Напряжение, вроде бы растущее между героями по ходу повествования, оказывается фикцией, ведь суть этой истории — не в столкновении взгля-

дов и мнений, а в самой *ситуации диалога*, строящегося согласно детской ассоциативной логике мышления [Коваленко 2018: 13] и разворачивающегося на лоне природы.

Вообще, идеальная дружба (и дружба вообще) в мире Козлова буквально невозможна без участия природы: так, герои, в частности Ёжик с Осликом, наделённые «особой чуткостью», постоянно «проводят» приятелей в волшебный мир природы, учась сами и уча ощущать «прелесть ежедневных восходов и заходов солнца, движения ветра, капель дождя, цветения растений...» («Как оттенить тишину», «Звуки и голоса») [Елепова 2021: 517]. Все ключевые «приятельские» диалоги либо происходят на её фоне, либо имеют к природе самое прямое отношение. Особенно это заметно в эпиграфах, предваряющих каждое из времён года в цикле «Правда, мы будем всегда?»:

— *Вот мы с тобой говорим, говорим, дни летят, а мы с тобой всё говорим.*

— *Говорим, — согласился Ёжик.*

— *Месяца проходят, облака летят, деревья голенькие, а мы всё беседуем.*

— *Беседуем.*

— *А потом всё совсем пройдёт, а мы с тобой вдвоём только и останемся.*

— *Если бы!*

— *А что же с нами станет?*

— *Мы тоже можем пролететь.*

— *Как птицы?*

— *Ага.*

— *А куда?*

— *К югу, — сказал Ёжик»* [Козлов 2020: 69].

В данном случае диалог не просто разворачивается на фоне природы, как в сказке «Однажды в солнечный день» — его скрытый грустный смысл рождает ощущение *хрупкости* всего сущего, а значит, и дружбы героев, усиливая её ценность. *Конечность жизни*, которая является одним из ключевых мотивов сказок Козлова [Нежинская 2014: 112], не составляет оппозицию дружбе и любви и не контрастирует с ними — она их *дополня-*

ет. Без смерти жизнь была бы не так ценна, природа не так прекрасна, а взаимоотношения героев не так трагично-трогательны — вот неизменный девиз цикла о Ёжике и Медвежонке. Счастье и печаль здесь идут рука об руку, уравновешивая друг друга и не позволяя идеальной дружбе стать приторно-сладкой:

«— Давайте никогда-никогда не расставаться!

— С кем?

— С рекой, с лесом, друг с другом <...>.

— Давайте все-все всегда будем вместе! — почти крикнул Ёжик.

— Как здорово! — прошептал Поросёнок. И заплакал.

— Что же ты плачешь?

— Мне никогда ещё не было так хорошо.

— Потому что весна! — сказал Заяц.

— Потому что река синяя, — сказал Ёжик.

— И лес — в зелёном дыму, — сказал Медвежонок» [Козлов 2006: 40].

Это — лишь один из примеров не-парной дружбы в сказках Козлова: здесь героев не двое и даже не трое, а целых четверо, что вроде бы противоречит заявленной концепции дуализма; однако в подобных случаях писатель обычно максимально размывает привычные нам индивидуальности протагонистов в художественных целях — так, произносящих эти реплики Ёжика, Медвежонка, Зайца и Поросёнка можно с лёгкостью поменять местами, и общий смысл сказанного не поменяется; схожая ситуация наблюдается в сказках «Тёплым тихим утром посреди зимы» и «Долгим зимним вечером», где набор действующих лиц мог быть совершенно иным. По задумке писателя, идеальная дружба возникает, когда «все они» действуют как *единое целое* — иначе «зачем бы понадобилось тепло этому зимнему лесу?» [Козлов 1989: 118]

Сложности начинаются, когда герои составляют трио: приземлённый жизнерадостный Медвежонок и задумчивый мечтательный Ёжик идеально соотносятся между собой — как Инь и Ян, как Космос и Хаос, но когда в их дружбу вторгается шумный Заяц, похожий на Медвежонка во многих отношениях, мо-

жет возникнуть недопонимание («Красота», «Вольный осенний ветер») или даже кратковременная обида («Разрешите с вами посумерничать», «Как Ёжик с Медвежонок приснились Зайцу»), а удовольствие от совместной игры будет испорчено «лишним звеном», непосвящённым или неспособным приобщиться к таинству игры («Лунная дорожка»):

«Вечером Ёжик с Медвежонок пригласили Зайца погулять по лунной дорожке.

— А не провалимся? — спросил Заяц.

— Луноходы, — сказал Медвежонок и протянул Зайцу две дощечки. — В таких можно и здесь, и по луне. <...>

Они шли по лунной дорожке к середине реки, и Заяц боялся смотреть на свои дощечки; он чувствовал, что не может так быть, что ещё шаг, и он обязательно провалится, и потому Заяц шёл, задрав голову, и глядя на луну.

— Боишься? — спросил Ёжик.

— Бойтся, — сказал Медвежонок

А Заяц думал, что стоит ему сказать слово, и он обязательно провалится, и поэтому молчал. <...>

...Заяц... не верил, что такое может быть, и дошёл до другого берега, ни разу не взглянув вниз, молча» [Козлов 2006: 107–108].

При этом Заяц и Медвежонок очень близки между собой и даже «не могут друг без друга жить» в своеобразной «трилогии дружбы» из летнего подраздела цикла «Правда, мы будем всегда?», включающей сказки «Заяц и Медвежонок», «Дружба», «У ручья»; однако эта связь двух *схожих* сердец недолговременна, она вспыхивает «вдруг», однажды летним утром, и, видимо, прерывается с наступлением осени — в то время как отношения *разных* Ёжика и Медвежонка, Ослика и Медвежонка («Правда, мы будем всегда?»), Поросятки и Ворона («Ворон-ворон»), Поросятки и Чирка («Золотой и пушистый») представляются более долговечными...

Вообще, «идеальная дружба» в мире Козлова больше всего напоминает мирную борьбу природных стихий и олицетворена этими стихиями: воздухом, или, вернее, небом, к которому Ёжик

вместе с Медвежонком взмывает в сказке «В холодном небе» и которое они вдвоём бережно протирают и меняют («Как Ёжик с Медвежонком протирали звёзды», «Как Ёжик с Медвежонком меняли небо»); землёй, где Ослик, очень похожий на Ёжика по характеру и заменяющий его в некоторых сказках, хоронит Медвежонка, надеясь в будущем воскресить и даровать бессмертие обоим («Правда, мы будем всегда?»); огонь, или солнце, о котором герои одновременно грезят в ненастные дни («Последнее солнце») и к которому так страстно привязаны, что устраивают целые праздники в его честь, заканчивающиеся совместным символическим чаепитием («Праздник последнего солнышка»); и, наконец, вода, дублирующая персонажей и их дружбу в отражениях («Ты только погляди»). Таким образом, стихии не просто рождают тонкие психологические особенности во взаимоотношениях героев: они поддерживают их необычную дружбу, которая воспринимается как чудо, мистерия, некое божественное откровение, для которого даже придуман специальный термин «сумерничанье». Именно сумерничанье, т.е. обрядовое молчание во время сумерек, «приоткрывает завесу над сокровенным... началом космоса», уравнивая Космос и Хаос [Елепова 2021: 517–518] во Вселенной и рождая своего рода бессловесный диалог двух душ:

«Стало совсем темно, и над самыми верхушками ёлок показалась золотая долька луны. От этого Ёжику с Медвежонком вдруг стало на миг теплее. Они поглядели друг на друга, и каждый почувствовал в темноте, как они друг другу улыбнулись» [Козлов 2006: 146].

Итак, в цикле С. Г. Козлова о Ёжике и Медвежонке представлены идеальные взаимоотношения героев: они становятся ведущим мотивом «бесконфликтной» философской сказки о животных, которая помогает современному читателю преодолеть «духовное отчуждение» относительно других людей [Бабахова 2015: 199], исследуя «вечные» темы, в частности Вражду и Дружбу [Шевель 2018: 47]. Контраст характеров двух друзей — их может быть и больше, но такие союзы обычно случайны и/или недолговечны — оттеняется при помощи диалога, а при-

рода становится непосредственным наблюдателем и в некотором смысле участником «тайнства дружбы»: герои учат друг друга наслаждаться её красотой и хрупкостью, одновременно постигая конечность самих себя и своих взаимоотношений. Так, простая дружба превращается в «сумерничанье» — волшебный обряд, приближающий героев к вечности и «подпитывающий» их связь своей трансцендентной энергией.

Литература

Бабахова, Л. Г. Роль сказки в процессе ценностной самоидентификации личности / Л. Г. Бабахова // *Философия и сказка : сборник научных трудов*. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. — С. 199–204.

Елепова, М. Ю. Мифопоэтика пространственно-временного континуума в сказках Сергея Козлова о Ёжике и Медвежонке / М. Ю. Елепова, Н. Г. Кабанова // *Неофилология*. — 2021. — Т. 7. — № 27. — С. 512–521.

Казакова, С. Ю. Трансформация сказки / С. Ю. Казакова // *Философия и сказка : сборник научных трудов*. — Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2015. — С. 118–121.

Коваленко, М. М. Композиция как смыслообразующий фактор книги Сергея Козлова «Правда, мы будем всегда?» / М. М. Коваленко, И. Г. Минералова // *Успехи современной науки*. — 2017. — Т. 2. — № 2. — С. 59–60.

Коваленко, М. М. Стиль Сергея Козлова: образный строй, жанр, контекст : 10.01.01 : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Москва, 2018. — 20 с.

Козлов, С. Г. Всё о Ёжике, Медвежонке, Львёнке и Черепахе : сказки, стихотворения / С. Г. Козлов. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. — 512 с.

Козлов, С. Г. Ёжик в тумане : сказки / С. Г. Козлов. — Москва : Детская литература, 1989. — 120 с.

Козлов, С. Г. Правда, мы будем всегда? / С. Г. Козлов. — Москва : Издательский Дом Мещерякова, 2020. — 136 с.

Нежинская, Д. М. Мотив смерти в сказке С. Г. Козлова «Правда, мы будем всегда?» / Д. М. Нежинская // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета*. — 2014. — Сер. 9, вып. 4. — С. 111–118.

Тихомирова, А. В. Жанровая структура современной философской сказки / А. В. Тихомирова // *Вестник Ярославского государственного*

университета имени П. Г. Демидова. Гуманитарные науки. — 2009. — № 4 (10). — С. 93–96.

Тихомирова, А. В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX — начала XXI в. : 10.01.01 : автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Ярославль, 2011. — 22 с.

Тихомирова, А. В. Нарративная стратегия современной философской сказки / А. В. Тихомирова // Ярославский педагогический вестник. — 2011. — № 1. — С. 184–186.

Тихомирова, А. В. Сюжетная экспликация коммуникативных девиаций в современной философской сказке / А. В. Тихомирова // Ярославский педагогический вестник. — 2010. — № 3. — С. 135–138.

Тихомирова, А. В. Сюжетно-композиционное своеобразие современной философской сказки / А. В. Тихомирова. — Тамбов : Грамота, 2007. — № 3 (3): в 3 ч. — Ч. III. — С. 220–222.

Шевель, Е. А. Определение жанрового статуса литературной сказки: сказочный, мифологический, сатирический и философский типы вымысла / Е. А. Шевель // Гуманитарные исследования. — 2018. — № 3 (67). — С. 44–48.

УДК 821.161.1-93:821.161.1-31(Крапивин В. П.)

Павлушкина Олеся Михайловна,

SPIN-код: 6706-1682, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; lesia.pavl@yandex.ru

Петров Илья Вадимович,

SPIN-код: 4129-1345, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; f39234@yandex.ru

ГЕРОЙ И МИР В ПОВЕСТИ В. П. КРАПИВИНА «КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ БРАТА»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, повесть, литературные герои, образ мира, литературные образы, детские писатели, детская литература, Владислав Крапивин.

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена рассмотрению образа мира и героя, их взаимоотношению в повести Крапивина, в статье отмечаются основные черты крапивинского героя, его отношение к миру.

Pavlushkina Olesya Mikhailovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Petrov Ilia Vadimovich,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

THE HERO AND THE WORLD IN V.P. KRAPIVIN'S STORY “LULLABY FOR A BROTHER”

© Павлушкина О. М., 2023

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, story, literary heroes, image of the world, literary images, children's writers, children's literature, Vladislav Krapivin.

ABSTRACT. The article is devoted to the consideration of the image of the world and the hero, their relationship in the story of Krapivin, the article highlights the main features of the Krapivin hero, his attitude to the world.

Владислав Петрович Крапивин (1938–2020) — российский детский писатель. За литературную и общественную деятельность был награжден орденами Трудового Красного Знамени, Дружбы народов, медалью «За доблестный труд», знаком ЦК ВЛКСМ имени А. Гайдара.

Крапивин написал множество повестей, где главными героями выступали дети, ребята — школьники. Как отмечает Петухова: «герои Крапивина с их играми и заботами не только отражают прошлый опыт писателя, не только подсказаны памятью его собственного детства. Они в значительной степени и результат его очень тесной связи с ребятами» [Петухова, 1974]. Лариса Крапивина подчеркивает, что жизнь героев многогранна: «Насыщенная событиями жизнь. Походы, поездки в пионерские лагеря, плавание под парусами, школьные баталии, схватки с носителями всяческой несправедливости...» [Крапивина, 1995]. По мнению Алексея Нянина, на первый план в произведениях Владислава Крапивина выдвигается: «человечность, доброта и подлинная гражданственность, искреннее уважение к мальчишкам, помогающее сохранять детскую непосредственность и понимать ребячью психологию. Создание значительных положительных героев, соответствующих нашему времени, позволяющих ставить их в один ряд с гайдаровскими» [Нянин 1989]. Упоминание гайдаровской традиции оказывается очень важным. Героев обоих писателей сближает особый нравственный кодекс, столь редкий в современном мире: это и справедливость, и отвага, и мужество, доброта и честность, преданность дружбе, слову. В этом плане можно говорить о некоторых романтических тенденциях в творчестве Крапивина. Наталья Качмазова подчеркивает, что «Романтика у Крапивина — это средство противостоя-

ния неправде, несправедливости, пошлости, средство победить в человеке то темное, что старит души» [Качмазова 1988]. А его герои, как и герои Гайдара, могут считаться исключительными, но это исключительность особого плана — они живут среди других, они похожи на простых мальчишек, но они обладают особым чувством справедливости, обостренным чувством границ добра и зла. Нянин считает, что в своих произведениях Крапивин: «твердо следует принципу: воспитывает то, что близко... воспитывает то, что вызывает уважение и восхищение...» [Нянин 1989]. Обратим внимание на слово «близко»: герои Крапивина — это простые земные люди со своими достоинствами и недостатками, но они же могут защищать слабых и наказывать за несправедливость. Ольга Виноградова говорит о том, что «Герои крапивинских произведений — маленькие романтики, чудные фантазеры» [Виноградова 1997].

Для анализа нами была выбрана повесть «Колыбельная для брата». Ставим задачу: рассмотреть образ героя и мира в данной повести.

Повесть «Колыбельная для брата» была написана в 1979 году. Главный герой повести — Кирилл Векшин. Уже с первых страниц автор подчеркивает уникального своего персонажа: умение укладывать брата, Антошку, своим пением. Мальчик с заботой относится к брату, беспокоится и ухаживает за ним, а также беспокоится о его кормлении — ездит за молоком. За всеми этими бытовыми деталями возникает важное качество героя — он наделен щедрой и доброй душой. В этом его сила.

Кирилл учится в седьмом классе, ему примерно 13–14 лет, а как отмечает Петухова, это: «Любимый возраст крапивинских героев. Возраст, в котором они совершают серьезные поступки, совсем как взрослые» [Петухова 1974].

Крапивин является мастером подростковой повести. Он выстраивает сюжет своего произведения, используя авантурные элементы. Так и в этом произведении мы видим почти детективную завязку. Несмотря на свою дружелюбность и доброту, отношения в школе складываются не самым благоприятным образом для него: мы видим, как наш герой желает, чтобы торже-

ствовала справедливость. А как отмечает исследователь Широкова: герои Крапивина реальны и: «Реально их стремление к правде, справедливости, добру, их вера в умных взрослых людей» [Широкова 1981]. Это стремление ярко проявляется и в герои нашей повести. Так получается, что Кирилл без вины виноват. Его обвинила учительница, Ева Петровна, она же руководитель отряда, в краже кошелька, не предоставив доказательств. Конечно, герой Крапивина с таким не будет смиряться. По мнению Борисова, «Крапивинские герои восставали против привычного зла, искали правды- своей правды, а не какой-нибудь «взрослой»» [Борисов 1998]. Так и наш герой, Кирилл, всеми силами стремится к тому, чтобы узнать истину, найти виновника. Он как бы ведет следствие, но это оказывается и следствием о самом себе. Валентин Лукьянин в докладе пишет о том, можно найти: «в произведениях Крапивина изображение «становления духовного мира ребенка» [Лукьянин]. Становления проходят и второстепенные герои, например, Петька Чирков стремится искупить свою вину, а также и главный герой — Кирилл.

Он действительно открывает в себе новые черты характера. В этом заключается особенность психологизма В. Крапивина. И прежде всего мы должны отметить мужество главного героя. Причем это даже не процесс его взросления, мужество как бы изначально присутствует в душе героя. Ведь именно Кирилл, сражаясь за справедливость, не дает страху владеть над собой, он бросает вызов «компании Дыбы», которая нарушала нормы морали и нравственности:

«Дыба с компанией, и компания не теряла времени: в уголке у туалета прижала перепуганного мальчишку лет одиннадцати. Юный Вовка Стеклов уже тянул пальцы к его карману» [Крапивин 1980].

Кирилл со своими одноклассниками решили бороться с преступниками, совершили поступок.

Непременно нужно отметить и милосердие Кирилла. Ведь он совершил верный нравственный выбор: дал шанс измениться Петьке Чиркову. Найти виновника преступления (кражи), узнать причину его проступка, помочь ему — поступок ценный, кото-

рый раскрывает характер героя. Можем сказать, что черты, присущие главному герою, создают образ защитника, некого мушкетера. «Поступок делает человека личностью в любом возрасте», — говорит В. Крапивин [Нянин 1989]. Попадая в трудные ситуации, герой смело борется «со злом», ему важно жить в гармонии, в мире, где есть доброта, справедливость и дружба. Вообще образ мушкетёра является излюбленным для писателя. Он тоже бросает свет на его творческую манеру. Образ явно заимствован из юношеских книг с их наивной романтикой. Он всегда честен, и он всегда верен в своим друзьям.

Как раз таки дружба — некий условный мир, где герой счастлив, там нет «злодеев», есть своя команда и корабль, который движется только в светлое будущее. Образ корабля также концептуален для крапивинской прозы. На корабле все едины, это особое сообщество людей. Савин подчеркивает, что «Для героев Крапивина характерна также высокая степень открытости в дружбе» [Савин 1996]. Лукьяненко говорит: «Владислав Крапивин пишет именно об идеальной дружбе» [Лукьяненко 1995]. Действительно, они согласны доверить друг другу свои самые сокровенные тайны, «выложить» всё, что есть у них в душе, не оставив ничего для себя. Всё это приводит к проекции эмоциональных переживаний на другом человеке. К этим переживаниям постоянно примешивается страх — страх потери друга. Кирилл дорожит дружбой, им тоже дорожат товарищи. Яркий пример дружба Геннадия и Кирилла, Геннадий помогает урегулировать конфликт с кражей кошелька, принимает решение отдать деньги студентке, хотя команда копила на ремонт корабля, но для них было важнее помочь другу:

«— А деньги? — спохватился Кирилл. — Денег-то все равно нет. Их же надо отдать! Она тоже одна с матерью живет. Тоже, наверно, не миллионеры.

— Я это помню, — кивнул Дед. — Но деньги пока можно взять... те, что у нас на ремонт отложены. Там полсотни» [Крапивин 1980].

Другой пример, который показывает искренность дружбы: драка Дыбы и Кирилла, на помощь к Кириллу мчит его друг, с которым они дали клятву быть друзьями, помогать друг другу:

«А Митька был уже совсем рядом и все кричал:

— Кир, держись! Кир, я сейчас!» [Крапивин, 1980].

Однако герои Крапивина существуют в реальном мире. Это школа, где нашего героя окружают трудности, несправедливость и наигранность отряда под руководством Евы Петровны. Но важно отметить, что ребята в финале произведения показали единение, когда решили выступить против Дыбы и его компании. Трудность в школе — это желание нашего героя отстаивать свои права, особенности психологического развития, ведь как говорил сам герой: у него переходный возраст. Директор и Ева Петровна не любили Кирилла, но они хотели донести ему свою позицию, что не желают ему зла.

В этом мире Кирилл, скорее всего, чувствовал дискомфорт. Нежели в мире друзей, команды. Друзья настоящие, настоящие путешествия — ценность для героя, поэтому ему важно это сбегать, правда, скорее, как высокую мечту. В своей статье Владимир Глотов отмечает, что «В. П. Крапивин — писатель светлой мечты» [Глотов 1975].

Произведения В. П. Крапивина не просто показывают реалии жизни, но и учат ребёнка справляться со сложными жизненными ситуациями. Крапивин пишет о «чести, человеческом достоинстве, верности идеалу, делу, людям» [Кияница 1989]. Произведения В. Крапивина способны повлиять на читателя, о художественных текстах говорит Лавренова, подчеркивая то, что «Они несут в себе громадный потенциал доброты, теплоты, справедливости и силы, способной изменить читателя» [Лавренова 2001].

Станислав Мешавкин отмечает, что «В одной из статей Владислав Петрович, исходя из своего опыта, убежденно заявляет, что для детского писателя важно знать нынешних ребят и школу, уметь смотреть на жизнь не только глазами взрослого, но и глазами детей, уметь интересно и честно написать об этой жизни» [Мешавкин 1988]. Смотреть на мир глазами ребенка —

нельзя ни научить, ни научиться. Этот дар от природы — он или есть, или его нет. Владислав Петрович Крапивин сумел сохранить в себе страну детства. Крапивин отмечал, что «он всю жизнь был писателем одной темы: “Это — положение детей в нынешнем беспокойном, жестоком, неприспособленном для нормального детства мире”» [Гопман 1998]. В данной повести мы тоже отметили нестандартное положение ребенка, стремящегося к справедливости, в обществе.

Литература

Борисов, М. Владислав Крапивин: космология детства / М. Борисов. — 1998. — URL: https://www.rusf.ru/vk/recen/1998/m_borisov_01.htm (дата обращения: 10.05.2023)

Виноградова, О. Авторская модель мира и человека в нем в философско-аллегорической прозе Владислава Крапивина / О. Виноградова. — URL: <https://www.rusf.ru/vk/recen/1997/vinogr03.htm?ysclid=lp5lmcoinn2811902> (дата обращения: 10.05.2023).

Готов, В. В. Паруса нашего детства. Путешествие первое (Отрывок из книги «Дети XX века») / В. В. Готов. — Москва : Знание, 1975.

Гопман, В. Все начинается с детства. К 60-летию В. П. Крапивина / В. Гопман // Книжное обозрение. — 1998. — № 6.

Качмазова, Н. Завтрашние паруса / Н. Качмазова // Урал. — 1988. — № 10.

Кияница, В. И ветер в лицо / В. Кияница // Комсомольская правда. — 1989.

Крапивин, В. П. Колыбельная для брата / В. П. Крапивин. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1980.

Крапивина, Л. Верить в торжество добра... / Л. Крапивина // Та сторона. — 1995. — № 8. — URL: <https://www.rusf.ru/vk/recen/1995/lkrap01.htm?ysclid=lp5lhdv8qg609329822> (дата обращения: 10.05.2023).

Лавренова, О. А. Повесть о необычном детстве / О. А. Лавренова // Три ключа. Педагогический вестник. — Москва : Издательский Дом Шалвы Амонашвили, 2001. — Вып. 5. — С. 122–123.

Лукьяненко, С. Ушибленные одиночеством / С. Лукьяненко. — URL: <http://lib.ru/LUKXQN/ushib.txt> (дата обращения: 10.05.2023).

Лукьянин, В. Крапивин в системе ценностей переходного времени / В. Лукьянин. — URL: https://www.rusf.ru/vk/recen/2000/v_luk01.htm (дата обращения: 10.05.2023).

Мешавкин, С. Мальчишки Вселенной (Штрихи к портрету Владислава Крапивина) / С. Мешавкин // Урал. — 1988. — № 10. — С. 177–185.

Нянин, А. Этапы творческого пути Владислава Петровича Крапивина / А. Нянин // Детская литература. — Свердловск : УрГУ, 1989.

Петухова, А. Друг, которому семь / А. Петухова // Детская литература. — Москва : Детлит, 1974.

Савин, Е. Механика чувств: В поисках истинной Дружбы / Е. Савин // Та сторона. — Калуга, 1996. — № 14.

Реутова Майя Анатольевна,

SPIN-код: 9687-4456, аспирант, филологический факультет, Санкт-Петербургский государственный университет; Россия, Санкт-Петербург, б-р Вилькицкий, д. 7, стр. 1; Maija14@mail.ru

СИНКРЕТИЗМ ЭПОХ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ АНТИУТОПИИ XXI ВЕКА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, романы, антиутопия, художественный мир, художественное время, синкретизм эпох, новое средневековье.

АННОТАЦИЯ. Литература XXI века демонстрирует достаточно своенравное обращение с художественным временем, а жанр антиутопии активно использует синкретизм признаков разных эпох в рамках одного пространства, что позволяет авторам сконструировать своеобразный художественный мир. В качестве материала использованы романы Т. Толстой, В. Сорокина, Д. Глуховского и В. Пелевина. Как правило, антиутопия уносит читателя в будущее, которое может быть удалено от времени написания романа на несколько лет или на сотню, но, тем не менее, в ней можно встретить социум, построенный по образцу первобытного общества и/или средневековья, калькирующий царский, имперский или советский период русской истории. Анализируемые романы представляют интерес тем, что они смешивают элементы разных времён, что обусловлено потерей или намеренной подменой памяти общества, а также его неспособностью к развитию в условиях нового мира.

Reutova Maya Anatolievna,

postgraduate student, St. Petersburg State University, Russia, St. Petersburg

SYNCRETISM OF EPOCHS IN THE RUSSIAN LITERARY DYSTOPIA OF THE XXI CENTURY

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, novels, dystopia, artistic world, artistic time, syncretism of eras, new Middle Ages.

© Реутова М. А., 2023

ABSTRACT. The literature of the XXI century demonstrates a rather wayward treatment of artistic time, and the genre of dystopia actively uses the syncretism of signs of different epochs within the same space, which allows the authors to construct a kind of artistic world. The novels of T. Tolstoy, V. Sorokin, D. Glukhovsky and V. Pelevin were used as the material. As a rule, dystopia takes the reader into the future, which may be removed from the time of writing the novel for several years or a hundred, but, nevertheless, it is possible to find a society built on the model of primitive society and / or the Middle Ages, calculating the tsarist, imperial or Soviet period of Russian history. The analyzed novels are of interest because they mix elements of different times, which is due to the loss or intentional substitution of the memory of society, as well as its inability to develop in the new world.

Несмотря на перспективность, романы-антиутопии часто содержат в себе признаки разных эпох прошлого, что соотносится с философской концепцией Нового Средневековья. Авторы смешивают маркеры периодов времени разными способами на семантическом и лексическом уровнях, что заставляет их функционировать и взаимодействовать в новом контексте, создавая образ некоего нового мира будущего.

Несмотря на то, что переломный момент (взрыв или война) происходят в конце XX века или в XXI веке, в антиутопии люди могут пребывать и в состоянии, приравняемом к доисторическим временам.

Например, жители мира «Кыси» не умеют добывать огонь, а только поддерживают его. Представление о мире у персонажей также соотносится с древней верой в плоскую землю: «...весь блин земной!» [Толстая 2020: 82].

Похороны голубчиков напоминают языческий обряд: у покойника вынимают внутренности, набивают его ржавью (травой), кладут камушки на глаза, в гроб кладут свечки, мышей, посуду, лук и стрелы, фигурки из глины: «...надо потрошить, коленки подгибать, руки с ногами связывать, фигурки глиняные лепить, в могилу класть» [Толстая 2020: 276]. Подобные ритуалы присутствовали у многих народов. Так, своеобразное потрошение с последующим набиванием пустот в туловище травами производилось во время бальзамирования/мумификации в

Древнем Египте, у народов Алтая, а также у различных племён, например, гуанчи (коренное население Канарских островов) и алеутов (коренное население Алеутских островов) в XIX в. [Китова 2018]. Связывание рук и ног было принято у восточных славян, что символизировало «утрату способности действовать с помощью рук и ног» [Байбурин 1993: 109].

Социум устроен по первобытному образцу — на основе проявления силы: «...вразумительно прояснить, — дескать, ты-то силен, да и я силен, лучше не связывайся!» [Толстая 2020: 139]. Такой образ жизни Преподобные не принимают и считают голубчиков хулиганами. Никита Иваныч саркастично замечает: «...у нас неолит, а не какое-нибудь дикое общество» [Толстая 2020: 154]. Живут они, в основном, за счёт собирательства и мелкой охоты (ловят мышей), изредка кто-то убивает медведя. Зажиточные голубчики могут позволить себе фермерство, что указывает на более высокий уровень жизни, переход на новый этап.

В «Метро 2033» подобный архаический уклад жизни можно наблюдать на станции «Парк Победы». На ней живут сектанты, верующие в Великого Червя. Они отделены от остального метро завалом, а попасть на ближайшую станцию можно только через несколько лазов. Памятью о прошлом здесь обладает только жрец: он жил в мире до войны и пользуется знаниями прошлого мира. Он придумывает нового бога — Великого Червя, который, подобно другим богам, создал мир: прокопал в камне тоннели, сотворил воду, растения, животных и человека. Жрец винит во всём произошедшем новые технологии, считает, что люди «создали машины, чтобы убивать быстрее, чтобы сеять смерть, чтобы рушить жизнь» [Глуховский 2021: 307], и новый мир сможет выжить только без машин. Он обосновывает необходимость нового Бога следующим образом: «Если старые божества позволили человеку сорваться в пропасть, и сами погибли вместе со своим миром, нет смысла их оживлять...» [Глуховский 2021: 321]. Эта вера дуальна: Великому Червю противостоят Люди Машин, которые хотят разрушить всё, что он построил. Люди Машин — это враги, их можно похищать и есть (данный момент обусловлен отсутствием на станции белковой пищи),

что также является доминированием физической силы. Главный герой описывает местных как «обритых дикарей» [Глуховский 2021: 304], а главное их оружие — плевательные трубки. Этот тип оружия был распространён «ещё в глубинных районах островов Суматра, Калимантан, в тропических лесах полуострова Малакка и Южной Америки»¹. В литературе мифология плевательных трубок берёт своё начало из романа А. Конан Дойла «Знак четырёх»: «Эти маленькие стрелы могут быть выпущены только одним путём. Из трубки, в которую дуют. <...> Андамские острова. Расположены в Бенгальском заливе в трёхстах сорока милях к северу от Суматры» [Дойл 1994: 173]. Также духовые ружья фигурируют в романах Т. Майн Рида, а у В. Набокова описываются «майнридовские игры» детей: «...позднее же мы перешли на духовые ружья разнообразных систем и били друг в друга из них маленькими стальными ярко оперенными стрелами, производившими неглубокие, но чувствительные ранки, если попадали в щеку или руку» [Набоков 2011: 204].

Так, доисторический период истории проявляется в знаниях, которыми обладает социум или его часть, в орудиях и оружии, которые уже изобретены и используются, а так же верованиях и мировоззрении.

Средние века (с V по XVI век)

В романах Толстой, и Пелевина находим избы, терема, усадьбы и холопов. Голубчики живут в избах с частоколом, терема есть только у зажиточных (Кудеяр Кудеярович и Федор Кузьмич), в Добром Государстве описывается усадьба Мани (небогатой аристократки) а также присутствуют нужники («— Где здесь нужник? <...> — серый барак у служебной конюшни» [Пелевин 2021: 115]). Холопство в реальной истории существовало до 1723 года, и было отменено Петром I.

Язык, который используется героями некоторых романов, также отсылает нас к этому временному периоду. У Сорокина в

¹ Большая Советская Энциклопедия. URL: <http://bse.sci-lib.com/> (дата обращения: 07.10.2022).

речи многих персонажей встречаются устаревшие слова «зело», «есм» и «азм». Что отсылает к периоду с X по XX век (слово «зело» ещё встречается в произведениях М. И. Цветаевой). В «Кыси» в качестве названий глав используются буквы древнерусского алфавита: «Наследуя платоновскую идею алфавита как модели мироздания, Т. Толстая пишет роман-азбуку» [Калашникова 2003: 114]. Большое значение имеет профессия Бенедикта — писец, чья задача заключается в переписывании вручную произведений и указов правителя города. Печатный станок в реальной истории изобретен в середине XIV века, что и послужило постепенному вытеснению этой профессии.

Русское царство и Российская империя (XVI–XIX век)

В романе «Кысь» мы видим дублирование исторических прецедентов на событийном уровне. До 1700 года (до реформы Петра I) Новый Год в России праздновался 1 марта по юлианскому календарю. В романе «Кысь» Федор Кузьмич выпускает приказ: «Праздновать Праздник Новый Год. Энтот праздник чтоб праздновался Первого Марта» [Толстая 2020: 83-84]. Преобразования Петра I затрагивали не только дату, но и процесс празднования: в обоих приказах становится важным праздничное освещение: «Свечки тоже зажгите чтоб светло и весело» [Толстая 2020: 84]; «по ночам огни зажигать из дров, или хворосту, или соломы»¹.

Пётр Великий приказывает «...учинить некоторые украшения от древ и ветвей сосновых, елевых и можжевеловых, <...> а людям скудным комуждо хотя по древцу или ветви на ворота, или над хороминою своею поставить»². Наибольший Мурза

¹ Указ Петра I № 1736 «О праздновании Нового года» // Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1649 – 1825) в 45 томах. Т3 (1689 - 1699). С. 681. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (Дата обращения 9.10.2022).

² Указ Петра I № 1736 «О праздновании Нового года» // Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1649 – 1825) в 45 томах. Т3 (1689 - 1699). С. 681. URL: http://nlr.ru/e-res/law_r/search.php (Дата обращения 9.10.2022).

также предписывает «обрубить в лесу дерево так небольшое разлапистое, чтоб в избу влезло а кто хочет ставь во дворе. Вторнуть его дерево это в пол или куды придется, чтоб держалось, а на ветки повесить всякой всячины что у кого есть» [Толстая 2020: 84]. Традиция украшения рождественского дерева уходит корнями «к новогоднему языческому культу ели у древних германцев» [Душечкина 2014: 108], в котором все предметы, которыми украшали дерево, имели своё значение и смысл. Например, «свечи символизировали собой звёзды рождественской ночи.<...> фрукты — прежде всего яблоки: и в качестве символических даров младенцу Иисусу, и в знак того, что ель рассматривалась как райское древо, приносящее плоды» [Душечкина 2014: 108]. Данная символика утрачена большинством празднующих в реальном мире, а в художественном мире «Кыси» не может существовать, так как отсутствует концепт христианства и фигура Иисуса¹.

В рамках данного указа о праздновании Нового года объединяются сразу два периода: до (в отношении даты) и после (в отношении способа празднования) 1700 года.

Правитель Федор Кузьмич носит следующие титулы «Набольший Мурза, Секлетарь и Академик и Герой и Мореплаватель и Плотник», перед нами очередная украденная пушкинская цитата: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник»². Федор Кузьмич стремится во всем подражать Петру I, стать великим правителем-преобразователем, просветителем.

¹ Во время СССР христианство не поддерживалось партией, продвигалась «политика ликвидации организованной религиозной жизни» (Лемьева А.И. Религия в советском союзе как проблема атеистического общества // Исторический путь России: из прошлого в будущее. — СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. — С. 738.). Символика украшений на ёлке утратилась, Иисус Христос не упоминался. Следовательно, в одном этом элементе происходит наложение двух времен: Петровской эпохи и СССР.

² Из стихотворения «Стансы» (1826) А. С. Пушкина.

XX век — начало XXI века

Советский период реальной истории является частым элементом, дублируемом в русских антиутопиях.

В «Метро» на Красной ветке люди стремятся построить коммунизм, который, несомненно, является аллюзией на Советский период. Среди жителей этих станций распространено обращение «товарищ», присутствует должность «генсек» (Генеральный секретарь) Коммунистической Партии Московского Метрополитена имени В. И. Ленина, а также существует Красная Армия.

На смежных станциях Чеховская, Тверская и Пушкинская обосновался Четвёртый Рейх, чей девиз — переименованный лозунг русских националистов: «Метро — для русских» [Глуховский 2021: 59]. Символом стала трехконечная свастика, которая, с одной стороны, отсылает к тетраскелиону фашистов, с другой стороны, выступает символом единства трёх подвластных идеологии станций: «Сколько станций, столько и концов» [Глуховский 2021: 158].

Для советского периода было характерным наименование города по имени правителя: Ленинанкан, Лениногорск, Нижне-Сталинск и другие [Вежбиньски 2012: 103-111]; и переименование: Петроград — Ленинград, Царицын — Сталинград, Пермь — Молотов, Рыбинск — Щербаков — Рыбинск — Андропов, что мы и наблюдаем в романе «Кысь»: «А зовется наш город, родная сторонка, — Федор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван-Порфирьичск» [Толстая 2020: 18], а в конце повествования Кудеяр-Кудеярычск.

В СССР существовала тенденция переименовывать не только города, но и улицы в соответствии с важными личностями, датами и идеями коммунистической партии. Аналогичная тенденция существует на красной линии трилогии «Метро»: «Станциям возвращали старые, советские названия: Чистые Пруды снова стали Кировской, Лубянка — Дзержинской, Охотный Ряд — Площадью Свердлова. Станции с нейтральным названием ревностно переименовывали во что-нибудь идеологически более ясное: Спортивную — в Коммунистическую, Сокольники — в Сталинскую, а Преображенскую площадь, с которой все нача-

лось — в Знамя Революции. И вот эта линия, когда-то Сокольническая, <...> официально стала Красной Линией» [Глуховский 2021: 17].

Переименования — схожая черта в романах «Кысь» и «Метро», отсылают к Советскому периоду истории страны, а так же подчёркивает большое значение этого факта.

В диалогии Сорокина идет строительство Великой Русской Стены, что, с одной стороны, является аллюзией к подобной стене в Китае¹, с другой — отсылкой к истории Советского Союза и «восстановлени[ю] железного занавеса, символа изоляционистской политики СССР» [Грешилова 2017: 30].

Сорокин описывает нечто похожее не технологию «Умный дом»: «Сразу же в квартире загорелся свет и выкатился большой бежево-серебристый робот» [Сорокин 2008: 154].

Будущее (XXI век +)

Будущее время условно характеризуется окказионализмами и неологизмами, созданными авторами для новых явлений. В данном случае можно утверждать, что это логичное изменение языка в соответствии с эволюцией или мутацией окружающего человека мира и потребностью в назывании не существовавших прежде реалий.

Романы Т. Толстой и В. Пелевина изобилуют окказионализмами, так как художественные миры их произведений наиболее отдалены от современного нам начала XXI века и сильно изменились.

В «Кыси» часть окказионализмов распознаётся читателем по узнаваемости изначальных словоформ (червырь, свеклец, хлебада, кругали, курьё, папорот, грибыши, слеповран стоочитый, тыка, желтунчики, щелястое, запселые, паморок), другая часть понятна, исходя из контекста (карла, колобашки, титло, нудьга). Также в тексте присутствуют семантические неологизмы: Прежние, последствия, санитар. Подобные слова используются жителями Федор-Кузьмичска преимущественно в отношении животных, растений, предметов быта и мифологических созда-

¹ Строительство длилось с III века до н. э. до 1644 г.

ний. Мутациям подвергаются не только люди, животные и растения, но и язык.

В «Transhumanism Inc.» большинство «новых» слов понимается читателем из контекста и описывает быт и явления социума: адольфыч, бро кукуратор, аккумулясы, трын-тран, небинарий, кустодиан, мегатюринг, конфлибмиоз и так далее.

В «Transhumanism Inc.» так же присутствует семантический неологизм *банкиры* — сохранённые мозги. Сам писатель рефлексировал на данное явление, поясняя: «Слово “банка” было чисто русским замещением — “сыграть в банку” звучало оптимистичнее, чем “сыграть в ящик”. В остальном мире пользовались термином “box”. Индивидуальный модуль для хранения мозга был похож на непрозрачный параллелепипед» [Пелевин 2021: 75–76].

В. Сорокин идёт по иному пути: описывает знакомые читателю предметы, но модернизированные до несуществующих на момент написания романа функций.

Например, зубная щётка и расческа, которые сами чистят зубы, расчёсывают и делают причёски: «щётку зубную в виде дракончика желто-красного, оживила, напоила зубным эликсиром, сунула в рот. Прыснул дракончик на язык мятым-приятным, набросился на зубы, заурчал. А Марфушенька тем временем расческу в волосы запустила. Занялась расческа слоеная работою своей привычной, поползла, жужжа, по русым волосам <...> Расчесала она их, вернулась к макушке и принялась косу заплетать» [Сорокин 2008: 13-14]. Или живой портрет, который может улыбаться и отвечать собеседнику.

Не существующие в реальном мире роботы широко распространены даже у небогатого населения. Они обладают широким функционалом: способны принести привычный напиток владельцу («...внутри робота стояла рюмка водки» [Сорокин 2008: 154]), включают музыку, относят одежду в шкаф, набирают ванну и добавляют в воду ароматизаторы («Петруша с удовольствием заметил, что робот добавил в воду не надоевший “Яблоневый сон”, а “Сказку Семи Морей”» [Сорокин 2008: 155]), вкладывают хозяину в открытый рот сигарету и так далее.

Наравне с розгами, существует новый высокотехнологичный способ наказания и пытки — посредством инъекции в сонную артерию тело человека делают хрустальным и угрожают разбить его молоточком.

Происходит русификация многих существующих на момент написания заимствованных слов. Клавиатура, сокращённая в разговорной речи до слова «клава», становится «Клавой Ивановной» из-за созвучия короткого варианта с женским именем. Женские имена также встречаются в предметах для пыток: Тающей называется скамья для порки розгами, а «стандартный стальной сундучок с оборудованием для проведения допроса» на Лубянке называется «несмеяна». С одной стороны, Несмеяной называли царевну в ряде русских народных сказок, с другой стороны, во время пыток никто не смеётся.

Интернет — **интерда**. В данном случае мы наблюдаем лексическую игру: слово рассматривается не как иностранное заимствование, в котором «нет» — калькирование с английского «net», а как русская частица отрицания, которая заменяется частицей согласия.

Вместо пары включить-выключить используются глаголы оживить-усыпить, что указывает на отношение к машине, как к живому организму.

Следует отметить, что в романах «Кысь», «Transhumanism Inc.» и дилогии Сорокина признаки разных эпох смешиваются в едином пространстве. Так, в Федор-Кузьмичске неумение добывать огонь соседствует с празднованием Нового Года и умением читать и писать, а в Добром Государстве сосуществуют холопы-биороботы и керосиновые лампы, высокотехнологичные импланты, нейролинг-реклама и конные повозки. В будущем Сорокина люди совмещают средневековые и футуристичные методы пыток, живут в квартирах с системой умный дом, используя роботов, голограммы и печи. В антиутопиях «Щастье» и «Метро» отдельные художественные пространства погружены в разные временные периоды. Так, на Охте и Красной ветке люди переживают нечто похожее на построение коммунизма и советского режима, Четвертый Рейх (нацисты) занимают отдельные

станции, Город и Кольцевая линия (Ганза) являются представителями богатых торговых социумов. Самым затейливым примером смешения эпох нам представляются те миры, в которых соседствуют самые отдалённые по временной оси реалии.

Выводы

Чжан И., анализируя творчество Сорокина, отмечает, что «футурологический мир складывается путем синтеза российского прошлого, в частности средневековья и советской тоталитарной эпохи, с добавлением некоторых атрибутов постиндустриальной цивилизации» [Чжан 2022: 186]. На наш взгляд, данное утверждение верно для большинства русских романов-антиутопий XXI века. Поскольку человечество лишено возможности развития, создать что-то новое оно не может: люди, попадая в нестандартные условия, не способны основать новый уклад жизни, поэтому частично или полностью копируют один из предыдущих, сохранившихся в памяти социальных укладов. Примером служат различные станции «Метро». В других ситуациях обстоятельства мира и обрывочность сохранённой культурной и исторической памяти не позволяет всецело воссоздать определенный образец социума, в связи с чем он собирается из кусочков разных эпох и культур, как пазл. Иллюстрацией может служить мир «Кыси»: правитель города недостаточно образован, его знания носят фрагментарный характер, и единственный выход для него — вводить нормы и законы, которые он знал или прочитал в книгах. В третьей вариации люди вынужденно или намеренно возвращаются к определённому формату жизни и называют всё старыми, уже имеющимися в языке словами. Примером выступают «Пост» и «Transhumanism Inc.». Таким образом, синкретизм эпох является следствием частичной или полной потери культурной и исторической памяти.

Литература

Байбурин, А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. — Санкт-Петербург : Наука, 1993.

Большая советская энциклопедия. — URL: <http://bse.sci-lib.com/> (дата обращения: 07.10.2022).

Вежбиньски, Я. Топонимические советизмы, связанные с именами Ленина и Сталина / Я. Вежбиньски // *Folia Linguistica Rossica*. — Лодзь : Изд-во Лодзинского университета, 2012. — № 8. — С. 103–111.

Глуховский, Д. А. Метро 2033 / Д. А. Глуховский. — Москва : АСТ, 2021.

Грешилова, А. В. Русская архаика в романе Т. Толстой «Кысь» и в дилогии В. Г. Сорокина «День опричника» и «Сахарный Кремль» / А. В. Грешилова // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. — Тамбов : Грамота, 2017. — № 12-3 (78).

Дойл, А. К. Знак четырёх / А. К. Дойл ; пер. М. Литвинова // *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1 / А. К. Дойл. — Москва : Сантакс, 1994.

Душечкина, Е. В. Русская елка. История, мифология, литература / Е. В. Душечкина. — Санкт-Петербург : Изд-во Европейского университета, 2014.

Калашникова, О. Л. Пушкин как знак в художественном коде Т. Толстой / О. Л. Калашникова // *Русское слово в мировой культуре. Художественная литература как отражение национального и культурно-языкового развития*. — Санкт-Петербург : Политехника, 2003. — Т. 1.

Китова, А. О. Мумии и мумификация в культурах разных народов / А. О. Китова // *Египет и сопредельные страны*. — Москва : Центр египтологических исследований РАН, 2018. — № 4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mumii-i-mumifikatsiya-v-kulturah-raznyh-narodov> (дата обращения: 31.10.2022).

Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков. — Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2011.

Пелевин, В. Transhumanism Inc. / В. Пелевин. — Москва : Эксмо, 2021.

Сорокин, В. День опричника / В. Сорокин. — Москва : Corpus : АСТ, 2017.

Сорокин, В. Сахарный Кремль / В. Сорокин. — Москва : Астрель : АСТ, 2008.

Толстая, Т. Кысь / Т. Толстая. — Москва : АСТ, 2020.

Указ Петра I № 1736 «О праздновании Нового года» // *Полное собрание законов Российской Империи. Собрание (1649–1825) в 45 томах*. ТЗ (1689–1699). — С. 681. — URL: http://nlr.ru/eres/law_r/search.php (дата обращения: 9.10.2022).

Чжан, И. Образ великой русской стены в творчестве В. Г. Сорокина / Чжан И. // *Вестник ТГГПУ*. — Казань : Изд-во Казанского (Приволжского) федерального университета, 2022. — № 1 (67).

УДК 821.161.1-31(Чарская Л.)

Савчук Виолетта Сергеевна,

студент, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, Екатеринбург, Ленина проспект, 51; savchuk-20@inbox.ru

Приказчикова Елена Евгеньевна,

SPIN-код: 3601-2144, научный руководитель, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский гуманитарный институт, Уральский федеральный университет им. Б. Н. Ельцина; 620083, Россия, Екатеринбург, Ленина проспект, 51, miegata-logos@yandex.ru

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА НАДЕЖДЫ ДУРОВОЙ В ПОВЕСТИ Л. ЧАРСКОЙ «СМЕЛАЯ ЖИЗНЬ»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Лидия Чарская, русская литература, русские писательницы, литературное творчество, литературные жанры, повесть, женская проза, литературные образы, Надежда Дурова, гендерный вопрос, жанрология, художественная репрезентация, сентиментально-романтический аспект, историко-патриотический аспект.

АННОТАЦИЯ. В докладе рассматривается образ Надежды Дуровой в произведении популярной писательницы конца XIX — начала XX веков Лидии Чарской. Автор доклада анализирует рецепцию образа Н. А. Дуровой, учитывая жанрологический, историко-патриотический, сентиментально-романтический и гендерный аспекты. Анализ опирается на работы современных исследователей Е. Е. Приказчиковой, Е. О. Шацкого, Н. А. Потаповой и др., давая ответ на вопрос, насколько гармонично образ Надежды Дуровой встраивается в плеяду героев и героинь Л. Чарской.

Savchuk Violetta Sergeevna,

Ural Federal University named after B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

Prikazchikova Elena Evgenievna,

scientific adviser, Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after B. N. Yeltsin, Russia, Ekaterinburg

© Савчук В. С., 2023

REPRESENTATION OF IMAGE OF NADEZHDA DUROVA IN THE NOVEL OF L. CHARSKAYA “THE BRAVE LIFE”

KEYWORDS: Lydia Charskaya, Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, story, women's prose, literary images, Nadezhda Durova, gender issue, genreology, artistic representation, sentimental-romantic aspect, historical-patriotic aspect.

ABSTRACT. The report examines the image of Nadezhda Durova in the work of the popular writer of the late XIX — early XX centuries Lydia Charskaya. The author of the report analyzes the reception of the image of N.A. Durova, taking into account the genre, historical-patriotic, sentimental-romantic and gender aspects. The analysis is based on the work of modern researchers E.E. Prikazchikova, E.O. Shatsky, N.A. Potapova and others, giving an answer to the question of how harmoniously the image of Nadezhda Durova is integrated into the galaxy of heroes and heroines of L. Charskaya.

Некогда, до забвения в послереволюционные годы, Лидия Чарская была самой популярной писательницей в Российской империи. Аудиторию ее преимущественно составляли подростки. Писала Чарская в основном для девочек, но некоторые рассказы, посвященные общечеловеческим темам — патриотизму, дружбе, христианской любви к миру, смогли быть интересными и мальчикам. Впрочем, её перу принадлежат и повести для взрослых, хоть и не в таком количестве. Теперь, после крушения советского государства, обвинившего Чарскую в «мещанстве» ее произведений, мы можем перечитывать ее тексты и подходить к ним с научной точки зрения — во время Советского Союза это казалось бы немыслимым. По творчеству Чарской защищены кандидатские диссертации: «Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Л. Чарской» Е. О. Шацкого и «Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы» [Шацкий 2010; Агафонова 2005].

Одной из важнейших констант творчества этой писательницы является патриотизм, о чем упоминает исследователь Н. А. Потапова в одной из своих научных работ [Потапова 2019]. Он буквально пронизывает некоторые ее повести. «Ге-

рой», «За веру, царя и Отечество», «Её величество любовь», «Лёвушка», «Смелая жизнь» — вот их неполный список. Чарская утверждает в них откровенно монархические ценности, ее герои сражаются и умирают за обожаемых ими горячо и неподкупно императоров. Личные цели (вернуться домой живым, удовлетворить потребности в славе) полностью замещаются общественно-патетическими. При том Чарская придерживается, как справедливо сказано в диссертации Е. О. Шацкого, христианского гуманизма, ставя во главу угла любовь к человеку и не допуская чрезмерного, лишнего насилия [Шацкий 2010]. Но особенный интерес представляет повесть «Смелая жизнь». Это одно из исторических произведений Лидии Чарской, писавшееся, безусловно, с использованием документальных источников, однако несущее в себе и фантазию автора. Речь в нем идет о судьбе и девиантном поведении Надежды Дуровой, личности неоднозначной и незаурядной. Н. Н. Пуряева отмечает, что и до Л. Чарской к судьбе Дуровой наблюдался интерес [Пуряева 2018]. Например, еще в середине XIX века Д. Мордовцев написал свой «Двенадцатый год», посвященный Н. Дуровой. Но писательница подошла к проблеме по-своему.

Равно как и в других повестях Чарской, историческое начало повести подчинено патриотической целеустановке. Цель писательницы — создать возвышенный образ девушки, желающей сражаться за свое Отечество и, в случае чего, отдать за него жизнь. Начать необходимо с того, что уже в третьей главе вводится литературный образ, которому хочет подражать, — Жанна д'Арк, которая является кумиром юной Нади. Именно к ней она обращается в минуты сомнения, в ту самую ночь после празднования ее семнадцатилетия, когда она задумывает побег из дома. Конечно, эту историческую личность нельзя встретить в «Записках» Во многом потому, что данный образ стал символом женского героизма и даже святости после канонизации Жанны в 1920 году. В эпоху же Просвещения ее образ был в значительной степени снижен поэмой «Орлеанская девственница» Вольтера. У нас же имя Жанны стало широко известно после оперы П. Чайковского «Орлеанская дева», но это уже начало 1880-х гг.

Автор намеренно обратился к романтическому образу, мотивирующему девиантное поведение героини. У Чарской Надя страстно мечтает быть такой же, как ее объект восхищения, без- условно, воспринимая Жанну д'Арк как патриотку Франции, ее освободительницу, поддерживая таким образом некоторый оре- ол культурного мифа, сложившийся вокруг ее особы. Но не только желание быть похожей провоцирует дальнейшее поведе- ние девушки, есть и еще и иное — желание отличаться. Ее вле- кут романтизированные образы героев, история подвигов и дальних странствий, без которых ее судьба была бы «калькой» с других судеб.

В угоду идее патриотизма в произведении четко прослежива- ется идея романтизации войны. Впрочем, желание Чарской ро- мантизировать действительность совпадает с общим пафосом того времени, а вот в «Записках» этот пафос в принципе отсут- ствует. Для Нади война кажется чем-то желанным и манящим. Менее всего она думает о том, что военные действия приносят с собой и разрушения, и гибель людей. Война выступает неким катализатором подвигов и жертв во имя Родины, которые мыс- лятся главной героине чем-то прекрасным и священным.

Тем удивительнее и не характернее читать строки об ужасах, происходящих на поле боя. Здесь Л. Чарская, с одной стороны, рисует кровавую, нестерпимую для Надиных глаз картину (та- кие подробности могли быть известны писательнице из «Писем русского офицера Ф. Глинки), с другой стороны, дает сцены бо- ев весьма «смазанно», поскольку повесть все же детская, и ма- леньким читателям не следовало бы читать излишне натурали- стические описания. Писательница идет на компромисс со своей склонностью изображать события ярко, зрелищно и сентимен- тально. Что еще интересно, Чарская упоминает и о тяжелых нагрузках, ставших испытанием для девушки, равно как упоми- нает о них сама Дурова в своих записках. Это добавляет оттенок реалистичности военному быту в повести, служит в своем роде испытанием для героини, которое она должна, несмотря на все тяготы, пройти, и окружает ее образ необходимым романтиче- ским флером.

Вполне понятно, что для Нади в повести характерен юношеский задор, присущий ее возрасту. Проявляется он, во-первых, в патриотических и бодрых речах, которые каждый раз действуют на нее мотивирующе и вызывают похвалу со стороны окружающих, отмечающих в молодом солдате невероятный оптимизм и горячую любовь к Родине. Во-вторых, Надя ведет себя более чем смело. Ее поведение, в том числе, максималистично. По сути, безрассудно. В записках Дурова признается, что ходила в атаку с каждым эскадроном не из-за излишней смелости, но по незнанию специфики службы во фрунте. Так, во время своего первого боя она бросается в битву не только со своим флангом, но и с соседними, желая проявить себя. Естественно, что ей делают выговор за безрассудность. Однако вместе с тем командир отмечает ее отвагу и преисполняется к ней сочувствием и душевной добротой, как и ротмистр Подьямпольский у Дуровой.

Вместе с тем патриотизм включает в себя и любовь к ближнему, готовность помочь тому, кто действительно нуждается в помощи. Мы подсчитали, что у Чарской Надя спасает жизнь людям за все время три (!) раза. Первый раз более чем фантастический. У нее получается прогнать от раненого русского офицера несколько французских офицеров, после чего она отдаст раненому своего коня, чтобы он мог безопасно добраться до войска. Офицер охотно принимает этот жест расположения и благодарит девушку. Во второй раз Надя выручает своего боевого товарища, пана Юзека Вышмирского, служащего с ней в одном полку (о Юзеке мы поговорим чуть позже). Во время боя она ударяет пикой француза, уже было готового убить юношу. И в третий раз — последний — героиня спасает жизнь горячечному, мечущемуся в бреду от полученной раны, улану. Она укрывается с ним от неприятелей в лесу, приводит его к реке Алле, где и обмывает его рану, после чего улан приходит в себя и рассыпается в благодарностях. Надя спасает 3 человек в повести, а в записках есть только 2 подобных эпизода, хотя у Юзека в записках есть исторический прототип. Подобное поведение может быть продиктовано кодексом чести наполеоновской эпохи, когда одной из отличительных черт солдата была не только

храбрость, но и гуманистическое отношение не только, тогда уж к своим и чужим противнику, как отмечает Е. Е. Приказчикова [Приказчикова 2012]. Когда товарищ Нади, итальянец Торнези, убивает юношу-лазутчика, Надя гневается, говоря: «У нас в России так не поступают» [Дурова 1904]. Уместно было бы добавить и то, что Надя не переносит на дух насилия — для нее битва должна быть честной и справедливой, а война — такой, чтобы даже в ней осталось место для человечности.

Антиподом Нади в какой-то степени является молодой пан Юзек Вышмирский, ее друг. Автором подчеркивается внешняя женственность Юзека, его робость, нерешительность, отсутствие стремления к подвигам, нежелание идти на войну. Такая установка есть и в «Записках» Дуровой. В отличие от Нади, Юзек не столь бодр, чаще он проявляет недовольство нелегкими условиями военной службы и совсем не считает необходимым быть инициативным на поле боя. И есть ирония в том, что именно пан Вышмирский впоследствии получает эполеты офицера, а не Надя. Это, конечно, задевает девушку, но она старается не показывать виду, что ей обидно и что ее гордость уязвлена. И самому Вышмирскому, конечно, немного стыдно за то, что он, ничем особенно не выделившийся, удостоивается такой чести. У Дуровой поясняется, что они оба вольноопределяющиеся, то есть добровольцы из дворян. Понятно, что для человека низкого сословия эполеты офицера — недостижимая мечта.

Но самым главным проявлением патриотического чувства можно назвать его неразрывную связь с восхищением фигурой монарха. Надя преклоняется перед Александром I, считая его кем-то вроде полубога (и это при том, что она четко различает две разновидности гибели в бою — за Родину и за императора, и первый правильнее и предпочтительнее). Внешний облик его описывается в красках, весьма характерных для изображения небожителей. Можно сравнить восторг Нади с восторгом и преклонением перед Александром Николая Ростова в романе Л. Н. Толстого. Это еще и исторически зафиксированный факт и в мемуарах. Один лишь образ монарха вызывает в девушке бурю чувств и заставляет ее сердце биться быстрее от осознания

радости видеть императора. Александр I в некоторой степени сливается с понятием «Отчизна», это тот император, за которого не стыдно идти в атаку и не страшно умирать.

А вот образ Наполеона изображен через призму толстовской деромантизации, хотя Надя и признает его величие. Это отличает его от времен Дуровой, когда его, наоборот, романтизировали, например, это можно увидеть в записках Д. В. Давыдова.

В схожем ключе дан и портрет М. И. Кутузова. Правда, здесь нужно отметить, что, в противовес Александру I, Кутузов изображается как некрасивый одноглазый старик, однако его душевные качества выходят на первый план: полководец представлен как отец солдат, мудрый, знающий все тонкости ведения боя, справедливый. Хотя Дурова достаточно реалистично передает внешний облик старого фельдмаршала как некрасивого одноглазого старика, она не может отказаться и от традиции романтизации его образа: «Высокий, бледный, с челом, увенчанным седыми кудрями...» И именно к нему Надя обращается за помощью, когда вследствие совершенной ею оплошности (она отпустила свой полк до места назначения, решив приехать сама позднее, но полк, как решил командир, не доехал) ее едва ли не приговаривают к смертной казни.

В целом видно, что Л. Чарская пользовалась в качестве первоисточника мемуарами Н. Дуровой. Соблюден возраст главной героини, хотя и в записках, и в повести Надежда моложе своего реального возраста. Фактических ошибок немного, многое, о чем повествует Чарская, действительно описано в «Записках» Дуровой, например, непомерные нагрузки в первые месяцы службы в качестве вольноопределяющегося, поступление в коннопольский полк в Гродно. Но тем не менее, есть и расхождения. Например, Чарская вводит реально существовавших персонажей: Юзека Вышмирского и Александра Кириака. Вышмирский как товарищ Дуровой присутствует в «Записках», а Кириakov — фамилия молодого дворянина, к которому Дурова чувствовала симпатию на Украине еще до ухода в армию. Можно сказать, что это художественные образы, у которых были реальные прототипы. Помимо этого, Дурова, как справедливо отме-

чает Е. Е. Приказчикова, стремится к дегероизации событий, а также не боится честно приводить примеры виденных ею ужасов во время сражений [Приказчикова 2018]. В повести без лишних вопросов дают Наде отпуск, чтобы она могла поехать домой, а в «Записках» для «кавалерист-девицы» желание навещать родных, взяв отпуск, не исполняется так легко, более того, получить его удастся с большим трудом. Впечатления от приезда домой тоже неодинаковые: Чарская всячески подчеркивает радость воссоединения Нади с отцом, реальная же Дурова с горечью отмечает пустоту домашнего мира для нее, так как жизнь дома неотделима от сплетен в ее адрес.

Гендерный аспект в повести претерпевает существенные изменения. По сюжету Надя воспитывается до шести лет денщиком и с младых ногтей привыкает к солдатскому быту, считая его нормой. Мать до этого времени не принимает участия в ее воспитании, так как, когда дочери был год, она, раздраженная ее криками, выкинула малышку из кареты, и отец подобрал дочь и запретил жене воспитывать ребенка. И действительно, в реальности все так и было. И в повести, и в «Записках» прослеживается общая линия неприятного общения с матерью, непонимания между родителем и ребенком. Как пишет Надежда Дурова: «С каждым днем воинственные наклонности мои усиливались, и с каждым днем более мать не любила меня» [Дурова 1839]. Но в повести есть еще один антипод Нади, которого нет в мемуарах — ее старшая сестра Клеопатра, в записках она едва упоминается и является младшей сестрой, хорошенькая, приличная барышня, не проявляющая неподходящих для ее гендера наклонностей. Клена (ее уменьшительное название) — это тот самый «правильный» образ девушки, готовый к единственно возможному выбору дальнейшего пути — выход замуж и рождение детей. Для исправления характера Нади ее отправляют к бабушке Александрович, в Малороссию, где она знакомится с Сашей Кириаком, который становится ее другом. Тут уместно будет сделать два замечания. Во-первых, Кириак — это неточная калька с молодого помещика Кириакова, соседа по поместью бабушки и первого романтического увлечения Дуровой, Впрочем, не увен-

чавшегося успехом, так как его семья была бедна, и родственники Надежды воспротивились ее чувствам. А во-вторых, повесть и мемуарный текст опять расходятся. В художественном тексте Надя не отступает от своих выходов и продолжает вести себя скорее, как мальчишка, в «Записках» же Дурова пишет о том, что хорошее отношение со стороны бабушки почти исправило ее, и она стала возвращаться к приемлемой гендерной модели.

Основная проблема, связанная с гендерным вопросом, заключается в том, что мотивировка побега из дома в повести и записках имеет две разные версии. Как мы уже говорили ранее, в повести Надя совершает побег, поскольку стремится к подвигам. Для реальной Дуровой характерна иная причина: ей нужна свобода, в том числе свобода от угнетения, которым систематически подвергается женщина в силу своего подчиненного положения по отношению к мужчине. Одна из таких ситуаций подробно рассказывается в «Записках»: Надежду срочно вызывают домой из Малороссии. Когда она приезжает в отчий дом, она узнает, что отец, не особенно скрываясь, завел метрессу, и мать от этого события пребывает в ужасе. Надежда отлично видела судьбу своей матери и, идентифицируя себя с ней, не желала себе такой же. Кстати, в «Записках» не говорится и о другой любопытной детали: Надежда Дурова была замужем за В. Черновым и у нее даже родился ребенок, сын Иван. Но семейная жизнь не заладилась, и молодая женщина после разъезда с мужем вернулась к родителям. Строго говоря, тут вполне можно утверждать о гендерной катастрофе. Подобное поведение считалось позором, и, по сути, жизнь Дуровой была кончена. Конечно, в таком положении было наиболее удобно сменить гендер, чтобы и оставить все случившееся в прошлом, и жить более свободной жизнью.

Также в повести появляется еще один, по-настоящему вымышленный Л. Чарской персонаж: Зося, сестра Юзека. Зося по-детски влюбляется в Надю, хотя сперва чувствует к ней неприязнь и относится высокомерно. А после Надя открывается ей (единственной из всех окружающих ее людей), и Зося абсолютно спокойно переводит отношения в плоскость дружбы. «Кава-

лерист-девица» признается, что избегала общества женщин, поскольку им было бы проще «раскусить» ее и распознать в ней женщину, а она очень боялась собственного разоблачения. Е. Е. Приказчикова в учебном пособии «Женщина на фоне наполеоновской эпохи» отмечает некоторую двойственность гендера Дуровой: считая себя мужчиной, она желала, чтобы к ней относились галантно, как к женщине [Приказчикова 2015]. Правда, в собственных мемуарах Дурова представляет нам дочь генерала Павлищева, Ольгу, которая была в нее, Надежду, влюблена, думая, что перед ней мужчина. Ольга вполне могла стать прототипом Зоси. Однако Чарская художественно развивает этот образ, делая в конце концов Надю и Зосю подругами (!).

Таким образом, гендерный вопрос в повести практически отсутствует, и намеренно: в планы писательницы не входило рассказывать всю правду о гендерных перипетиях жизни Дуровой. К тому же сложно представить себе то, что Чарская могла бы, не скрывая ничего, донести до ребенка-читателя эту информацию. Ведь подобная откровенность стала бы поводом для обвинения в подрыве нравственных устоев.

Обратимся к последнему аспекту — сентиментальному тону (романтическая традиция тоже присутствует) повествования, являющемуся одной из черт поэтики писательницы. Для Чарской и эта повесть не стала исключением. Н. С. Агафонова считает, что для достижения нужного эффекта Л. Чарская использует сильные базовые эмоции, срабатывающие в каждом человеке на инстинктивном уровне [Агафонова 2005]. К тому же, по версии исследовательницы, девичья повесть Л. Чарской стремится к типизации характеров для облегчения восприятия содержания детьми, а, следовательно, и резко упрощает как фабулу, так и персонажный ряд, что обедняет произведение и делает его массовым. Во-первых, именно в сентиментальном ключе даются помыслы Нади. А мыслит она романтическими категориями. Как мы уже сказали, идея подвига для главной героини очень клиширована. Надя мечтает о славе, долгой дороге и битвах. Конечно, все это описывается высоким слогом. И даже когда мечты сталкиваются с реальностью, Чарская не меняет стиль

повествования. И даже в описании кровопролитного боя, первого для Нади, писательница не отступает от своей стратегии, лишь меняя фокус и начиная в красках рассказывать об ужасах военных действий. Во-вторых, сентиментальность играет немалую роль при освещении взаимоотношений между Надей и ее родителями. Даже мать, с которой у нее не самые лучшие отношения, она продолжает любить и мучается, не видя от нее ласки. А вот отца, горячо любимого ею, она боготворит и переживает оттого, что покинет его и причинит ему горе. Кстати, при первом возможном случае Надя пишет отцу письмо, в котором просит не гневаться на нее и простить ей ее поступок. Такая крепкая связь выгодно подчеркивается сентиментальным стилем изложения, давая возможность автору продемонстрировать важность семейных уз. И, в-третьих, любовь к Родине превосходно дополняется эмоциональностью, столь присущей писательнице. Л. Чарская была патриоткой, и в ее цели также входило приобщение читателей к этому чувству. Дети должны были проникнуться идеей служения Отчизне и, сделав для себя соответствующие выводы, укрепиться в любви к ней. Интересно, что другая повесть Л. Чарской «Игорь и Милица» была подвергнута критике за то, что якобы слишком увлекательно описывала военную службу, и дети попросту могли сбегать в армию, чтобы изведать тех эмоций и приключений, о которых так ярко повествовала писательница.

Надежда Дурова — не единственный персонаж Л. Чарской, который ведет себя не в соответствии с гендерной нормой. Можно выделить романтическую Нину Джаваху, своим поведением напоминающую юношу-горца, Шушу из повести «Бичо-Джан», Женни из рассказа «Мальчишка». Однако все эти персонажи сохраняют в себе традиционно женские качества. Шуша и Женни становятся примерными женами и хозяйками, Надя не считает себя мужчиной, обличие молодого улана для нее — прикрытие, а Нина умирает совсем юной, не успев раскрыться как женщина. В ряду патриотическо-исторических произведений образ Дуровой тоже не «выбивается» из общего ряда, потому что во всех них сохраняются экзальтированная любовь к

Отечеству, типизация героя в соответствии с определенным шаблоном и некоторая дидактика. Итак, образ Надежды Дуровой в повести Л. Чарской «Смелая жизнь» не отличается от привычных для писательницы образов, личность самой Дуровой «подогнана» под романтический канон, предполагающий возвышенность идеалов, а патриотизм выдвигается на первое место, являясь основной мотивировкой действий главной героини.

Литература

Агафонова, Н. С. Проза А. Вербицкой и Л. Чарской как явление массовой литературы : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Агафонова Наталья Сергеевна. — Иваново, 2005. — 21 с.

Дурова, Н. А. Записки «кавалерист-девицы» / Н. А. Дурова. — URL: http://az.lib.ru/d/durowa_n_a/text_0080.shtml?ysclid=lp5n94cket498537948 (Дата обращения: 07.05.2023)

Коваленко, С. Лидия Чарская и ее исторические произведения / С. Коваленко. — URL: http://az.lib.ru/c/charskaja_l_a/text_1060.shtml?ysclid=lp5nb1rw1j34820584 (Дата обращения: 07.05.2023)

Лопин, Р. А. Воспитать «маленьких людей» в любви к Отечеству и Богу: Лидия Чарская в детской литературе православной России / Р. А. Лопин // Труды Белгородской православной духовной семинарии (с миссионерской направленностью). — 2018. — № 7. — С. 127–133.

Потапова, Н. А. Литературоведческий анализ произведений Л. А. Чарской как средство воспитания патриотизма у студентов / Н. А. Потапова, А. С. Поддубная // Электронный научный журнал. — 2019. — № 6 (26). — С. 42–45.

Приказчикова, Е. Е. «Дивный феномен нравственного мира». Жизнь и творчество камской амазонки Надежды Дуровой / Е. Е. Приказчикова. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2018. — 594 с.

Приказчикова, Е. Е. Женщина на фоне наполеоновской эпохи. Социокультурный дискурс мемуарно-автобиографической прозы Н. А. Дуровой : учебник / Е. Е. Приказчикова. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2015. — 256 с.

Пуряева, Н. Н. Надежда Дурова: миф о кавалерист-девице / Н. Н. Пуряева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2018. — № 3. — С. 224–233.

Путилова, Е. О. Александра Анненская, Мария Пожарова, Леонид Пантелеев, Лидия Чарская / Е. О. Путилова // Детские чтения. — 2018. — Т. 13, № 1. — С. 30–46.

Путилова, Е. Лидия Чарская и ее книги / Е. Путилова // Повести / Л. Чарская ; сост. Е. Путилова. — Ленинград : [б. и.], 1991. — С. 5–18.

Путилова, Е. О забытых именах, или О «феномене» Л. Чарской / Е. Путилова // О литературе для детей : сборник литературно-критических статей. — Ленинград : Детская литература, 1989. — Вып. 32. — С. 73–97.

Сафонова, А. С. Детская литература как литература массовая: Лидия Чарская и Фрэнсис Бернетт / А. С. Сафонова // Успехи современной науки и образования. — 2017. — Т. 3, № 4. — С. 34–37.

Струкова, Т. Г. Массовая литература как социально-культурный феномен / Т. Г. Струкова // Вестник Воронежского государственного университета. — 2017. — № 3 (25). — С. 111–117.

Чарская, Л. А. // Русские писатели. XX в. : биобиблиогр. слов. — Москва, 1998. — Т. 2: М-Я. — С. 166–168.

Чарская, Л. А. Смелая жизнь / Л. А. Чарская. — URL: http://az.lib.ru/c/charskaja_l_a/text_0710.shtml?ysclid=lp5ncxi21s438712700 (дата обращения: 07.05.2023).

Шацкий, Е. О. Нравственно-эстетическое своеобразие и актуальность творчества Лидии Алексеевны Чарской : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Шацкий Евгений Олегович. — Москва, 2010. — 20 с.

Шацкий, Е. О. Патриотический потенциал повести Л. А. Чарской «Смелая жизнь» / Е. О. Шацкий // Начальная школа. — 2010. — № 3. — С. 97–99.

Селивановская Галина Сергеевна,

SPIN-код: 5330-0924, магистрант, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; suvorovamariya2016@yandex.ru

РЕЧЕВАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖА: СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественный текст, речевая характеристика персонажа, речевой портрет, языковая личность, литературные герои.

АННОТАЦИЯ. В статье рассматриваются подходы к определению речевой характеристики в художественном произведении; рассматриваются особенности понятий «речевая характеристика» и «речевой портрет»; рассматривается корреляция понятий «языковая личность персонажа» и «языковая личность автора».

Selivanovskaya Galina Sergeevna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

SPEECH CHARACTERIZATION: MODERN APPROACHES TO THE STUDY

KEYWORDS: literary text, speech characteristics of a character, speech portrait, linguistic personality, literary heroes.

ABSTRACT. The article discusses approaches to the definition of speech characterisation in a literary work; the features of the concepts of “speech characterisation” and “speech portrait” are considered; the correlation of the concepts of “linguistic personality of the character” and “linguistic personality of the author” is considered.

Рассматривая проблему речевой характеристики персонажей, мы говорим о данном явлении как о средстве изображения героев в художественном произведении, отражающем их черты характера. Речевая характеристика — общая характеристика персонажа, включающая манеру речи, часто употребляемые слова и

обороты, богатый или бедный словарный запас: все те черты, которые складываются из речи героя [Сапух, Черникова 2022: 174].

По словам исследователей Сапух Т. В. и Черниковой А. В., литературный персонаж — комплексный образ, состоящий из набора социально-психологических признаков, а именно — темперамента, внешности, увлечений и склонностей, социального статуса, образования и т.п. Кроме представленных выше аспектов, целостный образ героя формируется через его речь и поведение [Там же].

Автор художественного произведения всегда наделяет своих героев такими характеристиками для того, чтобы донести до читателя определенную мысль (например, указание на возраст, занимаемое положение в обществе, взгляды на мир). Безусловно, речевая характеристика персонажа обладает рядом функций, обуславливающих формирование представления о данном персонаже. Так, авторы статьи выделяют четыре функции: характеризующая (дает представление об уникальных чертах, происхождении героя); отличительная (указывает на наличие отличий одного персонажа от других, подчеркивает его индивидуальность); сравнительная (сравнение реакций разных персонажей на одну и ту же ситуацию); психологическая (раскрывает психологический тип героя) [Там же: 174–175].

В современном литературоведении и лингвистике, согласно Овечкиной Е. А. и Васильевой С. С., антропоцентрический подход (интерес к личности человека) становится ведущим. Поэтому, языковая личность определяется как совокупность черт и характеристик, выражающих зафиксированные в языке стереотипы поведения. Более того, исследователи отмечают, что речь персонажа в создании художественного произведения играет определяющую роль, так как выполняют одну из главных сюжетообразующих функций [Овечкина, Васильева 2019: 18-19].

Другие исследователи, Хартунг В. Ю. и Шевченко А. В. останавливаются на следующем определении речевой характеристики: это образное средство изображения персонажей произведения, обладающих смыслообразующими чертами характера

и репрезентирующих некую субъектную группу (рассмотрение особенностей в контексте исторической принадлежности к определенной эпохе), создаваемое манерой речи самого персонажа, включающей стиль речи, выбор лексических единиц и т.д. [Хартунг, Шевченко 2019].

Не раз отмечалось, что речь персонажа всегда содержит в себе информацию о психологическом состоянии личности, его мировосприятии, где выражается и авторская оценка, отношение как к самому герою, так и ко времени, эпохе, в которой он живет. Отражаемые речевой характеристикой аспекты позволяют говорить о существовании ее соответствующих функций: авторы статьи выделяют характеризующую функцию (раскрытие места персонажа в системе общественных отношений); дифференцирующую функцию (заключается в выделении конкретного персонажа на фоне других); сравнительная и психологическая (отражает внутренний портрет героя посредством его речевой деятельности) функции [Там же].

Колокольцева Т. Н. в своем исследовании говорит о различиях между, казалось бы, взаимозаменяемыми понятиями: речевая характеристика и речевой портрет. Оба понятия отражают особенности личности персонажа. Однако, различие данных терминов состоит в том, что первое понятие включает в себя абсолютно все (принципиальные и случайные) особенности героя, тогда как второе по своей сути предполагает «<...> совокупность речевых особенностей героя, дающих яркое представление о персонаже <...>». Так, динамичность речевого портретирования обусловлена набором коммуникативно-прагматических параметров, куда относится характеристика речевых стратегий и тактик [Колокольцева 2015: 88].

Лисова М. И. говорит о том, что одним из главных факторов, отвечающих за формирование представления об образе героя, является его речь, подчеркивая, что «Талантливо созданная речевая характеристика — украшение художественного текста и важный штрих к портрету персонажа». Действительно, писатель, умеющий оперировать языковыми средствами в создании речевой характеристики — истинный литератор. В связи с этим,

автору чрезвычайно важно наделить своих персонажей своеобразными языковыми особенностями, раскрывающими их характеры. Помимо этого, автор индивидуализирует язык каждого персонажа, создавая уникальные образы [Лисова 2014: 50].

По утверждениям того же исследователя, выбор языковых средств для представления определенного персонажа в раскрытии его характера является значимым этапом, так как именно в нем заключается художественная содержательность. При этом, характер переходит в язык, который является частью характера [Там же].

Воронцова Ю. Ю. утверждает, что речевая характеристика героев обусловлена подбором ключевых для каждого персонажа художественного произведения слов и выражений. Иначе говоря, речевые характеристики персонажа выступают в качестве средства создания художественного образа в литературном произведении. Безусловно, языковая личность героя формируется под влиянием языковой личности автора, поэтому важно различать смысл данных понятий. Так, «языковая личность героя» является проявлением творческого замысла автора, при этом, персонаж имеет индивидуальный стиль общения, индивидуальный лексикон, отражающий уровень его интеллектуальных способностей, а также культурные, социальные, личностные характеристики персонажа. В авторском дискурсе распространено мнение, что речевые особенности персонажей могут быть похожи на авторские особенности или же существенно различаться в стилистическом плане. Опираясь на данный принцип, мы можем говорить о том, что анализ языковых личностей героев произведений, включающий оценку языковой личности самого автора, возможен [Воронцова 2016].

Калинина С. А. в своем исследовании определяет речевое поведение персонажа как систему поступков (осознанных и неосознанных), помогающих в раскрытии характера и образа жизни персонажа художественного произведения [Калинина 2021].

Изучив литературу по вопросам определения речи, характера, речевой характеристики героев, С. А. Калинина приходит к выводу, что образ персонажа представлен несколькими аспек-

тами, включая языковое сознание и коммуникативное поведение, с которым часто связывают понятие речевых стратегий, или стратегий речевого поведения, под которыми понимают осознание ситуации говорящим, способность определить направление развития темы разговора и организовать воздействие с намерением достижения цели коммуникации [Там же].

Согласно Кривченко И. Б. и Савиной И. В., речевая деятельность человека обусловлена рядом факторов, в том числе, коммуникативной ситуации. Субъективные факторы коммуникации определяются социальным статусом, образованием, воспитанием, возрастом и т.д. [Кривченко, Савина 2022: 112].

Речь, как способ построения художественного образа, отражает основные характеристики коммуниканта, что доказывает тот факт, что стилизованная разговорная речь определяется как главное средство характеристики персонажа. Существующие подходы к изучению речевой характеристики позволяют говорить о разноаспектности рассматриваемого понятия. Опосредованный и непосредственный подходы к изучению речевой характеристики персонажа заключаются в анализе авторского описания героя (в первом случае) и характеристике героя через анализ его прямой речи (во втором). Литературоведческий подход основывается на изучении персонажа как языковой личности, в то время, как лингвистический подход направлен на изучение конкретных языковых средств, используемых героем в своей речи, для обоснования их выбора и сопоставления в речи [Там же: 113]. Контрастность этих двух типов анализа также видна в том, что литературоведческий анализ текста может привести к излишнему субъективизму в интерпретации художественного произведения, в то время, как лингвистический анализ, изучающий единицы языка, компенсирует это благодаря объективной интерпретации используемых писателем выразительных средств [Богатырева 2021: 157].

Как уже было сказано, литературного персонажа складывается из совокупности всех его характеристик (внешность, образование и т.д.), но только с помощью речевой характеристики создается завершённый образ героя, так как речь «выдает» воз-

раст, диалект, профессию, эмоциональное состояние персонажа. Существует потребность в точной передаче речевых особенностей героя для создания более реалистичного образа в представлении читателя. Так, перед писателем стоит задача соединить особенности принадлежности персонажа к определенной социальной группе и его речевые особенности [Ольшаникова, Шурупова 2020: 251].

В большинстве случаев понятие речевого портрета и речевой характеристики отождествляются. Структура образа персонажа всегда базируется на комплексных приемах речевой характеристики, способах и формах репрезентации речи во время коммуникации с другими персонажами. В связи с этим, уместно говорить и о речевом поведении персонажа, т.е. тех факторах, которые влияют на коммуникацию (вербальная и невербальная информация, место коммуникации, время и т.п.) [Флигинских 2020: 2–3].

Таким образом, изучив литературу, посвященную проблеме определения речевой характеристики и речевого портрета персонажа, мы делаем вывод о том, что речевая характеристика, прежде всего, — это совокупность качеств языковой личности персонажа, выражаемых путем использования в речи определенного лексикона, значимого в описании данного героя. Одним из главных особенностей характеристики персонажа является возможность определить, к какой социальной группе принадлежит персонаж, узнать определенные черты, выдающие его профессию и т.д.

Литература

Богатырева, А. И. Языковой портрет персонажа как объект лингвоперсонологии: сборник трудов конференции / А. И. Богатырева // Новое слово в науке: стратегии развития : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 4 июня 2021 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.] — Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2021. — С. 155–159.

Воронцова, Ю. Ю. Средства создания речевой портретной характеристики героя (на примере романа З. Смит «Белые зубы») / Ю. Ю. Воронцова. — Текст : непосредственный // Филология и лингвистика. —

2016. — № 1 (3). — С. 9–12. — URL: <https://moluch.ru/th/6/archive/23/735/> (дата обращения: 30.04.2023).

Калинина, С. А. Речевое поведение персонажа художественного текста / С. А. Калинина // Образовательная социальная сеть. — Мурманск, 2021.

Колокольцева, Т. Н. Речевой портрет персонажа: синтаксический аспект / Т. Н. Колокольцева // Известия ВГПУ. — 2015. — № 2 (97). — С. 88–94.

Лисова, М. И. Речевые характеристики персонажей как средства создания образов в романах Артура Хейли / М. И. Лисова // Евразийский Союз Ученых. — 2014. — № 7-7. — С. 50–53.

Флигинских, Ю. Ю. Способы речевой портретизации персонажа (на примере образа Фагота-Коровьева в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») / Ю. Ю. Флигинских // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2020. — № 1. — С. 1–13.

Кривченко, И. Б. Речевой портрет подростка в художественном произведении эпистолярного жанра (на материале романа Стивена Чбоски “The Perks of Being a Wallflower”) / И. Б. Кривченко, И. В. Савина // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. — 2022. — №3. — С. 111–124.

Овечкина, Е. А. Речевая характеристика персонажа как средство создания художественного образа / Е. А. Овечкина, С. С. Васильева // Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. — 2019. — № 1. — С. 18–22.

Ольшаникова, Л. С. Речевой портрет персонажа в художественном произведении / Л. С. Ольшаникова, М. В. Шурупова // На пересечении языков и культур. Актуальные вопросы гуманитарного знания. — 2020. — № 1 (16). — С. 250–254.

Сапух, Т. В. Речевая характеристика персонажа и способы передачи ее особенностей на русский язык / Т. В. Сапух, А. В. Черникова // СИСП. — 2022. — № 3. — С. 172–182.

Хартунг, В. Ю. Речевая характеристика персонажа на различных уровнях текста как средство интерпретации художественного образа (на материале произведений Р. Даля) / В. Ю. Хартунг, А. В. Шевченко // Германские языки. Филологический аспект. — 2019. — № 2 (46).

УДК 821.161.1-31(Степанова М.)

Суворова Мария Максимовна,

SPIN-код: 5155-5466, студент, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; suvorovamariya2016@yandex.ru

Скрипова Ольга Александровна,

SPIN-код: 8575-5496, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Уральский государственный педагогический университет; 620091, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26; olga-skripova@mail.ru

ИНТЕРЬЕР В РОМАНЕ МАРИНЫ СТЕПНОВОЙ «САД»

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писательницы, литературное творчество, литературные жанры, роман, литературные образы, интерьер, усадебный текст, хронотоп.

АННОТАЦИЯ. В статье освещается вопрос изучения интерьера в романе Марины Степновой «Сад». Содержание направлено на выявление функционального назначения интерьера внутри современного художественного текста: как он становится выражением внутреннего мира героя, как способствует раскрытию истории персонажей. Представлен анализ интерьера петербургской усадьбы, комнаты в Симбирске и кельи в монастыре. В ходе анализа выявляются сходства и отличия в интерьере городского особняка и усадьбы. В контексте изучения интерьера осмысливается роль таких литературоведческих понятий, как «усадебный текст», «хронотоп».

Suvorova Maria Maksimovna,

Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

Skripova Olga Aleksandrovna,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Literature and Methods of its Teaching, Ural State Pedagogical University, Russia, Ekaterinburg

© Суворова М. М., 2023

THE INTERIOR IN MARINA STEPNOVA'S NOVEL "THE GARDEN"

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, novel, literary images, interior, estate text, chronotope.

ABSTRACT. The article highlights the issue of studying the interior in Marina Stepnova's novel "The Garden". The content is aimed at identifying the functional purpose of the interior inside a modern artistic text: how it becomes an expression of the inner world of the hero, how it contributes to the disclosure of the story of the characters. The analysis of the interior of a St. Petersburg manor, a room in Simbirsk and a cell in a monastery is presented. The analysis reveals similarities and differences in the interior of a city mansion and a manor. In the context of studying the interior, the role of such literary concepts as "manor text", "chronotope" is comprehended.

Роман Марины Степновой «Сад», вышедший в 2021 году, успел стать предметом живых споров и обсуждений как среди литературоведов, так и читателей. Одной из причин дискуссий вокруг романа является его обращение к истории. Временные рамки произведения — это середина девятнадцатого века. Г. М. Ребель, доктор филологических наук, профессор, в статье «Сад обреченный: «Прогулка по садам российской словесности» Марины Степновой» пишет: «Главная идеологема романа Степновой — сад. Не вольтеровский, возделывание которого есть универсальное жизненное задание, а сад как корневая составляющая дворянской усадьбы, дворянской культуры, шире — русской культуры, какой она сформировалась к XIX в., породив своих гениальных носителей и изобразителей» [Ребель 2022: С. 118]. Действительно, в романе «Сад» М. Степнова выражает любовь к русской культуре и литературе. Важно отметить, что в интервью для ютуб-канала «Лабиринт», автор говорит о том, что «Сад» на самом деле «притворяется романом девятнадцатого века».

В современном искусстве, в том числе театре и кинематографе, мы довольно часто можем наблюдать такую тенденцию, когда переосмысляются события исторического прошлого, когда классические сюжеты становятся основой для постановок, дей-

ствие которых развивается в наше время. Становление такой тенденции видится в стремлении нынешнего искусства понять человека, живущего в настоящем, разглядеть истинные причины тех или иных проблем в современном обществе. Как отмечается в статье О. В. Резник: «Современная литература ввела в начале XXI века достаточно большое количество тем впервые, демонстрируя модернистскую направленность в различных аспектах прошлого» [Резник 2021: с.79 — 84]. Историческое прошлое является своеобразным увеличительным стеклом для нашего времени, способным выделять те аспекты нашей действительности, на которые стоит обратить внимание. И роман «Сад» Марины Степновой, несмотря на свой антураж, свойственный девятнадцатому веку, поднимает те темы (взросление, равенство, место женщины в обществе), которые остаются актуальными и сегодня. Средством выражения этой актуальности является интерьер — один из инструментов создания пространственного образа мира в художественном тексте. Не будем забывать и о том, что художественный текст способствует созданию «виртуальной реальности» [Лейдерман 2004: С. 15], которую может представить читатель.

Интерьер нередко становился предметом исследования литературоведов. В связи с этим мы можем говорить и о многообразии толкований данного понятия. Так, С. П. Белокурова в «Словаре литературоведческих терминов» определяла интерьер как «изображение в художественном произведении внутренней обстановки помещения (дома, усадьбы, комнаты героя и т. д.). Часто выступает как средство характеристики персонажа» [Белокурова 2006]. Также И. С. Судосева в статье «Функции литературного интерьера» даёт такое определение интерьера: «... интерьер можно определить как фокализацию домашнего жизненного пространства героев литературного произведения. Фокализация (термин, введенный Жераром Женеттом) является одним из уровней объектной организации текста, состоящей в упорядочивании вербальных кадров внутреннего зрения» [Судосева 2013: С. 91]. Наличие множества толкований понятия «интерьер» свидетельствует о разноплановости термина. Это связано с

тем, что интерьер одновременно совмещает в себе несколько функций, которые способствуют более глубинному восприятию художественного текста. И. С. Судосева выделяет также три функции интерьера — декоративную, характерологическую и хронотопическую. Одна из этих функций, декоративная, уходит своими корнями в античность. Обращаясь к работе П. Гнедича, мы узнаем, что в «Элладе большим распространением пользовалась мозаика, перешедшая от простых наборных узоров пола к сложным мифологическим сюжетам» [Гнедич 2020: 102].

Почему нам так интересен именно интерьер при анализе романа «Сад»? Отметим, что сегодня, как и во времена античности, интерьер играет особую роль в обустройстве человеком жилища, ведь он определяет, каким будет личное пространство, и, что важнее, как это пространство будет выражать творческое начало и индивидуальность самого человека. Именно поэтому в наше время существует множество разных стилей интерьера, которые позволяют современному человеку оформить свое пространство так, чтобы оно было созвучно его душе: авангард, арт-деко, лофт, эклектика... Также, обратившись к статье Ю. М. Лотмана «Художественный ансамбль как бытовое пространство», мы узнаем, что интерьер являет «непосредственную связь различных вещей и произведений искусства внутри некоторого культурного пространства. Эта непосредственная связь отражает реальное функционирование различных искусств в том или ином (исторически данном) коллективе. И характерно, что для каждой эпохи и каждого типа культуры существуют наиболее устойчивые, типичные связи, а также специфические несочетаемости». [Лотман 2002: 349–376] Интерьер — это своеобразное зеркало той или иной эпохи, которое отражает динамику того времени, в котором живет человек.

Заметим, что интерьер для писателей-реалистов девятнадцатого века имел особое значение. Являясь одной из художественных форм, интерьер служил выражением духовной внутренней работы героя, его стиля жизни и отношений с внешним миром. Особенно ярко это продемонстрировано в таких русских реалистических произведениях, как «Мертвые души» Н. В. Гоголя,

«Отцы и дети» И. С. Тургенева. Проблематика интерьера в отмеченных произведениях отражена в научных работах: Т. И. Печерской («Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»), Е. Н. Прокуриной («Дом и дорога в поэме Гоголя «Мертвые души»»), И. А. Семухиной (««Отцы» и «деды» в романе И. С. Тургенева»). Как и в современном отечественном романе «Сад», в этих произведениях интерьер играет важную роль в понимании мировоззрения героев и тех жизненных этапов, на которых они находятся. Не будем забывать и о том, что роман «Сад» — это проявление большой любви автора к классической русской литературе.

В романе «Сад» особое место занимает описание внутреннего убранства усадьбы и городского особняка. В связи с этим становится необходимым ввести такое понятие, как «усадебный текст». Само понятие усадебного текста неразрывно связано с историческим процессом строительства усадеб. В монографии Богдановой О. А. «Усадьба и дача в русской литературе XIX—XXI вв.: топика, динамика, мифология» об этом сказано следующее: «Со второй половины XVIII в. в русской провинции начинается невиданный ранее рост усадебного строительства» [Богданова 2019: 46]. Усадьба становится не просто местом проживания дворянского сословия. Она становится важным явлением, которое занимает особое место в русской культуре, так как это, «... особый мир, сконцентрировавший в себе духовные ценности столетия. Именно в усадьбах, вдали от городской суеты, начинают складываться библиотеки <...> и портретные галереи <...>; коллекции физических и астрономических приборов <...>, старинных монет и минералов. Усадебная среда дала возможность сложиться такому уникальному явлению русской литературы, как крепостной театр» [Ковалева 2006: 10–11]. В связи с этим неудивительно, что усадьба и усадебный мир, который сложно устроен, стали источником вдохновения и объектом пристального изучения для выдающихся русских писателей. Становление усадебного мира положило начало формирования такому явлению, как усадебный текст. Марина Степнова

также обращается к традиции усадебного текста. Поэтому на страницах её романа мы можем наблюдать процесс обустройства усадьбы в Анне, который насыщен подробностями. Не будем забывать и о хронотопе, который играет также важную роль в понимании усадебного текста. В монографии Н. В. Барковской «Методические принципы анализа литературного произведения в школе» выделяются основные функции хронотопа, выведенные М. М. Бахтиным: «Через художественное пространство и время выражается мироотношение определенной культурно-исторической эпохи. Действие разворачивается не в пустоте, а в пространстве, имеющем признаки исторической эпохи: в дворянской усадьбе или в вагоне метро, в Обломовке или в окопах Сталинграда» [Барковская 2008: 27]. М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» определил хронотоп как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [Бахтин 1975: 234–407]. Особый интерес в изучении интерьера в романе Марины Степновой «Сад» представляет один из видов хронотопа, который именуется «гостиная-салон», который предполагает значимые для героев диалоги, намечаются или, напротив, разрешаются конфликты. В научной статье О. А. Богдановой «Русская литературная усадьба XIX–XX вв.: теоретический аспект исследований» отмечается, что «...само понятие «усадебного топоса» только формируется в науке» [Богданова 2020: 96].

Трудно поспорить с тем, что внутреннее убранство помещения начинается с мысли, идеи, которую сознательно или бессознательно воплощает человек в интерьере. Так, в романе «Сад» рассказывается о том, чем руководствовалась княгиня Надежда Александровна Борятинская, когда обустроивала городской особняк в Петербурге. Основополагающий принцип, который она использует при оформлении помещений дома — это принцип художественной гармонии: «Не только мебель, серьги или платья, даже прислугу она выбирала, руководствуясь не здравым смыслом, а принципом художественной гармонии» [Степнова 2021: 40]. Отличительной особенностью дома в Петербурге

четы Борятинских является сочетаемость деталей интерьера между собой, благодаря чему и создается единый гармоничный ансамбль. В романе об этом сказано следующее: «Бланж ложился рядом с киноварью, кресла цвета гри-бискр перемигивались с офитовыми колоннами — всё, всё шло в дело: орнаменты, оттенки, даже переплетение теней — так что гости, расположившись в гостиной Борятинских, чувствовали, что оказались в каком-то ином, лучшем месте, среди иных, лучших людей» [Степнова 2021: 41]. Интерьер в доме Борятинских не просто выполняет декоративную функцию, он создает ощущение места, где каждый гость чувствовал себя особенно. Но как достигается это ощущение? Ответ на этот вопрос кроется в отношении хозяйки дома, Надежды Александровны, к интерьеру. Кажется, Надежда Александровна разгадала секрет успешного обустройства дома. И кроется он не в мебели или особом подборе цветов, а в людях — тех, кто непосредственно задействован в обслуживании усадьбы и его домочадцев. «И только Надежда Александровна знала, что дело не только в изумительных пропорциях залы, не только в жиразолевом шелке, которым были обтянуты стены (три, три месяца она искала цвет, передающий подлинные опаловые переливы), но и в ресницах горничной девушки, входившей в нужный момент с подносом, на котором сиял крошечный кофейник на спиртовке, украшенной синим живым огоньком. Ресницы у горничной тоже были синие, загнутые на концах, тяжелые от невидимой спички» [Степнова 2021: 41]. Интересно то, что горничная является частью всего интерьерного ансамбля, который с такой тщательностью продумывается Надеждой Александровной. Ресницы девушки подобны горящему синему огню, когда она вносит в комнату кофейник. И здесь стоит обратить на палитру оттенков, которую с таким усердием подбирает княгиня для интерьера в петербургском доме. Это бланж (от франц. blanc — белый), киноварь (то есть ярко-красный, от названия минерала — киноварь), офит (цвет зеленоватого мрамора), жиразолевый (или опаловый, приближенный к белому, с переливами). Мы можем разбить эти оттенки на две категории: пастельные, к которым относится бланж и жиразолевый, и яркие

— киноварь, офит. Бланж и жиразолевый вносят в интерьер чувство простора, оттеняя яркие элементы интерьера. Из таких контрастных оттенков рождается гармония цвета, дополненная тем самым «синим живым огоньком» [Степнова 2021: 41], который вносит горничная и который словно загорается, пылает у нее на ресницах. Для Борятинской было чрезвычайно важно, чтобы прислуга, как и другие предметы интерьера, соответствовала её эстетическим представлениям. Ведь только тогда та или иная горничная может стать «частью общей мозаики, которую Борятинская собирала с упорством Ломоносова» [Степнова 2021: 41]. Так, она нанимает горничную, которая совершенно не умела обращаться с фарфором, «но сама при этом была как фарфоровая статуэтка — круглая, ладная, вся светящаяся изнутри гладким белым светом» [Степнова 2021: 40]

Для Надежды Александровны понимание интерьера неразрывно связано с желанием достигнуть безупречной гармонии, частью которой являются и люди, ежедневно окружающие её в качестве прислуги. Выявляется причина, которая побуждает героиню долго и упорно заниматься декорированием помещений. Эта причины — безразличность ко всему, что вызывает у неё отвращение. «Грязь и уродство наводили на Надежду Александровну ужас» [Степнова 2021: 42]. Важно то, что через такое, привычное занятие, как обустройство дома, выявилась особенность характера Надежды Александровны, которая может быть скрыта от окружающих и даже от неё самой. Так, интерьер становится отражением не только трудолюбия героя или его эстетического вкуса, но и его слабостей.

Обратимся к описанию обустройства усадьбы в Анне, чьи интерьеры преисполнены чистоты и свежести: «26 июня 1878 года новый барский дом в Анне был наконец достроен. Княгиня обошла его, едва сдерживаясь, чтобы не побеждать по прохладным, солнечным анфиладам, — все было полно света, воздуха, предвкушения детского счастья и при этом продумано до мелочей — по-взрослому, по уму. Часть мебели уже привезли, уже ползали в гостиных на коленях обойщики с кропотливыми молоточками, затягивая стены плотным муаровым шелком, и штуки этого

шелка, многоцветные, тяжелые будто невиданные сказочные бревна, лежали повсюду, так что приходилось их переступать» [Степнова 2021: 207]. Здесь можно отметить, как княгиня Борятинская, следуя своему эстетическому вкусу, снова привносит в интерьер чувство свободы, не забывая о ярких элементах. Интерьер в перестроенной усадьбе символизирует новое начало жизни для героини, которую она посвятит благополучию усадьбы и материнству («Всё кругом вкусно пахло деревом, краской, совершенно новой, свежей жизнью [Степнова 2021: 207]). Поэтому, когда княгиня обходит дом, её захлестывает одновременно «предвкушение детского счастья» и радость оттого, как «по-взрослому» сочетаются все детали интерьера. Восторг и удовлетворение продланной работой — эти разные чувства находят отклик в душе княгини, которая как ребенок восхищается новым домом и как взрослый оценивает обустройство усадьбы.

Подход к обустройству личного пространства Борятинской меняется в зависимости от того, на каком жизненном этапе она находится и каковы её приоритеты. Когда героиня была светской дамой, она стремилась избежать «грязи», «уродства», тщательно продумывая цветовые оттенки и ткани. Но все меняется, когда героиня из хозяйки городского петербургского особняка превращается в хозяйку усадьбы («Борятинская и сама не заметила, как под мягким, почти неощутимым нажимом Мейзеля из безупречной светской дамы, утонченной книжницы превратилась в настоящую помещицу, хозяйку доходной усадьбы, которая из прелестной дорогой безделицы потихоньку становилась кормилицей» [Степнова 2021: 139]). В связи с этим, Борятинская, перестраивая усадьбу в Анне, руководствуется не только чувством прекрасного, но и удобством, а также прихотями дочери. Наверное, поэтому Борятинская позволяет Тусе объяснить архитектору Бойцову, как нужно построить конюшню. Для девочки было особенно важно, чтобы над конюшней непременно возвышалась башенка. И Бойцов внес нужные для неё коррективы в рисунок: «Бойцов послушно переделал рисунок, парой штрихов обозначил готическую башенку, круглую, с узкими стрельчатыми оконцами» [Степнова 2021: 186]. Княгиня Боря-

тинская теперь, будучи матерью, вовлеченной в воспитание ребенка, и помещицей, несущей ответственность за усадьбу, совершенно иначе относится к жизни. Иное отношение к жизни становится причиной иного подхода к обустройству дома героиней романа.

Однако роман «Сад» — это многоплановое произведение, в котором исследуется жизнь людей из разных социальных слоев, а значит, показаны и разные интерьеры. Один из героев романа, Виктор Радович, приезжает со своим отцом в Симбирск. Правда, снять квартиру у отца и сына не получается, поэтому они живут в комнате, которая таковой не является, так как она называется углом: «Квартиру в Симбирске снять было непросто и теперь. Пришлось довольствоваться углом: комната, скрипучий коридор, застывшее в столпе смрада отхожее место» [Степнова 2021: 236–237]. Комната, в которой поселяется герой с отцом, очень бедная, что соответствует их материальному положению. И все же интерьер дополняют предметы былой роскоши, которые изрядно потрепаны временем: «Столик-бобик поселился у окна. Радович — на кушетке. Отец отгородился ширмой — неловкой, шелковой, стыдливой, тоже, должно быть, маминой» [Степнова 2021: 237]. Особенно выделяются такие предметы, некогда служившие признаком достатка, как серебряный нож и полотняная салфетка: «Отец беззвучно клал истончившийся от старости серебряный нож, промокал губы такой же дряхлой полотняной салфеткой» [Степнова 2021: 237]. С чем же связано такое желание отца пользоваться предметами, которые явно давно не пригодны для использования? Использование таких вещей — это следствие убежденности отца Виктора в их семейной принадлежности к древнему прерванному роду («Вышеслав, шептал отец вечерами, будто нанизывая на невидимую нить кровавую династические бусины, Свевлад, Радослав, Властимир, Чеслав...» [Степнова 2021: 232–233]). Стремление отца окружать себя и сына такими вещами, когда-то принадлежавшим к былой роскоши, обусловлено желанием сохранить остатки образа жизни, который когда-то был у их предков («Предки твои, мой мальчик, жили во дворцах» [Степнова 2021: 235]). Об этом в ро-

мане сказано следующее: «Не умел быть нищим. Нет. И Радовичу не позволял» [Степнова 2021: 237]. Интерьер здесь является отражением жизненной позиции отца Виктора. Именно обстановка той комнаты, угла, в котором живут отец и сын, позволяет сделать вывод о том, что герои хранят память о давно минувших днях, но в то же время являются и заложниками этих семейных легенд.

Сравнение комнаты, в которой живет Радович с отцом, с «углом», невольно навевает мысли об интерьере комнаты, в которой жил Раскольников, герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Достоевский также приводит такие синонимы, связанные с комнатой героя — каморка, клетушка: «Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко, и все казалось, что вот-вот стукнешься головой о потолок» [Достоевский 1970: 64–65]. И Раскольников, и Радовичи вынуждены жить не в комнате, а снимать «угол» или «клетушку». И интерьер только подчеркивает то бедственное материальное положение, в котором находятся герои обоих романов.

На страницах романа «Сад» встречается описание убранства кельи, в которой оказывается одна из героинь романа, Нюточка, после утраты матери: «И сразу тихо и торжественно выплыли из небытия стены, сводчатый потолок, оконце, крупно зарисованное решеткой, иконостас в углу и лампадка в красной плошке, не страшная совсем, тихая. Святая» [Степнова 2021: 198]. Примечательно то, что это описание соотнесено по контрасту со страшными предчувствиями девочки, которое она испытала ранее: ей казалось, что она в могиле («... и ощущала вокруг гробовые доски, близко-близко, сырые, смолистые, — они тихо потрескивали от напора со всех сторон земли, прогибались, сжимались...» [Степнова 2021: 197]). Такое убеждение вызвано темнотой и ощущением того, что она «на чем-то твердом, узком...» [Степнова 2021: 197]. Затем Нюточке кажется, что она в аду и за ней наблюдает сам «диавол». Понимание того, что она

находится в монастыре, под защитой господ, становится для девочки благословением. Здесь интерьер показывает тот духовный путь, который был проделан девочкой после потери близкого человека («... и она все смотрела в этот зрак, не моргая, и повторяла простимамапрости, пока чернота вокруг не посерела — мягко, будто тряпкой мокрой провели» [Степнова 2021: 198]). Поэтому «и крошечная точка в углу темноты — зрак дьявола, который следил за ней, прижмуренный, желто-алый...» [Степнова 2021: 198] становится лампадкой в красной плошке, а гробовые доски — кроватью в монашеской келье. Жуткий оттенок красного оборачивается алым, святым. На примере данного описания, видим, как меняется пространство в зависимости от того эмоционального состояния, в котором пребывает герой. Это может быть и сложная внутренняя работа, которая происходит в душе героя, а может быть фантазия, которая вместе с чувствами героя «дорисовывает» детали.

Таким образом, интерьер в романе Марины Степновой «Сад» обладает особой значимостью. Эта значимость заключается в том, что с помощью цветовой гаммы, отдельных деталей и подробностей создаются сложные характеры, рассказываются семейные истории, выявляются иллюзии и страхи героев, обозначаются этапы их жизненного пути, связанные с переоценкой прежних ценностей. Также при рассмотрении интерьера в романе имеют значение параллели с произведениями писателей-реалистов. В связи с этим можно говорить о рефлексии по поводу усадебного текста, о диалоге с классической традицией русской литературы.

Литература

Барковская, Н. В. Методические принципы анализа литературного произведения в школе / Н. В. Барковская ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург : [б. и.], 2008.

Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — С. 234–407.

Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. — Санкт-Петербург : Паритет, 2006. — 314 с.

Богданова, О. А. Русская литературная усадьба XIX — XX вв.: теоретический аспект исследований / О. А. Богданова // *Mundo Eslavo*. — 2020. — № 19. — С. 96.

Богданова, О. А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология : моногр. / О. А. Богданова. — Москва : ИМЛИ РАН, 2019. — С. 46.

Гнедич, П. Античное искусство / П. Гнедич. — Москва : АСТ, 2020. — С. 102.

Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. — Москва : Художественная литература, 1970. — С. 64–65.

Лейдерман, Н. Л. Текст и образ / Н. Л. Лейдерман // *Филологический класс*. — 2004. — № 12.

Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — С. 349–376.

Ковалева, М. Д. Мир русской усадьбы в литературе XVIII — начала XX века : хрестоматия / сост. и вступ. статья М. Д. Ковалева. — М. : АНО ИЦ «Москвоведение», 2006. — С. 10–11.

Печерская, Т. И. Пространственно-семиотическая функция картин в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / Т. И. Печерская // *Сибирский филологический журнал*. — 2009. — № 2.

Проскурина, Е. Н. Дом и дорога в поэме Гоголя «Мертвые души» / Е. Н. Проскурина // *Филологический класс*. — 2003. — № 10.

Ребель, Г. М. Сад обреченный: «Прогулка по садам российской словесности» Марины Степновой / Г. М. Ребель // *Вестник ПГГПУ, Серия № 3, Гуманитарные и общественные науки*. — Пермь, 2022. — С. 118.

Резник, О. В. «Мысль семейная» как жанрообразующая категория в эпическом наследии Марины Степновой (на примере романа «Сад») / О. В. Резник // *Наследие веков*. — 2021. — № 4. — С. 79–84.

Семухина, И. А. «Отцы» и «деды» в романе И. С. Тургенева / И. А. Семухина // *Филологический класс*. — 2012. — № 27. — С. 22.

Степнова, М. Л. Сад / М. Л. Степнова. — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2021.

Судосева, И. С. Функции литературного интерьера / И. С. Судосева // *Вестник РГГУ*. — 2013. — № 20. — С. 91.

Федорова Ирина Игоревна,

специалист, Институт лингвистики и международных коммуникаций, Южно-Уральский государственный университет; 454080, Россия, Челябинск, просп. Ленина, 76, walker.inc08@gmail.com

Дамман Евгения Александровна,

SPIN-код: 3720-2601, научный руководитель, кандидат филологических наук, доцент кафедры «Лингвистика и перевод», Институт лингвистики и международных коммуникаций, Южно-Уральский государственный университет; 454080, Россия, Челябинск, просп. Ленина, 76; dammanea @ susu.ru

АНАЛИЗ СПОСОБОВ ПЕРЕВОДА ЭМОТИВНОЙ ЛЕКСИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. А. БУЛГАКОВА

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: русская литература, русские писатели, литературное творчество, литературные жанры, роман, художественный перевод, переводная литература, переводческая деятельность, способы перевода, английский язык, английские переводы, эмотивы, эмотивная лексика, перевод эмотивов, анализ перевода, М. А. Булгаков.

АННОТАЦИЯ. Исследование включает в себя анализ эмотивной лексики, основанный на сравнении первого фрагмента редакций произведения в оригинале и версий переводов. Материалом для практической части исследования послужили английские переводы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в трёх редакциях: в редакции А. А. Саакянц для издательства «Художественная литература» от 1973 года; в редакции Л. М. Яновской для киевского издательства «Дніпро» от 1989 года; под редакцией Е. Е. Поповкина в журнале «Москва» от 1967 года и четыре перевода данного произведения: Burgin Diana, O'Connor Tiernan; Guinsburg Mirra; Michael Glenney; Pevear Richard, Volokhonsky Larissa. Этот выбор обусловлен глубоким и многогранным языком романа. Анализируются особенности перевода лексических единиц с русского языка на английский с учетом прагматической установки автора, обуславливающей выбор языковых единиц.

Fedorova Irina Igorevna,

Institute of Linguistics and International Communications, South Ural State University, Russia, Chelyabinsk

Damman Evgeniya Aleksandrovna,

scientific adviser, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Department of Linguistics and Translation, South Ural State University, Russia, Chelyabinsk

**TRANSLATION ANALYSIS OF EMOTIVE
VOCABULARY IN THE NOVEL
“MASTER AND MARGARITA”
BY M. A. BULGAKOV**

KEYWORDS: Russian literature, Russian writers, literary creativity, literary genres, novel, literary translation, translated literature, translation activity, translation methods, English language, English translations, emotives, emotive vocabulary, translation of emotives, translation analysis, M. A. Bulgakov.

ABSTRACT. The study includes the analysis of emotive vocabulary, based on the comparison of the first fragment of the original and translated versions of the novel. The material for the practical part of the study is the English translations of the novel “Master and Margarita” by M. A. Bulgakov in three editions: in the edition of A. A. Sahakyants, published by “Art Literatura”. A. Sahakyants for the publishing house “Art Literature” from 1973; in the edition of L. M. Yanovskaya for Kiev publishing house “Dnipro” from 1989; under the editorship of E. E. Popovkin in the journal “Moscow” from 1967 and four translations of this work: Burgin Diana, O'Connor Tiernan; Guinsburg Mirra; Michael Glenny; Pevear Richard, Volokhonsky Larissa. This choice is due to the rich and multifaceted language of the novel. The peculiarities of translation of lexical units from Russian into English are analyzed, taking into account the pragmatic setting of the author, which determines the choice of linguistic units.

В лингвистике изучением эмотивности занимаются многие дисциплины, однако наиболее полное и подробное освещение эмотивность получила в рамках междисциплинарной науки — эмотиологии или лингвистики эмоций, занимающейся исследо-

ванием связи между языком и эмоциями. Она проводит разграничение между понятиями «эмоциональность» и «эмотивность», как принадлежащих к терминологическим аппаратам разных наук — психологии и лингвистики, соответственно (В. И. Шаховский, Т. В. Ларина, В. А. Маслова) [Шаховский 1987; Ларина 2017; Маслова 2011].

В эмотиологии эмоции рассматриваются в тесной связи с когнитивными процессами. Согласно когнитивному толкованию, человек воспринимает и осознает окружающий его мир, фиксируя полученную информацию, опыт в языке. И все эти ментальные процессы регулируются эмоциями, отделяя таким образом важное от незначительного, не вызвавшего никакие чувственные переживания [Гоц 1990].

Однако в рамках эмотиологии пока не существует единого определения эмотивности. В. И. Шаховский считает, что эмотивность — это имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики [Шаховский 1987: 45].

Отличного мнения придерживается Л. А. Пиотровская, которая полагает, что эмотивность — это своего рода функция языковых единиц выражать эмоциональное отношение говорящего к объективной действительности [Пиотровская 1993: 26].

На наш взгляд, определение Л. А. Пиотровской более точно отражает особенности эмотивности, так как в нашей работе мы, в первую очередь, обращаемся к прагматике эмотивных лексических единиц, внешне выражающих эмоции в речевой деятельности.

Изучение феномена эмотивности в тексте продолжает оставаться спорным вопросом в области лингвистики, так как проявление эмоций является весьма индивидуальным действием, следовательно, изучение подобных эмоциональных проявлений на уровне языка остается чрезвычайно сложной задачей.

Мы использовали три редакции произведения «Мастер и Маргарита»: 1) от 1967 года этот текст был подготовлен Е. Е. Поповкина для журнала «Москва» [Булгаков 1967; Булгаков 1966] 2) от 1973 года, этот текст был подготовлен

А. А. Саакянц для издательства «Художественная литература» [Булгаков 1973]; 3) от 1989 года, этот текст был подготовлен Л. М. Яновской для киевского издательства «Дніпро» [Булгаков 1990].

Также важно принимать во внимание три редакции, потому что данное произведение переводили несколько разных переводчиков, как Burgin Diana, O'Connor Tiernan [Bulgakov 1967]; Guinsburg Mirra [Burgin 1995]; Michael Glenny [Glenny 2004]; Pevear Richard, Volokhonsky Larissa [Pevear, Volokhonsky 2004]. И при последующем анализе перевода будет видно, что Burgin Diana работала с редакцией от 1973 года, Guinsburg Mirra работала с редакцией от 1967 года, а остальные авторы работали с редакцией 1989 года.

Также для дальнейшего удобства мы используем сокращения для имён переводчиков: Burgin Diana, O'Connor Tiernan — BD; Guinsburg Mirra — GM; Michael Glenny — MG; Pevear Richard, Volokhonsky Larissa — PR.

Вначале проанализируем фрагмент из редакции 1973 года и его перевод BD:

Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина.

One hot spring evening, just as the sun was going down, two men appeared at Patriarch's Ponds.

При сравнении видно, что в русском тексте пять логических частей, которые разделены запятыми, в английском переводе можно отметить три части, которые также разделены запятыми. Все пять частей в русском языке постепенно дополняют общую картину: в начале *однажды* даёт эффект сказочности и уточняет время года повествования, вторая часть дополняет первую и даёт читателю понять, что сейчас аномальная жара, следующее уточнение сообщает нам, что действие происходит в Москве, четвёртая часть еще глубже погружает в место событий: это Патриаршие пруды, и как логическое завершение этого вступления — появляются два персонажа.

В свою очередь в переводе первые две части русского текста перемешиваются, также теряется эффект сказочности, так как

используется не слово *once*, а *one*, которая является нейтральное ЛЕ и в данном случае описанием эмоций и которая имеет слабую эмоциональную окраску, что означает, что в данном случае используется генерализация, также ЛЕ *небывало*, которая является описанием эмоций, вообще опущена переводчиком, а ЛЕ *жаркого* (описание эмоций) переводится в *hot* (описание эмоций), что тоже является генерализацией; в свою очередь эмотив *появились* (нейтральная ЛЕ, в данном контексте описание эмоций) переведен эквивалентом *appeared*, что полностью сохраняет смысл русского слова, то есть использовался дословный перевод; переводчик опустил часть *в Москве*; и сам текст имеет стандартный порядок слов.

ВД выбрали в самом первом предложении романа менее экспрессивные и более обобщённые лексические единицы при переводе, что привело к тому, что данное предложение теряет эмоциональную яркость и насыщенность по сравнению с оригиналом.

Данный фрагмент в редакции Л. М. Яновской выглядит следующим образом:

В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан.

Переводы данной версии:

GM: *At the hour of sunset, on a hot spring day, two citizens appeared in the Patriarchs' Ponds Park.*

MG: *At the sunset hour of one warm spring day two men were to be seen at Patriarch's Ponds.*

PR: *At the hour of the hot spring sunset two citizens appeared at the Patriarch's Ponds.*

Само предложение в редакции Л. М. Яновской довольно нейтральное, и все три переводчика сохраняют эту нейтральность, используя эквивалентную лексику, как *hour, sunset, hot*. Но MG уменьшил восприятие температуры у читателя, используя генерализацию, и перевел слово *жаркого*, как *warm* вместо *hot*. Слово *появились/появилось* является нейтральной ЛЕ, но приобретает повествовательную коннотацию как представление

двух персонажей, что тоже несет свою эмоциональную насыщенность, но и не такую явную.

ВГ и МГ перевели слово *гражданина* и *граждан* как *men*, в случае замены советизма *гражданин* существительным с широкой семантикой *man*, в данном случае происходит лексическая трансформация в виде генерализации, исчезает социальная окраска лексемы *гражданин*: 1) лицо, принадлежащее к постоянному населению данного государства, пользующееся его защитой и наделенное совокупностью прав и обязанностей; 2) взрослый человек, а также форма обращения к нему в СССР [Macmillan 2002].

ГМ и РР передают в переводе данный советизм при помощи традиционного соответствия *citizen*, реализующего только основное значение ЛЕ *гражданин* (*citizen* — someone who has the right to live permanently in a particular country and has the right to the legal and social benefits of that country as well as legal obligations towards it [Ожегов 1991]):

Поскольку характеризующаяся частотным употреблением в тексте оригинала ЛЕ *гражданин* передает авторскую идею потери индивидуальности советского человека и превращения его в безликого гражданина, то есть *гражданин*, являясь нейтральной ЛЕ, приобретает отрицательную коннотацию, но при переводе у всех четырех авторов данный негативный эмотив становится нейтральной лексикой: *men* и *citizens*, что приводит к прагматической потере при переводе.

В данной работе происходит только анализ перевода эмотивной лексики, и в задачи не входят предложения по переводу, но нельзя не отметить тот факт, что без примечаний и сносок, которые объяснили бы советизм *гражданин*, для иностранного читателя вариант *men* и вариант *citizens* являются нейтральными контекстуальными синонимами, что в итоге приводит к тому, что все четыре переводчика в равной степени потеряли глубокий прагматический смысл.

Три переводчика перевели *появились/появилось* эквивалентным словом *appeared*, тем самым сохранив эмотивную составляющую, но МГ выбрал вариант с пассивной конструкцией

were to be seen. Appeared и *появились/появилось* предполагают под собой, что два персонажа являются причиной собственного появления, а *were to be seen* имеет тот смысл, что существует внешний наблюдатель, который их увидел, заметил, поэтому в данном случае сложно определить, какой подтекст приобретает такой вариант перевода, но однозначно, что *were to be seen* не является здесь нейтральной фразой.

Часть фрагмента *улыбаясь, ответил Берлиоз* тоже переведена разными переводчиками по-разному:

BD *answered Berlioz with a smile.*

GM *Berlioz answered, smiling.*

MG *replied Berlioz, smiling.*

PR *Berlioz smilingly replied.*

Русская грамматика позволяет поставить сказуемое перед подлежащим, но в таком случае будет добавлена эмоциональная составляющая предложению, когда в свою очередь в английском языке строгая последовательность: вначале идёт подлежащее, затем сказуемое, и любое отклонение от данной структуры ведет к грамматической ошибке. Но такая инверсия характерна журналистике и художественной литературе, что придаёт тексту дополнительную расстановку акцентов и эмоциональность.

В данном случае инверсия будет являться дословным переводом, и переводчики BD и MG сохранили инверсию подлежащего и сказуемого, тем самым сохранили прагматику автора, когда в свою очередь GM и PR оставили прямой порядок слов. Изначально нейтральная лексема *ответил* в инверсии приобретает коннотацию описания эмоций, также в свою очередь перевели BD и MG оставили инверсию, тем самым нейтральные ЛЕ *answered* и *replied* тоже приобрели свою коннотацию в смысле описания эмоций.

Деепричастие *улыбаясь* перевели дословно GM и MG деепричастием *smiling*; BD перевела как *with a smile*, используя модуляцию, в данном переводе это предлог с существительным; на наш взгляд, прагматика у *smiling* и *with a smile* практически одинаковая, несмотря на то, что деепричастие подчёркивает именно действие, а предлог с существительным больше делают

акцент на состоянии. Переводчик PR использовал наречие *smilingly*, что тоже является модуляцией, в данном случае подчёркивается признак действия.

Все варианты переводов используют эквивалентную лексику, но в оригинале самое первое слово — это *улыбаясь*, которое смещает весь экспрессивный акцент на себя, что действие происходит именно с улыбкой, но ни один переводчик не оставил данную ЛЕ в самом начале предложения, в трех вариантах *smiling* и *with a smile* стоят в конце данной части, а *smilingly* в середине, что в итоге ослабляет авторскую прагматику, но два автора BD и MG сохранили инверсию подлежащего и сказуемого, что в данном случае сохраняет некоторую эмоциональность, но и этой эмоциональности лишаются GM и PR, переведя данную часть прямым порядком слов.

В оригинале стоит союз *а*, который является описанием эмоций, который играет роль противопоставления в этом контексте: при ответе у Берлиоза была улыбка, а/но у Бездомного чувство злости, но данный контекст союза сохранил только BD, используя в данном случае модуляцию в виде *while*, остальные переводчики использовали приём генерализации и использовали слово *and*, которое имеет более общее значение и в данном случае является нейтральной лексемой.

Фрагмент под редакцией Е. Е. Поповкиной:

— *Вы — атеисты?!*

— *Да, мы — атеисты, — улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: «Вот прицепился, заграничный гусь!»*

Лексема *заграничный*, которая является нейтральной ЛЕ и в данном случае имеет негативную коннотацию, переведена тремя переводчиками нейтральным прилагательным как эквивалент *foreign*, что в итоге утрачивает авторскую прагматику; в свою очередь MG опускает метафору *гусь* и использует аффектив *damn*, тем самым усиливает негативную коннотацию у нейтральной ЛЕ *foreigner*, в данном случае используется компенсация, так как в английском языке нет полноценного эквивалента метафоре гуся; но в ПЯ всё равно существует понятие

goose как метафора в смысле «a silly person», и данный перевод используют два автора, GM и PR, что в итоге приводит к полному искажению смысла, потому что в этих двух переводах читателю представлено, что Понырев думает о Воланде, как о глупом человеке, что полностью не совпадает с авторской прагматикой. А BD в свою очередь переводит эту метафору метафорой *pest* (an annoying person [Ожегов 1991]), которая является компенсацией, такой перевод сохраняет чувство неприязни, но всё равно не раскрывает авторской прагматики.

В итоге важно отметить, что в оригинале в этом фрагменте большой упор сделан именно на атеизме двух персонажей, но ни один из переводчиков не дал сноску об антирелигиозных настроениях того времени, поэтому данный подтекст ни у одного автора не ощущается. BD в свою очередь делает ещё меньший акцент на атеизме, добавляя слово *mean* в вопрос и убирая *atheist* в ответе персонажа, также переводчик ослабляет чувство злости у Понырева используя более нейтральные ЛЕ как *irritation* и *stick like glue*, и *заграничный гусь* имеет тоже слабую экспрессивность и не передаёт полного отношения Понырева, которое описано в оригинале.

GM в свою очередь делает акцент на атеизме, но опускает восклицательный знак, что ослабляет эмоциональность вопроса, не смотря на то, что переводчик сохраняет чувства персонажа, используя эквиваленты *angrily* и *latch onto*, он уводит читателя не в ту сторону, используя для метафоры *гусь* перевод *goose*.

Перевод GM и PR практически идентичны и имеют почти одинаковую прагматику, но PR добавляет чувство нарастающей злобы, используя *getting angry*, несмотря на то, что в оригинале это чувство уже накопило свою силу, а не в процессе накопления этой самой силы.

MG использует троеточие, что в итоге смещает акцент с удивления на замешательство, но сам упор на атеизм остаётся в прагматике перевода; слово, описывающее эмоцию злости, было переведено эквивалентом, но метафора прицепился, дающее чувство раздражение, в итоге была переведена агрессивной идомой *to pick an argument*, что меняет восприятие читателя о По-

ныреве, затем *damn foreigner* успешно компенсирует отсутствие необходимой метафоры в АЯ, что, конечно, теряет смысл «недоверия» Понырева по отношению к Воланду, но поддерживает нужную нужный уровень эмоциональности и прагматики оригинала.

Оригинальный фрагмент короткий, но очень эмоционально насыщенный несмотря на то, что используются нейтральные ЛЕ. В данном случае снова присутствуют отличия не только лексического порядка в редакциях, но которые влияют на конечную прагматика оригинала.

Несмотря на то, что грамматический строй английского языка требует подлежащего и сказуемого, все переводчики использовали дословный перевод, опуская подлежащее, что придаёт дополнительной экспрессивности данному фрагменту.

Резюмируя всё выше сказанное, важно отметить, что четыре переводчика в некоторых случаях одинаково подходили к переводу, чаще всего они использовали дословный перевод: BD, GM, MG, PR соответственно 9, 13, 10, 11; в одинаковом количестве каждый переводчик использовал генерализацию: по три раза; остальные приёмы от одного до трёх раз. Несмотря на то, что переводчики посчитали, что в некоторых случаях целесообразно использовать дословный перевод и генерализацию, но во время переводческой трансформации эмотивная лексика стала нейтральной, что в итоге привело к потере прагматики оригинала.

Также в общем важно отметить, что все четыре переводчика использовали нейтральные ЛЕ для перевода эмотивов и использовали разные виды переводческой трансформации, но в подавляющем большинстве это приводило к тому, что авторская прагматика слегка размывалась и менялась.

Анализ переводов эмотивной лексики показал, что переводчики использовали слова с более слабой экспрессивной составляющей, а некоторые использовали метафоры и идиомы, которые имели другую коннотацию, что в итоге приводило к прагматике автора и даже к искажению прагматики.

Как немаловажный факт, который в итоге сыграл свою роль в предании нейтральным ЛЕ своей коннотации — были примечания, которые объясняли иностранным читателям контекст того времени, что в свою помогало сохранить прагматику оригинала, но примечания использовали только два переводчика, BD и GM, из четырех.

В таких маленьких фрагментах были использованы все типы эмотивов: аффективы, коннативы, слова описывающие эмоции и слова называющие эмоции, и все эмотивы почти в каждом случае были переведены дословным переводом, также эквивалентами, генерализацией или конкретизацией, в меньшей мере модуляцией и компенсацией, но в итоге ни один переводчик не смог найти баланс в видах переводов и эмотивной лексики для передачи полноценной прагматики оригинала.

Литература

Булгаков, М. А. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита : сборник трудов / М. А. Булгаков ; предисл. К. Симонова. — Москва : Худож. лит-ра, 1973. — 816 с.

Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков // Красный пролетарий. — Москва, 1967. — № 1. — С. 56–144.

Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков // Красный пролетарий. — Москва, 1966. — № 11. — С. 6–127.

Булгаков, М. А. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. Мастер и Маргарита; Письма : сборник трудов / редкол.: Г. Гоц, А. Караганов, В. Лакшин и др. ; подгот. текстов Л. Яновской, В. Гудковой, Е. Земской ; коммент. Г. Лесскиса, В. Гудковой, Е. Земской. — Москва : Худож. лит-ра, 1990. — 734 с.

Илинская, А. С. Знаковая типология языковых единиц, репрезентирующих эмоции в английском языке / А. С. Илинская // Ползуновский вестник : сб. статей. — Барнаул : АлтГТУ, 2006. — С. 98–105.

Ларина, Т. В. Основы межкультурной коммуникации : учебник для студентов / Т. В. Ларина. — Москва : Академия, 2017. — 191 с.

Маслова, В. А. Введение в когнитивную лингвистику : учебное пособие / В. А. Маслова. — 5-е изд. — Москва : Флинта : Наука, 2011. — 293 с.

Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — Москва : Русский язык, 1991. — 916 с.

Пиотровская, Л. А. Эмотивность как языковая категория / Л. А. Пиотровская // Вестник Санкт-Петербургского университета. — 1993. — Вып. 2. — Сер. 2. — С. 42.

Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка : учебное пособие / В. И. Шаховский. — Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 1987. — 192 с.

Bulgakov, M. A. The Master and Margarita / M. A. Bulgakov ; translated from the Russian by M. Ginsburg. — New York : Grove Press, 1967. — 402 p.

Burgin, D. L. The Master and Margarita / D. L. Burgin, K. T. O'Connor. — Calif. : Ardis, 1995. — 372 p.

Glenny, M. The Master and Margarita / M. Glenny. — New York : Random House Vintage Translator Paperback, 2004. — 448 p.

Macmillan English Dictionary. — Bloomsbery Publishing Plc., 2002. — 1685 p.

Pevear, R. The Master and Margarita / R. Pevear, L. Volokhonsky. — New York : Penguin Classics Translators Richard Paperback, 2004. — 432 p.

Научное издание

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ФИЛОЛОГИИ***

Выпуск 26

Материалы Всероссийской с международным участием
научно-практической конференции молодых ученых

(Екатеринбург, 27 апреля 2023 г.)

Объем: 1,77 Мб. Усл. печ. л. 24,8.

Уральский государственный педагогический университет.

620091 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.

E-mail: uspu@uspu.ru